

Marzia Bambozzi

NOSTALGIA D'ASSOLUTO:

Dante e il paradigma di Dante
nella letteratura italiana

QUADERNI
DEL CONSIGLIO REGIONALE
DELLA MARCHE





QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

*in copertina: scorcio del complesso de “Le Conce”
(foto Leonardo Cesaroni)*

Marzia Bambozzi

NOSTALGIA D'ASSOLUTO:
DANTE E IL PARADIGMA DI DANTE
NELLA LETTERATURA ITALIANA



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE



Molti sono gli aspetti che rendono importante e significativa questa pubblicazione. Lezioni dantesche se ne trovano tante in circolazione, ma quelle contenute in questo “Quaderno”, proposte dall’Università degli adulti di Fabriano hanno un particolare valore didattico e culturale. Anzitutto la sede in cui l’Università svolge la sua attività. Un edificio al quale la definizione di archeologia industriale sta stretta, tanto grande è la sua storia di esperienze, lavoro e sapienza manule che racconta, esaltata peraltro da un attento lavoro di restauro che l’ha restituito alla comunità fabrianese. C’è poi l’originalità didattica degli schemi di lettura che accompagnano le lezioni dantesche e ne guidano l’interpretazione. Un percorso mai scontato, aperto a continui intrecci e contaminazioni con la letteratura italiana del Novecento e - questo è il senso delle immagini che accompagnano il testo - con l’evoluzione delle arti visive dal Medioevo alle esperienze contemporanee. Credo che questa ricchezza di stimoli culturali dia corpo e valore al progetto di educazione permanente che le Università degli adulti portano avanti con impegno e passione.

Leggiamo le lezioni, quindi, con la consapevolezza di partecipare ad una rete di sapere diffuso che è testimonianza di una volontà di crescita culturale e civile che la nostra società esprime in maniera forte e che le istituzioni hanno il dovere di sostenere.

Vittoriano Solazzi
Presidente
dell’Assemblea legislativa delle Marche

PRESENTAZIONI

«Educazione per tutto l'arco della vita», dall'inglese *lifelong learning*: nel giro di pochi anni questo concetto è comparso in pubblicazioni, slogan e convegni di tutto il mondo.

Quando nel 1989 proposi al Comune di Fabriano di istituire l'Università degli Adulti, la fortunata espressione era solo *in nuce* fino a quando non comparirà nel famoso libro bianco di Edith Bresson nel 1996, in occasione dell'Anno europeo dedicato all'Educazione. Di lì a pochi anni una legge regionale cominciava a regolamentare una materia molto composita ed ancora embrionale, anche con il pericolo di eccessi localistici. Di qui l'esigenza, sentita fin dai primi anni accademici, di un confronto a livello nazionale con organismi di seria impostazione scientifica, come si rivelerà l'Unieda, che garantissero aggiornamento e verifiche delle varie attività culturali e delle diverse forme di apprendimento e di inclusione sociale. A questo proposito sono da ricordare convegni di portata europea, quanto a partecipanti, relatori e docenti, in Italia e all'estero.

Il concetto vero e profondo di sviluppo, non quello esclusivamente orientato alla produttività ed al conseguente consumismo, ma quello proteso alla crescita della persona nella sua globalità ed interezza: è questo il tema centrale dell'educazione, degli adulti e non solo, valore politico alto, perché coinvolge il bene della *polis* e della comunità tutta.

L'educazione continua è quindi un processo di crescita personale che comporta l'acquisizione di competenze, conoscenze, abilità, in grado di rinnovare e consolidare il proprio patrimonio culturale, nell'arco della vita. E il cuore di ogni processo di conoscenza formale e non formale è rappresentato simbolicamente dal viaggio come dimensione esistenziale profonda che, liberandoci dai luoghi comuni, ci arricchisce di curiosità e stupore, condizioni essenziali per una prolungata gioventù del cuore e dell'anima.

«All'ingresso della vita dello spirito si trova la lettura» scriveva Marcel Proust ed è a questa vita, connotata con la piacevolezza e la scoperta del viaggio, che viene dedicato il presente progetto.

Come nasce l'idea di una pubblicazione così particolare?

Capita raramente che un pubblico adulto ed eterogeneo per preparazione, studi, età, mostri un'attenzione ed un coinvolgimento emotivo tale da richiedere che le lezioni diventino strumento di ripensamento, di approfondimento, di stimolo a ricercare e a riflettere. Perché *verba volant e scripta manent*, mai come in questi tempi di superficialità e di "evaporazione" culturale. Ma i corsisti dell'Università degli Adulti del Comune di Fabriano, perché di questi si tratta, hanno ancora antenne sensibili per cogliere quegli elementi di qualità, che li aiutino a crescere intellettualmente e a migliorare la loro personalità, nel cammino della vita.

Lezioni dunque o meglio itinerario nella Letteratura italiana dalle origini al '900, secondo un filo rosso costituito dai macrotemi del viaggio, della figura femminile e della tensione religiosa, che sono stati indagati nell'opera di Dante e in quella di alcuni poeti contemporanei.

Da questo percorso tematico, ideato dalla prof. Marzia Bambozzi, è nata l'esigenza di una pubblicazione. La valorizzazione del complesso di Archeologia industriale de "Le Conce", che ospita - oltre la Biblioteca - l'Università, ha offerto un luogo aperto alla cittadinanza in un potenziale circuito virtuoso di esperienze relazionali, culturali ed umane che passa anche per questo progetto, ponendo al centro la persona in tutte le sue dimensioni.

Tale pubblicazione, concepita in chiave didattica ed arricchita con materiale iconografico (che esalta e diffonde il patrimonio artistico del territorio) potrà essere strumento di studio e di lavoro anche per gli alunni degli Istituti superiori, dato il taglio originale e di ausilio alla comprensione ed alla sistemazione dei contenuti, affrontati in modo piano e profondo.

Un proficuo scambio tra la prof. Marzia Bambozzi, la prof. Marisa Bianchini e la dott. Fernanda Dirella dell'UniFabriano ha concretizzato il progetto, con l'obiettivo ultimo di trasmettere l'idea della bellezza e del piacere della cultura.

Marisa Bianchini

Presidente Onoraria Università degli Adulti

La passione per la letteratura, nata tra i banchi di scuola superiore, mi ha portata a seguire alcune lezioni tenute dalla prof. Marzia Bambozzi presso l'Università degli Adulti di Fabriano nell'Anno Accademico 2009/2010. Ed ecco che, ascoltando riflessioni letterarie proposte con originalità didattica e profondità concettuale, ho pensato a quel complesso di saperi che Fabriano, città della carta, può proficuamente contribuire a diffondere.

Scaturito dalla volontà di pubblicare un ciclo di lezioni, in corso d'opera il presente volume è diventato anche altro o forse molto di più: un libro innovativo nella concezione di fondo e nell'impostazione globale.

Se le esigenze della didattica della letteratura avevano richiesto la semplificazione/condensazione in schemi di un complesso retroterra critico, in questo caso è stato percorso anche il cammino contrario: si è puntualmente recuperato il panorama teorico che le singole lezioni presupponevano, presentandolo come guida e premessa ai materiali didattici di volta in volta prodotti e riproposti.

Ne deriva la particolare struttura di ogni lezione/capitolo, che si articola sempre in due parti: un'introduzione, sintetica e densa al contempo, che cerca di coniugare il rigore esegetico di un breve saggio alla fruibilità di una scheda propedeutica, ricca di rimandi ai successivi materiali; la serie degli schemi e dei quadri sinottici (almeno tre per lezione), che sviluppano i punti indicati nella scaletta che li precede, a sua volta ossatura concettuale di ogni introduzione.

Alle introduzioni e agli schemi di tutte le lezioni sono accostate delle immagini, che si legano per analogia o per contrasto ai contenuti trattati, con l'intento di innescare una fitta rete di suggestioni: si tratta di un apparato iconografico mutuato in gran parte dal patrimonio artistico del territorio, la cui ricchezza è parsa adatta a commentare anche il viaggio di Dante nell'aldilà e le sue riprese da parte degli autori successivi, a conferma che non esistono derive localistiche se l'arte sa cogliere il senso della grande poesia.

Al composito impianto del volume corrisponde la possibilità di una sua fruizione a più livelli, che non si escludono, anzi si integrano a vicenda: questo libro si rivolge a chi esige un approccio specialistico alla letteratura, a chi si interroga sui suoi possibili risvolti didattici e infine a chiunque la accosti anche solo con empatico abbandono.

Fernanda Dirella
Comitato per la programmazione
Università degli Adulti

INDICE

Presentazioni7

I lezione - “A che fine ami tu questa tua donna?”

La figura di Beatrice nella *Vita Nuova* e l’esemplarità della *Commedia*

Introduzione19

Scaletta e sviluppo della lezione23

II lezione - “Donna mi chiamò beata e bella”

Dallo Stilnovo alla Teologia: la figura di Beatrice nell’*Inferno*

Introduzione33

Scaletta e sviluppo della lezione37

III lezione - “Veni, spona, de Libano”

Un uomo e una donna, Cristo e la Chiesa: la figura di Beatrice nel *Purgatorio*

Introduzione51

Scaletta e sviluppo della lezione55

IV lezione - “Sorrise e riguardommi; poi si tornò a l’eterna fontana”

La luce di Dio: la figura di Beatrice nel *Paradiso*

Introduzione71

Scaletta e sviluppo della lezione75

V lezione - “La verginella è simile alla rosa”

Al di là di Dante: la vertigine dell’*homo faber* nella letteratura umanistico-rinascimentale

Introduzione89

Scaletta e sviluppo della lezione93

VI lezione - “Forse solo chi vuole s’infinita”	
Dante, modello e antimodello:	
il tema del viaggio nella poesia del Novecento (1ª parte)	
Introduzione	109
Scaletta e sviluppo della lezione	113
VII lezione - “Forse solo chi vuole s’infinita”	
Dante, modello e antimodello:	
il tema del viaggio nella poesia del Novecento (2ª parte)	
Introduzione	125
Scaletta e sviluppo della lezione	129
VIII lezione - “Cerco il segno smarrito”	
Nostalgia di Beatrice:	
la poesia di Eugenio Montale da <i>Ossi di seppia</i> a <i>Le occasioni</i>	
Introduzione	141
Scaletta e sviluppo della lezione	145
IX lezione - “Guarda ancora in alto, Clizia, è la tua sorte”	
Una nuova Beatrice:	
la poesia di Eugenio Montale ne <i>La bufera e altro</i>	
Introduzione	157
Scaletta e sviluppo della lezione	163
X lezione - “Potrò mai più con pura passione operare?”	
La coscienza della crisi:	
il magistero di Dante nell’opera di Pasolini	
Introduzione	173
Scaletta e sviluppo della lezione	177
Bibliografia	191

NOSTALGIA D'ASSOLUTO:

**DANTE E IL PARADIGMA DI DANTE
NELLA LETTERATURA ITALIANA**

I LEZIONE

“A CHE FINE AMI TU QUESTA TUA DONNA?”

**LA FIGURA DI BEATRICE NELLA *VITA NUOVA*
E L'ESEMPLARITÀ DELLA *COMMEDIA***



Carlo Crivelli, *San Paolo* (particolare) - *Polittico di Sant'Emidio* - ,
Cattedrale Ascoli Piceno

INTRODUZIONE

«Immaginiamo, in una biblioteca orientale, una miniatura dipinta molti secoli orsono. Forse è araba, e ci dicono che in essa sono raffigurate tutte le favole delle *Mille e Una Notte*; forse è cinese, e sappiamo che illustra un romanzo con centinaia o migliaia di personaggi. Nel tumulto delle sue forme, qualcuna - un albero che assomiglia a un cono rovesciato, alcune moschee di color vermiglio al di là di una muraglia di ferro - richiama la nostra attenzione, e da essa passiamo ad altre. Declina il giorno, s'indebolisce la luce e man mano che ci immergiamo nel dipinto comprendiamo che non c'è cosa sulla terra che non sia compresa in esso. Ciò che fu, ciò che è e ciò che sarà, la storia del passato e quella del futuro, le cose che ho avuto e quelle che avrò, tutto ciò ci aspetta in qualche punto di quel labirinto sereno [...] Ho fantasticato un'opera magica, una miniatura che sia anche un microcosmo; il poema di Dante è quella miniatura d'ambito universale».

Così, con le immagini di una scrittura che ritorna a spirale su se stessa, nel *Prologo* dei suoi *Saggi danteschi* J. L. Borges tenta di definire la *Commedia*.

Utilizzando le categorie cognitive della sua vastissima cultura che coincidono con le ossessioni fantastiche della sua arte, lo scrittore argentino, mentre evoca miniature e romanzi che sono al contempo labirinti e biblioteche, costruisce metafore tra loro intercambiabili della letteratura e della realtà, due sfere legate da un'omologia strutturale che lo affascina di continuo. Camaleontica ma sempre eterodossa, l'intelligenza caleidoscopica e insieme sintetica di Borges diventa filtro esegetico privilegiato del poema totale di Dante, cogliendone con sicurezza la compiuta fusione di realismo e visionarietà.

Tuttavia, l'universo dantesco, in cui pure vita e finzione si identificano, non rischia di diventare un regno del caso e del caos come la borgesiana biblioteca di Babele, né Dante-personaggio è proiezione

di un lettore che accoglie la sfida intellettuale lanciata dalla realtà-labirinto: l'aldilà di Dante-autore è un aldilà *sub specie aeternitatis*, dove tutto è accolto perché tutto è redento, e il pellegrino che lo attraversa da vivo, incarna l'esperienza evangelica del centuplo quaggiù e la rilancia per i contemporanei e l'umanità di ogni tempo.

Nella narrazione del viaggio ultraterreno, che inizia il giovedì santo (7 aprile) del 1300 - primo anno giubilare della storia -, l'ascesa verso Dio si sovrappone senza scarti alla discesa nel cuore umano, le cui esigenze profonde affiorano alla coscienza insieme all'intuizione della loro origine divina, divenendone riverbero e segno; in questo senso, il Dante protagonista della *Commedia* è l'individuo realmente vissuto che amò con pari trasporto Beatrice e la poesia, ma anche ogni cristiano che riconosca in sé l'azione gratuita della Grazia.

Approdo intellettuale di Dante-autore e polo dialettico di molta letteratura successiva, il «poema sacro» non avrebbe l'esemplarità letteraria che chiunque gli accorda¹, se non fosse esemplare la dinamica della pienezza umana che riflette e propone: la perenne attualità del viaggio dalla selva oscura all'Empireo è dovuta non tanto - o non solo - all'inesauribile seduzione estetica della poesia che lo racconta, quanto al continuo richiamo morale che esercita il percorso di conversione di cui lo spazio descritto è allegoria.

Con l'audacia spirituale di chi pretende di assumere la prospettiva di Dio e la lucidità di sguardo di chi scorge nella sua vita gli effetti di un dono, Dante si immagina nell'aldilà per delineare una vicenda paradigmatica di peccato e redenzione, che prende le mosse dall'infinita misericordia divina, innesca nell'uomo la coscienza del male, chiama la sua libertà ad una scelta di senso e lo guida attraverso coloro che ama - nello specifico Virgilio e Beatrice - fino alla visione mistica, che è insieme scoperta della verità di sé.

Nella sua onnicomprensiva assolutezza, lo scenario celeste della

1 Per l'esemplarità della *Commedia*, vedi il punto 2 della lezione.

Commedia trova la premessa religiosa e l'antefatto letterario in quello - almeno in apparenza - più terrestre e circoscritto della *Vita Nuova*; tuttavia, il «libello» giovanile che sembra meno ambiziosamente l'opera-bilancio dell'amore vissuto da chi scrive, finisce per sfumare ogni dato realistico in un'astratta rappresentazione che prescinde dallo spazio e dal tempo, rileggendo gli spunti autobiografici nella trama simbolica che li trascende.

Preludio alla maturità umana e poetica di Dante - come indica anche il titolo - oltre che consuntivo della sua giovinezza, la *Vita Nuova* inaugura con successo la narrazione retrospettiva che la *Commedia* perfeziona, presentando la certezza spirituale maturata da Dante-autore come l'esito di una lunga e complessa evoluzione proposta a chi legge attraverso le vicende di Dante-personaggio.

Se nella prima parte dell'opera il lettore più sprovveduto rischia di concentrarsi sui fatti della storia, coi capitoli XVII-XVIII diventa evidente come i dati esteriori siano solo pretesto e strumento narrativo per alludere a un percorso tutto interiore di autocoscienza: riferendo il suo colloquio con le «donne gentili», dopo la negazione del saluto da parte di Beatrice, Dante trasfigura in una cornice pseudo-realistica - l'unica adatta all'esperienza del miracolo - l'intervento superiore della Grazia che l'ha reso consapevole del senso più cristiano dell'amore².

Soggetto nella *Vita Nuova* di un sentimento religiosamente rinnovato dalla gratuità che ispira la lode della «gentilissima» - a partire dal capitolo XIX, con le cosiddette «nove rime» -, nella *Commedia* Dante-personaggio diventa oggetto dell'amore-carità di Beatrice, che, reso perfetto dalla sua condizione di beata, si manifesta dapprima con l'invio di Virgilio al pellegrino smarrito, quindi nella grande mediazione teologica svolta da lei in persona dal Paradiso terrestre all'Empireo.

2 Per le caratteristiche della *Vita Nuova* e la svolta costituita al suo interno dai capitoli XVII-XVIII, vedi il punto 3 della lezione e il relativo testo.

Se il viaggio ultraterreno, la presenza di Beatrice e l'ascesa a Dio diventano temi-guida che si coimplicano in un'unità inscindibile³, ciò avviene non in virtù di aride impalcature morali o di esili raccordi fantastici, ma per la natura stessa dell'esperienza eccezionale che ha investito l'umanità di Dante e la sua poesia già contempla nella luce dell'eternità.

Leggere o riecheggiare la *Commedia* isolando e dilatando uno solo dei nuclei tematici che la percorrono, significa aver smarrito del tutto l'orizzonte ideale che ispira e sostiene il poema nella sua globalità: è il caso di Ariosto, i cui cavalieri annaspiano a caso nella selva di dantesca memoria in cui s'involta Angelica; o di Montale, che emula Beatrice con le epifanie di Clizia ma sovrappone l'oggettività di un segno alle intermittenze del cuore; o di Pasolini, che profana il paradigma della visione mistica descrivendo con scrupolo catalogico i consumistici paradisi del nostro tempo⁴. È il caso infine di chiunque guardi a Dante soltanto con la nostalgia struggente che riempie il vuoto di una perdita.

3 Per i temi-guida della *Commedia* e la loro interdipendenza, vedi il punto 1 della lezione.

4 Per la memoria di Dante nell'opera di Ariosto, Montale e Pasolini, vedi rispettivamente le lezioni 5, 7-9 e 10.

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Premessa:
temi-guida per la lettura di Dante e dei successivi autori
- 2) La *Divina Commedia* come opera esemplare
- 3) L'amore per Beatrice nella *Vita Nuova*

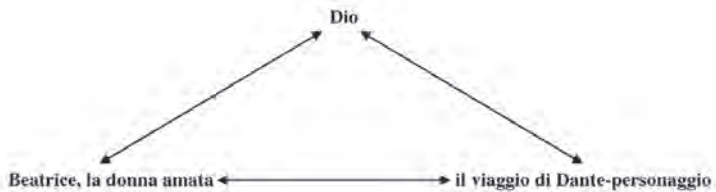


Allegretto di Nuzio, *Santa Maria Maddalena* (particolare)
- *Polittico della Madonna con bambino e santi* -, Pinacoteca civica Fabriano

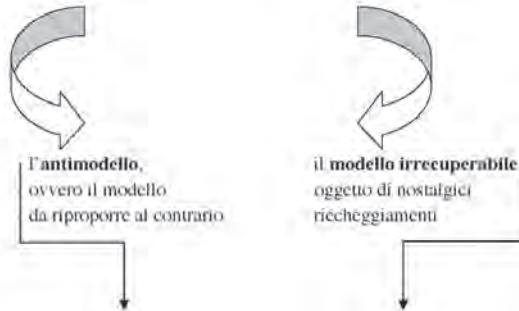
1) **PREMESSA:**
TEMI-GUIDA PER LA LETTURA DI DANTE E DEI SUCCESSIVI AUTORI

- a) il viaggio
- b) la donna amata
- c) Dio (= la tensione religiosa)

❖ **Interdipendenza** dei tre temi nella *Divina Commedia*

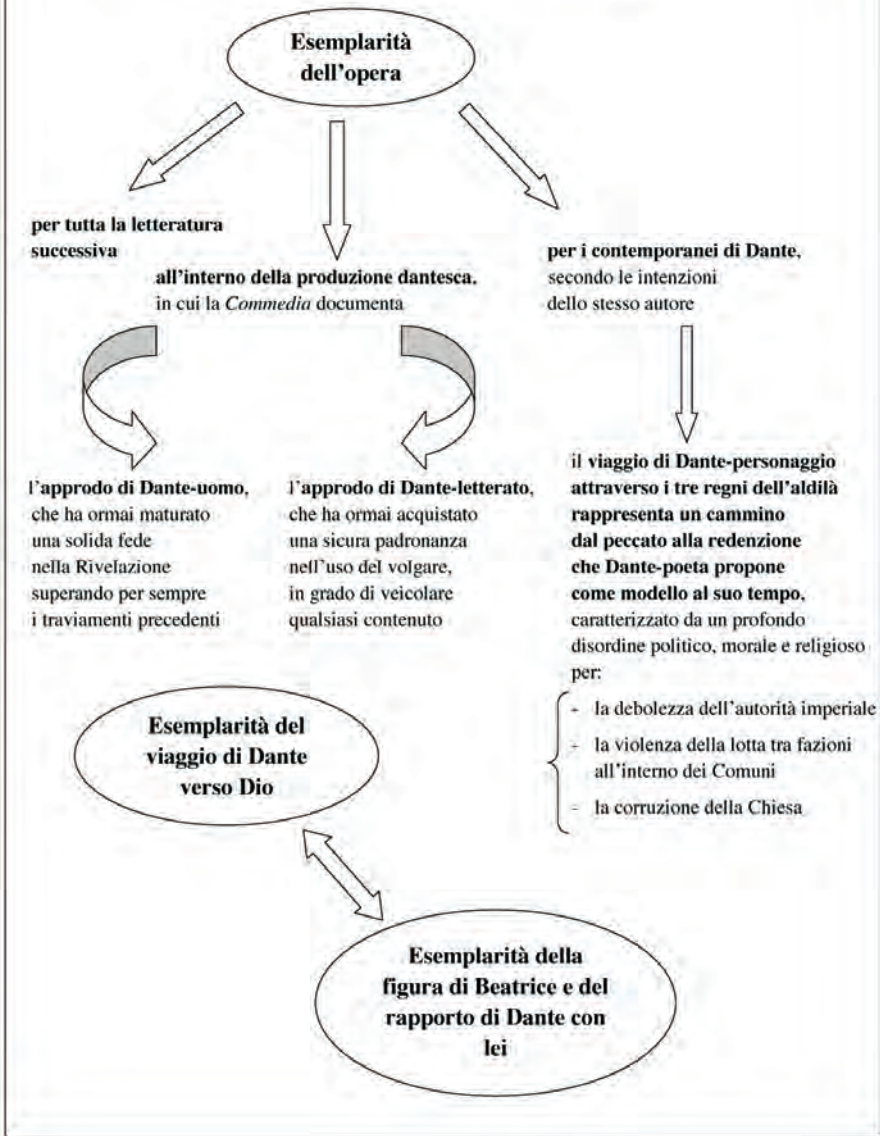


❖ **Autonomia** di ciascuno dei tre temi in tutta la letteratura successiva (dal **Rinascimento** al **Novecento**), laddove Dante diventa



in entrambi i casi la *Commedia* dantesca si conferma un **paradigma**, un **modello esemplare sia dal punto di vista umano che letterario** con cui è inevitabile confrontarsi anche solo per smentirne la validità

2) LA DIVINA COMMEDIA COME OPERA ESEMPLARE



3) L' AMORE PER BEATRICE NELLA VITA NUOVA

❖ Caratteristiche generali della *Vita Nuova*:

- opera mista di prosa e poesia (prosimetro)
- opera scritta dopo la morte di Beatrice (1290), al secolo Beatrice Portinari, morta all'età di 24 anni, con la quale Dante ebbe solo alcuni fugaci incontri
- opera-bilancio di un'esperienza sentimentale in cui tuttavia gli elementi autobiografici, di per sé scarsi, non danno mai vita ad una narrazione realistica ma sfumano sempre nell'indeterminatezza
- opera che indaga il significato profondo dell'amore di Dante per Beatrice, collocandolo al di là dello spazio e del tempo e caricandolo di significati simbolici

❖ L'evoluzione dell'amore per Beatrice nella *Vita Nuova*:

Criteria di confronto	Prima parte dell'opera [capp. I-XVI]	Seconda parte dell'opera [capp. XVII-XLII]
CONCEZIONE DELL'AMORE	Amore come gioco galante e raffinato di corteggiamento, anche attraverso la poesia ↓ amore come esperienza che nobilita e ingentilisce l'animo del poeta	Amore gratuito e disinteressato, che prescinde dalla corresponsione dell'altro e perfino dalla presenza dell'altro ↓ amore come strumento di un percorso di elevazione, non solo morale ma anche religiosa → approfondimento della tradizione stilnovista, da cui Dante prende le mosse
MODELLO CULTURALE DI RIFERIMENTO	L' "amor cortese", introdotto nella letteratura occidentale dalla lirica provenzale e accolto in Italia dalla scuola siciliana di Federico II	L'amore oblativo (= fatto di pura offerta, <i>caritas</i>) di Cristo per gli uomini
OGGETTO DELLA POESIA	Dante e le sue sofferenze	Beatrice e la sua perfezione ↳ poesie in lode di Beatrice («nove rime»)
DESTINATARIO DELLA POESIA	Beatrice	Le «donne gentili», che hanno «intelletto d'amore»
FINALITA' DELLA POESIA	Ottenere in contraccambio il saluto dell'amata ↳ saluto come strumento di elevazione morale e religiosa soprattutto nella poesia stilnovista	Lodare Beatrice da viva e da morta, equiparata ad una santa che opera miracoli

Dante, *Vita Nuova*, capp. XVII-XVIII

XVII

Poi che dissi questi tre sonetti, ne li quali parlai a questa donna, però che fuoro narratori di tutto quasi lo mio stato, credendomi tacere e non dire più, però che mi pareva di me assai avere manifestato, avvegna che sempre poi tacesse di dire a lei, a me convenne ripigliare *matera nova* e più nobile che la passata. E però che la cagione de la nova *matera* è dilettevole a udire, la dicerò quanto potrò più brevemente.

XVIII

Con ciò sia cosa che per la vista mia molte persone avessero compreso lo secreto del mio cuore, certe donne, le quali adunate s'erano diletlandosi l'una ne la compagnia de l'altra, sapeano bene lo mio cuore, però che ciascuna di loro era stata a molte mie sconfitte; e io passando appresso di loro, sì come da la fortuna menato, fui chiamato da una di queste gentili donne.

La donna che m'avea chiamato era donna di molto leggiadro parlare; sì che quand'io fui giunto dinanzi da loro, e vidi bene che la mia gentilissima donna non era con esse, rassicurandomi le salutai, e domandai che piacesse loro.

Le donne erano molte, tra le quali n'avea certe che si rideano tra loro. Altre v'erano che mi guardavano, aspettando che io dovessi dire. Altre v'erano che parlavano tra loro. De le quali una, volgendo li suoi occhi verso me e chiamandomi per nome, disse queste parole: «A che fine ami tu questa tua donna, poi che tu non puoi sostenere la sua presenza? Dilloci, ché certo lo fine di cotale amore conviene che sia novissimo». E poi che m'ebbe dette queste parole, non solamente ella, ma tutte l'altre cominciaro ad attendere in vista la mia risponsione.

Allora dissi queste parole loro: «Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete, e in quello dimorava la beatitudine, ché era fine di tutti li miei desiderii.

Ma poi che le piacque di negarlo a me, lo mio signore Amore, la sua merzede, ha posto tutta la mia beatitudine in quello che non mi puote venire meno».

Allora queste donne cominciaro a parlare tra loro; e sì come talora vedemo cadere l'acqua mischiata di bella neve, così mi pareva udire le loro parole uscire mischiate di sospiri.

E poi che alquanto ebbero parlato tra loro, anche mi disse questa donna che m'avea prima parlato, queste parole: «Noi ti preghiamo che tu ne dichi ove sta questa tua beatitudine». Ed io, rispondendo lei, dissi cotanto: «In quelle parole che lodano la donna mia».

Allora mi rispuose questa che mi parlava: «Se tu ne dicessi vero, quelle parole che tu n'hai dette in notificando la tua condizione, avrestù operate con altro intendimento».

Onde io, pensando a queste parole, quasi vergognoso mi partio da loro, e venia dicendo fra me medesimo: «Poi che è tanta beatitudine in quelle parole che lodano la mia donna, perché altro parlare è stato lo mio?».

E però propuosi di prendere per materia de lo mio parlare sempre mai quello che fosse loda di questa gentilissima; e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanti dì con disiderio di dire e con paura di cominciare.

II LEZIONE

“DONNA MI CHIAMÒ BEATA E BELLA”

**DALLO STILNOVO ALLA TEOLOGIA:
LA FIGURA DI BEATRICE NELL'*INFERNO***



Giuseppe Magni, *Visitazione* (maiolica policroma a lustri metallici),
Cattedrale San Venanzio Fabriano

INTRODUZIONE

Il viaggio nell'oltretomba di Dante-personaggio comincia solo col III canto dell'*Inferno*: il I si apre su uno sfondo ancora tutto terrestre che fa da prologo all'intero poema; il II dischiude per contrasto lo scenario paradisiaco che legittima e sostiene l'esperienza eccezionale del protagonista.

Ambientato alle porte di Gerusalemme, il I canto dell'*Inferno* è narrativamente improntato all'azione e concettualmente mediato dall'allegoria. Indotto all'identificazione emotiva con Dante-personaggio, un lettore empatico ne condivide da subito gli stati d'animo nel rapido susseguirsi degli eventi: l'angoscia dentro la selva oscura, la speranza alla vista del colle illuminato, la paralisi di terrore davanti alle tre fiere e infine la promessa di bene legata all'incontro con Virgilio; d'altra parte, proiettato nella cultura medievale fin dagli echi biblici dell'esordio, un lettore più scaltrito decodifica con sicurezza la successione delle allegorie che gli snodi narrativi introducono: lo smarrimento intellettuale e morale che prelude e segue al peccato (la selva), la felicità terrena di chi vive secondo virtù e nella luce della Grazia (il colle), l'aggressiva seduzione dei vizi che ne precludono il raggiungimento (le tre fiere) e l'annuncio di un nuovo redentore che cambierà il corso della storia (il veltro profetizzato da Virgilio)¹.

È Virgilio la prima presenza nel poema che trascende i confini dell'allegoria e si mostra in tutto lo spessore della sua reale umanità, storicamente documentata e culturalmente determinante nella biografia di Dante-autore; eppure è sempre Virgilio il primo a introdurre nella narrazione la prospettiva dell'eternità, esortando Dante-personaggio, bloccato davanti alla lupa, a «tenere altro viaggio» e proclamandosi sua «guida». Nell'aldilà dantesco egli resta infatti il poeta latino di straordinaria levatura intellettuale e morale che purtroppo non conobbe

1 Per gli snodi narrativi e le immagini allegoriche del canto I dell'*Inferno*, vedi il punto 1 della lezione.

Cristo, ma rappresenta anche la ragione umana nella sua compiuta pienezza e ne diviene “figura”, secondo la valenza attribuita al termine da E. Auerbach, che ha colto la perfetta sintesi di contingente e assoluto da cui la *Commedia* trae la sua esemplarità.

L’andamento dialogico, inaugurato dall’incontro con Virgilio alla fine del I canto, si prolunga per tutto il II, visivamente costruito sul contrappunto tra il buio serale, metafora dei timori che pervadono il pellegrino alla vigilia del viaggio, e il pudico splendore degli occhi di Beatrice, immagine della pietà divina che l’ha raggiunto.

Mentre Virgilio rivela la propria investitura celeste a Dante-personaggio e racconta la visita nel Limbo di Beatrice, indotta a soccorrere il suo «fedele» da Santa Lucia e in ultima istanza dalla Madonna stessa, con la competenza di un teologo Dante-autore delinea e declina nella sua vita il modello cristiano della salvezza, basato su un percorso verticale e gerarchico della Grazia, che procede da Dio per intercessione di Maria e raggiunge il credente in forme diverse mediante i santi e i beati².

Attraverso un congegno narrativo a scatole cinesi in cui i dialoghi tra le «tre donne benedette» si incastrano l’uno nell’altro, il lungo flash-back di Virgilio traduce in poesia la più ortodossa teologia salvifica, che attribuisce centralità assoluta alla figura femminile - a partire dalla Madonna -, si palesa a chi crede nella circostanza di un incontro, chiede alla sua libertà di scegliere se seguire e lo guida nel percorso di ascesa e di ascesi attraverso una paternità autorevole, nella fattispecie quella virgiliana.

Iscritta in un cammino di redenzione la cui dinamica esemplare coinvolge l’umanità di tutti i tempi, la Beatrice che si affaccia nelle parole di Virgilio evoca il retroterra culturale e l’antecedente letterario della *Vita Nuova*, ma all’interno della *Commedia* il suo personaggio

2 Per l’impianto narrativo del II canto e il modello cristiano della salvezza che esso veicola, vedi i punti 2 e 3 della lezione.

acquista rinnovata complessità³: la donna «beata e bella» che non teme la discesa agli Inferi, si conferma la creatura angelica dalla luminosa bellezza di ascendenza stilnovistica, ma cessa di essere l'oggetto passivo di un amore-carità più intuito che esperito dal giovane Dante e ne diventa manifestazione agita e compiuta nella sua perfezione di beata. Tuttavia, anche quando è ormai “figura” della Grazia cooperante nel percorso dantesco di salvezza e si profila l'imponente funzione teologica a lei affidata, Beatrice resta una donna umanissima, che ama e piange.

3 Per la complessità del personaggio di Beatrice nella *Commedia*, vedi il punto 4 della lezione.



Giuseppe Magni, *Madonna e angeli* (maiolica policroma a lustri metallici),
Cattedrale San Venanzio Fabriano

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Gli antefatti del dialogo tra Dante e Virgilio nel II canto
- 2) L'impianto narrativo del II canto
- 3) Il modello cristiano della salvezza
- 4) La complessità del personaggio di Beatrice



Gentile da Fabriano, *Madonna dell'umiltà* (particolare),
Museo Nazionale di San Matteo Pisa

1) GLI ANTEFATTI DEL DIALOGO TRA DANTE E VIRGILIO NEL II CANTO

Snodi narrativi del canto I:

- a) Lo smarrimento di Dante nella selva oscura (canto I, vv. 1-12)

↓
la selva oscura è **allegoria** del peccato o meglio **dello stato di confusione intellettuale e di disordine morale che predispone al peccato**

- b) La visione del colle illuminato dal sole (canto I, vv. 13-27)

↓
il colle illuminato dal sole è **allegoria della felicità terrena**, ovvero **della vita secondo virtù** (cioè secondo ragione, dunque orientata al bene) e **illuminata dalla Grazia**

- c) L'apparizione delle **tre fiere**, la lonza, il leone e la lupa (canto I, vv. 28-60)

↓
la lonza, il leone e la lupa sono **allegorie dei vizi etico-sociali che ostacolano il raggiungimento della felicità terrena**

- {
lonza → allegoria della lussuria
leone → allegoria della superbia
lupa → allegoria della cupidigia-avarizia

- d) L'incontro e il primo dialogo con Virgilio (canto I, vv. 61-130)

- {
✓ autopresentazione di Virgilio
✓ richiesta di aiuto a Virgilio da parte di Dante
✓ annuncio del viaggio dantesco nell'oltretomba e delle sue modalità
✓ profezia del veltro → **allegoria di un imperatore o di un papa**
in grado di riportare sulla terra
l'ordine morale, politico e sociale

- e) **Manifestazione di rinnovata fiducia** da parte di Dante, che si affida a Virgilio.
(canto I, vv. 130-136)

2) L'IMPIANTO NARRATIVO DEL II CANTO

1° LIVELLO NARRATIVO: il racconto di Dante-autore (vv. 1-142)

- ✓ Descrizione della discesa della sera, allegoria dello smarrimento spirituale
- ✓ Invocazione alle Muse, al proprio ingegno e alla memoria da parte di Dante-autore
- ✓ Discorso rivolto a Virgilio di Dante-personaggio, che gli espone i suoi dubbi sul viaggio

2° LIVELLO NARRATIVO: il discorso di Virgilio a Dante-personaggio (vv. 43-126)

- ✓ Rimprovero di "viltade" rivolto da Virgilio a Dante-personaggio
- ✓ Resoconto delle circostanze da cui scaturisce il viaggio di Dante

LUNGO FLASHBACK

3° LIVELLO NARRATIVO: il discorso di Beatrice a Virgilio (vv. 58-74; 85-114)

- ✓ Apparizione di Beatrice a Virgilio ed esortazione affinché soccorra Dante
- ✓ Resoconto delle circostanze da cui scaturisce la discesa di Beatrice nel Limbo

4° LIVELLO NARRATIVO: il discorso di Santa Lucia a Beatrice (vv. 103-108)

- ✓ Esortazione di Santa Lucia a Beatrice affinché soccorra Dante

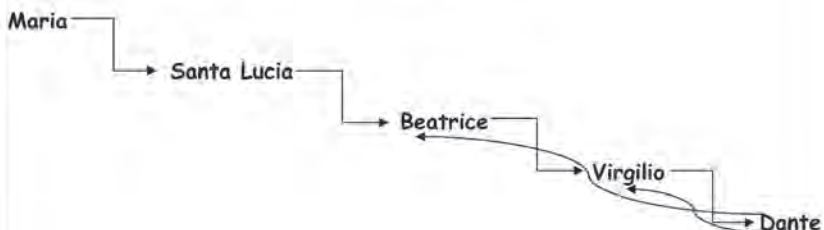
5° LIVELLO NARRATIVO: il discorso della Madonna a Santa Lucia (vv. 98-99)

- ✓ Esortazione della Madonna a Santa Lucia
affinché soccorra Dante

- ✓ Esortazione di Virgilio a Dante, alla luce del favore dimostrato nei suoi confronti dalle «tre donne benedette»

- ✓ Rinnovata adesione alla prospettiva del viaggio da parte di Dante-personaggio, che si affida totalmente a Virgilio

3) IL MODELLO CRISTIANO DELLA SALVEZZA



CARATTERISTICHE DEL PERCORSO SALVIFICO DELINEATO DA DANTE-AUTORE SECONDO IL MODELLO CRISTIANO:

a) **Salvezza basata sull'aiuto della Grazia divina**
secondo un **processo di verticalizzazione** discendente rigidamente gerarchico

b) **Funzione adiuvante dei santi e dei beati che collaborano al progetto di Dio**
e incarnano la Grazia divina in tutte le sue forme, in questo caso:

{	Maria	→	"figura" della Grazia preveniente, dono gratuito di Dio all'uomo a prescindere dai suoi meriti
	Lucia	→	"figura" della Grazia illuminante, che infonde virtù benefiche all'uomo
	Beatrice	→	"figura" della Grazia cooperante o santificante, che guida l'uomo a operare il bene

c) **Imprescindibilità della libertà umana**, che deve decidere se aderire o meno
alla circostanza dell'incontro salvifico

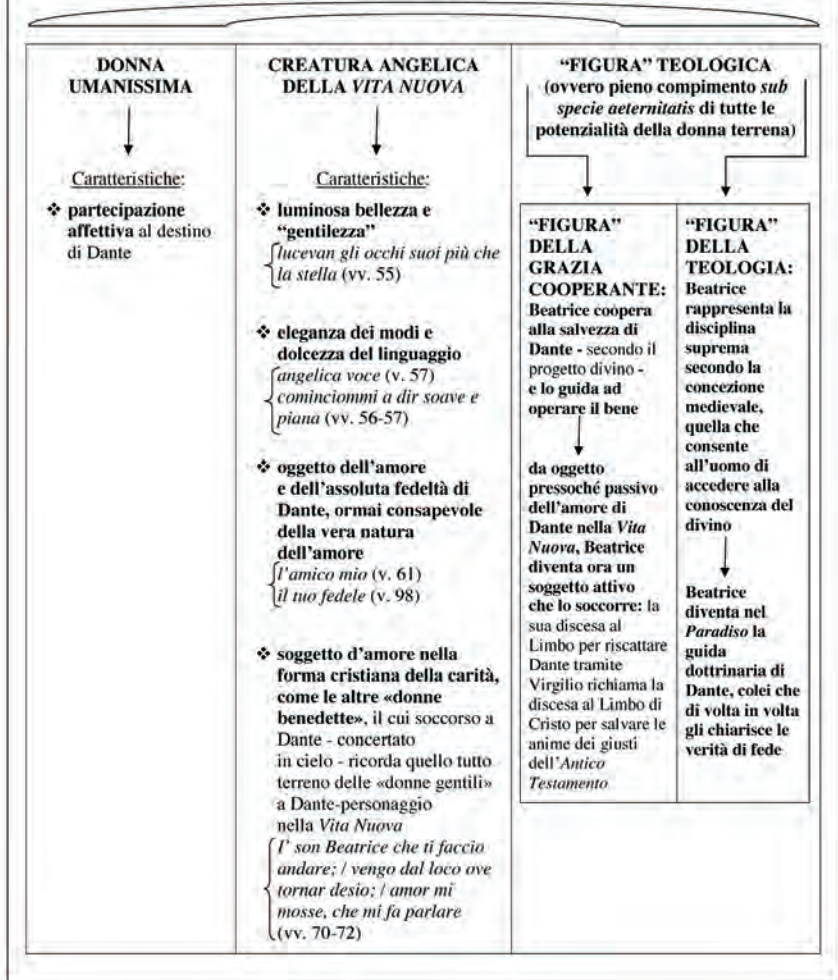
↓
i **dubbi di Dante-personaggio**, che si dichiara pretestuosamente indegno del viaggio,
esprimono la **paura umana** di fronte all'assunzione di responsabilità che tale adesione comporta

d) **Centralità nella teologia della salvezza della figura femminile** - a partire dalla Madonna -,
che indica al credente il metodo dell'adesione attraverso le circostanze

e) **Importanza di una paternità autorevole**, immagine della paternità divina,
che accompagna il credente nel suo cammino di salvezza

4) LA COMPLESSITA' DEL PERSONAGGIO DI BEATRICE

LA BEATRICE DELLA COMMEDIA



Dante, *Inferno*, Canto II (vv. 43-142)

vv. 43-126

LA REPLICA DI VIRGILIO AI DUBBI DI DANTE E IL RACCONTO DELL'INVESTITURA CELESTE

- «S'i' ho ben la parola tua intesa»,
rispuose del magnanimo quell'ombra,
45 «l'anima tua è da viltade offesa;
la qual molte fiate l'omo ingombra
sì che d'onrata impresa lo rivolve,
come falso veder bestia quand'ombra.
Da questa tema acciò che tu ti solve,
50 dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi
nel primo punto che di te mi dolve.
Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella,
tal che di comandare io la richiesi.
55 Lucevan li occhi suoi più che la stella;
e cominciommi a dir soave e piana,
con angelica voce, in sua favella:
“O anima cortese mantoana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
60 e durerà quanto 'l mondo lontana,
l'amico mio, e non de la ventura,
ne la diserta piaggia è impedito
sì nel cammin, che volt'è per paura;
e temo che non sia già sì smarrito,
65 ch'io mi sia tardi al soccorso levata,
per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito.
Or movi, e con la tua parola ornata
e con ciò c'ha mestieri al suo campare

- l'aiuta, sì ch'i' ne sia consolata.
- 70 I' son Beatrice che ti faccio andare;
vegno del loco ove tornar disio;
amor mi mosse, che mi fa parlare.
Quando sarò dinanzi al signor mio,
di te mi loderò sovente a lui”.
- 75 Tacette allora, e poi comincia' io:
“O donna di virtù, sola per cui
l'umana spezie eccede ogni contento
di quel ciel c'ha minor li cerchi sui,
tanto m'aggrada il tuo comandamento,
80 che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
più non t'è uo' ch'apirmi il tuo talento.
Ma dimmi la cagion che non ti guardi
de lo scender qua giù in questo centro
de l'ampio loco ove tornar tu ardi”.
- 85 “Da che tu vuo' saver cotanto a dentro,
dirotti brevemente”, mi rispuose,
“perch'io non temo di venir qua entro.
Temer si dee di sole quelle cose
c'hanno potenza di fare altrui male;
90 de l'altre no, ché non son paurose.
I' son fatta da Dio, sua mercé, tale,
che la vostra miseria non mi tange,
né fiamma d'esto incendio non m'assale.
Donna è gentil nel ciel che si compiange
95 di questo 'mpedimento ov'io ti mando,
sì che duro giudicio là sù frange.
Questa chiese Lucia in suo dimando
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele
di te, e io a te lo raccomando -.
- 100 Lucia, nimica di ciascun crudele,

si mosse, e venne al loco dov'ì' era,
che mi sedea con l'antica Rachele.
Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,
ché non soccorri quei che t'amò tanto,
105 ch'uscì per te de la volgare schiera?
non odi tu la pieta del suo pianto?
non vedi tu la morte che 'l combatte
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? -
Al mondo non fur mai persone ratte
110 a far lor pro o a fuggir lor danno,
com'io, dopo cotai parole fatte,
venni qua giù del mio beato scanno,
fidandomi del tuo parlare onesto,
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno".
115 Poscia che m'ebbe ragionato questo,
li occhi lucenti lagrimando volse;
per che mi fece del venir più presto;
e venni a te così com'ella volse;
d'inanzi a quella fiera ti levai
120 che del bel monte il corto andar ti tolse.
Dunque: che è? perché, perché restai?
perché tanta viltà nel core allette?
perché ardire e franchezza non hai?
poscia che tai tre donne benedette
125 curan di te ne la corte del cielo,
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?».

LA RINNOVATA ADESIONE DI DANTE
AL PROGETTO DEL VIAGGIO

Quali fioretti dal notturno gelo
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,
si drizzan tutti aperti in loro stelo,
130 tal mi fec'io di mia virtude stanca,
e tanto buono ardire al cor mi corse,
ch'i' cominciai come persona franca:
«Oh pietosa colei che mi soccorse!
e te cortese ch'ubidisti tosto
135 a le vere parole che ti porse!
Tu m'hai con disiderio il cor disposto
sì al venir con le parole tue,
ch'i' son tornato nel primo proposto.
Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:
140 tu duca, tu signore, e tu maestro».
Così li dissi; e poi che mosso fue,
intraì per lo cammino alto e silvestro.

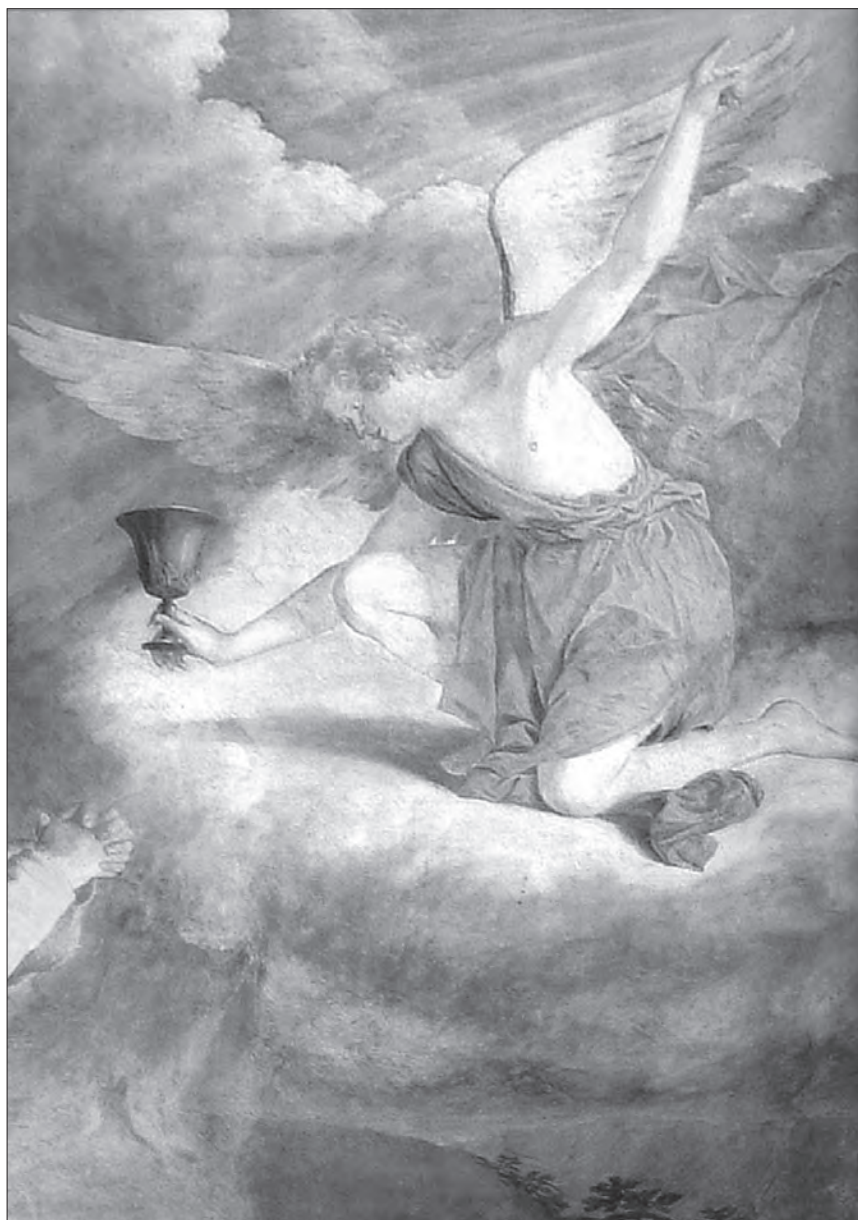


Michelangelo Bedini, *Visitazione*, Cattedrale San Venanzio Fabriano

III LEZIONE

“VENI, SPONSA, DE LIBANO”

**UN UOMO E UNA DONNA, CRISTO E LA CHIESA:
LA FIGURA DI BEATRICE NEL *PURGATORIO***



Orazio Gentileschi, *Orazione nell'orto degli ulivi* (particolare),
Cattedrale San Venanzio Fabriano

INTRODUZIONE

Ritratte attraverso le parole di Virgilio nel canto II dell'*Inferno*, Beatrice si mostra a Dante-personaggio solo nel XXX del *Purgatorio*, ma Dante-autore sollecita e orienta la memoria del lettore costruendo puntuali simmetrie tra i due contesti poetici.

La rilevanza simbolica dello spazio, il massiccio ricorso all'allegoria e l'alternanza tra azione e dialogo sono i dati testuali che collegano tra loro momenti narrativi pur così distanti, sottolineandone l'assoluta centralità nel percorso di autocoscienza di Dante-personaggio.

All'inizio dell'*Inferno* l'incontro con Virgilio si svolge nei pressi di Gerusalemme, il luogo dove Cristo morì e risorse, che nel poema rilancia il suo valore ideale facendo da sfondo alla scelta del viaggio salvifico da parte del suo protagonista; alla fine del *Purgatorio*, il pellegrino Dante incontra Beatrice nel Paradiso terrestre, lo spazio originario della felicità e dell'innocenza umana, che la cosmologia dantesca colloca agli antipodi della città santa, allineando con geometrico rigore le principali tappe della storia cristiana dell'umanità.

Gerusalemme è lo scenario che dà senso alla sequenza di allegorie - dalla selva al veltro - che strutturano il I canto dell'*Inferno*, accompagnano la comparsa di Virgilio e preludono alla lunga pausa dialogica del II: smarrito nel peccato, Dante-personaggio intraprende e propone per tutti un cammino di conversione che al lettore trasmette fin dall'inizio la certezza della salvezza, garantita dall'universalità del paradigma cristologico ancor prima che dalla Grazia profusa, nello specifico, con l'intervento delle «tre donne benedette». Un Eden che fonde memoria biblica e suggestioni classiche, ospita la complessa processione allegorica del canto XXIX del *Purgatorio*, che culmina nel XXX con l'apparizione di Beatrice velata e ne prepara la successiva apostrofe all'interdetto pellegrino: reduce dall'itinerario penitenziale del *Purgatorio*, il protagonista assiste a una trasposizione fantastica della storia cristiana di alto impatto scenografico, ma la sua condizione

spirituale non è sovrapponibile a quella di Adamo prima del peccato e la vicenda narrativa collocata nel Paradiso terrestre riconfigura *a posteriori* il senso originario di quel luogo.

Sette candelabri con fiamme luminose (il settemplice spirito di Dio e i sette doni dello Spirito Santo), ventiquattro anziani vestiti di bianco (i libri dell'*Antico Testamento*), quattro animali alati (i *Vangeli*), un carro trionfale trainato da un grifone dorato (la Chiesa e Cristo), sette donne danzanti alla destra e alla sinistra del carro (le tre virtù teologali e le quattro cardinali) e infine sette figure maschili (gli *Atti degli Apostoli*, le *Lettere di Paolo*, le quattro *Lettere minori* e l'*Apocalisse*) sono gli elementi e i personaggi del corteo sacro con cui Dante-autore rappresenta allegoricamente l'intera storia umana, dal tempo dell'attesa veterotestamentaria, a quello dell'incarnazione e della nuova legge, fino al compimento escatologico annunciato dall'*Apocalisse*; centro spaziale e cuore ideale della processione è il carro di Cristo e della Chiesa, laddove, in un tripudio di fiori cosparsi da angeli, compare all'improvviso Beatrice, rivestita dei colori della fede (il velo bianco), della speranza (il manto verde) e della carità (la veste rossa)¹.

Se la solennità dell'apparizione e la simbologia cromatica evocano gli incontri terreni con la «gentilissima» narrati nella *Vita Nuova*, la ricchezza e la complessità del contesto ultraterreno riflettono la piena maturità della coscienza religiosa di chi scrive: collocando Beatrice sul carro trionfale trainato dal grifone, Dante-autore rivela il valore sacramentale che ha assunto nella sua vita la presenza di quella donna, strumento per lui del rapporto con Cristo nella concretezza della Chiesa e stimolo all'esercizio conseguente delle virtù teologali, cardine della pedagogia cristiana.

Nell'aldilà esemplare della *Commedia*, la personale vicenda dantesca si conferma ancora una volta paradigma universale della

1 Per la processione sacra nel canto XXIX del *Purgatorio*, vedi il punto 1 della lezione.

dinamica della Grazia, sperimentata dal credente nell'evidenza di un incontro, da cui scaturisce la sua tensione alla Verità che coincide con la verità di sé: mentre diventa *sub specie aeternitatis* "figura" di Cristo operante, Beatrice chiama Dante col suo nome - prima e unica attestazione nel poema -, suggerendo che i rapporti fondamentali veicolano in vita il Mistero, di cui sono segno, non meno che l'irriducibile percezione della propria identità.

Accompagnata dalla scomparsa definitiva di Virgilio, escluso dalla Rivelazione, per Dante-personaggio l'epifania di Beatrice rappresenta la concreta manifestazione della teologia salvifica delineata nel canto II dell'*Inferno*, ma lo sviluppo narrativo e poetico che Dante-autore le offre a distanza, in vera al contempo davanti al lettore l'esperienza evangelica del centuplo quaggiù, rilanciandone la promessa, non a caso sullo sfondo del Paradiso terrestre.

Tuttavia, il pellegrino Dante, così come l'uomo di ogni tempo, non può ritrovare l'armonia edenica nel rapporto con Dio né la purezza iniziale di Adamo: segnato per sempre dal peccato originale ma anche per sempre riscattato da Cristo, il credente è chiamato di continuo al pentimento e alla (ri)conversione del cuore, certo della rinascita spirituale garantita dal sacramento della confessione, di cui solo la Chiesa è ministra.

Nel Paradiso terrestre della *Commedia*, proiezione ideale di una possibilità reale più che luogo mitico dell'innocenza originaria, il rapporto uomo-Dio non può prescindere dall'incarnazione di Cristo e dalla mediazione della Chiesa, resa evidente attraverso Beatrice nella vicenda di Dante-autore, la cui stringente coerenza attribuisce a costei un ruolo sacramentale anche nel percorso di penitenza di Dante-personaggio.

Caratteristica del passaggio nel Purgatorio, davanti a una Beatrice «regalmente proterva» la contrizione del pellegrino non si traduce più in cerimoniali simbolici ma acquista tutta l'intensità umana di un dramma realmente vissuto: mentre Dante-personaggio subisce

la violenza verbale di colei che gli rinfaccia i suoi travimenti intellettuali e morali, Dante-autore rivela la sofferta lucidità di giudizio di chi ha smascherato di fronte a se stesso ciò che l'ha distolto dalla quella verità di cui Beatrice, anche da morta, era segno.

“Figura” di Cristo operante nel momento della sua apparizione, con l'arringa accusatoria il personaggio di Beatrice diventa al contempo “figura” di Cristo giudicante², di cui rappresenta il vicario in un contesto altamente patetico e solenne che finisce per sovrapporre l'esperienza storica della confessione alla profezia escatologica del Giudizio, trasmettendo al lettore la vertigine dell'eternità. È forse anche il suo pianto quello in cui scoppia Dante-personaggio prima di iniziare a confessarsi³; dopo un lungo silenzio, tale reazione non è solo il frutto della vergogna né tanto meno della paura, ma scaturisce dalla coscienza dell'infinita pietà divina, la cui immagine più bella sono ancora le lacrime di Beatrice, quelle con cui lei stessa, finito il tempo delle accuse, ricorda di aver pregato Virgilio per amore di Dante.

2 Per la complessità del personaggio di Beatrice nel canto XXX del *Purgatorio*, vedi punto 2 della lezione.

3 Per le fasi del rito purgatoriale di Dante-personaggio, vedi il punto 3 della lezione.

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Gli antefatti del canto XXX del *Purgatorio*:
la processione sacra
- 2) La complessità del personaggio di Beatrice:
la simbologia cristologica
- 3) Il rito purgatoriale di Dante-personaggio:
la confessione e la purificazione



Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale* (particolare),
Cappella Sistina Roma

**1) GLI ANTEFATTI DEL CANTO XXX DEL PURGATORIO:
LA PROCESSIONE SACRA**

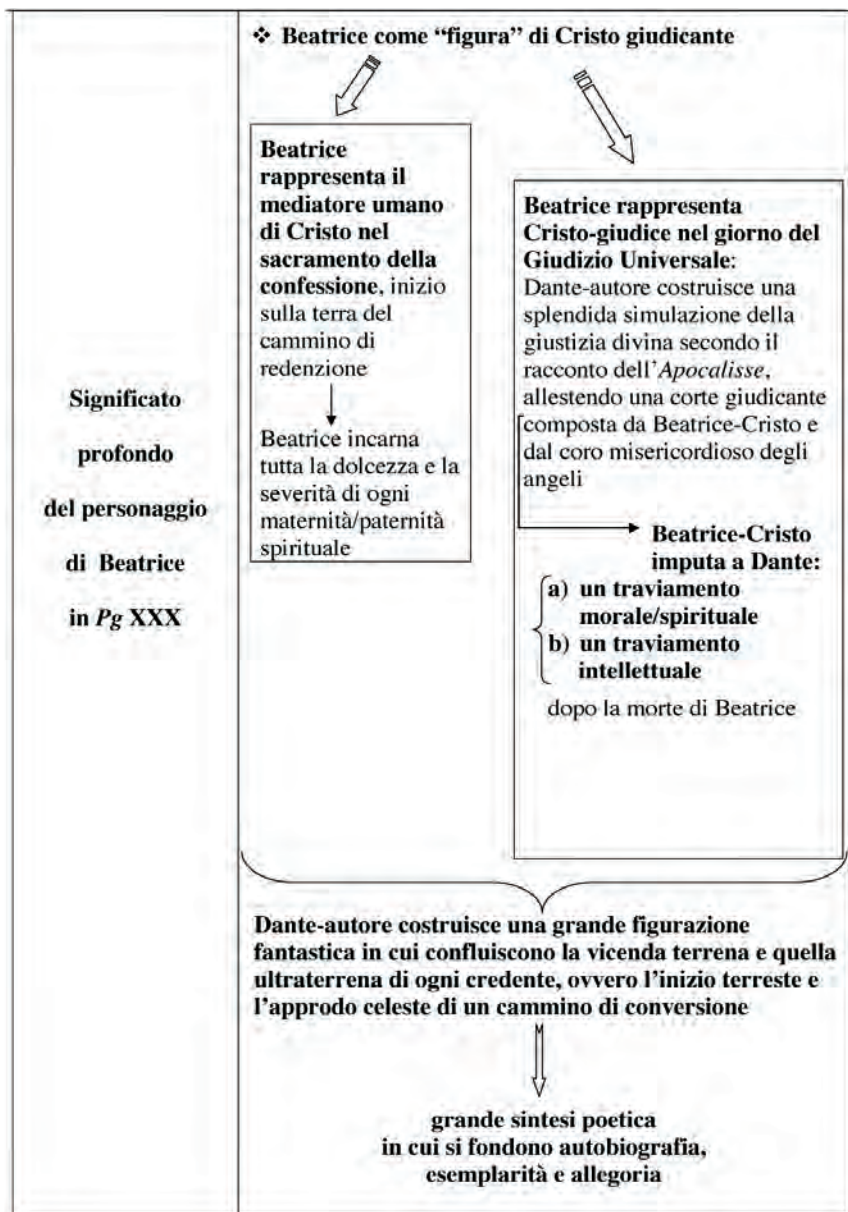
- ❖ **Luogo:** il **Paradiso terrestre**, foresta posta sulla cima del monte del Purgatorio, allietata da una lieve brezza, dal canto degli uccelli e da un fiume dall'acqua purissima che si ramifica nel Lete e nell'Eunoè
- ❖ **Tempo:** **13 aprile 1300** (mercoledì dopo Pasqua), prime ore del mattino

Elenco degli elementi e dei personaggi della processione	Significato allegorico di ogni elemento e personaggio
7 candelabri	il settemplice Spirito di Dio , da cui discendono i 7 doni dello Spirito Santo
7 strisce dei colori dell'arcobaleno che sovrastano l'intera processione	i 7 doni dello Spirito Santo , enumerati dal profeta Isaia: sapienza, intelletto, consiglio, forza, scienza, pietà, timor di Dio
24 anziani vestiti di bianco e con una corona di gigli	i 24 libri dell'Antico Testamento , precedenti alla venuta di Cristo
4 animali alati e coronati di alloro, ciascuno provvisto di ali con penne piene d'occhi	➤ i 4 Vangeli (i 4 animali alati) ➤ la capacità di comprendere le cose passate e quelle future (gli occhi)
carro trionfale su due ruote, bianco e rosso, trainato da un grifone dorato con la testa da leone e le ali da aquila	➤ la Chiesa (carro) ➤ l' antica e la nuova legge (due ruote) ➤ Cristo e la sua doppia natura, umana e divina (grifone)
3 donne danzanti a destra del carro, una rossa , una verde , una bianca	le 3 virtù teologali , carità (rosso), speranza (verde), fede (bianco)
4 donne a sinistra del carro, vestite di rosso, di cui una con tre occhi	le 4 virtù cardinali , giustizia , forzezza , temperanza , prudenza (che guida)
2 anziani , un medico e uno armato di spada	San Luca e San Paolo , rispettivamente autori degli <i>Atti degli Apostoli</i> e delle <i>Lettere</i>
4 uomini di umile aspetto	San Giacomo , San Pietro , San Giovanni , San Giuda , autori delle altre <i>Lettere</i>
1 vecchio che avanza da solo come dormendo	San Giovanni , autore dell' <i>Apocalisse</i>

Dante delinea la storia dell'umanità, dalle origini fino al compimento escatologico dell'*Apocalisse*. Infatti, l'intera processione rappresenta:

- a) il tempo dell'attesa precedente alla venuta di Cristo;
- b) il tempo dell'incarnazione di Cristo e della nuova legge;
- c) il tempo del ritorno di Cristo sulla terra per il giudizio finale.

2) LA COMPLESSITA' DEL PERSONAGGIO DI BEATRICE: LA SIMBOLOGIA CRISTOLOGICA	
Caratterizzazione di Beatrice in Pg XXX	❖ Modalità dell'apparizione ↓ Beatrice compare quando la processione si ferma, in un tripudio di fiori cosparsi dagli angeli, mentre i 24 anziani gridano <i>Veni, sponsa, de Libano</i>
	❖ Descrizione dell'aspetto fisico ↓ Beatrice indossa un candido velo, cinto da un ramoscello d'ulivo, ed è avvolta in un manto verde sopra un vestito rosso fiamma
Significato profondo del personaggio di Beatrice in Pg XXX	❖ Beatrice come "figura" di Cristo-operante ↓ Beatrice rappresenta la Grazia dell'incontro con Cristo possibile attraverso la Chiesa, che ne prolunga l'incarnazione ↙ ↘ attraverso i suoi membri che ne diventano testimoni ↔ attraverso l'esercizio delle virtù teologali, cardine della pedagogia cristiana ed espressione della massima tensione umana verso la Verità: non a caso Virgilio scompare all'improvviso } la comparsa di Beatrice nel Paradiso terrestre, il luogo del Paradiso più legato alla dimensione della terra e della realtà, replica l'incontro del giovane Dante con Beatrice perché ne rinnova <i>sub specie aeternitatis</i> le potenzialità salvifiche in senso cristiano [cfr. le espressioni scritturali in latino - <i>Veni, sponsa, de Libano</i> (<i>Cantico dei Cantici</i>), <i>Benedictus qui venis</i> (<i>Vangelo</i>) -, il paragone tra Beatrice e il sole che sorge ad Oriente, le vesti di Beatrice che indicano le tre virtù teologali]



3) IL RITO PURGATORIALE DI DANTE-PERSONAGGIO: LA CONFESSIONE E LA PURIFICAZIONE

❖ 1° parte: la confessione di Dante-personaggio

1° fase: la contrizione del cuore ovvero il pentimento

2° fase: il pianto liberatore

3° fase: il resoconto dei peccati da parte di Dante
e la correzione di Beatrice

4° fase: la contemplazione di Beatrice da parte di Dante,
rinnovato nello sguardo, e il suo svenimento finale

❖ 2° parte: la purificazione di Dante-personaggio

1° fase: immersione nel Lete,
il fiume che cancella la memoria del peccato

2° fase: immersione nell'Eunoè,
il fiume che risveglia il ricordo del bene compiuto

SIGNIFICATO PROFONDO DEL RITO:

a) Grande drammatizzazione della presa di coscienza delle proprie colpe da parte di Dante-autore che si sdoppia

nella figura di Beatrice,
le cui parole rappresentano
la consapevolezza attuale
di Dante-uomo

nella figura di Dante-personaggio,
il cui percorso ricalca tutte le tappe
di quello di Dante-uomo

b) Ambiziosa indicazione di percorso da parte di Dante-autore ai suoi contemporanei e all'umanità di ogni tempo, di cui Dante-personaggio è "figura"



Lorenzo Lotto, *Annunciazione* (particolare), Pinacoteca civica Jesi

Dante, *Purgatorio*, Canto XXX

vv. 1-54

L'APPARIZIONE DI BEATRICE E LA SCOMPARSA DI VIRGILIO

Quando il settentrion del primo cielo,
che né occaso mai seppe né orto
né d'altra nebbia che di colpa velo,
e che faceva lì ciascun accorto
5 di suo dover, come 'l più basso face
qual temon gira per venire a porto,
fermo s'affisse: la gente verace,
venuta prima tra 'l grifone ed esso,
al carro volse sé come a sua pace;
10 e un di loro, quasi da ciel messo,
"Veni, sponsa, de Libano" cantando
gridò tre volte, e tutti li altri appresso.
Quali i beati al novissimo bando
surgeran presti ognun di sua caverna,
15 la revestita voce alleluando,
cotali in su la divina basterna
si levar cento, ad vocem tanti senis,
ministri e messaggier di vita etterna.
Tutti dicean: "Benedictus qui venis!",
20 e fior gittando e di sopra e dintorno,
"Manibus, oh, date lilia plenis!".
Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l'altro ciel di bel sereno addorno;
25 e la faccia del sol nascere ombrata,
sì che per temperanza di vapori

l'occhio la sostenea lunga fiata:
così dentro una nuvola di fiori
che da le mani angeliche saliva
30 e ricadeva in giù dentro e di fori,
sopra candido vel cinta d'uliva
donna m'apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.
E lo spirito mio, che già cotanto
35 tempo era stato ch'a la sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,
senza de li occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d'antico amor sentì la gran potenza.
40 Tosto che ne la vista mi percosse
l'alta virtù che già m'avea trafitto
prima ch'io fuor di puerizia fosse,
volsimi a la sinistra col respitto
col quale il fantolin corre a la mamma
45 quando ha paura o quando elli è afflitto,
per dicere a Virgilio: "Men che dramma
di sangue m'è rimaso che non tremi:
conosco i segni de l'antica fiamma".
Ma Virgilio n'avea lasciati scemi
50 di sé, Virgilio dolcissimo patre,
Virgilio a cui per mia salute die'mi;
né quantunque perdeo l'antica matre,
valse a le guance nette di rugiada,
che, lagrimando, non tornasser atre.

L'APOSTROFE DI BEATRICE A DANTE
E LA PIETÀ DEGLI ANGELI

- 55 «Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non pianger ancora;
ché pianger ti conven per altra spada».
Quasi ammiraglio che in poppa e in prora
viene a veder la gente che ministra
- 60 per li altri legni, e a ben far l'incora;
in su la sponda del carro sinistra,
quando mi volsi al suon del nome mio,
che di necessità qui si registra,
vidi la donna che pria m'appario
- 65 velata sotto l'angelica festa,
drizzar li occhi ver' me di qua dal rio.
Tutto che 'l vel che le scendea di testa,
cerchiato de le fronde di Minerva,
non la lasciasse parer manifesta,
- 70 regalmente ne l'atto ancor proterva
continuò come colui che dice
e 'l più caldo parlar dietro riserva:
«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
- 75 non sapei tu che qui è l'uom felice?».
Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte.
Così la madre al figlio par superba,
- 80 com'ella parve a me; perché d'amaro
sente il sapor de la pietade acerba.
Ella si tacque; e li angeli cantaro

di subito “In te, Domine, speravi”;
 ma oltre “pedes meos” non passaro.
 85 Sì come neve tra le vive travi
 per lo dosso d’Italia si congela,
 soffiata e stretta da li venti schiavi,
 poi, liquefatta, in sé stessa trapela,
 pur che la terra che perde ombra spiri,
 90 sì che par foco fonder la candela;
 così fui senza lagrime e sospiri
 anzi ‘l cantar di quei che notan sempre
 dietro a le note de li eterni giri;
 ma poi che ‘ntesi ne le dolci tempore
 95 lor compatire a me, par che se detto
 avesser: “Donna, perché sì lo stempere?”,
 lo gel che m’era intorno al cor ristretto,
 spirito e acqua fessi, e con angoscia
 de la bocca e de li occhi uscì del petto.

vv. 100-145

IL RESOCONTO AGLI ANGELI
 DELLE COLPE DI DANTE DA PARTE DI BEATRICE

100 Ella, pur ferma in su la detta coscia
 del carro stando, a le sustanze pie
 volse le sue parole così poscia:
 «Voi vigilate ne l’eterno die,
 sì che notte né sonno a voi non fura
 105 passo che faccia il secol per sue vie;
 onde la mia risposta è con più cura
 che m’intenda colui che di là piagne,
 perché sia colpa e duol d’una misura.

Non pur per ovra de le rote magne,
110 che drizzan ciascun seme ad alcun fine
secondo che le stelle son compagne,
ma per larghezza di grazie divine,
che sì alti vapori hanno a lor piova,
che nostre viste là non van vicine,
115 questi fu tal ne la sua vita nova
virtualmente, ch'ogne abito destro
fatto averebbe in lui mirabil prova.
Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa 'l terren col mal seme e non còlto,
120 quant'elli ha più di buon vigor terrestre.
Alcun tempo il sostenni col mio volto:
mostrando li occhi giovanetti a lui,
meco il menava in dritta parte vòlto.
Sì tosto come in su la soglia fui
125 di mia seconda etade e mutai vita,
questi si tolse a me, e diessi altrui.
Quando di carne a spirto era salita
e bellezza e virtù cresciuta m'era,
fu' io a lui men cara e men gradita;
130 e volse i passi suoi per via non vera,
imagini di ben seguendo false,
che nulla promession rendono intera.
Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali e in sogno e altrimenti
135 lo rivocai; sì poco a lui ne calse!
Tanto giù cadde, che tutti argomenti
a la salute sua eran già corti,
fuor che mostrarli le perdute genti.
Per questo visitai l'uscio d'i morti
140 e a colui che l'ha qua sù condotto,

li prieghi miei, piangendo, furon porti.
Alto fato di Dio sarebbe rotto,
se Letè si passasse e tal vivanda
fosse gustata senza alcuno scotto
145 di pentimento che lagrime spanda».

IV LEZIONE

**“SORRISE E RIGUARDOMMI;
POI SI TORNÒ A L’ETTERNA FONTANA”**

**LA LUCE DI DIO:
LA FIGURA DI BEATRICE NEL *PARADISO***



Giuseppe Bastiani, *Sogno di Giacobbe e Annunciazione*,
Cattedrale San Venanzio Fabriano

INTRODUZIONE

Se l'esperienza del Paradiso terrestre, la confessione e la purificazione del pellegrino Dante costituiscono l'approdo supremo del percorso purgatoriale, quello paradisiaco culmina nel fiume di luce dell'Empireo, che prelude alla contemplazione della «candida rosa» e alla visione finale di Dio.

Chiave di volta delle rispettive cantiche secondo il sistema di simmetrie interne alla *Commedia*, il canto XXX del *Purgatorio* e il XXX del *Paradiso* introducono una forte cesura nello sviluppo narrativo e determinano un'ulteriore impennata della ricerca poetica: la svolta legata a ciascuno di essi investe al contempo la natura dello spazio descritto, la caratterizzazione di Beatrice e la condizione spirituale di Dante-personaggio, tre dimensioni che si compenetrano tra loro e mutano con osmotica contiguità.

Sfondo dell'azione fin dal canto XXVIII del *Purgatorio*, solo col XXX il Paradiso terrestre di biblica memoria acquista rinnovato spessore ospitando il corteo sacro che lo trasforma nel luogo di proiezione della pienezza umana, garantita da Cristo e dalla Chiesa al credente di ogni tempo; dopo aver attraversato i nove cieli, svaniti d'improvviso alle sue spalle, col canto XXX del *Paradiso* Dante-personaggio inizia a sperimentare l'assoluta alterità dell'Empireo, a cui è introdotto - insieme al lettore - da una premessa teologica di Beatrice.

Mentre costei chiarisce al suo discepolo che l'Empireo sarà un cielo di «pura luce», in cui la perfezione della visione, l'assolutezza della conoscenza e la compiutezza dell'amore-carità trionfano e si identificano senza scarti, Dante-autore segnala al lettore che la sua poesia sta per affrontare la sfida più alta, perché descrivere la beatitudine progressivamente esperita da Dante-personaggio significa continuare a sfiorare e a spostare il limite dell'ineffabile¹.

1 Per la spiegazione di Beatrice e la successiva visione di Dante-personaggio, vedi il punto 1 della lezione.

Dilatato per l'estensione di quattro canti - gli ultimi del *Paradiso* -, l'itinerario insieme visivo e cognitivo del protagonista diventa tutt'uno con quello poetico di chi scrive, che accompagna il lettore con la potenza figurativa di immagini dinamiche e mutanti che preparano di volta in volta alla visione perfetta, a cui la percezione di Dante-personaggio e la restituzione di Dante-autore accedono sempre per successive approssimazioni.

Ad acquistare graduale nitidezza è in primo luogo la «candida rosa», che all'inizio appare come un fiume di luce contornato da fiori e faville, poi come un immenso anfiteatro i cui scranni sono occupati dai beati, mentre una miriade di angeli canta e vola di continuo da lì a Dio e viceversa: accumulando sensazioni che si dissolvono l'una nell'altra senza soluzione di continuità, Dante-autore fonde stilizzazione allegorica e precisione descrittiva per evocare uno scenario celeste di caleidoscopica ricchezza, in cui la fissità estatica della contemplazione si traduce subito in movimento incessante d'amore-carità.

Nella descrizione della «candida rosa» acquista per la prima volta concreta evidenza l'unità sintetica del molteplice che caratterizza la condizione beatifica, secondo quanto illustrato da Beatrice in quella che apparirà *a posteriori* la sua ultima lezione di teologia; quando riesce a contemplare la letizia dei beati e sta per farne esperienza di persona, Dante-personaggio cerca ancora una volta il supporto didascalico della sua guida, ma ne constata l'improvvisa scomparsa scorgendo al suo posto la figura di un vecchio venerando, che si rivelerà essere San Bernardo.

Il passaggio di consegne tra Beatrice e San Bernardo nell'Empireo rimanda a quello tra Virgilio e Beatrice nel Paradiso terrestre, poiché entrambi sottolineano le svolte interiori di una progressione ascendente che prevede nell'ordine un percorso etico-filosofico, un affondo teologico e un momento mistico-intuitivo, rispettivamente collocati sotto l'egida della ragione, della fede e della Grazia.

La puntualità dei rimandi intratestuali tra i canti XXX-XXXI del *Purgatorio* e quelli corrispondenti del *Paradiso* consente di apprezzare l'evoluzione spirituale del pellegrino Dante², che si riverbera sulla profondità di sguardo con cui egli, solo ora, vede la donna che ama da sempre: ancora segnato dal peccato malgrado il cammino purgatorio, nel *Paradiso* terrestre il protagonista vive la vera contrizione del cuore, innescata dalla violenta requisitoria di Beatrice, che acquista autorevole dolcezza durante la successiva confessione di cui diviene ministra; libero, grato e ormai pronto ad aderire a Dio con la totalità di sé, nell'Empireo Dante-personaggio partecipa per la prima volta alla letizia dei beati nel momento in cui contempla il volto di Beatrice, che gli sorride dalla «candida rosa» nella luce dell'eternità.

Trionfo del godimento estetico ed estatico, quella visione si traduce subito nella lode di lei, realizzando l'assoluta identità tra contemplazione, intuizione e amore-carità che Dante-autore aveva già evocato nel fantasmagorico complesso della «candida rosa» e che ora ripropone dal punto di vista di Dante-personaggio senza temere ridondanze narrative: come gli angeli e i beati risplendono e si nutrono della luce divina, il pellegrino, ormai redento, ringrazia e prega la sua donna terrestre e celeste, che l'ha soccorso nel peccato, l'ha condotto alla verità di sé e può intercedere per l'approdo mistico finale.

Preludio e approssimazione alla contemplazione di Maria e di Dio, quella di Beatrice tra i beati dischiude l'imminente coronamento della vicenda di Dante-personaggio e chiude il cerchio nel percorso letterario di Dante-autore; è sua la tensione umana e poetica che alla fine del *Paradiso* recupera e sviluppa non solo l'interlocutoria conclusione della *Vita Nuova*, ma anche le premesse teologiche della *Commedia*, esposte all'inizio dell'*Inferno*: l'accorata preghiera rivolta a Beatrice supera l'intuizione mistica di lei che chiudeva l'opera giovanile nel

2 Per i rimandi intratestuali tra le due cantiche e il loro significato, vedi il punto 2 della lezione.

segno dell'ineffabilità totale, mentre il suo sorriso finale conferma e rilancia la sequela gerarchica delle intercessioni che avallano la trasmissione della Grazia³.

Prima e al di là della visione ultima, per Dante pellegrino e uomo, è Beatrice che sorride il volto di Dio.

3 Per l'approdo spirituale e poetico legato all'apparizione di San Bernardo, vedi il punto 3 della lezione.

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) L'Empireo e la «candida rosa»: la descrizione dell'ineffabile
- 2) L'ultima visione di Beatrice: un approdo spirituale e poetico
- 3) La comparsa di San Bernardo: un approdo spirituale e poetico

1) L'EMPIREO E LA «CANDIDA ROSA»: LA DESCRIZIONE DELL'INEFFABILE

1° MOMENTO NARRATIVO: LA SPIEGAZIONE DI BEATRICE

**LE
PAROLE
DI
BEATRICE**
(guida
teologica di
Dante)

«[...] Noi siamo usciti fore
del maggior corpo al ciel ch'è pura luce:
luce intelletual, piena d'amore;
amore di vero ben, pien di letizia;
letizia che trascende ogni dolzore.
Qui vedrai l'una e l'altra milizia
di paradiso, e l'una in quelli aspetti
che tu vedrai a l'ultima giustizia». [Pd. XXX, vv. 38-45]

**IL
SIGNIFICATO
DELLE
PAROLE
DI
BEATRICE**

❖ **Absoluta alterità** rispetto ai cieli precedenti dell'Empireo, infinito, costituito da pura luce, posto al di fuori dello spazio e del tempo



indicazione al lettore di Dante-autore, che si appresta a misurare le possibilità estreme della propria poesia nella successiva descrizione degli angeli e dei beati (questi ultimi con l'aspetto che avranno dopo il Giudizio Universale): **la lenta adesione della parola poetica allo spettacolo paradisiaco** riflette il progressivo adeguamento della vista da parte di Dante-personaggio, il cui percorso viene a coincidere con quello del lettore

- ❖ **Imminente realizzazione per Dante-personaggio di una perfetta coincidenza tra la visione dei sensi e quella della mente**, dopo le "lezioni teologiche" di Beatrice dei canti precedenti
- ❖ **Coimplicazione reciproca di conoscenza e amore/carità nella condizione della beatitudine** → annullamento dei confini tra anima e corpo, contemplazione estatica e continuo movimento



2° MOMENTO NARRATIVO: LA VISIONE DI DANTE-PERSONAGGIO	
LE IMMAGINI	IL SIGNIFICATO DELLE IMMAGINI
<p>a) Visione di una luce accecante, che investe Dante-personaggio</p>	<p>❖ Metafora dell'annullamento mistico: la momentanea cecità dischiude la perfetta capacità visiva</p>
<p>b) Visione di un fiume di luce che scorre tra due rive coperte di fiori, mentre una miriade di faville va e viene dal fiume ai fiori</p> <p>↳ fusione di sensazioni tattili, visive e olfattive</p>	<p>❖ Allegoria che anticipa la visione vera, quella della «candida rosa»</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>↳</p> <p>progressivo adeguamento della vista alla visione da parte di Dante-personaggio</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>↳</p> <p>progressivo adeguamento ad una materia ineffabile da parte di Dante-poeta</p> </div> </div> <p>↳ delineazione di un itinerario visivo, cognitivo e poetico che coinvolge il protagonista, il lettore e l'autore senza soluzione di continuità</p> <p>❖ Pienezza del godimento estetico ed estatico, resa attraverso l'annullamento dei confini tra le sensazioni che si dissolvono l'una nell'altra nella continua mobilità degli elementi della scena</p>
<p>c) Graduale trasformazione della visione precedente:</p> <ul style="list-style-type: none"> - il fiume di luce diventa un lago di sovraumana ampiezza - i fiori diventano i beati, disposti sui seggi della «candida rosa», un immenso anfiteatro con più di mille gradini - le faville diventano gli angeli che cantano e volano senza posa e alternativamente da Dio ai beati, come api dai fiori al favo <p>↳ integrazione dell'udito e del gusto nel complesso delle associazioni sensoriali (ad esempio, «odor di lode»: il profumo della rosa è lode a Dio)</p>	<p>❖ Trionfo del godimento estetico ed estatico</p> <p>↳ Dante-autore realizza la poesia dell'ineffabile coniugando la smaterializzazione indistinta con l'estrema concretezza, così da riprodurre a livello poetico l'unità sintetica degli opposti propria del sublime celeste</p> <p>❖ Continua osmosi tra luce intellettuale e amore/carità, due dimensioni che comprendono tanto la fissità della contemplazione quanto la mobilità dell'adesione, elementi indistinguibili nella condizione della beatitudine</p> <p>❖ «Candida rosa» come</p> <div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="font-size: 3em; margin-right: 10px;">{</div> <ul style="list-style-type: none"> - immagine della Chiesa trionfante (ovvero dei beati redenti nel sangue di Cristo), che non smette di essere militante, come in terra <li style="text-align: center;">↑↓ - simbolo di Maria, che rifulge nell'estremità della rosa e incarna l'umanità perfetta </div>

2) L'ULTIMA VISIONE DI BEATRICE: UN APPRODO SPIRITUALE E POETICO

Successione degli eventi	Rimandi intratestuali	Interpretazione
<p>❖ Stupore, curiosità e gioia di Dante-personaggio davanti allo spettacolo sovraumano (Pd. XXXI, vv. 31-42: paragone tra lo stato d'animo di Dante e quello dei barbari che rimanevano attoniti davanti alle meraviglie dell'antica Roma)</p>	<p>➤ Stupore e turbamento di Dante-personaggio davanti all'apparizione di Beatrice sul carro della processione sacra nel Paradiso terrestre (Pg. XXX, vv. 22-39)</p>	<p>✓ Cambiamento della condizione interiore di Dante-personaggio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - bloccato dal peccato e consapevole di esserlo prima della confessione, fulcro del percorso purgatoriale; - libero, grato e capace di aderire al volere di Dio prima della visione suprema, apice del godimento paradisiaco
<p>❖ Immediata volontà da parte di Dante-personaggio di cercare il supporto teologico di Beatrice (Pd. XXXI, vv. 55-57: «volgeami con voglia riaccesa / per domandar la mia donna di cose / di che la mente mia era sospesa»)</p>	<p>➤ Immediata volontà da parte di Dante-personaggio di cercare il sostegno morale di Virgilio (Pg. XXX, vv. 43-45 «volsimi a la sinistra col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma / quando ha paura o quando elli è afflitto»)</p>	<p>✓ Cambiamento della condizione interiore di Dante-personaggio:</p> <ul style="list-style-type: none"> - bisogno in Purgatorio del sostegno della ragione umana, di cui Virgilio è "figura" - bisogno in Paradiso del supporto della sapienza teologica, di cui Beatrice è "figura"
<p>❖ Costatazione della scomparsa di Beatrice, sostituita da San Bernardo che rivela a Dante che Beatrice l'ha pregato di accompagnarlo nell'ultima parte del viaggio e lo invita a guardare nel terzo giro della «candida rosa», dove Beatrice siede nel seggio che i suoi meriti le hanno assegnato (Pd. XXXI, vv. 65-69 «A terminar lo tuo disiro / mosse Beatrice me del loco mio; / e se riguardi sù nel terzo giro / dal sommo grado, tu la rivedrai / nel trono che suoi meriti le sortiro»)</p>	<p>➤ Costatazione della scomparsa di Virgilio, sostituito da Beatrice che si rivela a Dante, lo esorta a non piangere per l'assenza di Virgilio e lo apostrofa per aver osato salire fino al Paradiso terrestre (Pg. XXX, vv. 73-75 «Guardaci ben! Ben son Beatrice. / Come degnasti d'accedere al monte? / non sapei tu che qui è l'uom felice?»)</p>	<p>✓ Passaggio dalla fase teologica del viaggio, rappresentata da Beatrice, a quella mistico-intuitiva, rappresentata da San Bernardo, una delle figure più significative del misticismo medievale</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>la fase mistico-intuitiva (San Bernardo) compendia e supera le due fasi precedenti del viaggio, quella razionale (Virgilio) e quella teologica (Beatrice)</p> <p>↳ la conoscenza delle Scritture e delle verità di fede non basta per la piena adesione a Dio, per cui occorre un'intuizione che è dono gratuito della Grazia</p>

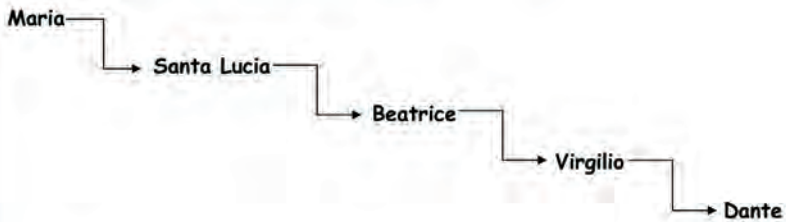
<p>❖ Commoso ringraziamento di Dante-personaggio a Beatrice, che per lui scese fino al Limbo, e accorata preghiera affinché gli consenta di tornare un giorno da lei con la sua attuale condizione di purezza spirituale (Pd. XXXI, vv. 79-90)</p>	<p>➤ Incapacità di parlare da parte di Dante-personaggio, paralizzato dalla vergogna, e lungo discorso di Beatrice che espone le ragioni del traviamiento morale e intellettuale di Dante (Pg. XXX, vv. 85-145)</p>	<p>✓ Passaggio dal senso di colpa del peccatore alla consapevolezza riconoscente dell'uomo libero</p> <p>✓ Contemplazione di Beatrice come partecipazione di Dante-personaggio al godimento estetico ed estatico proprio dei beati</p> <p>✓ Fusione di contemplazione e lode come partecipazione di Dante-personaggio alle sovrapposizioni sensoriali proprie della condizione di beatitudine nonché alla coincidenza di comprensione e amore/carità che la caratterizza</p> <p>→ risemantizzazione e superamento della vicenda della Vita Nuova:</p> <p>a) la lode della Beatrice terrestre diventa lode della Beatrice celeste, non più oggetto passivo d'amore ma strumento attivo della Grazia divina</p> <p>b) la visione di Beatrice nell'Empireo - con cui si concludeva l'opera giovanile - diventa propedeutica alla visione di Dio</p> <p>✓ Analogia tra la preghiera di Dante-personaggio a Beatrice e quella di San Bernardo alla Vergine, affinché interceda per Dante</p> <p>→ trasformazione di Beatrice in una santa la cui intercessione viene implorata per ottenere la grazia dell'intuizione mistica</p>
<p>❖ Sorriso finale rivolto a Dante-personaggio da Beatrice, trasfigurata dalla luce divina, e successivo ritorno del suo sguardo a Dio (Pd. XXXI, vv. 92-93 «sorrisse e riguardommi: / poi si tornò a l'eterna fontana»)</p>	<p>➤ Progressiva prevalenza della parola sulla visione, funzionale alla focalizzazione delle colpe di Dante-personaggio, accompagnato da Beatrice nel rito purgatoriale con un misto di stringente severità e commossa dolcezza (Pg. XXXI, vv. 1-36)</p>	<p>✓ Ultima e suprema sintesi in Beatrice della donna terrestre e della creatura celeste nonché di tutte le forme dell'amore, ricomprese nell'amore per Dio</p> <p>✓ Analogia tra l'atteggiamento di Beatrice e quello di Maria, che distolgono per un attimo lo sguardo da Dio per rivolgerlo rispettivamente a Dante e a San Bernardo</p> <p>→ rappresentazione poetica della sequela delle intercessioni</p>

3) LA COMPARSА DI SAN BERNARDO: UN APPRODO SPIRITUALE E POETICO

La comparsa di San Bernardo rappresenta al contempo:

- a) l'ingresso nella fase mistico-intuitiva del percorso ascendente di Dante-personaggio (approdo spirituale)
- b) l'ultimo anello della costruzione narrativa di Dante-autore, inaugurata col II canto dell'*Inferno* (approdo poetico)

DELINEAZIONE DEL PERCORSO DISCENDENTE DELLA GRAZIA DIVINA,
CHE SOCCORRE IL PECCATORE (*Inferno*, canto II)



COMPIMENTO DEL PERCORSO ASCENDENTE DELL'UOMO LIBERO,
CHE LA GRAZIA DIVINA ACCOMPAGNA E FORTIFICA (*Paradiso*, canto XXXI)





Gentile da Fabriano, *Incoronazione della Vergine* (particolare)
- Polittico di Valle Romita -, Pinacoteca di Brera Milano

Dante, *Paradiso*, Canto XXXI (vv. 1-93)

vv. 1-51

LA VISIONE DELLA «CANDIDA ROSA»
DA PARTE DI DANTE-PERSONAGGIO

In forma dunque di candida rosa
mi si mostrava la milizia santa
che nel suo sangue Cristo fece sposa;
ma l'altra, che volando vede e canta
5 la gloria di colui che la 'nnamora
e la bontà che la fece cotanta,
sì come schiera d'ape, che s'infiora
una fiata e una si ritorna
là dove suo laboro s'insapora,
10 nel gran fior discendeva che s'addorna
di tante foglie, e quindi risaliva
là dove 'l suo amor sempre soggiorna.
Le facce tutte avean di fiamma viva,
e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco,
15 che nulla neve a quel termine arriva.
Quando scendean nel fior, di banco in banco
porgevan de la pace e de l'ardore
ch'elli acquistavan ventilando il fianco.
Né l'interporsi tra 'l disopra e 'l fiore
20 di tanta moltitudine volante
impediva la vista e lo splendore:
ché la luce divina è penetrante
per l'universo secondo ch'è degno,
sì che nulla le puote essere ostante.
25 Questo sicuro e gaudioso regno,
frequente in gente antica e in novella,

viso e amore avea tutto ad un segno.
O trina luce, che 'n unica stella
scintillando a lor vista, sì li appaga!
30 guarda qua giuso a la nostra procella!
Se i barbari, venendo da tal plaga
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,
veggendo Roma e l'ardua sua opra,
35 stupefaciensi, quando Laterano
a le cose mortali andò di sopra;
io, che al divino da l'umano,
a l'eterno dal tempo era venuto,
e di Fiorenza in popol giusto e sano
40 di che stupor dovea esser compiuto!
Certo tra esso e 'l gaudio mi facea
libito non udire e starmi muto.
E quasi peregrin che si ricrea
nel tempio del suo voto riguardando,
45 e spera già ridir com'ello stea,
su per la viva luce passeggiando,
menava io li occhi per li gradi,
mo sù, mo giù e mo recirculando.
Vedea visi a carità suadi,
50 d'altrui lume fregiati e di suo riso,
e atti ornati di tutte onestadi.

L'APPARIZIONE DI SAN BERNARDO

La forma general di paradiso
già tutta mio sguardo avea compresa,
in nulla parte ancor fermato fiso;
55 e volgeami con voglia riaccesa
per domandar la mia donna di cose
di che la mente mia era sospesa.
Uno intendea, e altro mi rispuose:
credea veder Beatrice e vidi un sene
60 vestito con le genti gloriose.
Diffuso era per li occhi e per le gene
di benigna letizia, in atto pio
quale a tenero padre si convene.
E «Ov'è ella?», sùbito diss'io.
65 Ond'elli: «A terminar lo tuo disiro
mosse Beatrice me del loco mio;
e se riguardi sù nel terzo giro
dal sommo grado, tu la rivedrai
nel trono che suoi mertì le sortiro».

LA CONTEMPLAZIONE DI BEATRICE
E LA PREGHIERA A LEI RIVOLTA

- 70 Senza risponder, li occhi sù levai,
e vidi lei che si facea corona
reflettendo da sé li eterni rai.
Da quella region che più sù tona
occhio mortale alcun tanto non dista,
- 75 qualunque in mare più giù s'abbandona,
quanto lì da Beatrice la mia vista;
ma nulla mi facea, ché sua effige
non discendea a me per mezzo mista.
«O donna in cui la mia speranza vige,
- 80 e che soffristi per la mia salute
in inferno lasciar le tue vestige,
di tante cose quant'ï' ho vedute,
dal tuo podere e da la tua bontate
riconosco la grazia e la virtute.
- 85 Tu m'hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt'ï modi
che di ciò fare avei la potestate.
La tua magnificenza in me custodi,
sì che l'anima mia, che fatt'hai sana,
- 90 piacente a te dal corpo si disnodi».
Così orai; e quella, sì lontana
come pareva, sorrise e riguardommi;
poi si tornò a l'eterna fontana.

V LEZIONE

“LA VERGINELLA È SIMILE ALLA ROSA”

AL DI LÀ DI DANTE:
LA VERTIGINE DELL'*HOMO FABER*
NELLA LETTERATURA UMANISTICO-RINASCIMENTALE



Allegretto di Nuzio, *Viaggio di Sant'Orsola*,
Chiesa San Domenico Fabriano

INTRODUZIONE

Unicum insuperato nella letteratura di tutti i tempi, la sintesi umana e poetica della *Commedia* diventa un polo dialettico costante per gli autori italiani dei secoli successivi, che avvertono l'esigenza di un confronto col quel paradigma suggestivo e ingombrante, anche solo per negarne la validità.

Tra Dante e Ariosto c'è la distanza di almeno due secoli, la diversità dei contesti d'origine e dei percorsi biografici, ma soprattutto l'ipoteca di una svolta culturale che, sulla scia degli eventi storici, ha ormai investito e trasformato la mentalità, l'immaginario e la coscienza di sé.

A separarli non è tanto - o soltanto - l'orgoglio municipale dell'uno e l'estrazione cortigiana dell'altro né la ferocia dello scontro tra le fazioni fiorentine di contro all'ovattato splendore della Ferrara estense e nemmeno la passione politica di Dante, perfino più forte dopo l'esilio, in apparente contrasto con l'ozio letterario di Ariosto, sempre coltivato eppure mai disgiunto dall'impegno diplomatico e da un forte senso storico; ciò che invece il poeta ferrarese ha ormai smarrito per sempre è il fondamento trascendente della natura umana, la dantesca consapevolezza di un'appartenenza originaria, il cui richiamo si impone e si dilata in ogni ambito della vita.

Sullo sfondo di un'Italia frammentata e già in balia delle potenze straniere, dove il fasto signorile diventa l'esorcismo di un'intera civiltà al tramonto, la poesia di Ariosto non guarda con tensione missionaria e profetica all'umanità di ogni tempo, ma nasce e finisce nel circuito esclusivo e raffinato della corte degli Estensi; parimenti, l'ideale classicista dell'armonia, da cui trae linfa l'*Orlando furioso*, non regge il confronto con l'orizzonte religioso e totalizzante della *Commedia*, ma deriva da una pretesa antropocentrica che riempie e scopre il vuoto latente della solitudine.

Le diverse matrici culturali dei due autori affiorano anche dalle

scelte di genere per i rispettivi capolavori¹: eccedente rispetto a qualsiasi classificazione della retorica medievale e definita da Dante stesso «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Paradiso*, canto XXV, vv. 1-2), la *Commedia* inaugura un nuovo tipo di sublime cristianamente connotato, che non censura neanche gli aspetti più turpi del reale poiché tutto ha un posto e un fine nell'ordine divino del mondo; contaminando suggestioni dell'epica classica con le materie carolingia e bretone di ascendenza francese, l'*Orlando furioso* recupera e rinnova la tradizione cavalleresco-cortese, funzionale alla politica di prestigio degli Estensi ed espressione, fin dalle origini, di una mentalità essenzialmente laica.

Tuttavia, «le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori» del poema sono solo in apparenza i protagonisti di un altrove remoto e fantastico delineato con compiaciuta maestria né Ariosto evoca sul flusso delle ottave un sogno d'evasione e lo propone con complice snobismo al pubblico di corte; l'autore trasforma infatti la materia cavalleresca in un pretesto narrativo per la sua personale riflessione etico-filosofica, che condensa e mostra le orgogliose conquiste e le inquiete perplessità di tutta la cultura rinascimentale.

Che l'*Orlando furioso* sia la *summa* in versi di un'epoca, analogamente alla *Commedia*, è chiaro fin dal canto I, una sorta di compendio dell'intero poema, dove - non a caso - la memoria di Dante opera con scoperta evidenza improntando di sé una complessa costruzione narrativa, che intrattiene legami intertestuali con l'*incipit* dell'*Inferno*, ma cambia di segno ai temi-chiave del viaggio, della donna amata e di Dio².

Motore dell'azione è la fuga della bella Angelica, che lascia la tenda del custode affidatole da Carlo Magno e incontra sul suo cammino

-
- 1 Per il profilo intellettuale/umano e le scelte di genere dei due autori, vedi il punto 1 della lezione.
 - 2 Per il confronto tra l'esordio dell'*Orlando furioso* e quello della *Commedia*, vedi il punto 2 della lezione.

alcuni dei guerrieri cristiani e saraceni da sempre innamorati di lei - nell'ordine Rinaldo, Ferrau e Sacripante -, a loro volta impegnati a cercare altro - come un cavallo o un elmo -, ma di nuovo travolti, alla vista della principessa, da un'attrazione risorgente e ingovernabile, che li spinge a raggiungerla all'istante³.

Tra i meandri di un bosco che ricorda da vicino la «selva oscura» della *Commedia*, il viaggio dei paladini ariosteschi, persi dietro oggetti del desiderio comunque sfuggenti, assume l'aspetto di un vagabondaggio vano e sfibrante - un "errare" della mente e del corpo -, compiuto in uno spazio labirintico e orizzontale, che esclude per sua natura la progressione verticale concessa al pellegrino Dante.

Governata dall'arbitrio della fortuna, la selva di Ariosto non contempla alcun dio e da subito diventa il luogo del pragmatismo e dell'astuzia umana, come dimostra il personaggio di Angelica, che evoca e dissacra l'eredità stilnovistica della donna-angelo: lucida e cinica calcolatrice, colei di cui si innamora Orlando di celestiale ha solo il nome e la sua condotta non eleva spiritualmente chi l'avvicina, ma trascina il protagonista nel buio della follia degradandone la dignità di cavaliere e di uomo.

Regno del mutevole e del molteplice, delle apparenze e del disinganno, della strategia e dell'imprevisto, il bosco in cui s'invola Angelica, si rivela un'allegoria sia della vita umana, di cui traspare l'intrinseca complessità, che del poema stesso, ugualmente aperto, policentrico e divagante; la verosimiglianza di quel mondo romanzesco è garantita dall'insistita identificazione con Orlando da parte di Ariosto, che si dichiara come lui vittima di una donna e impazzito per amore, mentre prende siderali distanze da Dante, che, pur trasfigurando nel suo doppio una vicenda altrettanto personale e universale, delinea con sicurezza un percorso di conversione/redenzione.

Tuttavia, lo scacco esistenziale dei paladini ariosteschi non diventa

3 Per l'intreccio narrativo del canto I dell'*Orlando furioso*, vedi il punto 3 della lezione.

mai tragedia assoluta né chi scrive registra la crisi delle certezze umanistiche e vi soggiace impotente: nell'universo intricato e mobile che il poema riflette, Ariosto-autore riacquista centralità e guadagna autorevolezza intrecciando tra loro con sapiente padronanza i diversi filoni narrativi, che danno vita a un disegno poetico tanto articolato quanto rigoroso e armonico, in cui anche il dramma è sempre temperato dall'ironia.

L'autocoscienza registica di Ariosto, vera protagonista dell'*Orlando furioso*, ribadisce se stessa alla fine del poema e ne diventa l'eredità ultima, come sottolinea la raffinata analisi di Calvino⁴: epilogo della complessa vicenda, il quarantaseiesimo canto esordisce con la voce dell'autore che offre una lunga rassegna dei propri illustri destinatari, la cui complicità è l'origine e lo scopo del suo "gioco" letterario, nel quale quel pubblico, al contempo reale e ideale, può specchiarsi con elitario compiacimento o problematica consapevolezza, scegliendo di condividere le aeree seduzioni della fantasia o l'acutezza di sguardo sulla realtà.

Al termine del suo capolavoro, malgrado la professata umiltà Ariosto sottolinea e conferma la propria funzione demiurgica, rivendicando le risorse dell'intelligenza umana e poetica da cui è scaturito un microcosmo mirabile; al contrario, quando Dante-personaggio approda alla visione suprema, mentre Dante-autore proclama di continuo la sua insufficienza, la letterarietà della *Commedia* si azzera d'incanto davanti al lettore, rapito dall'intero universo che «si squaderna» dal profondo di Dio.

4 Per l'interpretazione di Calvino e l'epilogo dell'*Orlando furioso* vs quello della *Commedia*, vedi il punto 4 della lezione.

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Ariosto vs Dante:
il profilo intellettuale/umano e le scelte di genere
- 2) *L'Orlando furioso* vs la *Divina Commedia*:
linee di lettura e significato complessivo
- 3) L'intreccio narrativo del canto I dell'*Orlando furioso*
- 4) Lo spettacolo finale: il “gioco” d'Ariosto e la Grazia di Dante



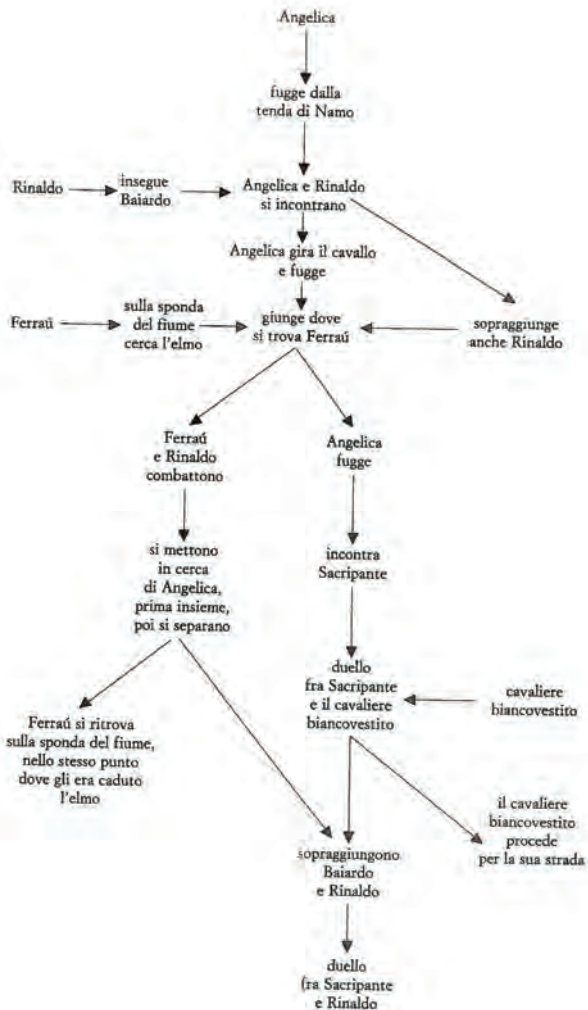
Vincent Van Gogh, *Natura morta con Bibbia*,
Van Gogh Museum Amsterdam

1) DANTE VS ARIOSTO: IL PROFILO INTELLETTUALE/UMANO E LE SCELTE DI GENERE		
Criteri di confronto	Ariosto	Dante
I luoghi e i tempi	<p>Ferrara, 1474 – 1533</p> <p>Ariosto vive e lavora quasi sempre a Ferrara nell'epoca del fasto delle corti rinascimentali, ultimo canto del cigno di una civiltà, le cui certezze antropocentriche erano ormai minate in primo luogo dalla storia: frammentata e policentrica, l'Italia del suo tempo è sconvolta da guerre intestine e ormai in balia delle potenze straniere (Francia e Spagna)</p>	<p>Firenze, 1265 - Ravenna, 1321</p> <p>Dante vive più della metà della sua vita in una Firenze devastata dalle lotte tra fazioni, di cui è vittima in prima persona con la condanna all'esilio, un'esperienza umanamente provante ma decisiva per la sua riflessione politico-morale</p>
La collocazione sociale	<p>Poeta cortigiano</p> <p>Ariosto scrive e ricopre incarichi prestigiosi presso la corte degli Estensi, contesto d'origine, musa ispiratrice e prima destinataria della sua opera</p>	<p>Poeta prima comunale, poi cortigiano</p> <p>Dante passa dalla condizione di intellettuale impegnato politicamente all'interno della sua città all'esercizio pressoché esclusivo dell'attività letteraria, ma non smarrisce mai il nesso tra cultura, politica e morale nel tentativo di educare l'umanità del suo tempo</p>
L'universo ideale	<p>Formazione umanistica e mentalità laica</p> <p>Ariosto non concepisce la presenza di Dio all'interno del mondo, guarda sempre con ammirazione l'ideale classicista dell'armonia etica ed estetica (modellato sulla <i>kalokagathía</i> greca), ma avverte la crisi del mito dell'<i>homo faber</i> costruito dall'Umanesimo</p>	<p>Cultura enciclopedica e forte tensione religiosa</p> <p>Dante avverte la presenza di Dio in ogni aspetto della realtà secondo l'approccio simbolico-allegorico tipico del Medioevo, subisce per un periodo la seduzione del razionalismo filosofico, ma ritorna nel solco dell'ortodossia cristiana con rinnovata certezza</p>
Il genere letterario del capolavoro	<p>Poema epico-cavalleresco</p> <p>Ariosto recupera la materia cavalleresca e la contamina con quella epica prendendo le mosse dai modelli classici, dalla tradizione del romanzo cortese-cavalleresco di ascendenza francese e dall'<i>Orlando Innamorato</i> di Boiardo, suo antecedente immediato</p>	<p>«Poema sacro»</p> <p>Dante realizza un'opera eccedente rispetto a qualsiasi categoria di genere, da lui stesso definita «poema sacro», inaugurando un nuovo tipo di sublime, che abbraccia anche gli aspetti più turpi del reale nella certezza dell'ordine divino del mondo</p>

2) L'ORLANDO FURIOSO VS LA DIVINA COMMEDIA:
LINEE DI LETTURA E SIGNIFICATO COMPLESSIVO

Criteri di confronto		<i>Orlando furioso</i>	<i>Divina Commedia</i>
Linee di lettura	Il tema del viaggio	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Viaggio come ricerca ("inchiesta", <i>quête</i>) laica e profana da parte dei cavalieri di un oggetto del desiderio - la donna amata, l'elmo, il cavallo - ❖ Viaggio come inconcludente e ossessivo vagabondaggio all'interno di uno spazio orizzontale, circolare e labirintico, di cui è metafora la selva in cui fugge Angelica all'inizio del poema ❖ Viaggio come "errore" (spaziale e mentale) indotto da un oggetto del desiderio irraggiungibile o addirittura inesistente ❖ Viaggio come movimento infinito e casuale, sempre esposto ai capricci della fortuna 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Viaggio come percorso dal peccato alla salvezza di Dante-personaggio e con lui dell'intera umanità ❖ Viaggio come espressione della volontà divina e dono gratuito della Grazia ❖ Viaggio come movimento verticale e lineare - sotto l'egida di Dio - dalla selva, allegoria del peccato, all'Empireo
	Il tema della donna amata	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Angelica come origine della pazzia di Orlando, che Ariosto assimila a se stesso, dichiarandosi a sua volta folle per amore ➢ Angelica come contraltare della donna-angelo di stilnovistica memoria, oggetto di una fissazione idealizzante che degrada il protagonista, incapace di scorgerne la scaltrezza e il cinismo 	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Beatrice come figura di mediazione della Grazia divina e guida nella seconda parte del viaggio di Dante-personaggio ➢ Beatrice come approfondimento in chiave teologica della stilnovistica donna-angelo, oggetto lei stessa della contemplazione beatifica di Dante-personaggio
	La tensione religiosa	<ul style="list-style-type: none"> • Assenza di Dio nel mondo cavalleresco rappresentato da Ariosto, sostituito: <ol style="list-style-type: none"> a) dall'arbitrio della fortuna b) dall'azione demiurgica dell'autore, che governa una materia policentrica e debordante con un'abile regia narrativa 	<ul style="list-style-type: none"> • Costante presenza di Dio in ogni aspetto dell'aldilà dantesco, che compendia la miseria della terra e la perfezione del cielo • Dio come oggetto supremo di contemplazione beatifica da parte di Dante-personaggio
Significato complessivo dell'opera		<ul style="list-style-type: none"> ✓ Materia cavalleresca come luogo di proiezione della visione ariostesca della vita e pretesto narrativo per una riflessione etico-filosofica, il cui sostanziale pessimismo è temperato da una costante ironia 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Percorso di Dante-personaggio come espressione del rigore giudicante e della missione profetica di Dante-autore, che rappresenta se stesso e il suo tempo <i>sub specie aeternitatis</i>

3) L'INTRECCIO NARRATIVO DEL CANTO I DELL'ORLANDO FURIOSO



4) LO SPETTACOLO FINALE: IL "GIOCO" DI ARIOSTO E LA GRAZIA DI DANTE

L'epilogo dei due poemi

Orlando furioso XLVI, ottave 1-3,4

1

Or, se mi mostra la mia carta il vero,
non è lontano a discoprirmi il porto:
sì che nel lito i voti sciogliè spero
a chi nel mar per tanta via m'ha scorto;
ove, o di non tornar col legno intero,
o d'errar sempre, ebbi già il viso smorto.
Ma mi par di veder, ma veggio certo,
veggo la terra, e veggio il lito aperto.

2

Sento venir per allegrezza un tuono
che fremer l'aria e rimbombar fa l'onde:
odo di squille, odo di trombe un suono
che l'alto popular grido confonde.
Or comincio a discernere chi sono
questi che empion del porto ambe le sponde.
Par che tutti s'alliegrino ch'io sia
venuto a fin di così lunga via.

3

Oh di che belle e sagge donne veggio,
oh di che cavalieri il lito adomo!
Oh di ch'amici, a chi in eterno deggio
per la letizia e'han del mio ritorno!

Paradiso, canto XXXIII, vv. 76-105

Io credo, per l'acume ch'io soffersi
del vivo raggio, ch'î sarei smarrito,
se li occhi miei da lui fossero aversi.
E' mi ricorda ch'io fui più ardito

80 per questo a sostener, tanto ch'î giunsi
l'aspetto mio col valore infinito.

Oh abbondante grazia ond'io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
tanto che la veduta vi consunsi!

85 Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna:
sustanze e accidenti e lor costume,
quasi conflati insieme, per tal modo

90 che ciò ch'î dico è un semplice lume.
La forma universal di questo nodo
credo ch'î vidi, perché più di largo,
dicendo questo, mi sento ch'î godo.
Un punto solo m'è maggior letargo

95 che venticinque secoli a la 'mpresa,
che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
e sempre di mirar faceasi accesa.

100 A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
è impossibil che mai si consenta;
però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella

105 è defettivo ciò ch'è lì perfetto.

«La parola "gioco" è tornata più volte nel nostro discorso. Ma non si deve dimenticare che i giochi, da quelli infantili a quelli degli adulti, hanno sempre un fondamento serio, sono soprattutto tecniche d'addestramento di facoltà e attitudini che saranno necessarie alla vita. Quello d'Ariosto è il gioco d'una società che si sente elaboratrice e depositaria d'una visione del mondo, ma sente anche farsi il vuoto sotto i suoi piedi, tra gli scricchiolii di un terremoto.

Il quarantesimosesto e ultimo canto si aprirà con l'enumerazione d'una folla di persone che è la vera dedica del *Furioso* (più della dedica d'obbligo a Ippolito d'Este, posta ad apertura del primo canto). La nave del poema sta arrivando in porto e ad accoglierla trova schierati sul molo le dame più belle e gentili delle città italiane, i cavalieri, i poeti e i dotti. E' una rassegna di nomi e rapidi profili di suoi contemporanei e amici quella che Ariosto traccia, ed è il suo pubblico perfetto e insieme un'immagine di società ideale. Il poema esce da se stesso; si definisce attraverso i suoi destinatari; a sua volta è il poema che serve da definizione o emblema per la società dei suoi lettori presenti e futuri, per l'insieme delle persone che parteciperanno al suo gioco, che si riconosceranno in esso».

da Italo Calvino racconta l'*Orlando furioso*

Ariosto, *Orlando furioso*, Canto I, ottave 39-45 e 48-56

Ottave 39-45

**IL LAMENTO D'AMORE DI SACRIPANTE,
ASCOLTATO DI NASCOSTO DA ANGELICA**

39

Se gli è amico o nemico non comprende:
tema e speranza il dubbio cor le scuote;
e di quella aventura il fine attende,
né pur d'un sol sospir l'aria percuote.
Il cavalliero in riva al fiume scende
sopra l'un braccio a riposar le gote;
e in un suo gran pensier tanto penètra,
che par cangiato in insensibil pietra.

40

Pensoso più d'un'ora a capo basso
stette, Signore, il cavallier dolente;
poi cominciò con suono afflitto e lasso
a lamentarsi sì soavemente,
ch'avrebbe di pietà spezzato un sasso,
una tigre crudel fatta clemente.
Sospirante piangea, tal ch'un ruscello
parean le guance, e 'l petto un Mongibello.

41

- Pensier - dicea - che 'l cor m'agghiacci ed ardi,
e causi il duol che sempre il rode e lima,
che debbo far, poi ch'io son giunto tardi,
e ch'altri a corre il frutto è andato prima?
a pena avuto io n'ho parole e sguardi,
ed altri n'ha tutta la spoglia opima.

Se non ne tocca a me frutto né fiore,
perché affligger per lei mi vuo' più il core?

42

La verginella è simile alla rosa,
ch'in bel giardin su la nativa spina
mentre sola e sicura si riposa,
né gregge né pastor se le avvicina;
l'aura soave e l'alba rugiadosa,
l'acqua, la terra al suo favor s'inchina:
gioveni vaghi e donne inamorate
amano averne e seni e tempie ornate.

43

Ma non sì tosto dal materno stelo
rimossa viene e dal suo ceppo verde,
che quanto avea dagli uomini e dal cielo
favor, grazia e bellezza, tutto perde.
La vergine che 'l fior, di che più zelo
che de' begli occhi e de la vita aver de',
lascia altrui corre, il pregio ch'avea inanti
perde nel cor di tutti gli altri amanti.

44

Sia vile agli altri, e da quel solo amata
a cui di sé fece sì larga copia.
Ah, Fortuna crudel, Fortuna ingrata!
trionfan gli altri, e ne moro io d'inopia.
Dunque esser può che non mi sia più grata?
dunque io posso lasciar mia vita propria?
Ah più tosto oggi manchino i dì miei,
ch'io viva più, s'amar non debbo lei! -

45

Se mi domanda alcun chi costui sia,
che versa sopra il rio lacrime tante,

io dirò ch'egli è il re di Circassia,
quel d'amor travagliato Sacripante;
io dirò ancor, che di sua pena ria
sia prima e sola causa essere amante,
è pur un degli amanti di costei:
e ben riconosciuto fu da lei.

[...]

Ottave 48-52

LA FREDDEZZA CALCOLATRICE DI ANGELICA
E LA SUA APPARIZIONE A SACRIPANTE

48

Mentre costui così s'affligge e duole,
e fa degli occhi suoi tepida fonte,
e dice queste e molte altre parole,
che non mi par bisogno esser raccontare;
l'aventurosa sua fortuna vuole
ch'alle orecchie d'Angelica sian conte:
e così quel ne viene a un'ora, a un punto,
ch'in mille anni o mai più non è raggiunto.

49

Con molta attenzion la bella donna
al pianto, alle parole, al modo attende
di colui ch'in amarla non assonna;
né questo è il primo di ch'ella l'intende:
ma dura e fredda più d'una colonna,
ad averne pietà non però scende,
come colei c'ha tutto il mondo a sdegno,
e non le par ch'alcun sia di lei degno.

50

Pur tra quei boschi il ritrovarsi sola
le fa pensar di tor costui per guida;
che chi ne l'acqua sta fin alla gola
ben è ostinato se mercé non grida.
Se questa occasione or se l'invola,
non troverà mai più scorta sì fida;
ch'a lunga prova conosciuto inante
s'avea quel re fedel sopra ogni amante.

51

Ma non però disegna de l'affanno
che lo distrugge alleggerir chi l'ama,
e ristorar d'ogni passato danno
con quel piacer ch'ogni amator più brama:
ma alcuna finzione, alcuno inganno
di tenerlo in speranza ordisce e trama;
tanto ch'a quel bisogno se ne serva,
poi torni all'uso suo dura e proterva.

52

E fuor di quel cespuglio oscuro e cieco
fa di sé bella ed improvvisa mostra,
come di selva o fuor d'ombroso speco
Diana in scena o Citerea si mostra;
e dice all'apparir: - Pace sia teco;
teco difenda Dio la fama nostra,
e non comporti, contra ogni ragione,
ch'abbi di me sì falsa opinione. -

Ottave 53-56

IL RACCONTO DI ANGELICA, CHE GARANTISCE
A SACRIPANTE LA PROPRIA VERGINITÀ

53

Non mai con tanto gaudio o stupor tanto
levò gli occhi al figliuolo alcuna madre,
ch'avea per morto sospirato e pianto,
poi che senza esso udì tornar le squadre;
con quanto gaudio il Saracin, con quanto
stupor l'alta presenza e le leggiadre
maniere, e il vero angelico semblante,
improviso apparir si vide inante.

54

Pieno di dolce e d'amoroso affetto,
alla sua donna, alla sua diva corse,
che con le braccia al collo il tenne stretto,
quel ch'al Catai non avria fatto forse.
Al patrio regno, al suo natio ricetto,
seco avendo costui, l'animo torse:
subito in lei s'avviva la speranza
di tosto riveder sua ricca stanza.

55

Ella gli rende conto pienamente
dal giorno che mandato fu da lei
a domandar soccorso in Oriente
al re de' Sericani e Nabatei;
e come Orlando la guardò sovente
da morte, da disnor, da casi rei

e che 'l fior virginal così avea salvo,
come se lo portò del materno alvo.

56

Forse era ver, ma non però credibile
a chi del senso suo fosse signore;
ma parve facilmente a lui possibile,
ch'era perduto in via più grave errore.
Quel che l'uom vede, Amor gli fa invisibile,
e l'invisibil fa vedere Amore.
Questo creduto fu; che 'l miser suole
dar facile credenza a quel che vuole.

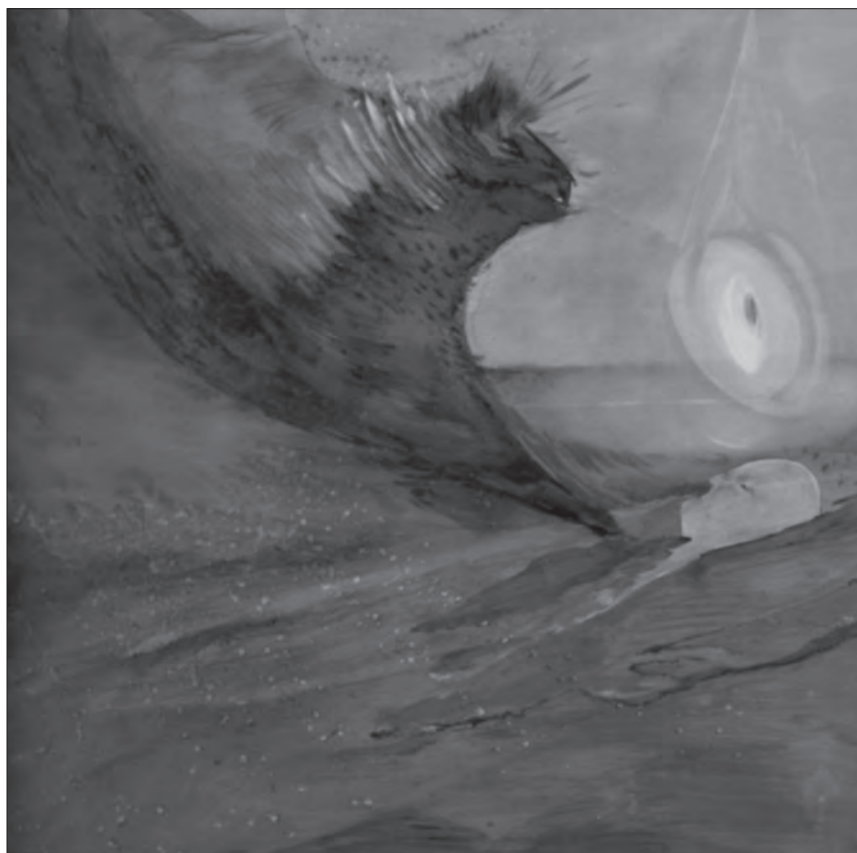


Romolo Del Gobbo, *Paolo e Francesca*,
Pinacoteca civica Ascoli Piceno

VI LEZIONE

“FORSE SOLO CHI VUOLE S’INFINITA”

**DANTE, MODELLO E ANTIMODELLO:
IL TEMA DEL VIAGGIO
NELLA POESIA DEL NOVECENTO
(1^a PARTE)**



Guelfo Bianchini, *La morte di Bonconte*,
Musei civici Camerino

INTRODUZIONE

Legato a una costante antropologica, produttivo e multiforme nell'arte di ogni tempo, quando affiora nella poesia italiana del Novecento il macrotema del viaggio occulta spesso la matrice dantesca, mentre risente da vicino delle coeve tempeste della storia, del recente retaggio della cultura romantico-decadente e degli influssi filosofici di esistenzialismo e psicanalisi.

Se il modello di Dante è per Montale molto più che una lontana suggestione, la poesia di Ungaretti e di Saba non assume il «poema sacro» come imprescindibile referente e riflette una tensione intellettuale di impronta tutta moderna, ma finisce per evocare archetipi letterari e sfondi ideali che presuppongono il paradigma dantesco rilanciandone l'autorevolezza.

Espressamente indicato o implicitamente suggerito dalle professioni di poetica dei due autori¹, nelle loro raccolte il filo rosso del viaggio non rimanda alla grandiosa costruzione ultraterrena di Dante, ma acquista sviluppi poetici per lo più asistematici e raccorda percorsi umani spesso sofferti, assumendo una valenza fluida e oscillante tra metafora e realtà.

Nella prima raccolta ungarettiana - denominata *L'allegria* a partire dal 1931 -, il viaggio non è soltanto quello reale del poeta-soldato nei luoghi del Carso, segnalato con diaristica precisione spazio-temporale, ma anche quello metaforico di una ricerca che investe al contempo la vita e la poesia, come si evince dai titoli stessi delle due precedenti edizioni - *Il porto sepolto* (1916) e *Allegria di naufragi* (1919) -.

Maturata nel solco della grande tradizione simbolista, che Ungaretti assorbe durante il soggiorno giovanile a Parigi, la poesia de *L'Allegria* si configura come un atto di evocazione del mistero inesauribile del mondo - da cui il titolo *Il porto sepolto*, conservato dalla lirica-manifesto -, una sorta di recupero del sommerso mediante la magia di una

1 Per i manifesti di poetica di Ungaretti e Saba, vedi il punto 1 della lezione.

parola rarefatta e folgorante, secondo il modello mitico di Orfeo.

Tuttavia, alla concezione iniziatica dell'arte, propria dei simbolisti francesi, subentra l'umiltà poetica di Ungaretti, che non nasconde l'insufficienza dei propri strumenti espressivi; analogamente, la visionaria superiorità, rivendicata con orgoglio dai suoi maestri, scompare davanti alla coscienza ungarettiana della fragilità umana, esaltata dagli orrori quotidiani della guerra ma anche illuminata dalla certezza di una positività ultima, come sintetizza l'espressione ossimorica «allegria di naufragi».

Linee-guida della ricerca umana e poetica di Ungaretti, l'eredità simbolista-decadente e la tensione metafisico-religiosa sono componenti estranee all'orizzonte ideale di Saba, che non contempla prospettive verticali di apertura al trascendente e stigmatizza il compiaciuto ricorso ai sortilegi evocatori, contestati soprattutto a D'Annunzio: attribuendo inedito spessore semantico alle «trite parole» della lingua parlata e della più usurata tradizione letteraria, la poesia sabiana diventa un viaggio nell'abisso insondato della coscienza, da cui affiorano di volta in volta isolati frammenti della grande «verità che giace al fondo», accostata con paura ma sempre indagata con dolorosa onestà.

Se *L'Allegria* di Ungaretti risente della riflessione esistenzialista ma finisce per intuire il fondamento divino della vita individuale e universale, la lirica-manifesto *Amai* riconosce al *Canzoniere* di Saba una funzione conoscitiva analoga a quella della psicanalisi freudiana ma prepara il lettore alla cangiante ridondanza di un "romanzo totale", che intreccia l'esercizio dello scandaglio interiore alla celebrazione del quotidiano nelle sue molteplici presenze.

I diversi esiti della tensione umana che le due raccolte riflettono e rilanciano, acquistano piena luce analizzando in chiave comparata *I fiumi* di Ungaretti e *Il borgo* di Saba², liriche tra loro eterogenee nello specifico dei contenuti ma accomunate da un movimento poetico che

2 Per un confronto puntuale tra *I fiumi* e *Il borgo*, vedi il punto 2 della lezione.

parte da un viaggio nello spazio, lo dilata in un percorso nel tempo e scopre gli snodi fondanti della coscienza identitaria di chi scrive.

Ricorrendo a una struttura circolare che inizia e finisce col presente di un paesaggio notturno «mutolato» dalla guerra, Ungaretti costruisce un affondo progressivo nella memoria, scandito dai fiumi legati alle stagioni-chiave della sua vita - l'Isonzo, il Serchio, il Nilo, la Senna -: l'itinerario biografico e poetico culmina con l'immersione rigenerante nell'Isonzo, che supera l'esperienza decadente dell'assimilazione panica con la natura e veicola come un rito battesimale il recupero dell'«armonia» originaria, diventando strumento di religiosa adesione al mistero del mondo.

Come i luoghi della guerra a Ungaretti, così a Saba lo spazio del borgo suscita un complesso di ricordi legati all'acquisizione di consapevolezza della propria umanità: se tra le acque dell'Isonzo l'uno si scopre «una docile fibra / dell'universo», è nel cuore di Trieste che l'altro ha avvertito per la prima volta il desiderio di uscire da una cronica solitudine e d'immettere la sua «dentro la calda / vita di tutti», stemperando il dolore della complessità interiore nel calore della condivisione autentica.

Nella solitudine del Carso la percezione ungarettiana della finitezza si traduce in una tensione verticale che trasmette la vertigine di una «rara felicità», di cui resta sempre una struggente «nostalgia»; nel borgo triestino, brulicante di presenze, l'attitudine introspettiva di Saba innesca l'immediatezza di uno slancio orizzontale verso gli altri, indotto da un profondo desiderio di rapporto, «vano» ma comunque risorgente, la cui statura religiosa, per quanto resti implicita, deriva dall'acuta coscienza delle esigenze strutturali di ogni uomo.

Protratta dagli autori per l'intera esistenza, segnata da sofferenze diverse nei due casi ma ugualmente lancinanti, la loro inesausta ricerca di senso raggiunge il suo culmine poetico nei rispettivi testamenti spirituali - le liriche *Mio fiume anche tu* e *Ulisse*⁻³, laddove entrambi

3 Per un confronto puntuale tra *Mio fiume anche tu* e *Ulisse*, vedi il punto 3 della lezione.

forniscono il bilancio, seppur provvisorio, di una vita e al contempo ne rilanciano con vibrante intensità le domande fondanti.

Da poco colpito dal lutto della perdita di un figlio, sullo sfondo di una Roma sconvolta dal secondo conflitto mondiale, con *Mio fiume anche tu* Ungaretti completa aggiungendo il Tevere la geografia identitaria tracciata ne *Ifiumi* quasi trent'anni prima, mentre il suo percorso di autocoscienza finisce per coincidere con una visione cristiana della storia, il cui criterio ermeneutico diventa la Redenzione che apre alla speranza anche tra «l'abissale pena» della guerra. Intriso di un solipsistico misticismo dai contorni ancora indefiniti nelle poesie de *L'allegria*, in quelle de *Il dolore* il rapporto col divino si carica del peso della sofferenza comune né si risolve in fugaci benché folgoranti intuizioni del Mistero, ma diventa accorata e corale preghiera a Cristo, la cui rinnovata e costante presenza è invocata dal profondo del dramma di ogni vita: contemplato da Dante-personaggio nel rapimento estatico dell'Empireo, il volto umano di Dio incarnato diviene oggetto di una mendicanza tutta terrena da parte del neoconvertito Ungaretti, che - come Dante-autore - accoglie ed esprime l'istanza salvifica dell'intera umanità.

Ed è forse l'Ulisse di Dante, più che l'eroe omerico, ad ispirare l'autoritratto morale e poetico di Saba che dilata la metafora del viaggio in una grande allegoria in cui la ricerca intellettuale si identifica senza scarti con quella umana, entrambe stimulate da un'indomita inquietudine che nasce dall'onestà d'adesione al proprio desiderio di compimento. Solo nella sete di conoscenza dell'Ulisse dantesco, infatti, Saba può scorgere a tutto tondo il «doloroso amore» della vita che da sempre lo sospinge «al largo», come pure il rischio della deriva a cui va incontro una tensione insostenibile senza un orizzonte altro in grado di accoglierla.

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Ungaretti vs Saba: il viaggio della poesia
- 2) Ungaretti vs Saba: il viaggio della vita
- 3) Ungaretti vs Saba: i testamenti spirituali

1) UNGARETTI VS SABA: IL VIAGGIO DELLA POESIA

Manifesti di poetica

G. Ungaretti, *Il porto sepolto*
(da *L'allegria* 1931)

Vi arriva il poeta
e poi torna alla luce con i suoi canti
e li disperde

Di questa poesia
5 mi resta
quel nulla
d'inesauribile segreto

Mariano il 29 giugno 1916

U. Saba, *Amai*
(da *Mediterranee*, 1945-'46)

Amai trite parole che non uno
osava. M'incantò la rima fiore
amore,
la più antica difficile del mondo.

5 Amai la verità che giace al fondo,
quasi un sogno obliato, che il dolore
riscopre amica. Con paura il cuore
le si accosta, che più non l'abbandona.

10 Amo te che mi ascolti e la mia buona
carta lasciata al fine del mio gioco.

	Concezione della poesia	Elementi significativi
Ungaretti	<p>«Verso i sedici, diciassette anni, forse più tardi, ho conosciuto due giovani ingegneri francesi, i fratelli Thuile. Abitavano fuori d' Alessandria, in mezzo al deserto. Mi parlavano d' un porto, d' un porto sommerso, che doveva precedere l' epoca tolemaica, provando che Alessandria era già un porto prima d' Alessandria, che già prima di Alessandria era una città. Quella mia città si consuma e s' annienta d' attimo in attimo. Come faremo a sapere delle sue origini se non persiste più nulla nemmeno di quanto è successo un attimo fa? Non se ne sa nulla, non ne rimane altro segno che quel porto custodito in fondo al mare, unico documento tramandatici d' ogni era d' Alessandria. Il titolo del mio primo libro deriva da quel porto. Il porto sepolto è ciò che di segreto rimane in noi, indecifrabile.» (da <i>Vita d' un uomo</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Poesia come recupero del sommerso, viaggio alle radici dell' esistenza individuale e universale ❖ Poesia come frutto di un percorso iniziatico, di cui è simbolo Orfeo, l' eroe disceso agli Inferi e poi tornato alla luce ❖ Poesia come atto di evocazione del mistero del mondo, afferrabile in modo sempre parziale e intermittente 	<p>a) Influsso del Simbolismo, soprattutto francese, per il valore magico-sacrale attribuito alla parola poetica, concepita come improvvisa e istantanea folgorazione.</p> <p>b) Adesione solo parziale alla concezione simbolista del poeta-veggente, la cui visionarietà è ridimensionata dalla coscienza</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>↓</p> <p>della limitatezza degli strumenti espressivi</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>↓</p> <p>della sostanziale ineffabilità della verità</p> </div> </div> <p>c) Anticipazione del tema del naufragio umano e poetico al centro della raccolta, dominata dalla brutalità della guerra e da un linguaggio ridotto al "grado zero"</p> <p>d) Riconfigurazione del tema simbolista della discesa all' Inferno, che non è più l' abisso del vizio ma diventa l' orrore della guerra</p> <p>e) Tensione metafisico-religiosa di dantesca memoria che accompagna il viaggio ungarettiano, caratterizzato dal naufragio e dall' allegria intesa come «l' attimo che soltanto l' amore può strappare al tempo, l' amore più forte di quanto possa essere la morte»</p>
Saba	<p>«C' è un contrapposto, che può sembrare artificioso, eppure rende abbastanza bene il mio pensiero. Il contrapposto è fra i due uomini che meglio si prestano a dare un esempio pratico di ciò che intendo per onestà e disonestà letteraria: è fra Alessandro Manzoni e Gabriele D' Annunzio. L' onestà dell' uno e la nessuna onestà dell' altro, così verso loro stessi come verso il lettore, sono i due termini a cui può benissimo ridursi la differenza. A chi sa andare poco oltre la superficie dei versi, appare in quelli del Manzoni la costante e rara cura di non dire una parola che non corrisponda perfettamente alla sua visione; mentre vede che l' artificio del D' Annunzio non è solo formale ma anche sostanziale. Egli esagera e addirittura finge passioni che non sono mai state nel suo temperamento, e questo imperdonabile peccato contro lo spirito egli lo commette al solo e ben meschino scopo di ottenere una strofa più appariscente. Egli si ubriaca per aumentarsi, l' altro è il più austero e il più sobrio dei poeti italiani. Questa austerità, in lui innata, era poi accresciuta da motivi religiosi; perché certo egli credeva che Dio che gli aveva dato il genio, gli avrebbe chiesto conto di ogni parola». (da <i>Quello che resta da fare ai poeti</i>)</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ Poesia come strumento di scandaglio interiore, da utilizzare con onestà e coraggio 	<p>a) Totale ripudio della concezione simbolista del poeta-veggente (di cui D' Annunzio è simbolo in Italia) nonché dell' uso evocativo e iniziatico del linguaggio, da cui anche Ungaretti prende le mosse</p> <p>b) Influsso della psicanalisi per la concezione della poesia intesa come viaggio all' interno della coscienza, alla ricerca di sé</p> <p>c) Elezione a tema poetico di un quotidiano popolato da presenze concrete e ricorrenti, in cui il poeta coglie - così come in se stesso - una vicenda archetipica d' amore e di dolore</p>

2) UNGARETTI VS SABA: IL VIAGGIO DELLA VITA

Percorsi di vita

G. Ungaretti, *I fiumi* (da *L'allegria* 1931)

Mi tengo a quest'albero mutilato
abbandonato in questa dolina
che ha il languore
di un circo

5 prima o dopo lo spettacolo
e guardo
il passaggio quieto
delle nuvole sulla luna

Stamani mi sono disteso
10 in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi levigava
15 come un suo sasso

Ho tirato su
le mie quattr'ossa
e me ne sono andato
come un acrobata
20 sull'acqua

Mi sono accoccolato
vicino ai miei panni
sudici di guerra
e come un beduino
25 mi sono chinato a ricevere
il sole

Questo è l'Isonzo
è qui meglio
mi sono riconosciuto
30 una docile fibra
dell'universo

Il mio supplizio
è quando
non mi credo
35 in armonia

U. Saba, *Il borgo* (da *Cuor morituro* 1925-'30)

Fu nelle vie di questo
Borgo che nuova cosa
m'avvenne.

Fu come un vano
5 sospiro
il desiderio improvviso d'uscire
di me stesso, di vivere la vita
di tutti,
d'essere come tutti
10 gli uomini di tutti
i giorni.

Non ebbi io mai sì grande
gioia, né averla dalla vita spero.
Vent'anni avevo quella volta, ed ero
15 malato. Per le nuove
strade del Borgo il desiderio vano
come un sospiro
mi fece suo.

Dove nel dolce tempo
20 d'infanzia
poche vedevo perse
arrampicate casette sul nudo
della collina,
sorgeva un Borgo fervente d'umano
25 lavoro. In lui la prima
volta sofferai il desiderio dolce
e vano
d'immettere la mia dentro la calda
vita di tutti,
30 d'essere come tutti
gli uomini di tutti
i giorni.

La fede avere
di tutti, dire
35 parole, fare
cose che poi ciascuno intende, e sono,
come il vino ed il pane,
come i bimbi e le donne,

<p>Ma quelle occulte mani che m'intridono mi regalano 40 la rara felicità</p> <p>Ho ripassato le epoche della mia vita</p> <p>45 Questi sono i miei fiumi</p> <p>Questo è il Serchio al quale hanno attinto duemil'anni forse 50 di gente mia campagnola e mio padre e mia madre</p> <p>Questo è il Nilo che mi ha visto nascere e crescere 55 e ardere d'inconsapevolezza nelle estese pianure</p> <p>Questa è la Senna e in quel suo torbido mi sono rimescolato 60 e mi sono conosciuto</p> <p>Questi sono i miei fiumi contati nell'Isonzo</p> <p>Questa è la mia nostalgia che in ognuno 65 mi traspare ora ch'è notte che la mia vita mi pare una corolla di tenebre</p> <p><i>Coici il 16 agosto 1916</i></p>	<p>valori 40 di tutti. Ma un cantuccio, ahimé, lasciavo al desiderio, azzurro spiraglio, per contemplarmi da quello, godere l'alta gioia ottenuta 45 di non esser più io, d'essere questo soltanto: fra gli uomini un uomo.</p> <p>Nato d'oscure vicende, 50 poco fu il desiderio, appena un breve sospiro. Lo ritrovo - eco perduta di giovinezza - per le vie del Borgo mutate 55 più che mutato non sia io. Sui muri dell'alte case, sugli uomini e i lavori, su ogni cosa, è sceso il velo che avvolge le cose finite.</p> <p>60 La chiesa è ancora gialla, se il prato che la circonda è meno verde. Il mare, che scorgo al basso, ha un solo basamento, enorme.</p> <p>65 che, fermo, piega da un parte. Forme, colori, vita onde nacque il mio sospiro dolce e vile, un mondo finito. Forme, 70 colori, altri ho creati, rimanendo io stesso, solo con il mio duro patire. E morte m'aspetta.</p> <p>75 Ritomeranno, o a questo Borgo, o sia a un altro come questo, i giorni del fiore. Un altro rivivrà la mia vita, 80 che in un travaglio estremo di giovinezza, avrà per egli chiesto, sperato, d'immettere la sua dentro la vita di tutti, 85 d'essere come tutti gli appariranno gli uomini di un giorno d'allora.</p>
--	--

Categorie d'analisi	G. Ungaretti, <i>I fiumi</i>	U. Saba, <i>Il borgo</i>															
Le valenze del viaggio	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Viaggio nello spazio, tra gli orrori della guerra (<i>mi tengo a quest'albero mutilato / abbandonato in questa dolina [...] Mi sono accoccolato / vicino ai miei panni / sudici di guerra</i>) come occasione per un viaggio nel tempo, tra le pieghe della memoria del poeta (<i>Ho ripassato / le epoche / della mia vita</i>) ❖ Viaggio nello spazio e nel tempo come strumento di autocoscienza, momento in cui il poeta acquisisce progressiva consapevolezza della propria identità 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Viaggio nello spazio del borgo come occasione per un viaggio nel tempo attraverso: <ul style="list-style-type: none"> a) il recupero memoriale di un'esperienza individuale, il desiderio di vivere la vita di tutti b) la proiezione di tale esperienza nel futuro di ciascuno <ul style="list-style-type: none"> → finale annullamento della contrapposizione tra il poeta e gli altri uomini su cui si struttura gran parte del testo ❖ Viaggio nello spazio del borgo come strumento di autocoscienza del proprio desiderio di felicità, di adesione intensa alla vita e di autentica condivisione con gli altri 															
	<table border="1"> <thead> <tr> <th>Luogo</th> <th>Tempo</th> <th>Snodo identitario</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>l'Isonzo</td> <td>il presente della guerra</td> <td>il poeta si riconosce una docile fibra dell'universo</td> </tr> <tr> <td>il Serchio</td> <td>il passato dei suoi genitori nella Lucchesia</td> <td>il poeta riconosce le origini della sua gente</td> </tr> <tr> <td>il Nilo</td> <td>l'infanzia e la prima giovinezza in Africa</td> <td>il poeta riconosce l'inconsapevolezza e la spontaneità di quella stagione della sua vita</td> </tr> <tr> <td>la Senna</td> <td>gli anni parigini</td> <td>il poeta riconosce il momento della scoperta della propria vocazione letteraria</td> </tr> </tbody> </table>	Luogo	Tempo	Snodo identitario	l'Isonzo	il presente della guerra	il poeta si riconosce una docile fibra dell'universo	il Serchio	il passato dei suoi genitori nella Lucchesia	il poeta riconosce le origini della sua gente	il Nilo	l'infanzia e la prima giovinezza in Africa	il poeta riconosce l'inconsapevolezza e la spontaneità di quella stagione della sua vita	la Senna	gli anni parigini	il poeta riconosce il momento della scoperta della propria vocazione letteraria	<p>↓</p> <p>all'immersione panica di Ungaretti nella natura, riuscita solo per qualche istante, corrisponde l'immersione sempre frustrata di Saba nel mondo degli uomini, la calda vita di nati</p>
	Luogo	Tempo	Snodo identitario														
	l'Isonzo	il presente della guerra	il poeta si riconosce una docile fibra dell'universo														
	il Serchio	il passato dei suoi genitori nella Lucchesia	il poeta riconosce le origini della sua gente														
	il Nilo	l'infanzia e la prima giovinezza in Africa	il poeta riconosce l'inconsapevolezza e la spontaneità di quella stagione della sua vita														
la Senna	gli anni parigini	il poeta riconosce il momento della scoperta della propria vocazione letteraria															
<ul style="list-style-type: none"> ❖ Viaggio nello spazio e nel tempo come occasione di un rito iniziatico di immersione panica nella natura fino alla scarnificazione della figura umana (<i>Ho tirato su / le mie quattro ossa</i>) e alla sua assimilazione col mondo minerale (<i>L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un sasso</i>) ❖ Viaggio nello spazio e nel tempo come occasione di un rito religioso di trasformazione e rigenerazione che ricorda la cerimonia del battesimo 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Viaggio nello spazio del borgo come scoperta della condizione archetipica di ogni uomo che sperimenta al contempo <ul style="list-style-type: none"> il dolore della solitudine il bisogno di rapporti veri in cui ogni dolore sia abbracciato e ricomposto <p>il viaggio nelle profondità dell'io che caratterizza la poesia di Saba diventa un viaggio nell'anima di ogni uomo, colto con rivendicata onestà nelle sue esigenze fondamentali</p>																
La tensione religiosa	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Presenza di un sentimento religioso che non approda alla fede, ma si connota come percezione dell'immensità del creato ed esigenza di armonia col tutto, una rara felicità che suscita nostalgia; tuttavia, le immagini dell'acrobata che cammina sull'acqua e delle occulte mani che intridono richiamano da un lato l'esperienza del miracolo, dall'altro l'idea di un Creatore che forgia i destini individuali 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Apparente assenza di qualsiasi slancio verticale, ma volontà di religiosa adesione all'umanità dell'altro, come emerge anche altrove: <p><i>Qui tra la gente che viene che va / dall'osteria alla casa o al lupanare, / dove son merci ed uomini il detrito / di un gran porto di mare, / lo ritrovo, passando, l'infinito / nell'umiltà, / Qui prostituta e marituato, il vecchio / che bestemmia, la femmina che bega, [...] sono tutte creature della vita / e del dolore; / s'agita in esse, come in me, il Signore.</i></p> <p>[Citta vecchia, vv. 5-19]</p> 															



Giovanni Segantini, *Ave Maria a trasbordo*,
Museo Segantini Saint Moritz

3) UNGARETTI VS SABA: I TESTAMENTI SPIRITUALI

Sguardi d'insieme

G. Ungaretti, *Mio fiume anche tu* (da *Il dolore*, 1947)

Mio fiume anche tu, Tevere fatale,
ora che notte già turbata scorre;
ora che persistente
e come a stento erotto dalla pietra
5 un gemito d'agnelli si propaga
smarrito per le strade esterrefatte;
che di male l'attesa senza requie,
il peggiore dei mali,
che l'attesa di male imprevedibile
10 intralcia animo e passi:
che singhiozzi infiniti, a lungo rantoli
agghiacciano le case tane incerte;
ora che scorre notte già straziata,
che ogni attimo spariscono di schianto
15 o temono l'offesa tanti segni
giunti, quasi divine forme, a splendere
per ascensione di millenni umani;
ora che già sconvolta scorre notte,
e quanto un uomo può patire imparo;
20 ora ora, mentre schiavo
il mondo d'abissale pena soffoca;
ora che insopportabile il tormento
si sfrena tra i fratelli in ira a morte;
ora che osano dire
25 le mie blasfeme labbra:
"Cristo, pensoso palpito,
perchè la Tua bontà
s'è tanto allontanata?"
Ora che pecorelle cogli agnelli
30 si sbandano stupite e, per le strade
che già furono urbane, si desolano;
ora che prova un popolo
dopo gli strappi dell'emigrazione,
la stolta iniquità
35 delle deportazioni;
ora che nelle fosse
con fantasia ritorta
e mani spudorate
dalle fantezze umane l'uomo lacera
40 l'immagine divina
e pietà in grido si contrae di pietra;
ora che l'innocenza
reclama almeno un eco,
e geme anche nel cuore più indurito;
45 ora che sono vani gli altri gridi;
vedo ora chiaro nella notte triste,

U. Saba, *Ulisse* (da *Mediterranee*, 1945-'46)

Nella mia giovinezza ho navigato
lungo le coste dalmate. Isolotti
a fior d'onda emergevano, ove raro
un uccello sostava intento a prede,
5 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
10 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.

Vedo ora nella notte triste, imparo,
so che l'inferno s'apre sulla terra
su misura di quanto

50 l'uomo si sottrae, folle,
alla purezza della Tua passione,

Fa piaga nel Tuo cuore
la somma del dolore
che va spargendo sulla terra l'uomo;

55 Il Tuo cuore è la sede appassionata
dell'amore non vano.

Cristo, pensoso palpito,
astro incarnato nell'umane tenebre,
fratello che l'immoti

60 perennemente per riedificare
umanamente l'uomo,

Santo, Santo che soffri,
Maestro e fratello e Dio che ci sai deboli,
Santo, Santo che soffri

65 per liberare dalla morte i morti
e sorreggere noi infelici vivi,
d'un pianto solo mio non piango più,
ecco, Ti chiamo, Santo,
Santo, Santo che soffri.

Elementi significativi:

- Completamento della geografia identitaria traeciata ne *I fiumi* (1916) con l'inserimento di un altro fiume fonte d'autocoscienza, il Tevere, che dischiude lo scenario storico di una Roma sconvolta dalla Seconda Guerra Mondiale
- Passaggio da un generico senso religioso ad una visione teologica della storia il cui criterio ermeneutico diventa la Redenzione



storia come *notte turbata, straziata e sconvolta*,
ma non disperata perché illuminata dalla certezza
dell'Incarnazione

- Passaggio da una poesia che evoca frammenti di mistero ad una poesia-preghiera che invoca Cristo e rilancia in chiave cristiana la domanda di senso

Elementi significativi:

- Delineazione, attraverso l'allegoria del viaggio, di un autoritratto morale e poetico da parte di Saba, che rivendica:
 - a) la costante tensione e inquietudine della ricerca, nel segno di Ulisse, archetipo mitico del viaggiatore;
 - b) il rifiuto di qualsiasi conformistico compromesso che blocchi il suo percorso di conoscenza/autocoscienza
- Orgogliosa affermazione della propria onestà intellettuale e umana, che condanna ad un isolamento inteso come segno d'elezione (*Oggi il mio regno è quella terra di nessuno*, richiama le parole di Cristo: «Il mio regno non è di questo mondo»)
- Rivendicazione di una passione tutta umana per la vita, che risorge sempre sulle ceneri del dolore

VII LEZIONE

“FORSE SOLO CHI VUOLE S’INFINITA”

**DANTE, MODELLO E ANTIMODELLO:
IL TEMA DEL VIAGGIO
NELLA POESIA DEL NOVECENTO
(2^a PARTE)**



Guelfo Bianchini, *Senza titolo*, Museo Guelfo Roma

INTRODUZIONE

Dotato di una coscienza storica lucida e intransigente, permeabile agli influssi delle correnti letterarie novecentesche e pur sempre originalissimo, con la sua poesia eticamente e filosoficamente impegnata Montale non poteva sottrarsi al confronto diretto con Dante, traendone di volta in volta suggestioni di diversa natura, in linea con le istanze della sua evoluzione intellettuale e umana.

Consapevole dell'assoluta alterità dei propri percorsi ed esposto al continuo fraintendimento dei critici, dopo la pubblicazione delle prime due raccolte e di parte della terza, Montale ormai cinquantenne si è fatto esegeta di se stesso illustrando con la prosa intitolata *Intervista immaginaria* (1946) - una sorta di colloquio fittizio e autoreferenziale - le matrici generative e i successivi sviluppi della sua poesia¹.

Autoritratto interiore e inedito manifesto di poetica, il testo di *Intervista immaginaria* non solo illumina la prospettiva esistenziale che Montale mantenne pressoché immutata per tutta la vita, ma ripercorre anche le note dominanti delle prime tre stagioni della sua opera, consentendo di scorgere di volta in volta lo sfondo ideale che dà senso al recupero di Dante.

Figlio della modernità e della sua complessità culturale - come Ungaretti e Saba -, immerso in una temperie filosofica ormai anti-positivista e esistenzialista, analogamente a Schopenhauer un secolo prima Montale avverte «l'inganno del mondo come rappresentazione» e denuncia l'approccio inautentico alla realtà a cui è condannato l'uomo - da cui l'immagine della «campana di vetro» -, ma non rinuncia mai a penetrare nel mistero del mondo in nome di un inesausto desiderio di compimento - il «quid definitivo» -, sempre destinato a naufragare e di nuovo a rinascere.

Centrale in molte espressioni letterarie del Novecento, la percezione

1 Per l'universo umano e poetico del primo Montale, quale emerge da *Intervista immaginaria*, vedi il punto 1 della lezione.

della disarmonia col reale e il senso di esclusione dalla verità di sé trova codifica poetica nel tema tipicamente montaliano del «male di vivere», che in *Ossi di seppia* (1925) si proietta sullo sfondo scabro e riarso del paesaggio ligure, ritratto con un linguaggio che intende restituirne l'asprezza, programmaticamente antiaulico e dissonante secondo la lezione stilistica dell'*Inferno* dantesco.

Costruita sulla grande contrapposizione mare-terra e articolata in quattro sezioni ciascuna con un suo titolo, la raccolta *Ossi di seppia* presenta la struttura di un “romanzo di formazione”, in cui al distacco dall'acqua, il luogo primigenio e privilegiato della fusione con la natura, corrisponde il tramonto del sogno panico di ascendenza dannunziana e l'ingresso nella dimensione «strozzata» dell'esilio terrestre, affollata di oggetti-emblema - o “correlativi oggettivi” - del «male di vivere».

Omonima dell'intera raccolta, di cui ospita i testi forse più rappresentativi, la seconda sezione dischiude tutta l'aridità della terra ligure, che da un lato riflette e ispira il sentimento dello scacco esistenziale, il cui primo oggetto-emblema è l'“osso di seppia” rigettato dal mare, dall'altro rende ancor più struggente la continua attesa del «miracolo», innescando una dialettica illusione-disinganno che carica di suggestioni leopardiane uno spazio infernale di dantesca gravidanza².

Ritratto nella sua realistica e orizzontale fisicità, popolato di fenomeniche e ingannevoli «parvenze», il paesaggio ligure acquista una portata metafisica nel momento in cui diventa il luogo della possibile rivelazione ultima, intesa non come apertura verticale all'assoluto, che resta per Montale inattuabile, ma come squarcio di verità che affiora d'incanto tra l'ingombro oggettuale e comunica a chi lo interroga una pienezza di senso.

Tuttavia, come si evince dall'accostamento tematico tra le liriche *Spesso il male di vivere ho incontrato*, *Gloria del disteso mezzogiorno*

2 Per il tema del viaggio nella sezione *Ossi di seppia*, vedi il punto 2 della lezione.

e *Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, la sola possibile esperienza del «miracolo» è l'improvvisa epifania del «vuoto» e del «nulla» sottostante alla realtà, la cui consapevolezza, al contempo condanna e privilegio dell'intellettuale, si traduce in un atteggiamento di stoico distacco - «la divina Indifferenza» -, che pure non diventa nichilistica rassegnazione, ma apre al rigore etico della poesia e alla sua funzione di vigile «testimonianza».

Benché rivendicata come l'unica esperibile, la conoscenza per via negativa non esaurisce la parabola filosofica e umana di *Ossi di seppia*, che culmina nella sezione *Meriggi e ombre* - l'ultima e la più complessa del libro -, laddove al tema del viaggio nell'arsura infernale si affianca per la prima volta quello altrettanto dantesco della donna amata, la cui intermittente presenza, nucleo portante delle due successive raccolte, introduce sempre un orizzonte assoluto e salvifico, che il poeta percepisce distante da sé ma continua a desiderare con risorgente nostalgia³.

Nelle poesie *Casa sul mare* e *Incontro* lo scenario della relazione umana resta il paesaggio ligure, che si conferma luogo di proiezione del «male di vivere», ora ritratto come condizione individuale e collettiva, ma diventa finalmente anche lo spazio metafisico del «varco», «correlativo oggettivo» del punto di fuga verso un altrove che scopre la dimensione dell'eterno, accessibile solo alla sua amata ma per sempre intuita dal poeta attraverso di lei.

Ultima lirica dell'ultima sezione di *Ossi di seppia*, *Incontro* riprende a distanza i nuclei tematici di *Casa sul mare* e li dilata con un impeto visionario che rivela l'inconfondibile lezione etica e stilistica di Dante: alla contrapposizione tra la paralisi umana del poeta e la tensione della sua donna all'infinito, su cui si struttura la prima poesia, subentra nella seconda quella tra il privilegio di chi scrive, memore di «un'altra vita» dischiusa per lui dall'amata, e l'ebetudine

3 Per il tema del viaggio nella sezione *Meriggi e ombre*, vedi il punto 3 della lezione.

vegetale del resto degli uomini, ritratti come un corteo di automi che scendono verso il mare, ora ridotto a luogo del nulla.

Se in *Casa sul mare* Montale si autorappresenta prigioniero di una terra di nessuno e di un tempo immobile al contrario della donna amata, che «forse ... s'infinita», in *Incontro* la forma alienata dell'esistenza caratterizza l'intera società di massa, mentre il poeta recupera la coscienza di sé attraverso il contatto nella memoria con una figura femminile, capace di strapparlo per un attimo all'indistinto coacervo «d'impallidite vite tramontanti» che sfilano sullo sfondo di un paesaggio infernale, ricco di rimandi intertestuali alle Malebolge di Dante.

Per quanto fugace e tutto interiore, l'eredità di quell'incontro è costituita da una consapevole «tristezza», invocata e coltivata come strumento di riappropriazione di un «aspetto» realmente umano nonché rivendicata da Montale come asse portante della sua irriducibile identità; negli anni della propaganda e dell'omologazione fascista, il poeta si augura di scendere nel mare del nulla «senza viltà», sostenuto da una tensione morale che trae linfa dal magistero dantesco e dal volto di una donna: malgrado l'assenza di approdi teologici, ancora una volta la lucidità storica di un testimone autorevole scaturisce dall'esperienza di compimento vissuta da un uomo.

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Un'autopresentazione:
l'universo umano e poetico del primo Montale

- 2) Il tema del viaggio in *Ossi di seppia*:
l'aridità, l'attesa, il nulla

- 3) Il tema del viaggio in *Ossi di seppia*:
il nulla, l'eternità, l'incontro

1) UN' AUTOPRESENTAZIONE:
L'UNIVERSO UMANO E POETICO DEL PRIMO MONTALE

	Le parole di Montale	Il loro significato				
<p>L'autopresentazione di <i>Intervista immaginaria</i>, manifesto della poetica montaliana</p>	<p>«La poesia, del resto, è una delle tante possibilità della vita. Non credo che un poeta stia più in alto di un altro uomo che veramente esista, che sia qualcuno. Mi procurai anch'io, a suo tempo, un'infarinatura di psicanalisi, ma pur senza ricorrere a quei lumi pensai presto, e ancora penso, che l'arte sia la forma di vita di chi veramente non vive: un compenso o un surrogato. Ciò peraltro non giustifica alcuna <i>invidia eburna</i>: un poeta non deve rinunciare alla vita. E' la vita che s'incarica di sfuggirgli. [...] Scrivendo il mio primo libro, ubbidii a un bisogno d'espressione musicale. Volevo che la mia parola fosse più aderente di quella di altri poeti che avevo conosciuto. Più aderente a che? Mi pareva di vivere sotto una campana di vetro, eppure sentivo di essere vicino a qualcosa di essenziale. Un velo sottile, un filo appena mi separava dal <i>quid definitivo</i>. L'espressione assoluta sarebbe stata la rottura di quel velo, di quel filo: una esplosione, la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione. Ma questo era un limite irraggiungibile. E la mia volontà di aderenza restava programmata. All'eloquenza della nostra vecchia lingua aulica volevo torcere il collo, magari a rischio di una controeloquenza».</p>	<p>a) <u>Prospettiva esistenziale</u> Secondo Montale l'uomo, e in particolare il poeta, avverte:</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ una condizione di disarmonia, di inautenticità, di separazione dalla vita vera, di cui sfugge l'essenza, che lascia il posto solo a ingannevoli parvenze (cfr. l'immagine della «campana di vetro») ❖ un profondo desiderio di comprensione del mistero del mondo e di autorealizzazione («il quid definitivo»), che spezza il ferreo determinismo della vita umana ❖ una relativa prossimità col «miracolo» («un velo sottile, un filo appena») che rivela il senso ultimo delle cose («la rottura di quel velo, di quel filo») e la continua frustrazione di tale promessa di compimento («un limite irraggiungibile») <p>b) <u>Prospettiva poetica</u></p> <table border="1" data-bbox="580 758 987 1230"> <thead> <tr> <th data-bbox="580 758 804 815">Temi-chiave di <i>Ossi di seppia</i></th> <th data-bbox="804 758 987 815">Scelte stilistiche di <i>Ossi di seppia</i></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="580 815 804 1230"> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Ricorrente rappresentazione di un paesaggio scabro e arido, proiezione della disarmonia interiore ➤ Dichiarazione della possibilità di definire la realtà solo per via negativa (<i>Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo, da Non chiederci la parola</i>) ➤ Definizione della dialettica tra attesa del «miracolo» e successivo seacco </td> <td data-bbox="804 815 987 1230"> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Programmatico rifiuto di un linguaggio aulico e sublime, secondo il magistero di D'Annunzio, e volontà di «far cozzare l'aulico col prosastico» ✓ Ricorso ad un linguaggio antiloquente, aspro e antimusicale, corrispettivo formale dei contenuti trattati </td> </tr> </tbody> </table>	Temi-chiave di <i>Ossi di seppia</i>	Scelte stilistiche di <i>Ossi di seppia</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Ricorrente rappresentazione di un paesaggio scabro e arido, proiezione della disarmonia interiore ➤ Dichiarazione della possibilità di definire la realtà solo per via negativa (<i>Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo, da Non chiederci la parola</i>) ➤ Definizione della dialettica tra attesa del «miracolo» e successivo seacco 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Programmatico rifiuto di un linguaggio aulico e sublime, secondo il magistero di D'Annunzio, e volontà di «far cozzare l'aulico col prosastico» ✓ Ricorso ad un linguaggio antiloquente, aspro e antimusicale, corrispettivo formale dei contenuti trattati
Temi-chiave di <i>Ossi di seppia</i>	Scelte stilistiche di <i>Ossi di seppia</i>					
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Ricorrente rappresentazione di un paesaggio scabro e arido, proiezione della disarmonia interiore ➤ Dichiarazione della possibilità di definire la realtà solo per via negativa (<i>Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo, da Non chiederci la parola</i>) ➤ Definizione della dialettica tra attesa del «miracolo» e successivo seacco 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Programmatico rifiuto di un linguaggio aulico e sublime, secondo il magistero di D'Annunzio, e volontà di «far cozzare l'aulico col prosastico» ✓ Ricorso ad un linguaggio antiloquente, aspro e antimusicale, corrispettivo formale dei contenuti trattati 					



Guelfo Bianchini, *Angelo*, Museo Guelfo Roma

2) IL TEMA DEL VIAGGIO IN *OSSI DI SEPPIA*: L'ARIDITA', L'ATTESA, IL NULLA

<p style="text-align: center;">Poesie tratte dalla sezione <i>Ossi di seppia</i> (intitolata come l'intera raccolta)</p>	<p style="text-align: center;">Elementi significativi</p>
<p><i>Spesso il male di vivere ho incontrato</i> Spesso il male di vivere ho incontrato: era il rivo strozzato che gorgoglia, era l'incartocciarsi della foglia riarsa, era il cavallo stramazato. Bene non seppi, fuori del prodigio che schiude la divina Indifferenza: era la statua nella sonnolenza del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Rappresentazione della condizione di disarmonia esistenziale attraverso tre oggetti-emblema ("correlativi oggettivi"), che materializzano il concetto del «male di vivere»: <ul style="list-style-type: none"> - «il rivo strozzato che gorgoglia» - «l'incartocciarsi della foglia / riarsa» - «il cavallo stramazato» <p>→ immagini di tormento soffocato, agonia interiore e mortale impotenza, tutte dominate dalla dimensione orizzontale</p> ❖ Rappresentazione della condizione di stoica indifferenza attraverso tre oggetti-emblema ("correlati oggettivi"), che materializzano l'unica alternativa possibile al «male di vivere»: <ul style="list-style-type: none"> - «la statua nella sonnolenza / del meriggio» - «la nuvola» - «il falco alto levato» <p>→ immagini di irrealità, immobilità, fredda lontananza e assoluta alterità, tutte dominate dalla dimensione verticale</p> ❖ Ricorso a suoni aspri, con frequenti scontri consonantici - secondo la lezione stilistica dell'<i>Inferno</i> dantesco - per rappresentare il «male di vivere» <p>→ evocazione di una memoria poetica che consente di sovrapporre all'astrattezza della vita la visione di un paesaggio infernale</p>
<p><i>Gloria del disteso mezzogiorno</i> Gloria del disteso mezzogiorno quand'ombra non rendono gli alberi, e più e più si mostrano d'attorno per troppa luce, le parvenze, falbe. Il sole, in alto, - e un secco greto, Il mio giorno non è dunque passato: l'ora più bella è di là dal muretto che rinchiede in un ocesso scialbato. L'arsura, in giro; un martin pescatore volteggia s'una reliquia di vita. La buona pioggia è di là dallo squallore, ma in attendere è gioia più compita.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Rappresentazione di un paesaggio assolato, colto nelle ore più calde dell'estate e caratterizzato dalla luce accecante che trasforma in modo uniforme il colore delle cose, rendendole simili a «parvenze», fantasmi indistinti <p>→ paesaggio ligure come proiezione di una condizione esistenziale di disarmonia e aridità/morte interiore («l'arsura, in giro», lo «squallore»), i cui "correlativi oggettivi" sono «un secco greto» e «una reliquia di vita»</p> ❖ Fiducia nella possibilità di un riscatto e apertura alla speranza che consiste, leopardianamente, nell'attesa («in attendere è gioia più compita») e il cui "correlativo oggettivo" è la «buona pioggia»

**Forse un mattino andando
in un'aria di vetro**

Forse un mattino andando in un'aria di vetro,
arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:
il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro
di me, con un terrore di ubriaco.

Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto
alberi case colli per l'inganno consueto.

Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto
tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto

❖ **Rappresentazione della condizione di disarmonia/aridità/inganno che caratterizza l'esistenza, il cui "correlativo oggettivo" è l'«aria di vetro, arida»**

❖ **Descrizione della fenomenologia di un «miracolo», che tuttavia consiste nella rivelazione del nulla di cui si sostanzia la realtà, una consapevolezza («il mio segreto») che è al contempo privilegio e condanna dell'intellettuale**
(«io» vs «gli uomini che non si voltano»)

Qualche bilancio

- ✓ L'«osso di seppia», abbandonato dal mare sulla spiaggia, è il "correlativo oggettivo" della condizione dell'uomo, e soprattutto del poeta, inaridito dalla vita ed escluso dalla felicità
- ✓ La condizione del «male di vivere» innesca una volontà di riscatto da cui scaturiscono nell'ordine:
 - a) la speranza che consiste nell'attesa del «quid definitivo»
 - b) l'esperienza del «miracolo» che rivela il nulla
 - c) lo stoico distacco di chi conosce il «segreto» della realtà e rinuncia alla vita→ delineazione di una teologia negativa e di un percorso di autocoscienza intellettuale, rivendicato con un misto di orgoglio e amarezza

3) IL TEMA DEL VIAGGIO IN *OSSI DI SEPPIA*: IL NULLA, L'ETERNITA', L'INCONTRO

Poesie tratte dalla sezione *Meriggi e ombre*

Casa sul mare

Il viaggio finisce qui:
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido.
Ora i minuti sono eguali e fissi
5 come i giri di ruota della pompa.
Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.
Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.

Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi.

10 Nulla disvela se non pigri fumi
la marina che tramano di conche
i soffi lenti: ed è raro che appaia
nella bonaccia muta
tra l'isole dell'aria miragronde
15 la Corsica dorsuta o la Capraia.

Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.

20 Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo:
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
Penso che per i più non sia salvezza,

25 ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi.

Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga
labile come nei sommosi campi
30 del mare spuma o ruga.

Ti dono anche l'avara mia speranza,
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

Il cammino finisce a queste prode
35 che rode la marea col moto alterno,
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno.

Incontro

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

10 La foce è allato del torrente, sterile
d'acqua, vivo di pietre e di calcine:
ma più foce di umani altri costanti:
d'impallidite vite tramontanti
oltre il confine

15 che a cerchio ci rinchioda: visi emunti,
mani scarse, cavalli in fila, ruote
stridule: vite no: vegetazioni
dell'altro mare che sovrasta il flutto.

20 Si va sulla carraia di rappa
mota senza uno scarto,
stimoli ad incappati di corteo,
sotto la volta infranta ch'è discesa
quasi a specchio delle vetrine,
tu un'aura che avvolge i nostri passi

25 fitta e uguaglia i sargassi
umani fluttuanti alle cortine
dei bambi mormoranti.
Se mi lasci anche tu, tristezza, solo
presagio vivo in questo nembro, sembra

30 che attorno mi si effonda
un ronzio qual di sfere quando un'ora
sta per scoecare:
e cado inerte nell'attesa spenta
di chi non sa temere

35 su questa proda che ha sorpresa l'onda
fenta, che non appare,
Forse riavrò un aspetto: nella luce
radente un moto mi conduce accanto
a una misera fronda che in un vaso

40 s'alleva s'una porta di osteria.
A lei tendo la mano, e farsi mia
un'altra vita sento, ingombro d'una
forma che mi fu tolta; e quasi inelli
alle dita non foglie mi si attorciano

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



Carlo Crivelli, *La Pietà* (particolare), Pinacoteca di Brera Milano

Criteri di confronto	<i>Casa sul mare</i>	<i>Incontro</i>
<p>Lo spazio del viaggio</p>	<p>❖ Rappresentazione della fine del viaggio nel paesaggio ligure attraverso l'immagine della «casa sul mare», un limite estremo, una terra di nessuno tra la vita e la morte che dischiude</p> <p>per il poeta, il limite invalicabile del mare, superficie opaca e stagnante che «nulla disvela se non pigri fumi»</p> <p>per la donna amata, la possibilità del «varco», «correlativo oggettivo» dell'agognato compimento esistenziale</p> <p>«l'anima che non sa più dare un grido» del poeta si contrappone alla «salvezza» della donna, in grado di spezzare il ferreo determinismo della vita (<i>Penso che per i più non sia salvezza, / ma taluno sovverta ogni disegno, / passi il varco, qual volle si ritrovi</i>)</p>	<p>❖ Rappresentazione della fine del viaggio nel paesaggio ligure come discesa verso un mare che annienta ogni cosa, attraverso un percorso pieno di squallore e di umanità sofferente che evoca la vita cittadina</p> <p>il cammino verso il mare diventa una discesa all'Inferno attraverso l'Inferno, quello della società di massa, ritratta - con evidente rimando alle Malebolge dantesche - come un corteo funebre di uomini ridotti a vegetali <i>(La foce è allato del torrente, sterile / d'acqua, vivo di pietre e di calcine; / ma più foce di umani arti consunti, / d'impallidite vite tramontanti / oltre il confine / che a cerchio ci rinchiede: visi emunti, / mani scarnie, cavalli in fila, ruote / stridule: vie no: vegetazioni / dell'altro mare che sovrasta il flutto)</i></p> <p>❖ Rappresentazione di un contro-movimento che porta il poeta ad accostarsi ad una pianta, immagine di una figura femminile in grado di restituire a lui soltanto una forma umana <i>(Forse riarvò un aspetto: [...] / A lei tendo la mano, e farsi mia / un'altra vita sento, ingombro d'una / forma che mi fa toba)</i></p> <p>il recupero dell'identità, acquisizione che resta anche quando la donna scompare, coincide con la ricerca da parte del poeta di un cammino diverso nelle modalità da quello degli altri, benché analogo nell'esito (<i>Prega per me / allora ch'io discenda altro cammino / che una via di città</i>)</p>
<p>Il tempo del viaggio</p>	<p>Delineazione di una contrapposizione tra</p> <p>il tempo immobile e ripetitivo che caratterizza il presente del poeta ed erode a poco a poco anche la memoria del passato (<i>Ora i minuti sono eguali e fissi / come i giri di ruota della pompa [...] / Tu chiedi se così tutto vanisce / in questa poca nebbia di memorie</i>)</p> <p>l'eternità ovvero l'infinito, che la donna è in grado di raggiungere con uno slancio della volontà (<i>forse solo chi vuole s'infinita, / e questo ti potrai, chissà, non io</i>)</p> <p>neologismo montaliano coniato sulla falsariga del dantesco «s'india»</p>	<p>➤ Evocazione di un tempo circolare e ripetitivo, tipico della dimensione coatta dell'esistenza nella società di massa (<i>foce di umani arti consunti / d'impallidite vite tramontanti / oltre il confine / che a cerchio ci rinchiede [...] / e cada inerte nell'attesa spenta / di chi non sa temere</i>)</p> <p>➤ Evocazione di un tempo altro per il poeta, riempito</p> <p>dalla presenza della tristezza, estrema affermazione di vita nel vuoto trascorrere del tempo misurato dagli orologi (<i>tristezza, solo / presagio, vivo in questo nemo</i>)</p> <p>dalla presenza della donna amata, che egli si augura di percepire accanto a sé nella discesa all'Inferno, come una sorta di talismano che infonde coraggio (<i>ch'io ti senta accanto</i>)</p>

<p>La relazione umana e la sua lezione</p>	<p>L'amore per questa donna - al secolo la peruviana Paola Nicoli - suscita nel poeta una nostalgia d'assoluto e lo struggente desiderio che la salvezza almeno per lei sia possibile</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>al pessimismo della ragione subentra lo slancio del cuore, che si condensa nel dono simbolico dell'«avara speranza»</p>	<p>L'amore per questa donna - chiamata altrove Arletta o Annetta - e il contatto con lei, per giunta solo ideale perché ella è morta, diventano per Montale uno strumento d'autoconsapevolezza e gli aprono una nuova prospettiva esistenziale, caratterizzata da una forte tensione etica e da una volontà agonistica</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>all'indifferenza stoica, approdo della sezione omonima di <i>Ossi di seppia</i>, si sostituisce - alla fine della raccolta - l'augurio del poeta a se stesso di scendere nell'Inferno del suo tempo «senza viltà», facendo memoria di un incontro</p>
---	---	--

VIII LEZIONE

“CERCO IL SEGNO SMARRITO”

NOSTALGIA DI BEATRICE:
LA POESIA DI EUGENIO MONTALE
DA *OSSI DI SEPIA* A *LE OCCASIONI*



Federico Barocci, *Natività* (particolare), Museo del Prado Madrid

INTRODUZIONE

Sempre fedele a se stesso e alla funzione testimoniale della poesia, negli anni che intercorrono tra la pubblicazione di *Ossi di seppia* (1925) e quella de *Le occasioni* (1939), Montale non muta la propria prospettiva esistenziale, ma la dialettica scacco-compimento che la caratterizza acquista rinnovato spessore sulla scorta delle esperienze vissute nel periodo fiorentino (1927-1948), segnato dall'attrito crescente col regime fascista, ma al contempo ricco di incontri umani e suggestioni culturali¹.

Il licenziamento dal posto di direttore del Gabinetto Viesseux e l'escalation militare prebellica avvengono negli stessi anni in cui Montale entra in contatto con gli intellettuali di «Solaria» e frequenta l'affascinante Irma Brandeis, la studiosa americana di origine ebrea a cui dedica *Le occasioni*: mentre approfondisce la conoscenza di Eliot ed entra nel circuito della grande letteratura europea, il suo immaginario poetico è ormai polarizzato dal paradigma di Dante, da cui mutua l'inesausta tensione ideale rilanciandola in chiave laica e umanamente problematica.

Ancor prima di Eliot, è Dante a guidare Montale in una ricerca formale che prosegue la linea allegorica inaugurata con gli oggetti-emblema di *Ossi di seppia* per approdare ne *Le occasioni* alla poetica del "correlativo oggettivo puro", inserito al centro del tessuto lirico senza spiegazioni psicologico-esistenziali, nella sua spesso enigmatica assolutezza. Denso ed elevato ma sempre lontano dall'oscurità evocativa ermetico-simbolista, il registro stilistico della raccolta è funzionale all'intento di rendere esemplare il destino individuale di chi scrive, che avverte come «occasioni» di compimento le fugaci e folgoranti epifanie di Clizia, non a caso delineata con scoperti rimandi alla Beatrice dantesca.

1 Per l'universo umano e poetico del secondo Montale, vedi il punto 1 della lezione.

Corrispondente all'omologa sezione di *Ossi di seppia*, la seconda de *Le occasioni* contiene componimenti altrettanto brevi ma riconfigura la polarità disarmonia-pienezza recuperando e dilatando in un continuo contrappunto tonale - da cui il sottotitolo *Mottetti* - la situazione poetica della lirica *Incontro*, l'ultima della prima raccolta: luogo di proiezione privilegiato del «male di vivere» smette di essere il paesaggio ligure e diventa per sempre l'opacità alienante della città, mentre il «quid definitivo» non è solo con teorica astrattezza «la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione» ma si lega d'ora in poi alla concreta presenza della donna amata e alla memoria indelebile di lei².

Sullo sfondo della società di massa, laddove «l'inferno è certo», il progressivo acuirsi del sentimento di disagio rende perfino più struggente la ricerca di senso, che tuttavia ne *Le occasioni* non assume la valenza filosofica sottesa a *Ossi di seppia* ma matura dall'interno di un rapporto realmente vissuto - quello con Irma Brandeis -, la cui intensità umana precede e sostiene la trasposizione poetica nella sublime figura di Clizia.

L'analisi comparata dei mottetti *Lo sai: debbo riperderti e non posso*, *Non recidere, forbice, quel volto* e *Ti libero la fronte dai ghiaccioli* consente di scorgere il macrotesto delle grandi opposizioni oblio/segno, buio/luce, terra/cielo, che da un lato connotano l'esistenza del poeta e la strutturano sulla presenza/assenza di Clizia, dall'altro isolano l'io lirico rispetto a chiunque altro, incapace di accogliere la rivelazione di lei; tuttavia, non senza un'intrinseca ambiguità, la donna del binomio ghiaccio-fuoco - secondo il richiamo semantico del cognome Brandeis -, mentre appare come un dono esclusivo e tutto personale, ricorda da vicino il *visiting angel* di ascendenza scritturale, foriero di una promessa salvifica per tutti.

La valenza allegorica di quest'immagine femminile e della sua fisionomia celeste si impone a tutto tondo nella quarta e ultima sezione

2 Per il tema della donna amata nella seconda sezione de *Le occasioni*, vedi il punto 2 della lezione.

de *Le occasioni*, quella a cui Montale affida il suo messaggio moralmente più alto e impegnato, lasciando intravedere all'interno della raccolta uno sviluppo tematico che conferma l'omologia strutturale con *Ossi di seppia*³.

Con le liriche *La casa dei doganieri* e *Nuove stanze*, rispettivamente collocate in apertura e alla fine della parte conclusiva, la dimensione relazionale che percorre l'intera opera si coagula intorno ai ritratti antitetici di due donne, entrambe evocate sullo sfondo di uno spazio chiuso che diventa per il poeta il contesto protetto di rapporti legati ai nodi profondi della sua identità.

All'inizio della prima poesia sembra solo il calco negativo di Montale la donna un tempo irrequieta che, a differenza di lui, non ricorda il loro incontro nella casa dei doganieri, ma la mancata condivisione della memoria influenza e altera la stessa coscienza dell'io lirico che diventa incapace di ogni orientamento, come si evince dai "correlativi oggettivi" della «bussola impazzita» e del «calcolo dei dadi» che «non torna» -: segnata dall'incompiutezza e dalla frustrazione del desiderio, la vicenda dei due protagonisti finisce per coincidere azzerando qualsiasi polarità, anche quella tra la vita e la morte, i cui confini si riducono a incerte percezioni soggettive.

Se l'esperienza della mancanza caratterizza *La casa dei doganieri*, in *Nuove stanze* affiora con sicurezza l'intuizione del compimento, dischiudendo un orizzonte ideale che si proietta a ritroso sull'intera raccolta, di cui illumina la portata testimoniale: a pochi mesi dallo scoppio del secondo conflitto mondiale, il gioco degli scacchi al centro della situazione poetica è il "correlativo oggettivo" tanto della coeva partita politico-militare tra le nazioni, quanto del privilegio intellettuale di chi - come Clizia - può opporre alla violenza la ragione e la cultura.

3 Per il tema della donna amata nella quarta sezione de *Le occasioni*, vedi il punto 3 della lezione.

Elegante come una giovane donna e regale come un'esperta profetessa, mentre gioca a scacchi col poeta, Clizia resiste coi suoi «occhi d'acciaio» allo «specchio ustorio» della storia trasformando lo spazio di quell'interno nell'ultimo baluardo di un'intera civiltà assediata ma indomita, come «la spirale del fumo» che sale nella stanza componendo imprevedibili volute.

Quando in *Nuove stanze* la figura di Clizia diventa allegoria dei valori umanistici e dell'élite intellettuale che li difende, Montale non rinnega l'immagine angelicata di lei bensì scopre l'ambiziosa operazione culturale con cui egli recupera e reinterpreta in chiave metaforica concetti cristiani, svuotandoli del senso originario e rendendoli funzionali alla religione, del tutto laica, delle lettere. Uguale ma di segno contrario all'allegorismo cristiano di Dante, che ha autorevolmente integrato la cultura pagana nell'immaginario medievale, quello umanistico di Montale ne costituisce la riproposizione inquieta e moderna, piena di uno sforzo intellettualistico che nasce dalla coscienza di un grande vuoto: a esorcizzarlo non basta lo sguardo di Clizia.

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Un'autopresentazione:
l'universo umano e poetico del secondo Montale
- 2) Il tema della donna amata ne *Le occasioni*:
l'assenza, l'oblio, il segno
- 3) Il tema della donna amata ne *Le occasioni*:
l'assenza, l'oblio, lo sguardo



Auguste Rodin, *La cattedrale*, Rodin Museum Philadelphia

**1) UN'AUTOPRESENTAZIONE:
L'UNIVERSO UMANO E POETICO DEL SECONDO MONTALE**

	Le parole di Montale	Il loro significato				
<p>L'autopresentazione di <i>Intervista immaginaria</i>, manifesto della poetica montaliana</p>	<p>«Mutato ambiente e vita, fatti alcuni viaggi all'estero, non osai mai rileggermi seriamente e sentii il bisogno di andare più a fondo. Fino a trent'anni non avevo conosciuto quasi nessuno, ora vedevo anche troppa gente, ma la mia solitudine non era minore di quella del tempo di <i>Ossi di seppia</i>. Cercai di vivere a Firenze col distacco di uno straniero, ma non avevo fatto i conti coi mercenari della podesteria feudale da cui dipendevo. Del resto, la campana di vetro persisteva intorno a me, ed ora sapevo che non si sarebbe mai infranta; e temevo che nelle mie vecchie prove quel dualismo tra lirica e commento, fra poesia e preparazione o spinta alla poesia persistesse gravemente in me. Non pensai a una lirica pura nel senso ch'essa poi ebbe anche da noi, a un gioco di suggestioni sonore; ma piuttosto a un frutto che dovesse contenere i suoi motivi senza rivelarli, o meglio senza spiatellarli. Ammesso che in arte esista una bilancia tra il di fuori e il di dentro, tra l'occasione e l'opera-oggetto, bisognava esprimere l'oggetto e tacere l'occasione spinta. Un modo nuovo di immergere il lettore in <i>medius res</i>, un totale assorbimento delle intenzioni nei risultati oggettivi».</p>	<p>a) Prospettiva esistenziale</p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ persistenza della condizione di disarmonia, di inautenticità e di separazione dalla vita vera, di cui sfugge l'essenza, che lascia il posto solo a ingannevoli parvenze (cfr. l'immagine della «campana di vetro») ↓ il disagio di Montale è acuito dalla perdita del posto di direttore della Biblioteca del Gabinetto Vieusseux perché non iscritto al partito fascista ❖ profondo desiderio di comprensione del mistero del mondo e di autorealizzazione, che ora passa anche attraverso i rapporti interpersonali ↓ centrale negli anni fiorentini è l'incontro con Irma Brandeis, una giovane studiosa americana di origine ebrea a cui Montale dedica <i>Le occasioni</i> e che diverrà l'ispiratrice di gran parte della raccolta col nome di Clizia <p>b) Prospettiva poetica</p> <table border="1" data-bbox="560 750 985 1244"> <thead> <tr> <th data-bbox="560 750 778 798">Temi-chiave de <i>Le occasioni</i></th> <th data-bbox="778 750 985 798">Scelte stilistiche de <i>Le occasioni</i></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="560 798 778 1244"> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Rappresentazione non più del paesaggio figure ma della quotidianità frustrante della città e della società di massa ➤ Centralità del tema della memoria e delle figure femminili <p>↓</p> <p>Dora Markus Clizia, Gerti la nuova Liuba Beatrice, Arletta dotata di ↳ donne virtù miracolose e segnate da capace di un destino di indicare irrequietezza la via della e precarietà, salvezza "doppi" del dall'Inferno poeta stesso quotidiano</p> </td> <td data-bbox="778 798 985 1244"> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Realizzazione della poetica del "correlativo oggettivo puro", col solo ricorso all'oggetto-emblema e l'eliminazione del commento psicologico /esistenziale («l'occasione-spinta») ✓ Ricorso ad un linguaggio che esclude mescolanze di registri, denso ed elevato ma lontano dalle suggestioni evocative di simbolisti ed ermetici </td> </tr> </tbody> </table>	Temi-chiave de <i>Le occasioni</i>	Scelte stilistiche de <i>Le occasioni</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Rappresentazione non più del paesaggio figure ma della quotidianità frustrante della città e della società di massa ➤ Centralità del tema della memoria e delle figure femminili <p>↓</p> <p>Dora Markus Clizia, Gerti la nuova Liuba Beatrice, Arletta dotata di ↳ donne virtù miracolose e segnate da capace di un destino di indicare irrequietezza la via della e precarietà, salvezza "doppi" del dall'Inferno poeta stesso quotidiano</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Realizzazione della poetica del "correlativo oggettivo puro", col solo ricorso all'oggetto-emblema e l'eliminazione del commento psicologico /esistenziale («l'occasione-spinta») ✓ Ricorso ad un linguaggio che esclude mescolanze di registri, denso ed elevato ma lontano dalle suggestioni evocative di simbolisti ed ermetici
	Temi-chiave de <i>Le occasioni</i>	Scelte stilistiche de <i>Le occasioni</i>				
	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Rappresentazione non più del paesaggio figure ma della quotidianità frustrante della città e della società di massa ➤ Centralità del tema della memoria e delle figure femminili <p>↓</p> <p>Dora Markus Clizia, Gerti la nuova Liuba Beatrice, Arletta dotata di ↳ donne virtù miracolose e segnate da capace di un destino di indicare irrequietezza la via della e precarietà, salvezza "doppi" del dall'Inferno poeta stesso quotidiano</p>	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Realizzazione della poetica del "correlativo oggettivo puro", col solo ricorso all'oggetto-emblema e l'eliminazione del commento psicologico /esistenziale («l'occasione-spinta») ✓ Ricorso ad un linguaggio che esclude mescolanze di registri, denso ed elevato ma lontano dalle suggestioni evocative di simbolisti ed ermetici 				

2) IL TEMA DELLA DONNA AMATA NE *LE OCCASIONI*:
L'ASSENZA, L'OBLIO, IL SEGNO

<p>Poesie tratte dalla sezione <i>Mottetti</i> (la seconda della raccolta)</p>	<p>Elementi significativi</p>
<p><i>Lo sai: debbo riperderti e non posso</i></p> <p>Lo sai: debbo riperderti e non posso. Come un tiro aggiustato mi sommuove ogni opera, ogni grido e anche lo spiro salino che straripa daï moli e fa l'oscura primavera di Sottoripa.</p> <p>Paese di ferrame e alberature a selva nella polvere del vespro. Un ronzio lungo viene dall'aperto, strazia com'unghia ai vetri. Cerco il segno smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia da te, E l'inferno è certo.</p>	<p>❖ Rappresentazione della condizione di mancanza - che sperimenta il poeta, lontano da Clizia – i cui “correlativi oggettivi puri” sono:</p> <ul style="list-style-type: none"> - «oscura primavera» - «polvere del vespro» - «unghia ai vetri» - «inferno» <p>↳ ricorso alla figura retorica del climax ascendente per esprimere il sopravvento della disarmonia e dell'angoscia personale</p> <p>❖ Enunciazione della possibilità di un compimento esistenziale attraverso il recupero del «segno smarrito», la cui ricerca sembra vana in partenza</p> <p>↓</p> <p>“segno” come parola di origine scritturale, che evoca l'idea del miracolo/evento prodigioso, ovvero di una rivelazione di senso legata alla presenza reale o mentale di Clizia</p>
<p><i>Non recidere, forbice, quel volto</i></p> <p>Non recidere, forbice, quel volto, solo nella memoria che si sfolla, non far del grande suo viso in ascolto la mia nebbia di sempre.</p> <p>Un freddo cala... Duro il colpo svetta. E l'acacia ferita da sé scrolla il guscio di cicala nella prima bell'eta di Novembre.</p>	<p>❖ Allocuzione alla forbice del tempo affinché non recida dalla memoria del poeta l'immagine di Clizia (prima quartina)</p> <p>❖ Rappresentazione del processo di annebbiamento del ricordo (seconda quartina) attraverso due “correlativi oggettivi puri”:</p> <ul style="list-style-type: none"> - «un freddo cala» - «duro il colpo svetta» <p>↳ delineazione di uno scenario interiore caratterizzato dalla solitudine e dal trauma della perdita definitiva (il mottetto è del 1937, quando si profilava la partenza di Irma per l'America), che neanche la poesia è in grado di riscattare</p> <p>↓</p> <p>«guscio di cicala» come “correlativo oggettivo” sia del ricordo che della parola poetica, entrambi strappati all'animo montaliano, il cui “correlativo oggettivo” è «l'acacia ferita»</p>

<p><i>Ti libero la fronte dai ghiaccioli</i></p> <p>Ti libero la fronte dai ghiaccioli che raccogliesti traversando l'alte nebulose; hai le penne lacerate dai cicloni, ti desti a soprassalti.</p> <p>Mezzodi: allunga nel riquadro il nespolo l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole freddoloso; e l'altre ombre che scantonano nel vicolo non sanno che sei qui.</p>	<p>❖ Rappresentazione dell'epifania di Clizia, che rimanda alla Beatrice dantesca, alla donna salutifera come <i>visiting angel</i>, l'angelo salvatore in grado di riscattare l'esistenza del poeta</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>come emerge dal "correlativo oggettivo puro" «sole freddoloso». la donna è associata al ghiaccio e al fuoco, per richiamo semantico - nello stile del <i>senhal</i> provenzale - al suo cognome (Brandeis, dal tedesco Brand "fuoco" e Eis "ghiaccio")</p> <p>❖ Delineazione di una dialettica che oppone il poeta agli altri uomini - «l'altre ombre che scantonano nel vicolo» -, individui ignari e ciechi, incapaci di cogliere la presenza di Clizia e la sua funzione salvifica</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>{ parallela delineazione di una dialettica terra/cielo attraverso i "correlativi oggettivi" del nespolo, che «allunga l'ombra nera», e del sole, che «s'ostina»</p> <p style="margin-left: 20px;">→ schiacciamento orizzontale del «male di vivere» - cfr. <i>Spesso il male di vivere ho incontrato in Ossi di seppia</i> -</p> <p style="text-align: center;">vs</p> <p style="text-align: center;">richiamo verticale della salvezza</p>
<p>Qualche bilancio</p>	
<p>✓ Corrispondente alla sezione <i>Ossi di seppia</i> - la seconda dell'omonima raccolta (1925) - la sezione <i>Mottetti</i> - la seconda de <i>Le occasioni</i> (1939) - consente di rintracciare un'analogia polarità tra scacco esistenziale e desiderio di compimento, i cui termini tuttavia subiscono significativi slittamenti:</p> <p>a) la condizione di disarmonia e inautenticità non è più legata all'aridità del paesaggio ligure, ma al grigiore del paesaggio cittadino e all'assenza della donna amata ovvero alla perdita della memoria di lei</p> <p>b) la scoperta del «quid definitivo» non si identifica con la comprensione del mistero della realtà, ovvero con «la fine dell'inganno del mondo come rappresentazione», ma con l'esperienza di una presenza, quella della donna amata</p> <p>c) la rivelazione più alta a cui l'io lirico può accedere non è più l'epifania del nulla - come in <i>Forse un mattino andando in un'aria di vetro</i> - bensì l'epifania di Clizia, un compimento esistenziale intermittente e tutto privato, che distingue il poeta dagli altri uomini non per una maggiore coscienza della realtà, ma per la capacità di accogliere un dono</p> <p>✓ Alla radicalizzazione del disagio esistenziale corrisponde paradossalmente - nella seconda raccolta - un'ansia di autorealizzazione ancor più struggente, come indica lo stesso titolo del libro, che pone l'accento non più sulla condizione di aridità, di cui l'osso di seppia è "correlativo oggettivo", bensì sulla possibilità di esperire una pienezza</p>	



Orazio Gentileschi, *Maddalena penitente*, Chiesa Santa Maria Maddalena Fabriano

3) IL TEMA DELLA AMATA NE LE OCCASIONI:
L'ASSENZA, L'OBLIO, LO SGUARDO

Poesie tratte dalla quarta sezione (senza titolo) della raccolta

La casa dei doganieri

5 Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.

10 Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.

15 Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende...).

20 Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

Nuove stanze

Poi che gli ultimi fili di tabacco
al tuo gesto si spengono nel piatto
di cristallo, al soffitto lenta sale
la spirale del fumo
5 che gli alfieri e i cavalli degli scacchi
guardano stupefatti; e nuovi anelli
la seguono, più mobili di quelli
delle tua dita.

La morgana che in cielo liberava
10 torri e ponti è sparita
al primo soffio; s'apre la finestra
non vista e il fumo s'agita. Là in fondo,
altro stormo si muove: una tregenda
d'uomini che non sa questo tuo incenso,
15 nella scacchiera di cui puoi tu sola
comporre il senso.

Il mio dubbio d'un tempo era se forse
tu stessa ignori il giuoco che si svolge
sul quadrato e ora è nembo alle tue porte:
20 follia di morte non si placa a poco
prezzo, se poco è il lampo del tuo sguardo,
ma domanda altri fuochi, oltre le fitte
cortine che per te fomenta il dio
del caso, quando assiste.

25 Oggi so ciò che vuoi; batte il suo fioco
tocco la Martinella ed impaura
le sagome d'avorio in una luce
spettrale di nevaio. Ma resiste
e vince il premio della solitaria
30 veglia chi può con te allo specchio ustorio
che accieca le pedine opporre i tuoi
occhi d'acciaio.

Criteri di confronto	<i>La casa dei doganieri</i>	<i>Nuove stanze</i>
<p>Il luogo della relazione</p>	<p>❖ Centralità dell'immagine della «casa dei doganieri», considerata da due punti di vista</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="text-align: center;"> <p>dall'esterno, sullo sfondo del paesaggio ligure, di solito assente ne <i>Le occasioni</i></p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>dall'interno come il luogo in cui avvenne un incontro con la donna amata</p> </div> </div> <p>«casa dei doganieri» come «correlativo oggettivo» dell'attuale solitudine del poeta</p>	<p>❖ Centralità della stanza in cui Montale e Clizia giocano a scacchi e conseguente delineazione dell'opposizione tra</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <p>l'interno come</p> <p>l'esterno come</p> </div> <p>luogo delle relazioni della falsità e delle relazioni autentiche minaccia della storia</p> <p>«scacchi» come «correlativo oggettivo»:</p> <ol style="list-style-type: none"> dell'intelligenza e della cultura di Clizia della strategia politico-militare delle nazioni europee
<p>La caratterizzazione della donna amata</p>	<p>❖ Impossibilità/incapacità di ricordare l'incontro col poeta per la donna amata (cfr. l'anafora «tu non ricordi»), in questo caso Arletta (o Annetta) che Montale altrove dichiara morta precocemente (cfr. la perifrasi «altro tempo frastorna / la tua memoria»)</p> <p>❖ Irrequietezza interiore della donna all'epoca dell'incontro (cfr. la metafora «v'entrò lo sciamano dei tuoi pensieri / e vi sostò irrequieto»)</p> <p>→ delineazione della contrapposizione donna amata vs poeta e successivo azzeramento nel finale → Arletta come «doppio» dello stesso Montale</p>	<p>❖ Esperienza da parte di Clizia di una condizione di assedio (cfr. le immagini «Là in fondo, / altro stormo si muove: una tregenda / d' uomini»)</p> <p>❖ Privilegio aristocratico dell'intelligenza/cultura, che consente a Clizia di opporre alla barbarie del fascismo i valori dell'umanesimo (cfr. il mito di Clizia, la donna-girasole sempre rivolta verso Apollo, il dio della poesia)</p> <p>❖ Privilegio della chiarezza, che Clizia esercita attraverso gli «occhi d'acciaio» e la pratica di un rito pseudo-religioso (cfr. le immagini degli anelli e dell'incenso) nella «scacchiera di cui puoi tu sola / comporre il senso», ovvero la scacchiera della storia</p>
<p>L'autorappresentazione del poeta</p>	<p>❖ Iniziale autorappresentazione del poeta come unico detentore del ricordo (cfr. le immagini «un filo s'addipana. / Ne tengo ancora un capo»)</p> <p>❖ Successiva assimilazione del poeta allo smarrimento della donna e conseguente riconfigurazione dei confini tra vita e morte (cfr. l'espressione «io non so chi va e chi resta»)</p> <p>↓</p> <p>l'assenza di punti di riferimento è resa da una serie di «correlativi oggettivi» tra loro affini: «la bussola» che si muove «impazzita», «il calco dei dadi» che «non torna», la «banderuola affumicata» che «gira senza pietà»</p>	<p>❖ Esperienza da parte del poeta di una condizione di assedio</p> <p>❖ Fiducia nei poteri salvifici di Clizia - di cui Montale ammette di aver dubitato in passato - ovvero nella ragione/civiltà/cultura come strumenti per interpretare la storia e resistere alle sue derive degeneri (cfr. l'immagine finale della «veglia» di pochi eletti, guidati dallo sguardo freddo e implacabile di Clizia)</p>

<p>La dialettica tra «male di vivere» e compimento</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ «Male di vivere» come disagio esistenziale e personale del poeta ❖ «Varco» come “correlativo oggettivo” della possibilità di autorealizzazione ↳ frustrazione di ogni desiderio di compimento e ritorno alla ripetitività immobile del tempo 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ «Male di vivere» come disagio sia esistenziale/personale che storico da parte del poeta ❖ «Occhi di acciaio» di Clizia come “correlativo oggettivo” della resistenza che la ragione e la cultura possono opporre allo «specchio ustorio» della storia ↳ apertura alla speranza di un compimento, nella forma di coraggiosa sfida intellettuale e morale al proprio tempo
--	--	--

Qualche bilancio

- ✓ Corrispondente alla quarta sezione di *Ossi di seppia* - intitolata *Meriggi e ombre* - la quarta sezione de *Le occasioni* - priva di titolo -, consente allo stesso modo di cogliere un'evoluzione nell'universo ideale dell'autore rispetto al resto della raccolta, ovvero:
 - a) la contrapposizione tra «male di vivere» e possibilità di riscatto si polarizza intorno alle figure di Arletta e Clizia, entrambe legate per analogia e per contrasto al poeta
 - b) emerge con chiarezza la valenza allegorica di Clizia, non più solo la donna-angelo dalle fugaci apparizioni che promette un compimento sentimentale al poeta, ma una presenza costante nella sua vita (e in quella di altri uomini di cultura) in quanto proiezione di un sistema di valori intellettuali e morali, che finiscono per oscurare gli aspetti più umani di questa figura
- ✓ Non più limitato ai soli aspetti formali, il confronto con Dante diventa sostanziale e investe la costruzione dell'allegoria che ruota intorno alla figura della nuova Beatrice:
 - a) come Dante, Montale trasporta su un piano di astrattezza metafisica e di universalità la propria vicenda biografica e storica riproponendo la stessa alternativa salvezza vs condanna e ricorrendo analogamente a una figura di mediazione
 - b) a differenza di Dante - che aveva reinterpretato allegoricamente la cultura pagana trasponendola all'interno di quella cristiana -, Montale reinterpreta allegoricamente i concetti della religione cristiana trasponendoli all'interno di una nuova religione, del tutto laica, quella delle lettere



all'allegorismo cristiano di Dante corrisponde l'allegorismo umanistico di Montale, che ne ripercorre al contrario l'universo ideale per esprimere un'analogia - tutta moderna - nostalgia di assoluto

IX LEZIONE

**“GUARDA ANCORA IN ALTO, CLIZIA,
È LA TUA SORTE”**

**UNA NUOVA BEATRICE:
LA POESIA DI EUGENIO MONTALE
NE *LA BUFERA E ALTRO***



Maestro di Sant'Emiliano, *San Massimino comunica la Maddalena* (particolare),
Chiesa Sant'Agostino Fabriano

INTRODUZIONE

«L'argomento della mia poesia (e credo di ogni poesia possibile) è la condizione umana in sé considerata; non questo o quell'avvenimento storico. Ciò non significa estraniarsi da quanto avviene nel mondo; significa solo coscienza, e volontà, di non scambiare l'essenziale col transitorio. Non sono stato indifferente a quanto è accaduto negli ultimi trent'anni; ma non posso dire che, se i fatti fossero stati diversi, anche la mia poesia avrebbe avuto un volto diverso. [...] Avendo sentito fin dalla nascita una totale disarmonia con la realtà che mi circondava, la materia della mia ispirazione non poteva essere che quella disarmonia. Non nego che il fascismo dapprima, la guerra più tardi e la guerra civile più tardi ancora mi abbiano reso infelice; tuttavia esistevano in me ragioni di infelicità che andavano molto al di là e al di fuori di questi fenomeni».

Mentre componeva la terza raccolta - *La bufera e altro* (1956) -, in assoluto la più segnata dalle ombre della storia, con queste parole - durante un'intervista radiofonica del 1951 - Montale svincola con sicurezza la matrice ultima della sua poesia dai richiami, per quanto drammatici e potenti, delle vicende coeve: in anni cruciali per le sorti dell'Italia e del mondo, che lo hanno visto dapprima opporsi al fascismo, quindi militare nel Partito d'Azione e nel CLN della Toscana, infine abbandonare deluso ogni impegno politico e constatare le derive della società di massa, il poeta individua di nuovo il filo rosso di tutta la sua opera nella dimensione esistenziale dell'inquietudine e della ricerca, intuendo con la consueta lucidità che la tensione al compimento precede ed eccede qualsiasi contingenza.

Integrando le indicazioni di poetica del '51 con quelle più articolate e sempre preziose di *Intervista Immaginarie* (1946), affiorano con nettezza le linee-guida di un percorso umano e letterario che, seppur stimolato, orientato o esasperato dalla storia, continua a guardare a un punto di fuga che ne superi le circostanze, non dissolvendole

nell'astrattezza metafisica, ma investendole della luce che le ancori a un orizzonte di senso: quando connota la Clizia ritratta ne *La bufera e altro* come «continuatrice e simbolo del sacrificio cristiano», Montale scopre senza pudori l'invadenza di un immaginario ormai polarizzato dall'ossessione di un valore incarnato, che coglie ed esprime solo il linguaggio religioso più stringente.

Frutto di un arco di tempo che va dal 1940 al 1954, caratterizzata da un'inedita varietà di temi e di toni, con la sua complessità strutturale *La bufera e altro* veicola la ricchezza di un universo ideale che conosce oscillazioni e spostamenti ma resta sempre riconoscibile e sostenuto da un intrinseco rigore: suddivisa in sette sezioni che scandiscono non tanto un percorso evolutivo - come suggeriva il titolo originario, poi accantonato, di *Romanzo* - ma coagulano in sé stati affini di coscienza, la raccolta nasce dall'intento di ripensare la figura di Clizia dilatando l'approdo elitario de *Le Occasioni*, ma diventa la struggente testimonianza di un desiderio di pienezza incarnata e dello scacco, almeno apparente, a cui è destinato¹.

Se l'immagine della «bufera», metafora di una guerra multiforme e infinita, sembra imporsi come chiave di lettura immediata, è forse il confronto umano e poetico con Dante il criterio ermeneutico che meglio inquadra il libro montaliano più amaro e risentito, il cui dantismo non si esaurisce nei rimandi intertestuali all'*Inferno*, che non sono una novità, o nella pluralità dei registri formali, sperimentata invece per la prima volta. Protagonista delle sezioni *Finisterre* e *Silvae* - rispettivamente la prima e la quinta -, all'inizio ancora avvolta dall'aura aristocratica de *Le occasioni*, nel corso della raccolta Clizia perde per sempre gli algidi connotati della «Sfinge di Nuove stanze» e diviene la Cristofora, collocata al centro di una trama allegorica di segno non più umanistico ma cristiano: mentre trasforma la sua donna-angelo in un moderno *speculum Christi*, suggerendo analogie

1 Per l'universo umano e poetico del terzo Montale, vedi il punto 1 della lezione.

con gli sviluppi poetici della stessa Beatrice, Montale non guarda al cristianesimo come a un sistema dogmatico-dottrinale che richiede ortodossa adesione, ma come all'unica forma di umanità che rende pensabili ed esperibili le istanze di compimento di cui si sostanzia.

Legata a una speranza avulsa dalla fede, la Clizia de *La primavera hitleriana*, una delle liriche più intense di *Silvae* e dell'intero libro, dischiude e rilancia anche la dimensione cristiana della carità: sullo sfondo storico dell'incontro fiorentino tra Hitler e Mussolini del 1938, trasfigurato in immagini di straordinaria potenza evocativa - le falene morte che scricchiolano sotto i piedi, il ritorno in piena primavera del gelo invernale, la trionfale parata di Hitler quale «messo infernale», l'ostentazione di violenza e di morte nelle vetrine dei negozi -, l'addio definitivo e tutto privato tra Montale e Clizia, perseguitata dalle leggi razziali, si trasforma nell'allegoria di un amore assoluto e infinito che culmina e fiorisce nel dolore, secondo il paradigma del sacrificio oblativo da cui scaturisce la salvezza universale.

Non più sacerdotessa della cultura e del privilegio intellettuale, come nell'epilogo de *Le occasioni*, ne la *Bufera e altro* Clizia non solo reca i segni di un'elezione che ora si manifesta nel suo destino di sofferenza, analogamente alla Beatrice dantesca, ma acquista anche una capacità d'amare che supera di molto i limiti dell'umano giungendo fino ad annullarsi «in Lui, per tutti»; tuttavia, mentre sublima la vicenda biografica di Irma Brandeis proiettandovi con scoperta evidenza la parabola di Cristo, Montale manca di una memoria dell'Incarnazione evangelica davvero autentica e operante, capace di sostenere per sempre l'intuita promessa di bene: scaturite da un bisogno di compimento perseguito con tenace onestà ma vincolate a un'esperienza che resta comunque autoreferenziale, le istanze montaliane del desiderio, cuore poetico di *Silvae*, vanno incontro allo scacco inesorabile della storia e all'abiura ideale di chi le ha concepite, che pure le recupera nella sezione successiva a prezzo di sostanziali riduzioni.

Dominated dalla figura di Volpe, al secolo la poetessa Maria Luisa

Spaziani, le liriche di *Madrigali privati* testimoniano con asciutta nettezza un'involuzione umana sofferta e irreversibile, a cui corrisponde la svolta poetica legata alla comparsa dell'anti-Beatrice. Quando ha perso la speranza della salvezza per tutti, veicolata da Clizia-Cristofora, Montale si ripiega nella sfera gelosamente protetta del privato e ricorre alle immagini di un allegorismo animale incentrato sulla potenza istintuale di una donna-anguilla: alla sua erotica vitalità il poeta può affidare il riscatto solo della propria esistenza, ma trasformando se stesso in un «Dio diviso / dagli uomini», con l'autoritratto di *Anniversario* egli manifesta al contempo l'orgoglio del dono esclusivo e la consapevolezza della rinuncia sottostante².

Pervasa da un senso d'irrequieta incompiutezza, scaturito dalla crisi di ogni ipotesi d'incarnazione, la parte finale de *La bufera e altro* non intona, tuttavia, la dolente elegia di un fallimento annunciato ma diventa risoluta rivendicazione di una coscienza identitaria che induce al bilancio di una vita - da cui il titolo *Conclusioni provvisorie* -, segnalandone insieme l'eredità ultima. Autonome e tra loro complementari, le due liriche della sezione conclusiva, *Piccolo testamento* e *Il sogno del prigioniero*, ritraggono entrambe la paralisi dell'azione avvertita dal poeta, ostaggio di un tempo insensato e minaccioso, ma individuano anche lo spazio residuale per una reazione, che assume la duplice forma della testimonianza autobiografica e dello slancio visionario. Negli anni dello scontro politico-ideologico dell'Italia postbellica, mentre si aggira lo spettro della catastrofe nucleare - «la sardana infernale» -, in *Piccolo testamento* Montale rivendica la tenace coerenza di una ricerca che approda solo a certezze negative ma non sconfessa l'intuizione originaria che l'ha sempre sostenuta - «giusto era il segno» - : l'«iride» di Clizia, «testimonianza / d'una fede che fu combattuta, / d'una speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare», diventa il «correlativo oggettivo» di una tensione ideale

2 Per il tema della donna amata ne *La bufera e altro*, vedi il punto 2 della lezione.

in cui confluiscono ormai senza scarti il privilegio umanistico della cultura e il sacrificio “cristiano” dell’amore assoluto, assegnando alla biografia montaliana l’esemplarità di quella dantesca.

Pervasiva e polimorfa, nelle due liriche di *Conclusioni provvisorie* la memoria di Dante non offre solo il paradigma della testimonianza etica e poetica, ma dà forma anche al ritratto dell’orrore e allo slancio del desiderio che ne consegue: evocando di nuovo l’atmosfera delle Malebolge infernali - come nell’ultimo testo di *Ossi di seppia* - ne *Il sogno del prigioniero* Montale costruisce un’inquietante metafora gastronomica che trasfigura il dramma delle purghe staliniane in chiave comico-grottesca ma il «bruciaticcio» straniante dei «forni» suscita le fantasie allucinate e lucidissime del poeta-prigioniero che vede «iridi» tra ragnatele e inferriate³.

Mentre l’allegoria di Clizia acquista inedita complessità e ricchezza, nello spazio fluido tra vita e poesia Montale finisce per sovrapporre il testamento spirituale e la proiezione onirica, il tempo del bilancio e quello dell’attesa perché, se «giusto era il segno», «il mio sogno di te non è finito».

3 Per le poesie della sezione *Conclusioni provvisorie*, vedi il punto 3 della lezione.



Salvador Dalí, *Purgatorio*, Museo Dalí Figueres

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Un'autopresentazione:
l'universo umano e poetico del terzo Montale
- 2) Il tema della donna amata ne *La bufera e altro*:
Clizia-Cristofora vs Volpe-anguilla
- 3) Tempo di bilanci:
la fedeltà a Clizia e il sogno di lei



Allegretto di Nuzio, *San Lorenzo in carcere*,
Cattedrale San Venanzio Fabriano

1) UN'AUTOPRESENTAZIONE:
L'UNIVERSO UMANO E POETICO DEL TERZO MONTALE

	Le parole di Montale	Il loro significato										
L'autopresentazione di Intervista Immaginario, manifesto della poetica montaliana	<p>«Le <i>Occasioni</i> erano un'arancia o meglio un limone a cui mancava uno spicchio: non proprio quello della poesia pura nel senso che ho indicato prima, ma quello del pedale, della musica profonda e della contemplazione. Ho completato il mio lavoro con le poesie di <i>Finisterre</i>, che rappresentano la mia esperienza, diciamo così, petrarchesca. Ho proiettato la <i>Selvaggia</i> o la <i>Mandetta</i> o la <i>Delia</i> (la chiami come vuole) dei <i>Motetti</i> sullo sfondo di una guerra cosmica e terrestre, senza scopo e senza ragione e mi sono affidato a lei, donna o nube, angelo o procellaria. Il motivo era già contenuto e anticipato in <i>Nuove stanze</i>, scritta prima della guerra. Non ci voleva molto ad essere profeti. Si tratta di poche poesie, nate nell'incubo degli anni '40-'42, forse le più libere che io abbia mai scritto, e pensavo che il loro rapporto col motivo centrale delle <i>Occasioni</i> fosse evidente. Se avessi orchestrato il mio tema sarei stato capito meglio. Ma io non vado alla ricerca della poesia, attendo di esserne visitato. [...] Il libriccino, con quell'epigrafe D'Aubigné, che flagella i principi sanguinari, era impubblicabile in Italia, nel '43. Lo stampai perciò in Svizzera. Nella recente ristampa contiene alcune poesie "divaganti". In chiave, terribilmente in chiave, tra quelle aggiunte c'è <i>Iride</i>, nella quale la sfigge di <i>Nuove Stanze</i>, che aveva lasciato l'Oriente per illuminare i ghiacci e le brume del nord, torna a noi come continuatrice e simbolo dell'eterno sacrificio cristiano. Paga lei per tutti, sconta per tutti. E chi la riconosce è il Nestoriano, l'uomo che meglio riconosce le affinità che legano Dio alle creature incarnate, non già lo sciocco spiritualista o il rigido e astratto Monofisita».</p>	<p>a) <u>Prospettiva esistenziale</u></p> <ul style="list-style-type: none"> ❖ persistenza della condizione di «totale disarmonia con la realtà», acuita dalle contingenze della storia (dagli orrori della guerra alle delusioni del dopoguerra) ❖ profondo desiderio di comprensione del mistero del mondo nonché di un riscatto personale e collettivo, di nuovo affidato al rapporto con alcune figure femminili (centrale già dall'epoca di <i>Finisterre</i>, la prima sezione de <i>La bufera e altro</i>) <p>b) <u>Prospettiva poetica</u></p>										
		<table border="1"> <thead> <tr> <th data-bbox="605 550 879 614">Temi-chiave de <i>La bufera e altro</i></th> <th data-bbox="879 550 1023 614">Scelte stilistiche de <i>La bufera e altro</i></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td data-bbox="605 614 879 933"> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Evocazione delle drammatiche vicende storiche e personali relative all'arco cronologico 1940-'54 (la tragedia della guerra, i fallimenti del dopoguerra, la lotta politica DC-PCL, i pericoli della società di massa, i lutti familiari) ➤ Ricerca di un riscatto storico-esistenziale attraverso il rapporto con le figure femminili </td> <td data-bbox="879 614 1023 933"> <ul style="list-style-type: none"> ✓ Compresenza di concentrazione lirica e narratività, ovvero di un dettato poetico arduo e aristocratico (come ne <i>Le occasioni</i>) e di uno stile più realistico e immediato ✓ Forte influsso della lezione stilistica di Dante, come dimostra: </td> </tr> <tr> <td data-bbox="605 933 879 1378"> <table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> <p>Clizia, la nuova Beatrice, la donna-angelo che appare in questa raccolta la Cristofora</p> </td> <td style="vertical-align: top;"> <p>Volpe, l'anti-Beatrice, la donna-anguilla che incarna l'eros e la vitalità degli istinti</p> </td> </tr> </table> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Volontà di tracciare un bilancio della propria ricerca intellettuale/esistenziale (cfr. la sezione <i>Conclusioni provvisorie</i>, l'ultima delle sette de <i>La bufera e altro</i>) </td> <td data-bbox="879 933 1023 1378"> <ul style="list-style-type: none"> a) il ricorso al plurilinguismo b) la tendenza al sublime c) l'impiego diffuso dell'allegoria </td> </tr> <tr> <td colspan="2" data-bbox="605 1378 1023 1378"> <p>→ non a caso il primo titolo pensato per la raccolta (poi parso troppo impegnativo) era <i>Romanzo</i>, ad indicare una parabola evolutiva</p> </td> </tr> </tbody> </table>	Temi-chiave de <i>La bufera e altro</i>	Scelte stilistiche de <i>La bufera e altro</i>	<ul style="list-style-type: none"> ➤ Evocazione delle drammatiche vicende storiche e personali relative all'arco cronologico 1940-'54 (la tragedia della guerra, i fallimenti del dopoguerra, la lotta politica DC-PCL, i pericoli della società di massa, i lutti familiari) ➤ Ricerca di un riscatto storico-esistenziale attraverso il rapporto con le figure femminili 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Compresenza di concentrazione lirica e narratività, ovvero di un dettato poetico arduo e aristocratico (come ne <i>Le occasioni</i>) e di uno stile più realistico e immediato ✓ Forte influsso della lezione stilistica di Dante, come dimostra: 	<table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> <p>Clizia, la nuova Beatrice, la donna-angelo che appare in questa raccolta la Cristofora</p> </td> <td style="vertical-align: top;"> <p>Volpe, l'anti-Beatrice, la donna-anguilla che incarna l'eros e la vitalità degli istinti</p> </td> </tr> </table> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Volontà di tracciare un bilancio della propria ricerca intellettuale/esistenziale (cfr. la sezione <i>Conclusioni provvisorie</i>, l'ultima delle sette de <i>La bufera e altro</i>) 	<p>Clizia, la nuova Beatrice, la donna-angelo che appare in questa raccolta la Cristofora</p>	<p>Volpe, l'anti-Beatrice, la donna-anguilla che incarna l'eros e la vitalità degli istinti</p>	<ul style="list-style-type: none"> a) il ricorso al plurilinguismo b) la tendenza al sublime c) l'impiego diffuso dell'allegoria 	<p>→ non a caso il primo titolo pensato per la raccolta (poi parso troppo impegnativo) era <i>Romanzo</i>, ad indicare una parabola evolutiva</p>	
		Temi-chiave de <i>La bufera e altro</i>	Scelte stilistiche de <i>La bufera e altro</i>									
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Evocazione delle drammatiche vicende storiche e personali relative all'arco cronologico 1940-'54 (la tragedia della guerra, i fallimenti del dopoguerra, la lotta politica DC-PCL, i pericoli della società di massa, i lutti familiari) ➤ Ricerca di un riscatto storico-esistenziale attraverso il rapporto con le figure femminili 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Compresenza di concentrazione lirica e narratività, ovvero di un dettato poetico arduo e aristocratico (come ne <i>Le occasioni</i>) e di uno stile più realistico e immediato ✓ Forte influsso della lezione stilistica di Dante, come dimostra: 											
<table border="0"> <tr> <td style="vertical-align: top;"> <p>Clizia, la nuova Beatrice, la donna-angelo che appare in questa raccolta la Cristofora</p> </td> <td style="vertical-align: top;"> <p>Volpe, l'anti-Beatrice, la donna-anguilla che incarna l'eros e la vitalità degli istinti</p> </td> </tr> </table> <ul style="list-style-type: none"> ➤ Volontà di tracciare un bilancio della propria ricerca intellettuale/esistenziale (cfr. la sezione <i>Conclusioni provvisorie</i>, l'ultima delle sette de <i>La bufera e altro</i>) 	<p>Clizia, la nuova Beatrice, la donna-angelo che appare in questa raccolta la Cristofora</p>	<p>Volpe, l'anti-Beatrice, la donna-anguilla che incarna l'eros e la vitalità degli istinti</p>	<ul style="list-style-type: none"> a) il ricorso al plurilinguismo b) la tendenza al sublime c) l'impiego diffuso dell'allegoria 									
<p>Clizia, la nuova Beatrice, la donna-angelo che appare in questa raccolta la Cristofora</p>	<p>Volpe, l'anti-Beatrice, la donna-anguilla che incarna l'eros e la vitalità degli istinti</p>											
<p>→ non a caso il primo titolo pensato per la raccolta (poi parso troppo impegnativo) era <i>Romanzo</i>, ad indicare una parabola evolutiva</p>												

2) IL TEMA DELLA DONNA AMATA NE LA BUFERA E ALTRO:
CLIZIA-CRISTOFORA VS VOLPE-ANGUILLA

Poesia della sezione <i>Silvae</i> (la quinta della raccolta)	Poesia della sezione <i>Madrigali privati</i> (la sesta della raccolta)
<p>La primavera hitleriana</p> <p>Folta la nuvola bianca delle falene impazzite turbina intorno agli scialbi finali e sulle spallette, stende a terra una coltre su cui scricchia come su zucchero il piede; l'estate imminente sprigiona 5 ora il gelo notturno che capiva nelle cave segrete della stagione morta, negli orti che da Maiano scavalcano a questi renai.</p> <p>Da poco sul corso è passato a volo un messo infernale tra un alalà di scherani, un golfo mistico acceso 10 e pavesato di croci a uncino l'ha preso e inghiottito, si sono chiuse le vetrine, povere e inoffensive benché armate anch'esse di cannoni e giocattoli di guerra, ha sprangato il beccaco che infiorava 15 di bacche il muso dei capretti uccisi, la sagra dei miti carnefici che ancora ignorano il sangue s'è tramutata in un sozzo trescone d'ali schiantate, di larve sulle golene, e l'acqua séguita a rodere le sponde e più nessuno è incolpevole.</p> <p>20 Tutto per nulla, dunque? - e le candele romane, a san Giovanni, che sbiancavano lente l'orizzonte, ed i pegni e i lunghi addii forti come un battesimo nella lugubre attesa dell'orda (ma una gemma rigò l'aria stillando 25 sui ghiacci e le riviere dei tuoi lidi gli angeli di Tobia, i sette, la semina dell'avvenire) e gli eliotropi nati dalle tue mani - tutto arso e succhiato da un polline che stride come il fuoco 30 e ha punte di sinibbio...</p> <p>Oh la piagata primavera è pur festa se raggela in morte questa morte! Guarda ancora in alto, Clizia, è la tua sorte, tu che il non mutato amor mutata serbi, 35 fino a che il cieco sole che in te porti si abbàcini nell'Altro e si distrugga in Lui, per tutti. Forse le sirene, i rintocchi che salutano i mostrì nella sera della loro tregenda, si confondono già 40 col suono che slegato dal cielo, scende, vince - col respiro di un'alba che domani per tutti si riaffacci, bianca ma senz'ali di raccapriccio, ai greti arsi del sud.</p>	<p>Anniversario</p> <p>Dal tempo della tua nascita sono in ginocchio, mia volpe. E' da quel giorno che sento vinto il male, espiate le mie colpe.</p> <p>5 Arse a lungo una vampa; sul tuo tetto, sul mio, vidì l'orrore traboccare. Giovane stelo tu crescevi; e io al rezzo delle tregue spiavo il tuo piumare.</p> <p>Resto in ginocchio: il dono che sognavo 10 non per me ma per tutti appartiene a me solo, Dio diviso dagli uomini, dal sangue raggrumato sui rami alti, sui frutti.</p>

Criteri di confronto	<i>La primavera hitleriana</i>	Anniversario									
I principali temi della sezione di appartenenza	<p>Contenente le poesie più alte e impegnate della raccolta, la sezione <i>Silvae</i> riflette la crisi storica degli anni della guerra e del dopoguerra (dal 1939 al 1949) ed è caratterizzata da un andamento romanzesco (è una sorta di microromanzo nel macroromanzo), in cui sono evidenti il punto di partenza e quello di arrivo:</p> <p>a) la poesia iniziale, <i>Iride</i>, introduce il tema della donna-angelo, Clizia, che dischiude la possibilità di incarnare valori eterni nella storia, mediando tra cielo e terra</p> <p>b) la poesia finale, <i>L'anguilla</i>, segna la fine dell'ipotesi salvifica legata a Clizia-Cristofora e ne dischiude un'altra che viene dal basso, dal vitalismo immanentistico del mondo animale e dalla forza biologica dell'eros sprigionato dalla donna-anguilla, Volpe, al secolo la poetessa Maria Luisa Spaziani</p>	<p>Contenente otto poesie scritte nel biennio 1849-'50, la sezione <i>Madrigali privati</i> mostra il ripiegamento del poeta nello spazio della propria esistenza personale, dominata dalla presenza della donna-anguilla, Volpe, legata alla vitalità della natura</p>									
La rappresentazione dello sfondo storico	<p>❖ Rievocazione di una precisa circostanza storica, la visita di Hitler a Firenze nel 1938, che sancì l'alleanza del fascismo col nazismo e preannunciò la catastrofe della guerra</p> <p>❖ Ricorso da parte del poeta a immagini dure e violente, per esprimere il proprio sdegno intellettuale/morale:</p> <p>a) un nugolo di farfalle notturne turbinano intorno ai lampioni e sugli argini dell'Arno per poi cadere a terra, formando uno strato raccapricciante di corpi che scricchiolano sotto i piedi</p> <p>b) ritorna in piena primavera il gelo invernale, come se si fosse nascosto in un luogo inaccessibile e venisse fuori a tradimento</p> <p>c) Hitler è «un messo infernale», prima acclamato dagli «scherani» fascisti mentre passa «a volo» sul corso, poi inghiottito da un teatro pieno di svastiche</p> <p>d) le vetrine delle botteghe spongono con orgoglio «cannoni e giocattoli di guerra»</p> <p>e) il macellaio, ritratto accanto ai suoi «capretti uccisi», ha chiuso la bottega per festeggiare l'evento</p> <p>f) impazza un «sozzo frescone», l'immonda danza delle ali delle farfalle precipitate a terra e degli insetti sugli argini dell'Arno, «correlativi oggettivi» dello scatenamento del male</p> <p>↳ evocazione di un'atmosfera da follia collettiva, in cui «nessuno è incolpevole»</p>	<p>❖ Evocazione dell'orrore della guerra da poco finita (cfr. le espressioni «arse a lungo una vampa», «vidi l'orrore traboccare» e l'immagine del «sangue raggrumato sui rami alti, sui frutti»)</p>									
La caratterizzazione della donna amata	<p>➤ Individuazione di un segnale di speranza collettiva nell'addio, tutto privato, tra il poeta e Clizia, tornata in America nel 1938</p> <p>↳ la stella cadente che riga il cielo, sembra condurre sulla terra di Clizia i sette angeli di Tobia, che nella <i>Bibbia</i> simboleggiano la semina del bene, destinata a dare frutti nell'avvenire</p> <p>➤ Rilancio finale della funzione salvifica di Clizia, simile e diversa dalla donna-angelo di <i>Nuove stanze</i> in <i>Occasioni</i></p> <table border="1" data-bbox="229 1125 834 1300"> <thead> <tr> <th>Criteri di confronto</th> <th><i>Nuove stanze</i></th> <th><i>La primavera hitleriana</i></th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>Funzione allegorica di Clizia</td> <td>Clizia come allegoria dei valori umanistici della ragione e della cultura</td> <td>Clizia come allegoria della salvezza cristiana (Cristofora), resa possibile dal suo annullamento in Dio*</td> </tr> <tr> <td>Destinatari della salvezza</td> <td>l'élite degli intellettuali capaci di sfidare il proprio tempo</td> <td>l'intera umanità</td> </tr> </tbody> </table> <p>* Montale assume il cristianesimo come campo di valori, come momento dell'attesa e della speranza, più che come corpo confessionale di dottrine; il poeta costruisce dunque un allegorismo cristiano, che subentra al precedente allegorismo umanistico</p>	Criteri di confronto	<i>Nuove stanze</i>	<i>La primavera hitleriana</i>	Funzione allegorica di Clizia	Clizia come allegoria dei valori umanistici della ragione e della cultura	Clizia come allegoria della salvezza cristiana (Cristofora), resa possibile dal suo annullamento in Dio*	Destinatari della salvezza	l'élite degli intellettuali capaci di sfidare il proprio tempo	l'intera umanità	<p>➤ Individuazione in Volpe di un antidoto al «male di vivere» da parte del poeta, che ha verso di lei un atteggiamento adorante dal giorno della sua nascita</p> <p>➤ Individuazione di una salvezza tutta personale nella dimensione privata dell'eros, dopo il fallimento della salvezza «per tutti» di Clizia («il dono... appartiene a me solo»)</p>
Criteri di confronto	<i>Nuove stanze</i>	<i>La primavera hitleriana</i>									
Funzione allegorica di Clizia	Clizia come allegoria dei valori umanistici della ragione e della cultura	Clizia come allegoria della salvezza cristiana (Cristofora), resa possibile dal suo annullamento in Dio*									
Destinatari della salvezza	l'élite degli intellettuali capaci di sfidare il proprio tempo	l'intera umanità									

3) TEMPO DI BILANCI: LA FEDELTA' A CLIZIA E IL SOGNO DI LEI

Poesie della sezione *Conclusioni provvisorie* (l'ultima della raccolta)

Piccolo testamento

Questo che a notte balugina
nella calotta del mio pensiero,
traccia madreperlacea di lumaca
o smeriglio di vetro calpestato,
5 non è lume di chiesa o d'officina
che alimenti
chierico rosso, o nero.
Solo quest'iride posso
lasciarti a testimonianza
10 d'una fede che fu combattuta,
d'una speranza che bruciò più lenta
di un duro ceppo nel focolare.
Conservane la cipria nello specchietto
quando spenta ogni lampada
15 la sardana si farà infernale
e un ombroso Lucifero scenderà su una prora
del Tamigi, dell'Hudson, della Senna
scuotendo l'ali di bitume semi-
mozze dalla fatica, a dirti: è l'ora.
20 Non è un'eredità, un portafortuna
che può reggere all'urto dei monsoni
sul fil di ragno della memoria,
ma una storia non dura che nella cenere
e persistenza è solo l'estinzione.
25 Giusto era il segno: chi l'ha ravvisato
non può fallire nel ritrovarlo.
Ognuno riconosce i suoi: l'orgoglio
non era fuga, l'umiltà non era
vile, il tenue bagliore strofinato
30 laggiù non era quello di un fiammifero.

Il sogno del prigioniero

Albe e notti qui variano per pochi segni.

Il zigzag degli storni sui battifredi
nei giorni di battaglia, mie sole ali,
un filo d'aria polare,
5 l'occhio del capoguardia dallo spioncino,
crac di noci schiacciate, un oleoso
strigolio dalle cave, girarrosti
veri o supposti - ma la paglia è oro,
la lanterna vinosa è focolare
10 se dormendo mi credo ai tuoi piedi.

La purga dura da sempre, senza un perché.
Dicono che chi abiura e sottoscrive
può salvarsi da questo sterminio d'ocche;
che chi oburga se stesso, ma tradisce
15 e vende carne d'altri, afferra il mestolo
anzi che terminare nel *pâté*
destinato agli Iddii pestilenziali.

Tardo di mente, piagato
dal pungente giaciglio mi sono fuso
20 col volo della tarma che la mia suola
sfarina sull'impiantito,
coi kimoni cangianti delle luci
sciorinate all'aurora dai torrioni,
ho annusato nel vento il bruciaticcio
25 dei buccellati dai forni,
mi son guardato attorno, ho suscitato
iridi su orizzonti di ragnateli
e petali sui tralicci delle inferriate,
mi sono alzato, sono ricaduto
30 nel fondo dove il secolo è il minuto -

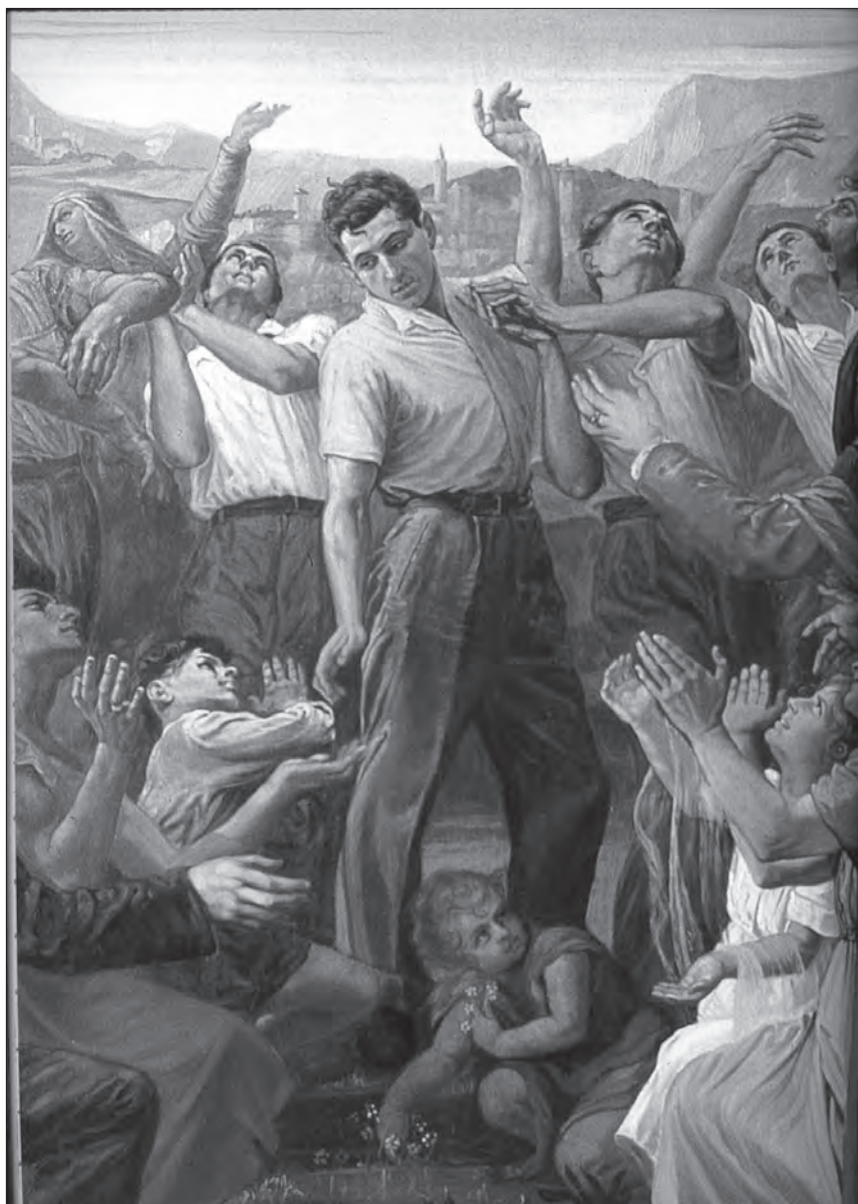
e i colpi si ripetono ed i passi,
e ancora ignoro se sarò al festino
farcitore o farcito. L'attesa è lunga,
il mio sogno di te non è finito.

Criteri di confronto	<i>Piccolo testamento</i>	<i>Il sogno del prigioniero</i>
<p>La rappresentazione dello sfondo storico</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Allusione allo scenario politico italiano degli anni '50, dominato dalle due ideologie «forti» del dopoguerra, quella cattolica e quella marxista - cfr. l'espressione «chierico rosso o nero» - ❖ Evocazione del pericolo di una nuova catastrofe bellica, probabilmente nucleare, attraverso le immagini della «sardana infernale» e dell'«ombroso Lucifero» (la poesia è del 1953, quando era in corso la guerra di Corea e imperversava la Guerra Fredda) 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Allusione alle purghe staliniane, che richiamano a loro volta i campi di sterminio nazisti e in generale la condizione dell'uomo nella società di massa - cfr. l'espressione «la purga dura da sempre» - ❖ Evocazione di orribili presagi di tortura e di morte attraverso una serie di immagini gastronomiche che ricordano analoghe metafore delle Malebolge dantesche - cfr. le espressioni «crac di noci schiacciate», «un oleoso sfrigolio delle cave», «girarrosti veri o supposti», «sterminio d'ocche», «pâté destinato agli Iddii pestilenziali» -
<p>L'autorappresentazione del poeta</p>	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Rifiuto da parte del poeta delle ideologie postbelliche nonché dell'uso strumentale della letteratura, sostenuto dalla cultura neorealista a lui contemporanea, che subordinava il ruolo dell'arte ad un concreto impegno politico e sociale ➢ Rivendicazione da parte del poeta di una fede residuale, incerta e problematica, ma autentica e difesa con ostinata speranza <p style="text-align: center;">↓</p> <p>i «correlativi oggettivi» di questa certezza superstite sono:</p> <ul style="list-style-type: none"> a) «traccia madreperlacea di lumaca» b) «smeriglio di vetro calpestato» c) «tenue bagliore» d) «iride», una delle denominazioni di Clizia <p style="text-align: center;">↓</p> <p>dopo la crisi dell'ipotesi dell'incarnazione «cristiana» attraverso Clizia-Cristofora, dopo il fallimento della prospettiva di salvezza personale attraverso Volpe-anguilla, nel suo testamento spirituale Montale rilancia con un margine di ambiguità l'allegoria di Clizia e ribadisce la validità dei valori da lei rappresentati - cfr. l'espressione «giusto era il segno» - in cui confluiscono senza soluzione di continuità</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 10px;"> <div style="text-align: center;"> <p>il privilegio aristocratico della cultura e l'orgoglio dell'onestà intellettuale (cfr. <i>Nuove stanze</i>)</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>l'attitudine «cristiana» al sacrificio oblativo e la nostalgia d'assoluto (cfr. <i>La primavera hitleriana</i>)</p> </div> </div>	<ul style="list-style-type: none"> ➢ Ricorso all'allegoria del prigioniero, con cui il poeta rappresenta sia se stesso che la condizione dell'uomo in generale perché tende, come Dante, ad attribuire alla propria vicenda un valore universale/paradigmatico ➢ Rappresentazione del delirio allucinatore del poeta-prigioniero, che confonde gli elementi della realtà con le sue proiezioni fantastiche - si identifica con la tarna schiacciata sul pavimento e con le luci delle torri, interpreta come profumo di dolci l'odore degli uomini cremati nei forni, immagina arcobaleni e petali tra le ragnatele e le inferriate della sua visuale - ➢ Rivendicazione del bisogno/diritto del sogno, inteso non solo come delirante conseguenza della prigionia, ma anche come manifestazione positiva dell'attesa di Clizia e dei valori che lei rappresenta - cfr. le espressioni della prima e dell'ultima strofa «la paglia è oro, / la lanterna vinosa / se dormendo mi credo ai tuoi piedi», «il mio sogno di te non è finito» - <p style="text-align: center;">↓</p> <p>estrema difesa del valore ideale della poesia, che testimonia con inesausta coerenza la tensione di ogni uomo verso il proprio compimento</p>

X LEZIONE

**“POTRÒ MAI PIÙ
CON PURA PASSIONE OPERARE?”**

**LA COSCIENZA DELLA CRISI:
IL MAGISTERO DI DANTE
NELL'OPERA DI PASOLINI**



Michelangelo Bedini, *Il popolo adorante la Maddalena pellegrina* (particolare),
Cattedrale San Venanzio Fabriano

INTRODUZIONE

Irriverente ed eterodossa, contraddittoria e scandalosa, la personalità di Pasolini sembrerebbe meno incline al confronto con Dante rispetto a quella di Montale, altrettanto tormentata ma sempre alla ricerca di un orizzonte assoluto di senso; eppure, malgrado l'originalità dei modi e degli esiti, la riflessione dantesca di Pasolini si prolunga almeno per gli ultimi vent'anni della sua vita, laddove opere come *Le ceneri di Gramsci*, *La Divina Mimesis* e *Petrolio* ne costituiscono le evidenze più eclatanti.

Dalla polemica con la stagione dell'Ermetismo scaturisce il dantismo, in apparenza soltanto formale, de *Le ceneri di Gramsci* (1957), la raccolta poetica pasoliniana più legata ai proclami teorici della rivista «Officina» che, pur muovendo da istanze di rinnovamento analoghe a quelle della nascente Neoavanguardia, ne rifiutava l'attitudine alla sperimentazione estrema ricodificando la nozione di «libertà stilistica» all'insegna del recupero della tradizione prenovecentesca.

Maturata dalla reazione alla cosiddetta “poesia pura” che tendeva a riassorbire la prosa, l'adozione del poemetto in terzine a rima incatenata non rappresenta solo un'opzione tecnico-formale che riprende la lezione di Dante mediata da Pascoli, ma diventa strumento privilegiato d'indagine della realtà consentendo sviluppi narrativi, descrittivi e argomentativi che scaturiscono dal desiderio d'interagire con «un'attualità non posseduta ideologicamente», del tutto ignorata dalla chiusura solipsistica degli ermetici¹.

Mentre la poetica di «Officina» smaschera l'inganno di una libertà divenuta al contempo «assolutezza stilistica» e ripiegamento nella «prigione» del mondo interiore, con *Le ceneri di Gramsci* Pasolini non solo rilancia il plurilinguismo della *Commedia* ma trasforma anche la stessa terzina in oggetto di sperimentazione, attualizzandone

1 Per il programma della rivista «Officina», vedi il punto 1 della lezione.

le potenzialità espressive non per puro compiacimento letterario, bensì nel tentativo di restituire l'intrinseca complessità della storia, dinnanzi alla quale egli rivendica la lucidità di uno sguardo «drammatico e problematico».

Paradigma dell'adesione umana e letteraria ad ogni tipo di realtà, al cui servizio è l'assoluta novità stilistica, Dante diventa insieme l'insuperato antecedente di una tensione ideale totalizzante, di segno opposto rispetto a quella di Gramsci, ma sostenuta dalla stessa «passione» di «rifare la vita», di cui Pasolini non può che registrare il naufragio storico nella società qualunque e corrotta degli anni Cinquanta.

Circondato di «noia patrizia» nel Cimitero degli Inglesi, il fondatore de «L'Ordine Nuovo» - «in quel maggio italiano» del '19 - assurge a icona di impegno civile e politico ma il colloquio postumo con lui innesca anche l'impetosa autoanalisi del poeta, che scorge la cifra della contraddizione dentro di sé ancor prima che nel «grigiore del mondo»: benché legato per cultura e vissuto all'ideologia marxista, Pasolini dichiara di contrapporvi «nelle buie viscere» un'attrazione istintuale e irrazionale per il popolo, da cui tuttavia lo separa una coscienza storica vigile e inquieta.

Ritraendo con regressiva voluttà l'«operare quotidiano» della brulicante umanità di borgata, Pasolini non solo rivela la matrice tipicamente decadente, mai rinnegata, del suo profilo intellettuale ma finisce per denunciare il cortocircuito ideale di chi da un lato non sposa più alcun credo politico, dall'altro non riconosce al «popolo d'animali», la cui «stupenda sensualità» lo incanta, la capacità di cambiare la storia, che l'ha ormai omologato al modello capitalistico-borghese approfittando della sua fiera incoscienza.

Incentrato su un io lirico che esibisce la propria irriducibile complessità, il poemetto mostra l'insanabile dicotomia tra un'idea militante di letteratura, riconducibile in ultima analisi alla memoria culturale di Dante, e il senso di paralisi epocale che scoraggia ogni forma di

passione civile e di impegno intellettuale²; tuttavia, solo qualche anno dopo l'autore non guarda più con larvata nostalgia all'assolutezza del modello dantesco ma ne serve con compiaciuta irriverenza per costruire il ritratto di un mondo alla deriva.

Sostituito lo schema narrativo dell'antiromanzo alla rigorosa struttura della terzina, ne *La Divina Mimesis* (1963) e in *Petrolio* (1972-'75) Pasolini recupera e profana il paradigma letterario della visione ultraterrena per descrivere l'Inferno della società neocapitalistica, rappresentata come un magma ingovernabile da cui affiorano inquietanti frammenti che si offrono alla contemplazione dei due protagonisti, sempre proiezioni autobiografiche dell'autore.

Capillare, puntuale e ricca di rimandi intertestuali ne *La Divina Mimesis*, limitata ad un nucleo narrativo in *Petrolio*, la ripresa del motivo del viaggio escatologico diventa in entrambi i casi catalogica rassegna della moltiplicazione consumistica e smarrimento nella psiche labirintica di chi tenta di approcciarla, mentre all'esercizio intellettuale non resta altro spazio se non quello asfittico della parodia letteraria e della deformazione grottesca³.

Quando si autorappresenta sperduto tra le Malebolge del nostro tempo, Pasolini dilata nella misura dell'epopea gli squarci montaliani del «male di vivere» e rivisita in chiave postmoderna l'insensato vagabondaggio nella selva ariostesca; tuttavia, a distanza di anni egli sembra rilanciare la domanda di senso de *Le ceneri di Gramsci*, che ora risuona ancor più struggente e disperata: «potrò mai più con pura passione operare, / se so che la nostra storia è finita?».

2 Per la ripresa del modello dantesco ne *Le ceneri di Gramsci*, vedi il punto 2 della lezione.

3 Per la ripresa del modello dantesco ne *La Divina Mimesis* e in *Petrolio*, vedi il punto 3 della lezione.



Salvador Dalí, *Cristo di San Giovanni della Croce*,
The Glasgow Art Gallery Glasgow

SCALETTA E SVILUPPO DELLA LEZIONE

- 1) Il programma della rivista «Officina»:
l'originalità dello sperimentalismo pasoliniano
- 2) Il modello di Dante ne *Le ceneri di Gramsci*:
tra sperimentalismo e tensione etica
- 3) Le successive riprese del modello dantesco:
La Divina Mimesis e Petrolio

**1) IL PROGRAMMA DELLA RIVISTA «OFFICINA»:
L'ORIGINALITA' DELLO SPERIMENTALISMO PASOLINIANO**

<p style="text-align: center;"><i>La libertà stilistica</i> (1957) - documento di poetica della rivista «Officina» -</p>	<p style="text-align: center;">Elementi significativi</p>
<p>C'è stato un periodo di questa nostra storia in cui l'unica libertà rimasta pareva essere la libertà stilistica: il che implicava passività sul fronte esterno e attività sul fronte interno. Ma è chiaro che non poteva trattarsi che di una libertà illusoria se, in realtà, l'involuzione antidemocratica fascista era effetto della stessa decadenza dell'ideologia borghese, liberale e romantica, che aveva portato all'involuzione letteraria di una ricerca stilistica a sé, di un formalismo riempito solo dalla propria coscienza estetica. L'elusività, tipica via di resistenza passiva alle coazioni della realtà, assumeva così la forma dell'assolutezza stilistica. [...] Ma in quella libertà non c'era né scelta né sofferenza; ed essa era capace di far operare in una sola direzione, quella interiore: in ciò la costrizione di quella libertà era rigorosa. Non c'era spiraglio per uscirne, neanche per concepire una diversa direzione. Tutta la lingua – forse per la prima volta nella storia della letteratura italiana – era in sincronia, nei suoi vari generi: la fissazione linguistica era perfetta. Soltanto che la sincronia tra prosa e poesia era stata raggiunta portando tutta la lingua al livello della poesia, e la prosa non era più possibile. Neanche quella prosa che fosse un "momento" della poesia. La storia non esisteva più e il mondo interiore era in definitiva una prigione. [...] Ciononostante ci abbiamo rinunciato. La stessa passione che ci aveva fatto adottare con violenza feroce e ingenua le soluzioni linguistiche che imponevano libere sperimentazioni inventive, ci fa adottare una problematica morale, per cui il mondo che era stato, prima, pura fonte di sensazioni espresse attraverso una raziocinante e squisita irrazionalità, è divenuto, ora, oggetto di conoscenza se non filosofica, ideologica: e impone, dunque, sperimentazioni stilistiche di tipo radicalmente nuovo. Si capisce: facendo questo, siamo usciti da una posizione sicura [...] e abbiamo rischiato tutte le contingenze e le volgarità che la lotta con l'espressione di un mondo attuale e problematico trascina con sé. Malgrado questa rinuncia, dunque, alla sicurezza di un modo stilistico maturo, raffinato e anche drammatico - nell'interno dell'anima -, nessuna delle ideologie "ufficiali" attraverso cui interpretare la "vita di relazione", e magari metterla in rapporto con la vita interiore, ci possiede. E' una indipendenza che costa terribilmente cara: quanto vorremmo, come usa dire, <i>avere scelto</i>. [...] Nello "sperimentare" dunque che riconosciamo nostro (a differenza dell'attuale neosperimentalismo) persiste un momento contraddittorio o negativo: ossia un atteggiamento indeciso, problematico e drammatico, coincidente con quella indipendenza ideologica cui si accennava, che richiede il continuo, doloroso sforzo del mantenersi all'altezza di un'attualità non posseduta ideologicamente, come può essere per un cattolico, un comunista o un liberale [...]. Ma vi incide anche un momento positivo, ossia l'identificazione dello sperimentare con l'inventare: con l'annessa opposizione critica e ideologica agli istituti precedenti. [...] Da tutto questo si possono trarre due corollari, meglio incidenti nel nostro discorso:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) anche lo stile è una forma di possesso, o, come usa dire la terminologia marxista, un privilegio [...]. 2) poiché, nell'incoscienza erede di istituti sociali, filosofici o stilistici, il mondo si era ridotto a oggetto di poesia, e quindi di un'apparente sconfinata libertà linguistica, è chiaro che in seguito alla crisi, e alla rinuncia a quel mondo pieno e concluso - avanzante all'infinito solo sul fronte interiore - la lingua che era stata portata tutta al livello della poesia, tende ad essere abbassata tutta al livello della prosa, ossia del razionale, del logico, dello storico, con l'implicazione di una ricerca stilistica esattamente opposta a quella precedente. <p>Ne deriva una, probabilmente impreveduta, riadozione di modi stilistici prenovocenteschi, o tradizionali nel senso corrente del termine, in quanto rientrati ormai naturalmente nei confini del linguaggio razionale, logico, storico, se non addirittura strumentale. Tali modi stilistici tradizionali si rendono dunque mezzi di uno sperimentare che, nella coscienza ideologica, è assolutamente, invece, antitradizionalista: tale da mettere in discussione, con violenza, la struttura e la sovrastruttura dello stato, e da condannarne, con atto probabilmente tendenzioso e passionale, tutta la tradizione, che, dal Rinascimento alla Controriforma al Romanticismo, ne ha seguito l'involuzione sociale e politica, fino al fascismo e alle condizioni attuali.</p>	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Polemica contro la libertà stilistica rivendicata dall'Ermetismo in quanto: <ul style="list-style-type: none"> a) essa è legata ad un irrazionalismo di fondo e ad una chiusura estetizzante nell'interiorità b) essa nasce dal rifiuto di un rapporto attivo con la realtà esterna (storica, sociale e politica), nella fattispecie col fascismo ➔ carattere illusorio della libertà stilistica rivendicata dalla "poesia pura" ❖ Delineazione del programma di «Officina», i cui fondamenti sono: <ul style="list-style-type: none"> a) la necessità di un atteggiamento razionalmente conoscitivo nei confronti del mondo ➔ ricerca antitradizionalista sul piano storico e politico per il rifiuto di aderire ad una delle ideologie ufficiali b) la necessità di sperimentazioni stilistiche radicalmente nuove, in primo luogo con l'abbassamento della lingua letteraria al livello della prosa ➔ recupero della tradizione prenovocentesca in ambito letterario

Qualche bilancio

✓ La rivista «Officina» ha svolto un'importante funzione storico-letteraria in quanto:

- a) ha consentito una prima significativa rottura con la letteratura del dopoguerra, ovvero con il Neorealismo e con l'Ermetismo
- b) ha contribuito a creare una figura d'intellettuale il cui impegno prescinde dalla militanza all'interno dei partiti di sinistra
- c) ha creato le condizioni per una ricerca aperta, capace di coniugare

← rigore etico

→ **sperimentalismo formale
in senso tradizionalista
(diverso da quello della
contemporanea Neoavanguardia),
evidente nella proposta di una
poesia narrativa
nella forma del poemetto**

2) IL MODELLO DI DANTE NE *LE CENERI DI GRAMSCI*:
TRA SPERIMENTALISMO E TENSIONE ETICA

<i>Le ceneri di Gramsci</i> (1954)	Elementi significativi
<p style="text-align: center;">I</p> <p>Non è di maggio questa impura aria che il buio giardino straniero fa ancora più buio, o l'abbaglia con cieche schiarite... questo cielo di bave sopra gli attici giallini che in semicerchi immensi fanno velo alle curve del Tevere, ai turchini monti del Lazio... Spande una mortale pace, disamorata come i nostri destini, tra le vecchie muraglie l'autunnale maggio. In esso c'è il grigiore del mondo, la fine del decennio in cui ci appare tra le macerie finito il profondo e ingenuo sforzo di rifare la vita: il silenzio, fradicio e infecondo... Tu giovane, in quel maggio in cui l'errore era ancora vita, in quel maggio italiano che alla vita aggiungeva almeno ardore, quanto meno sventato e impuramente sano dei nostri padri - non padre, ma umile fratello - già con la tua magra mano delineavi l'ideale che illumina (ma non per noi: tu morto, e noi morti ugualmente, con te, nell'umido giardino) questo silenzio. Non puoi, lo vedi?, che riposare in questo sito estraneo, ancora confinato. Noia patrizia ti è intorno. E, sbadito, solo ti giunge qualche colpo d'incudine dalle officine di Testaccio, sopito nel vespro: tra misere tettoie, nudi mucchi di latta, ferrivecchi, dove cantando vizioso un garzone già chiude la sua giornata, mentre intorno spiove.</p>	<p>1. Scelte formali</p> <p>a) ripresa della terza dantesca a rima incatenata, particolarmente adatta a composizioni di carattere narrativo, descrittivo e argomentativo (scelta antitetica rispetto alle tendenze della contemporanea poesia ermetica)</p> <p>b) ricorso al pluristilismo e al plurilinguismo secondo la lezione di Dante</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <ul style="list-style-type: none"> - accostamento di termini letterari, termini tecnici, termini dialettali e toponimi - compresenza di ampi e raffinati movimenti sintattici ed espressioni seecche nonché proprie del parlato <p>c) tentativo di attualizzare il modello formale dantesco attraverso un'originale reinterpretazione della terza</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <ul style="list-style-type: none"> - frequente alterazione della misura dell'endecasillabo - occasionale sostituzione della rima con l'assonanza <p>→ raffinata operazione stilistica per cui Dante, maestro dello sperimentalismo letterario, diviene a sua volta oggetto di sperimentazione</p> <p>2. Nuclei tematici</p> <p>L'intero poemetto è costruito come un dialogo con le spoglie di Gramsci, «sepolto in una piccola tomba del Cimitero degli Inglesi, tra Porta San Paolo e Testaccio»: il colloquio ideale con Gramsci è un confronto con un'idea alta e impegnata della storia umana, divenuta per Pasolini non più praticabile negli anni Cinquanta.</p> <p>➤ Parte prima:</p> <p>a) registrazione di una sconfitta storica, per cui sono crollate le speranze di «rifare la vita», di rinnovare dalle fondamenta la società italiana</p> <p>b) attuale assenza di una tensione ideale paragonabile a quella che animò Gramsci quando fondò - il primo maggio del 1919 - «L'ordine Nuovo», incunabolo del Partito Comunista nato due anni dopo</p> <p>→ giudizio impietoso sulla società italiana degli anni Cinquanta, caratterizzata dalla crisi del movimento operaio, dalla mancanza di impegno collettivo per il progresso sociale e da una diffusa corruzione</p>

IV

Lo scandalo del contraddirmi, dell'essere con te e contro te; con te nel cuore, in luce, contro te nelle buie viscere; del mio paterno stato traditore - nel pensiero, in un'ombra di azione - mi so ad esso attaccato nel calore degli istinti, dell'estetica passione; attratto da una vita proletaria a te anteriore, è per me religione la sua allegria, non la millenaria sua lotta: la sua natura, non la sua coscienza; è la forza originaria dell'uomo, che nell'atto s'è perduta, a darle l'ebbrezza della nostalgia. una luce poetica: ed altro più io non so dirmi, che non sia giusto ma non sincero, astratto amore, non accorante simpatia... Come i poveri povero, mi attacco come loro a umilianti speranze, come loro per vivere mi batto ogni giorno. Ma nella desolante mia condizione di diseredato, io possiedo: ed è il più esaltante dei possessi borghesi, lo stato più assoluto. Ma come io possiedo la storia, essa mi possiede: ne sono illuminato: ma a che serve la luce?

VI

Me ne vado, ti lascio nella sera che, benché triste, così dolce scende per noi viventi, con la luce cerea che al quartiere in penombra si riprende. E lo sommuove. Lo fa più grande, vuoto, intorno, e, più lontano, lo riaccende di una vita smantosa che del roco rotolio dei tram, dei gridi umani, dialettali, fa un concerto fioco e assoluto. E senti come in quei lontani esseri che, in vita, gridano, ridono, in quei loro veicoli, in quei grami caseggiati dove si consuma l'infido ed espansivo dono dell'esistenza - quella vita non è che un brivido; corporea, collettiva presenza; senti il mancare di ogni religione vera; non vita, ma sopravvivenza - forse più lieta della vita - come d'un popolo di animali, nel cui arcano orgasmo non ci sia altra passione che per l'operare quotidiano:

➤ Parte quarta:

- a) **confessione da parte di Pasolini della propria contraddizione interiore per cui:**
- aderisce all'ideologia marxista con la ragione e col sentimento
 - ripudia l'ideologia marxista in nome di un vitalismo irrazionalistico tipicamente decadente
- ↳ l'attrazione di Pasolini per il popolo si gioca sul piano della «natura» e non della «coscienza» politica, implica un trasporto viscerale e non una scelta razionale
- b) **individuazione da parte di Pasolini dell'elemento che lo separa dal popolo, ovvero la cultura borghese/la coscienza storica, che tuttavia è del tutto inutile per l'impossibilità di agire**

↓
senso di fine della storia - confermato dalla domanda finale - che induce ancor più Pasolini a immergersi nella vitalità primordiale, quasi animalesca, del popolo, al contempo impuro e innocente

umile fervore cui dà un senso di festa l'umile corruzione. Quanto più è vano - in questo vuoto della storia, in questa ronzante pausa in cui la vita tace - ogni ideale, meglio è manifesta la stupenda, adusta sensualità quasi alessandrina, che tutto minia e impuramente accende, quando qua nel mondo, qualcosa crolla, e si trascina il mondo, nella penombra, rientrando in vuote piazze, in scorate officine... Già si accendono i lumi, costellando Via Zabaglia, Via Franklin, l'intero Testaccio, disadorno tra il suo grande lurido monte, i lungoteveri, il nero fondale, oltre il fiume, che Monteverde ammassa o sfuma invisibile sul cielo. Diademi di lumi che si perdono, smaglianti, e freddi di tristezza quasi marina... Manca poco alla cena; brillano i rari autobus del quartiere, con grappoli d'operai agli sportelli, e gruppi di militari vanno, senza fretta, verso il monte che cela in mezzo a sterri fradici e mucchi secchi d'immondizia nell'ombra, rintanate zoccolette che aspettano irose sopra la sporcizia afrodisiaca: e, non lontano, tra casette abusive ai margini del monte, o in mezzo a palazzi, quasi a mondi, dei ragazzi leggeri come stracci giocano alla brezza non più fredda, primaverile; ardenti di sventatezza giovanile la romanesca loro sera di maggio scuri adolescenti fischiano pei marciapiedi, nella festa vespertina; e scrosciano le saracinesche dei garages di schianto, gioiosamente, se il buio ha resa serena la sera, e in mezzo ai platanii di Piazza Testaccio il vento che cade in tremiti di bufera, è ben dolce, benché radendo i capellacci e i tufi del Macello, vi si imbeva di sangue marcio, e per ogni dove agiti rifiuti e odore di miseria. È un brusio la vita, e questi persi in essa, la perdono serenamente, se il cuore ne hanno pieno: a godersi eccoli, miseri, la sera; e potente in essi, inermi, per essi, il mito rinasce... Ma io, con il cuore cosciente di chi soltanto nella storia ha vita, potrò mai più con pura passione operare; se so che la nostra storia è finita?

➤ **Parte sesta:**

- a) rappresentazione della Roma popolare - evocata attraverso le sue figure sociali -, che diventa occasione per riflettere sulla condizione storica attuale, caratterizzata dalla crisi del mondo arcaico-rurale
- b) denuncia dell'omologazione da parte del popolo al modello borghese-capitalistico, legato alla Rivoluzione Industriale

↓

ritratto di un «popolo di animali», tutto preso dall'«operare quotidiano», che - pur catalizzando su di sé la simpatia del poeta - è del tutto incapace di proporsi come valida alternativa culturale, dopo il tramonto della civiltà contadina e la crisi del movimento operaio (con la fine della Resistenza e la sconfitta elettorale del 1948)

↓

sentimento di attrazione-repulsione da parte del poeta verso la vitalità popolare cieca e senza fini, tanto lontana dall'orizzonte etico-politico sottoteso al colloquio con Gramsci

- c) finale riaffermazione del senso di fine della storia, intesa come trasformazione cosciente della vita umana, secondo la concezione di Gramsci e dello stesso Pasolini («la nostra storia»)

↓

richiamo implicito alla tensione ideale di Dante e alla sua idea militante della letteratura

↓

Dante come referente ultimo di una memoria culturale che opera ben oltre il recupero formale della terzina e del pluristilismo/plurilinguismo

3) LE SUCCESSIVE RIPRESE DEL MODELLO DANTESCO: LA DIVINA MIMESIS E PETROLIO		
Criteria di confronto	<i>La Divina Mimesis</i> (1963)	<i>Petrolio</i> (1972-'75)
Impianto narrativo	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Costruzione narrativa tipica dell'antiromanzo per: a) la scelta di una forma frammentaria e disomogenea (all'opera è allegato anche un "poema fotografico") b) la presenza di un editore immaginario c) l'incompletezza del progetto (vengono realizzati due canti e alcuni frammenti dei canti successivi) 	<ul style="list-style-type: none"> ❖ Costruzione narrativa tipica dell'antiromanzo per: a) la scelta di una forma frammentaria e magmatica b) l'accostamento al racconto dei fatti di una continua discussione straniante del narratore col lettore c) l'incompletezza del progetto
Contenuti	<ul style="list-style-type: none"> • Forte operazione autobiografica con la ripresa puntuale del modello dantesco: - Pasolini dice di trovarsi, intorno ai quarant'anni, «in un momento molto oscuro della mia vita» - la realtà del 1963 è la selva dove egli si è perso, smarrendo «la luce della vecchia verità» - il protagonista si immerge in un sogno durante il quale gli appare «la luce della vecchia verità», che lo spinge ad avviarsi per un cammino in salita - appaiono le tre fiere, che Pasolini trasforma in tre rappresentazioni di se stesso, come se si vedesse in uno specchio deformante: la lonza gli rappresenta le sue illusioni, il leone il suo egoismo e la lupa la sua brama - appare Virgilio, che altri non è che il Pasolini di dieci anni prima con un lieve ghigno ironico - l'Inferno del presente è quello del mondo neocapitalistico, che riduce i valori a merce di scambio e compromette il senso stesso della letteratura 	<ul style="list-style-type: none"> • Carattere autobiografico del protagonista, l'ingegner Carlo, che ha l'età dell'autore e si chiama come suo padre • Continuo intreccio tra la vicenda dell'ingegner Carlo - che vive la dissociazione schizofrenica tra Carlo di Pofis (personaggio positivo) e Carlo di Tetis (personaggio negativo) - e i fatti della politica/società italiana <p style="text-align: center;">↓</p> <p>all'interno del romanzo un ampio nucleo narrativo è intitolato <i>Visione del Merda</i> ed è costituito da un viaggio del protagonista attraverso i gironi e le bolge di un'umanità degradata e corrotta, quella della società contemporanea: personaggio principale della visione è il Merda, un giovane proletario imborghesito, che ha rinnegato le sue origini popolari, rozze ma vitali, e si è lasciato sedurre dai miti del consumismo e del conformismo</p>
Reinterpretazione del modello dantesco della visione	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Trasformazione del viaggio escatologico di Dante, rappresentante dell'intera umanità smarrita nel peccato, nel viaggio personale di Pasolini, smarrito nei meandri della propria psiche e nell'Inferno del consumismo borghese 	<ul style="list-style-type: none"> ✓ Recupero del modello delle Malebolge dantesche per la rappresentazione pasoliniana della corruzione e del degrado sociale, ma assenza di qualsiasi prospettiva liberante che vada oltre: - il gusto della trasfigurazione fantastica - il lucido esercizio del senso critico

P. P. Pasolini, *La Divina Mimesis* Appunti e frammenti per il VII canto

1

Un cartello indicatore, nuovo di zecca - il paletto di metallo tinto di acrilico blu, il riquadro di rosso - portava la scritta alquanto deprimente: «Opera Incremento Pene Infernali (OIPi) - Zona Troppo Continenti (o Riduttivi) - Settore I: Conformismo».

«In questa zona» mi disse la mia Guida, vergognosamente, come sempre, per il terrore di decadere ai volgari dati di fatto, cosa che inceppava in lui la Lingua dell'Odio, gliela sbriciolava nella gola «non vedrai pene, in senso figurativo, spettacolare e simbolico... I conformisti piccolo borghesi hanno compiuto anche peccati ben più atroci che quello di essere conformisti... Il conformismo fu semplicemente la base necessaria dei loro peccati, l'indispensabile premessa. Per conformismo, ci furono... ad esempio... dei religiosi praticanti... dei benpensanti del tutto dediti al lavoro e alla famiglia... che finirono col farsi fare le fodere delle poltrone con la pelle delle loro vittime...». Quasi esausto per questa battuta, a suo modo conformista, cioè priva dell'impeto della novità scandalosa - prodotto diretto di una cultura, quella della Resistenza, che egli sapeva bene trovarsi ormai in uno stato di piena istituzionalità - egli tacque per un po', e, aggrottato e colmo di pena, estrasse dal taschino dei calzoni un tubetto di optalidon, e ne inghiottì una pillola.

«Coloro che qui sono condannati, sotto questi cartelli» spiegò «non furono dei piccolo borghesi se non per nascita, per definizione sociale ecc. In realtà, essi avevano, come si dice, gli strumenti necessari per conoscere il loro "peccato": seppero come non essere conformisti, e lo furono».

Camminammo per quella bella strada, alta sulla palude: le ringhiere di metallo bianco, i ponticelli sveltissimi sulla belletta, le massicciate di cemento su cui, sotto, premeva folta e invincibile un'erba selvatica piena di ortiche. «In questo luogo» aggiunse laconicamente la Guida «la sola pena è esserci».

Una sbarra simile a quella dei passaggi a livello delle strade ferrate, o dei confini tra Stato e Stato, era abbassata, sulla strada, con le sue strisce bianche e rosse, appena dipinte, ancora odorose di vernice.

Dietro la sbarra, la strada si allargava, diventava un immenso piazzale di asfalto, di quelli che si stendono davanti agli stadi o alle grandi piscine, per il posteggio di migliaia e migliaia di automobili: ma nelle ore in cui non c'è partita; ed è il crepuscolo; e, col crepuscolo, il vuoto. Nient'altro se non l'asfalto e l'immensità, empiti dalla malinconia del sole che si ritira, e colpisce quasi accecante le cose vicine, mentre quelle lontane sfumano in un chiarore spettrale che le rende vaghe e senza limiti.

Accanto alla sbarra abbassata, c'era una costruzione di cemento, abbastanza sobria ed elegante: dietro, verso la distesa della palude, c'era perfino la parvenza di un giardino, all'inglese, sia pur triste come tutte le cose statali. Davanti a questa costruzione - ufficio di dogana o caserma - c'erano le Demonie.

Sì: in tutta quella nuova Zona, come abbiamo visto a cura dell'OIPI, si stavano infatti sperimentando nuovi reparti di polizia infernale femminile. Evidentemente la mitezza dei peccatori di quel settore giustificava tale esperimento: si trattava per lo più di uomini di cultura, abituati a starsene zitti nei momenti di pericolo, e a parlare, soltanto a parlare, nei momenti di relativa tranquillità. Le Demonie, come tutti i novizi, si prendevano il loro incarico molto a cuore. I loro occhi erano carichi di una luce nera e nemica, ancora peggiore di quella dei Demoni maschi. Il terrore di essere impari al compito, le rendeva, evidentemente, feroci.

Ci odiarono subito per l'eccezione a cui le costringemmo: cioè ad alzare le sbarre per far passare due estranei.

Aprirono, e noi entrammo nel piazzale, parcheggio sconfinato senza una macchina, perduto nella penombra. [...]

«Tutta questa gente» disse il Maestro «ha peccato contro la grandezza del mondo quasi per istinto. La riduzione di tutto è avvenuta in loro per una specie di difesa... Ah» sospirò «non erano in grado di raccontarsi la grande affabulazione... di fare gli Orlandi e i Donchisciotti» e sorrise, fiaccato ancora una volta dalla sua generosa incapacità a usare una lingua corrente «e così, furono vas di riduzione...».

Gli si tese la bocca nel sorriso da discorso mondano, povero Maestro mio, impavido, nell'assunzione a un livello di grande cultura e di grande passione, della banalità. E continuò, per pura gentilezza, per disinteressato amore della conoscenza:

«È un peccato nato con la piccola borghesia, dopo la grande industrializzazione, dopo la conquista delle colonie... Prima, la gente piccola era piccola: non voleva esserlo.

Insomma... Tutta questa gente, per paura della grandezza, è istintivamente mancata di religione.

Riduzione, spirito di riduzione, è mancanza di religione: questo è il grande peccato dell'epoca dell'odio. E infatti in nessun'altra parte dell'Inferno vedrai tanta gente. Le masse, amico mio!

Le masse, che hanno eletto a religione il non voler averne - senza saperlo».

Arrivò la demonia con la birra. Nemica, la pose sul tavolo, con lo scontrino, e se ne andò.

«Avrai notato il grande numero di donne... Eh, per forza. In loro la riduzione, come si dice, è antica come la specie: esse difendono la razza, oltre a sé, poverine. È perciò che in esse il conformismo ha sempre una certa grandezza. È, in fondo, la loro religione. Ma i maschi!» e gli occhi gli si riempirono di una malinconia simile allo spasimo di un dolore fisico: era ben nota la facilità con cui gli si stringeva il cuore; e ora evidentemente il destino di quei maschi, che erano riusciti a portarsi nella tomba, intatta, la loro piccolezza di borghesi... di vas di riduzione... lo sconvolgeva.

«Beh, ciò che in tutto questo mi stringe il cuore è il pensiero di quanto odio è costata loro la salvaguardia della loro meschinità. Quelli che hai visto si sono limitati alla difesa di essa. Ma mai in tutta la storia si videro peccati così orrendi come quelli commessi dalla borghesia in questo secolo, per difendere il proprio diritto a odiare la grandezza. Penso a Buchenwald e a Dachau, a Auschwitz e a Mauthausen».

E ancora una volta la sua autentica indignazione era come stinta e umiliata dall'invecchiamento subito col trascorrere degli Anni Cinquanta. Ma c'era. E con essa, in essa, ogni possibile vera poesia.

Così stemmo a lungo in silenzio, persi dalla commozione che dà la ripetizione - in speciali circostanze o in speciali stati d'animo - di qualche vecchia verità ancora buona.

Era difficile interrompere la comunione che si era stabilita fra noi nell'indignazione, mite e conoscitiva: qualsiasi parola aggiunta sarebbe stata di inutile contorno...

Ma bisogna sempre interrompere tutti gli incanti; anche quelli della mitezza e della conoscenza, i più sacri dell'uomo. Bisogna fare come faceva il Cristo dei vangeli, che, appena stabilito un incanto - la pausa contemplativa dopo una parola che poteva essere senza fine interrogata e pensata in silenzio - ne stabiliva subito un altro, che non dava pace, quasi con crudeltà.

«Dopo questo Motel, comincia una parte a sé della Zona dei Riduttivi. Un Settore separato, come vedrai. Vi troverai, è vero, ancora dei Riduttivi - o Troppo Continenti - ma in loro l'errore ha trovato una spiegazione e una coscienza: si è elevato in qualche modo alla dignità di religione. È tuttavia una religione degradata, perché, come ti sarà facile capire, ha dovuto dare grandezza a una parte della realtà soltanto a patto di sacrificarne un'altra.. Ma andiamo...». [...]

(1963)

P. P. Pasolini, *Petrolio*
Appunto 71f
Il Merda (Visione: paragrafo quinto)

In questo quinto paragrafo della Visione si vedono il Merda e la sua ragazza - sempre allacciati in quel modo speciale che essi hanno l'aria di non voler abbandonare per nessuna ragione al mondo - arrivare all'altezza di Via xxx xxx, la seconda trasversale di Via Torpignattara. Questa volta la Scena della Visione è alla destra di Carlo che, rinculando sul carretto, la contempla. La luce è rosso-rubino. Sempre molto accesa al centro delle superfici e più scura ai bordi. E sempre, in fondo alla prospettiva della povera strada di periferia, evanescente in una bruma che del rubino non ha più che un ricordo sbiadito. Ma, nel suo lume quasi senza colore, non giganteggiano palazzoni nuovi e magari disabitati: bensì catapecchie, cantieri, e i muraglioni di un Acquedotto. «Ecco quella che un tempo fu una grande metropoli plebea» è l'idea che istillano i due Dei in Carlo. Ed egli osserva diligente. Vede, nel doppio - nell'allucinazione della sfasatura (quasi in un errore di stampa) - brulicare l'antica plebe: sono stracci, calzonacci bigi, camicie bianche, magliette colorate, e qualche capo di vestiario anomalo, un fazzolettino rosso, un berretto da 'marine' calcato sugli occhi e con la nuca scoperta.

Ora, invece nella luce color rubino della Visione, tutti sembrano usciti da un negozio di abbigliamento. Oggettivamente non c'è nulla di vergognoso e di straziante. Ma basta osservare un poco: il linguaggio di quei panni che paiono aver ancora attaccato il prezzo, e non hanno nulla a invidiare a quelli dei borghesi, perfettamente all'altezza come sono della loro assoluta modernità e anche buon gusto, nella finzione del 'povero' e del 'rattoppato', nella gamma dei colori celeste-polvere, turchese, azzurrino, grigio, con improvvise fiammate di giallo o rosso, nell'impeccabile strettezza dei pantaloni alla vita e sul grembo e nella loro altrettanto impeccabile larghezza sotto le ginocchia, ecc. ecc. - il

linguaggio di quei panni non è meno significativo che quello dei corpi e dei capelli. Anch'esso procura agli occhi e ai gesti il pacato lume di beatitudine di chi è sazio e si è adempiuto, insieme con la luce furente di chi confonde la cattiva coscienza derivante da tale asservimento al Modello con un'inquietudine eretica e rivoluzionaria da cui si sente ispirato a vestirsi secondo un gusto che egli considera anarchico e scandaloso almeno quanto legalitario e codificato. E naturalmente, a causa dell'innocenza brada attraverso cui tutto questo si compie, la bruttezza diviene più brutta e la ripugnanza più ripugnante. Ma l'Elemento che in questo Girone viene isolato e rappresentato, non sono più la bruttezza e la ripugnanza, bensì il modo di vestirsi e il suo conformismo. Nel descrivere i vari Elementi isolati e rappresentati nei vari Gironi, io non posso attenermi strettamente al tema e finisco quindi con l'obbedire istintivamente, esprimendomi, alla loro effettiva contemporaneità. Non posso, parlando di capelli, non parlare di culi, e, parlando di culi, non parlare di capelli. A proposito del conformismo dell'abbigliamento il pensiero comunicato dai due Dei a Carlo è pressappoco il seguente. Vero è che - a parte le borsettine tenute strette tra l'indice e il pollice, o sotto l'ascella, ridicole borsettine da peripatetiche che hanno il potere di umiliare e rendere straziantemente ridicolo anche il più dotato dei giovanotti - l'insieme dell'abbigliamento non raggiunge, oggettivamente, il grado di orrore raggiunto per esempio dall'uso delle barbe e dei capelli: tuttavia nell'abbigliamento si esprime a un livello di maggiore e xxx chiarezza un fatto che, dall'uso della barba e dei capelli è espresso in modo troppo drammatico e repellente per essere notato: si tratta dell'interclassismo. Quei vestiti non sono più i vestiti dei poveri - questa è la chiave interpretativa della Visione ispirata a Carlo dai due Dei - ma non perché i poveri abbiano lottato per raggiungere (nei vestiti) l'uguaglianza sociale: ma perché questa è stata concessa loro. Insomma, perché ripeterci?, si tratta appunto di un umiliante e deplorable fenomeno di interclassismo, e con ciò è tutto detto. È questo, dunque che - guardando quella gente, special-

mente giovane - nel secondo quadro della Visione - stringe il cuore e dà una profonda e irrimediabile costernazione. E laggiù, nella luce sfumante della lontananza e del crepuscolo, nello sbiadirsi della luce color rubino in biancori di sogno, dove la vita si ripete e moltiplica all'infinito, come fuori dal tempo (una tarda primavera o un caldo inverno) tutto ciò diviene fatale. È lontano allo sguardo e anche alla coscienza. È irrimediabile.

BIBLIOGRAFIA

Edizioni utilizzate

Dante Alighieri, *Opere*, vol. I, Mondadori (I Meridiani) 2011.

Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori (I Meridiani) 2006.

Dante Alighieri, *Commedia. Purgatorio*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori (I Meridiani) 2006.

Dante Alighieri, *Commedia. Paradiso*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Mondadori (I Meridiani) 2006.

Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di C. Segre, Mondadori (I Meridiani) 1995.

Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori (I Meridiani) 1984.

Eugenio Montale, *Prose e racconti*, a cura di M. Forti, Mondadori (I Meridiani) 1995.

Eugenio Montale, *Le occasioni*, a cura di D. Isella, Einaudi 2003.

Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Garzanti 1957.

Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, Garzanti 1975.

Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, Mondadori 2005.

Pier Paolo Pasolini, *La Divina Mimesis*, Mondadori 2006.

Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Mondadori (I Meridiani) 1996.

Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, Mondadori (I Meridiani) 2001.

Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto*, a cura di C. Ossola, Marsilio 1990.

Giuseppe Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, a cura di C. Ossola, Mondadori (I Meridiani) 2009.

Saggi e contributi critici

AA. VV., *Montale e la ricerca del varco*, Itaca 2002.

AA. VV., *Giuseppe Ungaretti: "Cerco un paese innocente"*, Itaca 2003.

AA. VV., *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, Marietti 2008.

AA. VV., *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, Marietti 2009.

AA. VV., *Esperimenti danteschi. Paradiso 2010*, Marietti 2010.

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi 1956.

E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli 1963.

M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi 1979.

J. L. Borges, *Saggi danteschi*, Adelphi 2001.

F. Brevini, *Per conoscere Pasolini*, Mondadori 1981.

F. Brevini, *Pasolini poeta civile?*, in «La Rivista di Libri» IV 4, 1994.

- F. Brugnolo, “*Il Canzoniere*” di Umberto Saba, in AA.VV., *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. IV 1, Einaudi 1995.
- M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Mondadori 1998.
- V. Capelli, *Leopardi, Ungaretti, Montale. Letture*, Jaca Book 2011.
- L. Caretti, *Ariosto e Tasso*, Einaudi 1961.
- L. Cioni, *Il canto e la forza*, Marietti 2008.
- G. Contini, *Un’idea di Dante*, Einaudi 1976.
- D. De Robertis, *Il libro della “Vita Nuova”*, Sansoni 1970.
- T. S. Eliot, *Scritti su Dante*, Bompiani 2001.
- F. Ferrucci, *Il poema del desiderio. Poetica e passione in Dante*, Leonardo Edizioni 1990.
- I. Calvino, *Italo Calvino racconta l’Orlando furioso*, Einaudi Scuola 1997.
- A. Marchese, *Visiting angel. Interpretazione semiologica della poesia di Montale*, SEI 1977.
- P. V. Mengaldo, *L’opera in versi di Eugenio Montale*, in AA.VV., *Letteratura Italiana Einaudi. Le opere*, a cura di A. Asor Rosa, vol. IV 1, Einaudi 1995.
- P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori 2003.
- M. Lavagetto, *Per conoscere Saba*, Mondadori 1981.
- R. Luperini, *Storia di Montale*, Laterza 1986.
- R. Luperini, *Montale o l’identità negata*, Liguori 1984.

- R. Luperini, *L'allegoria del moderno*, Editori Riuniti 1990.
- F. Nembrini, *Alla ricerca dell'io perduto. L'avventura umana di Dante. Inferno*, Itaca 2003.
- F. Nembrini, *Alla ricerca dell'io perduto. L'avventura umana di Dante. Purgatorio*, Itaca 2004.
- F. Nembrini, *Alla ricerca dell'io perduto. L'avventura umana di Dante. Paradiso*, Itaca 2005.
- L. Piccioni, *Per conoscere Ungaretti*, Mondadori 1971.
- L. Polato, *L'aureo anello. Saggi sull'opera poetica di Umberto Saba*, Franco Angeli 1994.
- E. Raimondi, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Mondadori 2004.
- E. Raimondi, *Metafora e storia*, Einaudi 1970.
- D. Rondoni, *La parola accesa*, Edizioni Di Pagina 2007.
- G. Savarese, *Il "Furioso" e la cultura del Rinascimento*, Bulzoni 1984.
- C. Segre, *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi 1966.
- C. S. Singleton, *Saggio sulla "Vita Nuova"*, Il Mulino 1968.
- S. Zatti, *Il "Furioso" tra epos e romanzo*, Pacini Fazzi 1990.

Bibliografia iconografica

AA.VV., *I classici dell'Arte*, Rizzoli Skira 2004.

B. Cleri - G. Donnini, *Il Maestro di Staffolo*,
Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana 2002.

B. Cleri - G. Donnini, *La Cattedrale di Fabriano*,
Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana 2003.

B. Cleri - G. Donnini, *Le Cappelle Gotiche in Sant'Agostino
e in San Domenico di Fabriano*, Fondazione Cassa di Risparmio
di Fabriano e Cupramontana 2006.

L. Laureati - L. Mochi Onori, *Gentile da Fabriano
e l'altro Rinascimento*, Mondadori Electa 2007.

F. Marcelli, *Allegretto di Nuzio pittore fabrianese*,
Cassa di Risparmio di Fabriano e Cupramontana 2004.

G. Simongini, *GUELFO Fabriano, Parigi, Roma: un viaggio
surreale nell'Europa dell'Arte*, Mondadori Electa 2007.

Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dalle origini
al Rinascimento*, volume 1, Editore Nardini 1988.

Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dal Rinascimento alla
Controriforma*, volume 2, Editore Nardini Istituto di Credito
Fondario delle Marche, Umbria, Abruzzo e Molise 1989.

Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dalla Controriforma al
Barocco*, volume 3, Istituto di Credito Fondario delle Marche,
Umbria, Abruzzo e Molise 1990.

Pietro Zampetti, *Pittura nelle Marche. Dal Barocco
all'età Moderna*, volume 4, Cassa di Risparmio di Fabriano
e Cupramontana 1991.

Molte sono le persone a cui questo libro deve qualcosa: l'elenco che segue è solo un doveroso tentativo di approssimare la verità.

Ringrazio dunque la prof. Marisa Bianchini, che ha creduto fin dall'inizio nel progetto di un volume così particolare, e il dott. Vittoriano Solazzi, che ne ha autorizzato la pubblicazione all'interno dei "Quaderni del Consiglio regionale delle Marche"; aggiungo chi ha concorso in modo determinante alla concreta realizzazione dell'opera: la dott. Fernanda Dirella, che ne ha seguito le fasi con costante attenzione, e Maurizio Toccaceli, che ha curato la parte editoriale con quotidiana disponibilità.

Ringrazio Antonia Accettone e Simonetta Venturi, che sono state le mie lettrici più attente e assidue, e Leonardo Cesaroni, che ha condiviso con me le sue competenze tecniche.

Ringrazio anche i Dirigenti Scolastici che in questi anni mi hanno concesso di esercitare la docenza presso l'Università degli Adulti di Fabriano: il prof. Giancarlo Marcelli dell'ITIS "Aristide Merloni" e la prof. Adriana Verdini del Liceo Scientifico "Vito Volterra".

Un ringraziamento speciale va infine a tutti i miei alunni, dai giovanissimi ai più adulti; a loro devo le continue sollecitazioni che orientano da sempre la mia riflessione sulla didattica: dal desiderio di veicolare con chiarezza anche contenuti complessi sono nati molti materiali confluiti in questo libro.

Marzia Bambozzi

QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

ANNO XVI - N. 106 - ottobre 2011
Periodico mensile
Reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996

Direttore

Vittoriano Solazzi

Comitato di direzione

Giacomo Bugaro

Paola Giorgi

Moreno Pieroni

Franca Romagnoli

Direttore responsabile

Carlo Emanuele Bugatti

Redazione, composizione, grafica e realizzazione editoriale

Struttura Informazione e Comunicazione
dell'Assemblea legislativa

Maurizio Toccaceli

Piazza Cavour 23, Ancona
Tel. 071/2298290
ufficio.stampa@consiglio.marche.it

Stampa

Centro Stampa digitale dell'Assemblea legislativa, Ancona

QUADERNI
DEL CONSIGLIO
REGIONALE
DELLE MARCHE

ANNO XVI - N. 106 ottobre 2011
Periodico mensile
Reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996
Spedizione in abb. post. 70%
Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269

Direttore

Vittoriano Solazzi

Comitato di direzione

*Giacomo Bugaro, Paola Giorgi,
Moreno Pieroni, Franca Romagnoli*

Direttore responsabile

Carlo Emanuele Bugatti

Redazione

Piazza Cavour, 23 Ancona Tel. 071/2298295

Stampa

*Centro Stampa digitale dell'Assemblea legislativa
delle Marche, Ancona*

106