

LETTURE DI PENSIERO E D'ARTE

132



LETTURE
DI PENSIERO E D'ARTE

OSIP ÈMIL'EVIC̆ MANDEL'ŠTAM

CONVERSAZIONE
SU DANTE

traduzione e commento a cura di
DANIELA RIZZI



ROMA 2021
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: novembre 2021

ISBN 978-88-9359-608-4

eISBN 978-88-9359-609-1



AD VERBUM

Published with the support of the
Institute for Literary Translation, Russia

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: redazione@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

I

Così gridai colla faccia levata...

(*Inf.* XVI, 76)

Il discorso poetico è un processo incrociato, formato da due ordini di suoni: uno è il variare, che noi possiamo intendere e percepire, degli strumenti stessi che nascono durante l'impeto del discorso poetico; l'altro è il discorso in senso proprio, vale a dire il lavoro fonico e tonale che viene compiuto da questi strumenti.

Intesa in tal senso, la poesia non è una parte – sia pure la migliore e più raffinata – della natura, e ancor meno ne è il riflesso, cosa che sarebbe un'irrisione al principio d'identità¹.

Invece, con stupefacente capacità di autonomia, la poesia si insedia in un campo d'azione nuovo, extra-spaziale, dove mette in scena la natura, più che narrarla, con l'aiuto di quella strumentazione a cui comunemente si dà il nome di immagini².

Solo in via del tutto convenzionale si può parlare di sonorità a proposito del discorso (ovvero del pensiero) poetico, dal momento che in esso noi sentiamo soltanto l'incrociarsi di queste due linee, una delle quali, presa a sé, è del tutto muta, mentre l'altra, disgiunta dalle metamorfosi dei suoi strumenti, è priva di qualsiasi importanza e interesse, e può essere parafrasata, il che secondo me è il più sicuro indice dell'assenza di poesia: infatti, laddove è ammissibile una parafrasi le lenzuola non sono sgualcite, lì la poesia – per così dire – non ha proprio dormito³.

Dante è il maestro dello strumento poetico, non un produttore di immagini. È lo stratega dei mutamenti e delle interse-

zioni, ed è tutto fuorché un poeta nell'accezione 'europea', esteriormente culturale del termine.

I lottatori che nell'arena formano un groviglio possono essere equiparati alla trasformazione e all'accordo degli strumenti poetici.

«Quei lottatori nudi e lustrati che vanno avanti e indietro, sfoggiando le loro doti fisiche, prima di agguantarsi nella presa decisiva...»⁴.

Per inciso, il cinema contemporaneo – metamorfosi di una tenia nastroforme – finisce con l'essere una cattiva parodia della strumentazione del discorso poetico, perché le inquadrature si susseguono senza entrare in conflitto e semplicemente si avvicinano.

Immaginate qualcosa che sia stato compreso, afferrato, strappato alle tenebre, in una lingua che sia stata per libera scelta dimenticata non appena compiuto l'atto illuminante della comprensione-esecuzione...

In poesia ciò che importa è solo la comprensione capace di farsi esecuzione, e che quindi non è in alcun modo passiva, non riproduce, non parafrasa. L'appagamento semantico è pari alla soddisfazione che si prova per aver eseguito un comando⁵.

Una volta compiuta la propria opera, quelle onde che sono i segnali semantici⁶ spariscono; quanto più sono potenti, tanto più sono inclini ad arretrare, a non protrarre la loro presenza.

Diversamente, si finisce per battere e ribattere, fino a piantarli, quei chiodi bell'è pronti che si chiamano immagini poetico-culturali.

Il carattere esteriore, esplicativo, dell'immagine e la sua capacità di essere strumento sono inconciliabili.

La qualità della poesia è definita dalla rapidità e dalla determinazione con cui essa introduce il proprio comando, il proprio disegno esecutivo, nella natura lessicale, puramente quantitativa, della produzione verbale, di per sé priva di un'attrezzatura poetica. Bisogna attraversare di corsa in tutta la sua larghezza un fiume in-

gombro di giunche cinesi che si muovono in direzioni diverse: in questo modo si crea il senso del discorso poetico. L'itinerario, come il senso, non lo si può ricostruire interrogando i barcaioli: non sapranno dire come e perché siamo saltati da una giunca all'altra.

Il discorso poetico è un tappeto i cui molteplici fili dell'ordito si distinguono l'uno dall'altro soltanto nell'esecuzione coloristica, soltanto nello spartito del comando, in continuo cambiamento, che gli viene impartito dai suddetti strumenti.

È un tappeto di grande robustezza, tessuto di materia liquida, un tappeto in cui le acque del Gange, prese come un tema della tessitura, non si mischiano con quelle del Nilo o dell'Eufrate, ma rimangono di colori diversi: nei filati, nelle figure, nei disegni, ma non nei singoli elementi decorativi, poiché questi equivalgono alla parafrasi. Il disegno, frammento di natura *messo in scena*⁷, ha il merito di conservare le tracce della sua origine. Che sia a soggetto animale o vegetale, che appartenga ai popoli della steppa, della Scizia, dell'Egitto, che sia come si vuole, nazionale o barbaro, esso sempre parla, vede, agisce.

Il disegno è come la strofa.

L'elemento decorativo è come il verso.

È magnifica la fame di poesia che hanno gli italiani delle origini, la loro giovanile, animalesca ingordigia di armonia, la loro sensuale bramosia di rima: *il disio!*

Le labbra sono in azione, il sorriso dà il movimento al verso, la bocca pronta e gaia diviene scarlatta, la lingua si stringe fiduciosa al palato...

L'immagine interna del verso non può essere disgiunta dall'infinito mutare delle espressioni che balenano sul viso di chi parla o declama.

L'arte verbale, appunto, deforma il nostro viso, ne mina la compostezza, ne sconvolge la maschera.

Quando ho cominciato a studiare l'italiano e mi sono fatto un'idea della sua fonetica e della sua prosodia, all'improvviso ho capito che il centro di gravità del lavoro linguistico s'era spostato più vicino alle labbra, alla parte esterna della bocca. D'un tratto la punta della lingua aveva assunto importanza. Il suono si era proiettato verso i denti frontali. L'altra cosa che mi ha colpito è il carattere infantile della fonetica italiana, la sua sublime puerilità, la vicinanza al balbettio dei bambini, una sorta di dadaismo primigenio.

E consolando usava l'idioma
che prima i padri e le madri trastulla;

.....
favoleggiava con la sua famiglia
de' Troiani, di Fiesole e di Roma.

(Par. XV, 122-123, 125-126)

Volete sapere cos'è un rimario italiano? Prendete il vocabolario italiano per intero e sfogliatelo a vostro piacimento. Qui tutto rima con tutto. Ogni parola tende spontaneamente alla *concordanza*.

Mirabile è qui la ricchezza di terminazioni che combaciano. Il verbo italiano si fa più intenso nella parte finale ed è solo nella desinenza che si anima. Ogni parola s'affretta a prorompere, spiccare il volo dalle labbra, dissolversi, lasciare spazio alle altre.

Quando ha bisogno di definire la circolarità di un tempo per il quale mille anni sono meno di un battito di ciglia, Dante introduce la *zaum* infantile nel suo vocabolario astronomico, concertistico, fortemente civico, oratorio⁸.

L'opera di Dante rappresenta innanzitutto la comparsa dell'italiano del tempo sull'arena mondiale come un tutto organico, come sistema.

Egli promuove la più dadaistica delle lingue romanze al primo posto in ambito internazionale.

II

È necessario mostrare qualche frammento dei ritmi danteschi. Non li si conosce per niente, invece si dovrebbe. Dire che 'Dante è scultoreo' vuol dire essere schiavi di ben misere definizioni di un grande europeo⁹. Sono propri della poesia dantesca tutti i generi di energia che la scienza moderna conosce. L'unità di luce, suono e materia costituisce la sua intima natura. Leggere Dante è soprattutto una fatica infinita, che più progrediamo, più ci allontana dalla meta. Se la prima lettura fa solo venire il fiatone e una sana stanchezza, per le successive meglio munirsi di un paio di robustissimi scarponi svizzeri chiodati. Mi domando seriamente quante calzature, quante suole di cuoio, quanti sandali ha consumato l'Alighieri nel corso del suo lavoro poetico, percorrendo i sentieri da capre dell'Italia.

L'*Inferno* e a maggior ragione il *Purgatorio* sono una celebrazione dell'andatura umana, della misura e del ritmo dei passi, del piede e della sua forma. Il passo, indissolubilmente legato alla respirazione e permeato dal pensiero, Dante lo concepisce come l'origine della prosodia. Per esprimere l'idea del camminare usa un gran numero di mirabili formulazioni diverse.

In Dante filosofia e poesia sono sempre in moto, sempre in marcia. Persino la sosta è un'altra faccia del movimento accumulato: uno spiazzo su cui conversare lo si ottiene con sforzi da scalatore. Il piede del verso è l'inspirazione, l'espiazione è il passo. Il passo è deduzione, mente vigile, sillogismo.

Essere colti significa aver imparato a fare associazioni fulminee: tu afferri al volo, tu cogli le allusioni, ecco il miglior complimento di Dante.

Nella concezione dantesca il maestro è più giovane dell'allievo perché corre più in fretta.

«Egli si girò e mi sembrò uno di quelli che gareggiano nella corsa sui verdi campi nei dintorni di Verona, e nel suo con-

tegno tutto faceva pensare che appartenesse alla schiera dei vincitori, non dei vinti...». Il potere di ringiovanire che ha la metafora ci restituisce l'immagine di un anziano letterato, Brunetto Latini, con l'aspetto di un giovane, vittorioso nella corsa campestre di Verona¹⁰.

Che cos'è l'erudizione dantesca?

Aristotele, come una farfalla dalle ali di velluto, è contornato della bordura moresca di Averroè:

Averrois, che il gran commento feo.

(*Inf.* IV, 144)

In questo caso l'arabo Averroè fa da accompagnamento al greco Aristotele. Sono componenti di un unico disegno. Stanno sulla membrana della stessa ala¹¹.

Il finale del quarto canto dell'*Inferno* è un'autentica orgia di citazioni¹². Io trovo che qui si palesi allo stato puro la tastiera delle reminiscenze dantesche. Una passeggiata da un tasto all'altro lungo l'intero orizzonte dell'antichità. Una specie di polonaise di Chopin, dove compaiono insieme Cesare in armi con gli occhi di grifone e Democrito, che ha disgregato la materia in atomi.

Una citazione non è una frase ricopiata. Una parola citata è una cicala. La sua caratteristica è non tacere. Una volta artigliata l'aria, non lascia la presa. L'erudizione non è affatto la stessa cosa di una tastiera di reminiscenze, la quale è invece l'essenza stessa della cultura¹³.

Voglio dire che la composizione non è frutto dell'accumulo di singoli elementi, bensì deriva dal fatto che, uno dopo l'altro, i particolari si svincolano dall'oggetto, se ne distanziano, svolazzano lontano, si staccano dal sistema, si rifugiano nel proprio spazio – o dimensione – funzionale, ma questo accade sempre in un ben determinato momento e a patto che sia arrivata a maturazione una circostanza specifica.

Le cose in sé noi non le conosciamo, però in compenso siamo estremamente sensibili alla loro disposizione. E dunque, leggendo i canti danteschi, noi riceviamo – per così dire – dal teatro delle operazioni dei dispacci che ci fanno intuire perfettamente il frastuono della sinfonia di guerra, anche se ciascuno di questi bollettini, preso a sé, non fa che spostare di poco qua e là le bandierine strategiche e segnalare qualche variazione nel timbro dei colpi di cannone.

La cosa, dunque, si manifesta nella sua totalità per effetto dell'impulso differenziatore di cui è permeata. Non rimane identica a se stessa neanche per un istante. Se un fisico, dopo aver diviso il nucleo di un atomo, volesse ricomporlo, sembrerebbe uno di quei paladini della poesia descrittiva ed esplicativa, per la quale Dante rimarrà, nei secoli dei secoli, un minaccioso flagello.

Se avessimo imparato ad ascoltare Dante, noi udremmo il clarinetto e il trombone giungere alla loro pienezza, la viola mutarsi in violino, il pistone del corno allungarsi. E il nostro udito assisterebbe al formarsi, attorno al liuto e alla tiorba, del nucleo ancora nebuloso della futura orchestra omofonica a tre sezioni¹⁴.

Di più, se Dante lo sentissimo davvero, senza volerlo ci troveremmo immersi in un flusso di energia che si può chiamare di volta in volta composizione (considerandolo nella sua totalità), metafora (se preso nei singoli dettagli), similitudine (quando sfugge), un flusso che genera le definizioni per poi farle riconfluire al proprio interno, affinché lo rendano più copioso dissolvendosi in esso, e subito, appagate dalla gioia primigenia del divenire, perdano la loro primogenitura, congiungendosi alla materia che scorre impetuosa tra i significati e li circonda come un mare. Inizio del decimo canto dell'*Inferno*. Dante ci sospinge nelle cieche latebre di un coagulo compositivo: «Allora imboccammo uno stretto sentiero tra la parete della roccia e i martirizzati, il mio maestro ed io dietro di lui»¹⁵.

Ogni sforzo è teso a sfidare la densità dell'aria e l'oscurità del luogo¹⁶. Le sagome luminose spuntano come denti. Qui servono personalità forti, come fiaccole in una caverna.

Dante non inizia mai un corpo a corpo con la materia se prima non ha affinato l'organo¹⁷ che gli consente di afferrarla, se non si è munito di un misuratore per computare il tempo concreto che scorre goccia a goccia e si liquefa. In poesia, dove tutto è misura e tutto deriva dalla misura e ruota attorno ad essa e in funzione di essa, gli strumenti di misurazione sono dotati di una proprietà particolare, hanno una peculiare funzione attiva. In poesia l'ago di una bussola che oscilla non si limita ad assecondare la tempesta magnetica, la provoca.

E noi allora vediamo che il dialogo del decimo canto dell'*Inferno* è reso magnetico dalle forme verbali di tempo: l'imperfetto e il passato remoto, il congiuntivo passato, lo stesso presente e il futuro, nel decimo canto vengono presentati in maniera classificatoria, categorica, imperativa¹⁸.

Tutto il canto si regge su una serie di affondi – che spiccano baldanzosi oltre i confini del testo – delle forme verbali. In esso si dispiega, quasi in una gara di scherma, la tabella delle coniugazioni e noi udiamo letteralmente il clangore dei tempi verbali¹⁹.

Primo affondo:

La gente che per li sepolcri giace
potrebbe veder?

(*Inf.* X, 7-8)

«Mi è concesso di vedere queste persone, messe a giacere in bare socchiuse?...».

Altro affondo:

Volgiti: che fai?

(*Inf.* X, 31)

che rende l'orrore del presente, una sorta di *terror praesentis*²⁰.

Qui c'è un presente puro e semplice usato come uno scongiuro. Completamente scollegato dal futuro e dal passato, il presente è la coniugazione del puro terrore, del pericolo.

Tre sfumature di passato, che rigetta la responsabilità di quanto è già accaduto, sono presenti in questa terzina:

Io gli avevo ficcato addosso lo sguardo,
ed egli si levò in tutta la sua statura,
come se disdegnasse l'inferno con sovrano disprezzo²¹.

Poi, come una tuba possente, nella domanda di Farinata fa irruzione il passato:

«Chi fur li maggior tui?».

«Chi erano i tuoi antenati?» (*Inf. X*, 42). Che slancio ha questo ausiliare tronco, il minuscolo *fur* al posto di *furon*! Non è così, grazie all'allungarsi del pistone, che è nato il corno?²²

A questo segue un passato remoto che contiene un lapsus. Questo lapsus fa stramazze il vecchio Cavalcanti: ha sentito l'Alighieri – coetaneo e sodale del figlio, il poeta Guido Cavalcanti, che era ancora vivo e vegeto – dire di lui qualcosa, non importa cosa, usando quel fatale passato remoto «ebbe».

È straordinario che proprio questo equivoco verbale apra la strada al flusso principale del dialogo: Cavalcanti sparisce, come un oboe che ha finito di suonare il suo pezzo, e Farinata, senza fretta come un giocatore di scacchi, riprende la mossa interrotta, torna all'assalto:

«E se» continuando al primo detto,
«s'egli han quell'arte», disse, «male appresa,
ciò mi tormenta più che questo letto».

(*Inf. X*, 76-78)

Il dialogo nel decimo canto dell'*Inferno* rende inopinatamente manifesta una circostanza che scaturisce da sé dallo spazio tra i flussi verbali²³.

Tutte le informazioni utili di carattere enciclopedico sono già state comunicate nei versi iniziali del canto. Lenta e inesorabile, l'ampiezza dell'oscillazione tra le battute del dialogo aumenta; vengono introdotte scene collaterali di massa e immagini di moltitudini²⁴.

Quando Farinata si erge, pieno di disprezzo per l'inferno, come un gran signore finito in galera, il pendolo del dialogo spazia già per tutto il diametro della tetra pianura, intersecata da canali di fuoco²⁵.

L'alterco in letteratura, come concetto, precede di molto Dostoevskij²⁶, solo che nel XIII secolo, e proprio in Dante, è molto più potente. Dante incorre, incappa nell'incontro spiacevole e rischioso con Farinata proprio come i gaglioffi dostoevskiani incontravano i loro persecutori: nel luogo meno indicato. Gli fluttua incontro una voce, ancora non si sa a chi appartiene. Per il lettore diventa sempre più difficile dirigere il crescendo del canto. Questa voce, il primo tema di Farinata, esegue un breve *arioso* dalla tonalità implorante, assai tipico dell'*Inferno*: «O toscano, che ti aggiri da vivo nella città infuocata e parli con tanta eloquenza! Non rifiutare di fermarti un momento. Dalla tua parlata ti riconosco come cittadino di quella nobile terra per la quale io – ahimè! – sono stato un fastidio eccessivo!...»²⁷.

Dante è uno spiantato. Dante, nel suo intimo, è un *vaznočinec* di antico sangue romano²⁸. Non gli sono certo proprie le buone maniere, piuttosto il contrario. Bisogna essere ciechi come una talpa per non vedere che Dante, nel corso di tutta la *Divina Commedia*, non riesce a darsi un contegno, non sa dove mettere i piedi, cosa dire, come salutare. Non lo sto inventando, lo ricavo dalle stesse ammissioni dell'Alighieri, di cui è disseminata la *Divina Commedia*. L'inquietudine interiore, il senso opprimente di imbarazzato disagio che a ogni passo accompagna quest'uomo insicuro, impreparato, incapace di mettere a frutto

la sua esperienza interiore e di oggettivarla in regole di comportamento, tormentato e braccato: è questo che conferisce tutto il suo incanto, tutta la sua drammaticità al poema, è questo che ne crea la base preparatoria, l'imprimitura psicologica.

Se si fosse lasciato andare Dante da solo, senza il *dolce padre* Virgilio, gli alterchi sarebbero fatalmente scoppiati fin dall'inizio, e avremmo avuto non un viaggio attraverso le pene²⁹ e altre cose spettacolari, ma la più grottesca delle pagliacciate.

Le figuracce che Virgilio evita a Dante correggono e rettificano sistematicamente il corso del poema. La *Divina Commedia* ci fa addentrare nel laboratorio delle doti morali del poeta. Dietro quel cappuccio all'apparenza impeccabile e quel profilo che viene chiamato aquilino si nascondeva un disagio interiore superabile solo a prezzo di acute sofferenze, una battaglia proprio come quella che aveva combattuto Puškin, da gentiluomo di camera a corte³⁰, per la dignità e la posizione sociale del poeta. L'ombra che incuteva timore alle vecchie e ai bambini³¹ era spaventata essa stessa, e l'Alighieri aveva i sudori freddi: passava da stupefacenti accessi di presunzione alla coscienza della propria completa nullità.

La fama di Dante è stata finora il maggiore impedimento alla comprensione e a uno studio approfondito della sua figura, e sarà così ancora per molto. La sua lapidarietà non è altro che il risultato di un'enorme disarmonia interiore che ha trovato sfogo nelle pene viste in sogno, negli incontri immaginari, nelle sottili repliche, a lungo meditate e covate nell'astio, dirette a sbaragliare l'avversario e a ottenere un trionfo definitivo.

Il dolce padre – maestro, mentore, guida – per l'ennesima volta redarguisce questo *raznočinec* del XIV secolo, alla tormentosa ricerca di un posto nella gerarchia sociale, mentre il suo quasi contemporaneo Boccaccio in quello stesso ordinamento sociale ci sguazzava, se la godeva, si divertiva.

«Che fai?» suona letteralmente come il richiamo di un istitutore: «ti ha dato di volta il cervello!». In questi casi viene in aiuto il gioco dei registri, che attenuano il senso di vergogna e nascondono il turbamento.

Niente di più sbagliato che concepire il poema dantesco come una narrazione o, peggio ancora, come una voce che si estende lungo una sola linea. Molto prima di Bach, quando ancora non si fabbricavano grandi organi monumentali, ma solo prototipi, embrioni di quel mostro che sarebbe venuto dopo, quando lo strumento per eccellenza era ancora la cetra, accompagnamento della voce, l'Alighieri aveva costruito nello spazio verbale un organo di immensa potenza e ne godeva già tutti i possibili registri, e ne gonfiava i mantici, e ne faceva muggiare e tubare le canne a tutta forza.

«Come avesse l'inferno in gran dispetto» (*Inf.* X, 36) è il verso capostipite di tutto il demonismo europeo e del byronismo. Però, invece di issare su un piedestallo la sua raffigurazione, come per esempio avrebbe fatto un Victor Hugo, Dante la riveste di un'avvolgente sordina, la avvolge in un'oscurità azzurrognola, la nasconde in fondo al tenebroso sacco dei suoni.

Questo verso ha un registro discendente, cade giù, sprofonda in una botola³².

In altre parole, la luce fonetica si è spenta. Si sono confuse le ombre grigiazzurre³³.

La *Divina Commedia*, lungi da toglierne al lettore, accresce il tempo, come un pezzo musicale durante l'esecuzione.

Nel suo prolungarsi, il poema si allontana dalla fine, e la conclusione vera e propria arriva inattesa e suona come un inizio.

La struttura del monologo dantesco, basato su registri d'organo, diventa perspicua ricorrendo all'analogia con le rocce la cui purezza è alterata da corpi estranei incapsulati all'interno. I gra-

nuli e le venature laviche indicano che uno slittamento, o una catastrofe, è all'origine di ogni produzione di forme.

I versi di Dante hanno esattamente una formazione e una colorazione di tipo geologico. La loro struttura fisica ha un'importanza infinitamente più grande del loro tanto decantato carattere scultoreo. Pensate a un monumento di granito o di marmo, il cui intento simbolico sia rivolto non a raffigurare un cavallo o un cavaliere, bensì a svelare la struttura interna del marmo o del granito medesimi. In altri termini, immaginatevi un monumento di granito eretto per rendere onore al materiale, il granito appunto, e in qualche modo per disvelarne l'essenza. Avrete così un'idea abbastanza chiara del rapporto tra forma e contenuto nell'opera di Dante.

Ogni periodo del discorso in versi – che si tratti di una riga, di una strofa o dell'intero componimento lirico – va di necessità considerato come un'unica parola. Quando pronunciamo, per esempio, la parola 'sole' non facciamo sprigionare un significato bell'e pronto, il che sarebbe un aborto semantico, ma attraversiamo un ciclo specifico.

Ogni parola è come un fascio da cui il senso si proietta in varie direzioni, e non tende verso un unico punto ufficialmente stabilito. Quando diciamo 'sole' compiamo una sorta di lunghissimo viaggio, al quale siamo talmente abituati che lo facciamo come in *trance*. La poesia si distingue dal linguaggio meccanico appunto perché ci risveglia e ci scuote a metà parola. Quest'ultima allora ci appare molto più lunga di quel che pensavamo e in noi si fa strada il ricordo che parlare vuol dire essere sempre in marcia.

I cicli semantici dei canti danteschi sono costruiti così: uno comincia, poniamo, con «miele» e finisce con «bronzo»; uno comincia con «latrato» e finisce con «ghiaccio»³⁴.

Dante, quando ne ha bisogno, chiama le palpebre «labbra degli occhi»: dalle ciglia pendono i cristalli di ghiaccio delle lacrime gelate e formano una crosta che impedisce di piangere.

Gli occhi lor, ch'eran pria pur dentro molli,
Gocciar su per le labbra...

(*Inf.* XXXII, 46-47)

Dunque la sofferenza fa incrociare gli organi di senso, crea ibridi, porta a concepire un occhio labbriforme³⁵.

In Dante non c'è una forma sola, ce ne sono molte. Vengono ottenute spremendole fuori una dall'altra e solo in una certa misura possono essere iscritte una nell'altra. È lui stesso che lo dice:

Io premerei di mio concetto il suco.

(*Inf.* XXXII, 4)

«Io spremerei fuori il succo dalla mia idea, dalla mia concezione»: cioè Dante pensa la forma come qualcosa che viene ottenuta per spremitura, e non come un involucro. Quindi, per quanto strano possa sembrare, la forma viene spremuta dal contenuto-concezione, che della forma è una sorta di rivestimento. Questo è il preciso pensiero di Dante³⁶.

Ma far uscire un qualsivoglia liquido si può solo strizzando una spugna o uno straccio bagnati. Si può stringere finché si vuole la concezione con lo spago, non se ne farà uscire nessuna forma se la concezione non è già in sé forma. In altri termini, qualunque produzione di forme in poesia presuppone sequenze, periodi o cicli di morforisonanze³⁷, né più né meno di quanto accade nell'enunciazione di una singola unità di significato.

Una descrizione scientifica della *Commedia* dantesca intesa come corrente, come flusso, prenderebbe di necessità l'aspetto di un trattato sulla metamorfosi e cercherebbe di penetrare nei vari stati della materia poetica come il medico intento a una diagnosi ausculta la poliedrica unità dell'organismo. La critica letteraria si avvicinerrebbe così al metodo della pratica medica.

III

Cercando di addentrarmi, per quanto posso, nella struttura della *Divina Commedia* arrivo alla conclusione che l'intero poema è una sola strofa, unica e indivisibile. Anzi, non una strofa, bensì una forma cristallografica, ossia un solido. Il poema è attraversato dall'inizio alla fine da una costante tensione generatrice di forme. È un volume stereometrico di assoluta regolarità, lo sviluppo ininterrotto di un tema cristallografico. Impensabile abbracciare con lo sguardo o raffigurarsi visivamente questo poliedro a tredicimila facce³⁸, di un'esattezza mostruosa. L'assenza di conoscenze precise nel campo della cristallografia – un'ignoranza, in quest'ambito e in molti altri, normale nella mia cerchia – mi priva del piacere di comprendere appieno l'autentica struttura della *Divina Commedia*. Ma tale è la stupefacente potenza con cui ti stimola Dante che è riuscito a risvegliare in me un reale interesse per la cristallografia, e in quanto *lettore* riconoscente cercherò di dargli soddisfazione.

La produzione di forme, in questo poema, travalica l'idea di creazione e di composizione che abbiamo noi. Molto più corretto è riconoscere come suo principio guida l'istinto. Le approssimative definizioni proposte non intendono affatto la metafora come arbitraria improvvisazione. Qui si svolge una battaglia per dare rappresentazione alla totalità e nitore al contenuto del pensiero. Solo la metafora può dare un segno concreto di cosa sia l'istinto creatore di forme con cui Dante veniva accumulando e poi riversava le sue terzine.

Fate conto che delle api dal geniale intuito stereometrico siano intente a fabbricare questo poliedro di tredicimila facce, richiamando di continuo altre api ancora a seconda della necessità. Il loro lavoro – che non perde mai di vista l'insieme – ha vari gradi di complessità nei diversi stadi del processo. L'opera collettiva di queste api si accresce e diviene più complicata man ma-

no che procede la costruzione di celle, la quale fa sì che lo spazio sembri fuoriuscire da se stesso.

L'analogia con le api, tra l'altro, è Dante stesso a suggerirla. Ecco i primi tre versi del canto sedicesimo dell'*Inferno*:

Già era in loco ove s'udia il rimbombo
dell'acqua che cadea nell'altro giro,
simile a quel che l'arnie fanno rombo...

(*Inf.* XVI, 1-3)

Le similitudini dantesche non sono mai descrittive, vale a dire puramente figurative. Esse hanno sempre uno scopo concreto, quello di rendere l'immagine interna della struttura o della tensione. Prendiamo il vastissimo gruppo delle comparazioni 'ornitologiche', tutte quelle carovane che si distendono, di gru o di corvi, le classiche falangi militari delle rondini, le cornacchie in scomposti stormi anarchici, incapaci di mantenere un ordine romano³⁹: questo insieme di articolate comparazioni corrisponde sempre all'istinto che guida il pellegrinaggio, il viaggio, la colonizzazione, la trasmigrazione. Oppure prendiamo, per esempio, il gruppo non meno ampio delle similitudini fluviali che dipingono la nascita dagli Appennini dell'Arno, il fiume che bagna la pianura toscana, oppure il fluire del Po, alimentato dalle Alpi, verso la piana lombarda⁴⁰. Questo gruppo di similitudini, che si distingue per l'inconeta abbondanza e per il digradare di terzina in terzina, riporta sempre a un insieme di concetti – la cultura, la patria, la tradizione locale del senso civico –, un insieme politico e nazionale connesso con gli spartiacque e anche con la portata e la direzione dei fiumi.

La forza della similitudine dantesca, per strano che sia, è direttamente proporzionale alla possibilità di farne a meno. Ditemi che bisogno c'era di paragonare il poema prossimo alla conclusione a un indumento, la «gonna» (che in italiano antico non voleva dire 'sottana', come oggi, ma tutt'al più 'mantello' o più

in generale ‘abito’), e se stesso a un sarto che – passatemi l’espressione – sia arrivato in fondo alla pezza?⁴¹

IV

A mano a mano che diventava sempre più incomprensibile sia per il pubblico delle successive generazioni sia per gli stessi artisti, Dante veniva avvolto in un’aura di mistero sempre più fitta. Lui, per parte sua, tendeva verso una conoscenza chiara e netta. Per i contemporanei era ostico, era faticoso, ma ripagava con la sapienza. In seguito andò molto peggio. Si scatenò il becero culto della mistica dantesca⁴², privo di qualsiasi concreto contenuto come il concetto stesso di mistica. Spuntò il Dante «misterioso» delle incisioni francesi, con il cappuccio e il naso aquilino, che va in cerca di non si sa che sulle rocce⁴³. Da noi in Russia una vittima dell’invereconda ignoranza degli appassionati seguaci di Dante che in realtà non lo leggono è stato nientemeno che Blok:

L’ombra di Dante dal profilo aquilino
canta per me la Vita Nuova...⁴⁴

La luce interna dello spazio dantesco, che si ricava dai soli elementi strutturali, non interessava proprio a nessuno.

Adesso farò vedere quanto poco preoccupava i lettori dell’epoca di Dante quella che viene chiamata la sua misteriosità. Ho sotto gli occhi la riproduzione di una miniatura appartenente a uno dei più antichi manoscritti danteschi, della metà del XIV secolo (nella collezione di una biblioteca di Perugia)⁴⁵. Beatrice indica a Dante la Trinità. Un fondo di colore acceso con occhi di pavone, come una chiassosa cotonina stampata. La Trinità in un nimbo di ramoscelli, rubiconda, le guance rosse e tonde come quelle dei mercanti. Dante Alighieri è raffigurato come un

giovane gagliardo, e Beatrice come una energica fanciulla dal viso paffuto. Due figure del tutto ordinarie: uno studente che sprizza salute corteggia una non meno fiorentine ragazza di città.

Spengler, che ha dedicato a Dante pagine sublimi⁴⁶, lo ha però visto dal palco di un teatro d'opera tedesco, e quando dice «Dante» bisogna perlopiù intendere «Wagner» nell'allestimento di un qualche teatro di Monaco.

L'approccio puramente storico a Dante è insoddisfacente quanto lo è quello politico o teologico. Il futuro dei commenti danteschi sta nelle scienze naturali, una volta che esse si saranno perfezionate e avranno sviluppato un proprio pensiero visuale.

Voglio confutare con tutte le mie forze l'escrabiile leggenda dei colori decisamente cupi di Dante o della famigerata coloritura brunastra che gli attribuisce Spengler. Per cominciare farò riferimento a quanto ci mostra un miniatore del tempo. La miniatura in questione appartiene alla stessa raccolta del museo di Perugia. È relativa al primo canto: «Vidi la bestia e invertii il cammino»⁴⁷. Ecco una descrizione della gamma cromatica di questa magnifica miniatura, più pregiata della precedente e del tutto adeguata al testo: «La veste di Dante è *azzurro chiara*. La barba di Virgilio è lunga e i capelli sono grigi. Ha grigia anche la toga. Il mantello è rosa. Le montagne sono spoglie, grigie».

Vediamo dunque inserti di colore azzurro acceso e rosa sulla roccia color grigio fumo.

Nel diciassettesimo canto dell'*Inferno* compare un trasportatore mostruoso di nome Gerione, una sorta di carro armato superpotente, per di più dotato di ali. Costui offre i suoi servizi a Dante e Virgilio, avendo ricevuto disposizione da parte delle gerarchie superiori di far arrivare i due passeggeri al sottostante ottavo cerchio:

Due branche avea pilose infin l'ascelle:
lo dosso e il petto ed ambedue le coste
dipinte avea di nodi e di rotelle.

Con più color, sommesse e soprapposte,
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fur tai tele per Aragne imposte.

(*Inf.* XVII, 13-18).

Si parla della colorazione che ha la pelle di Gerione. La schiena, il petto e i fianchi sono adorni di un minuto disegno a nodi e scudi⁴⁸ multicolori. Tinte più accese, spiega Dante, non le usano per i loro tappeti neppure i tessitori turchi e tartari.

Il fulgore tessile di questo paragone è abbagliante e del tutto inaspettata è la prospettiva commerciale, manifatturiera che si apre in esso.

Quanto al tema, il diciassettesimo canto dell'*Inferno*, dedicato all'usura, riguarda molto da vicino sia l'assortimento di merci sia l'attività bancaria. L'usura, che suppliva al difetto di un sistema creditizio di cui si sentiva ormai l'urgente bisogno, era un flagello a quell'epoca, ma era anche necessaria per facilitare gli scambi commerciali nel Mediterraneo. Gli usurai venivano coperti d'infamia nelle chiese e in letteratura, però si faceva ricorso pur sempre a loro. C'erano anche famiglie nobili che praticavano l'usura: un particolare genere di banchieri su base rurale, fondiaria, cosa che irritava Dante in modo particolare.

Il paesaggio del canto diciassettesimo è costituito da sabbie roventi, qualcosa che richiama le piste carovaniere in Arabia. Sulla sabbia stanno seduti gli usurai più illustri: *Gianfigliacci* e *Ubbriachi* di Firenze, *Scrovigni* di Padova⁴⁹. Ciascuno porta appeso al collo un sacchetto – una scarsella, un borsellino – con lo stemma di famiglia ricamato su sfondo colorato: uno sul sacchetto color oro aveva un leone azzurro; l'altro un'oca, più bianca del burro appena sbattuto, in campo rosso sangue; il terzo una scrofa azzurra in campo bianco.

Prima di montare in groppa a Gerione e planare nel baratro, Dante esamina questa bizzarra mostra di blasoni. Faccio notare

che i sacchetti degli usurai sono esibiti come un campionario di colori. Il vigore di questi appellativi cromatici e il modo in cui sono collocati nel verso fa passare in secondo piano l'aspetto araldico. I colori vengono nominati con un tono secco, professionale. In altre parole, sono presentati nello stadio in cui si trovano ancora sul tavolo di lavoro del pittore, nel suo studio. E cosa c'è di stupefacente? Dante aveva familiarità con la pittura, era amico di Giotto, seguiva con attenzione l'antagonismo tra scuole pittoriche e l'avvicinarsi delle tendenze in auge:

Credette Cimabue nella pittura...

(*Purg.* XI, 94)

Dopo aver scrutato ben bene gli usurai, salgono in groppa a Gerione. Virgilio si avvinghia al collo di Dante e dice a quel drago di servizio: «Scendi facendo giri ampi e regolari: ricordati del tuo nuovo carico...»⁵⁰.

La sete di volare, non meno dell'alchimia, tormentava e logorava gli uomini dell'epoca di Dante. Era una vera fame di solcare lo spazio. Il disorientamento è totale. Non si vede nulla. Davanti c'è solo quel dorso tartaro, quello spaventoso drappo serico che è la pelle di Gerione. La velocità e la direzione si riesce a stabilirle solo da come l'aria sferza il viso⁵¹. La macchina volante non era ancora stata inventata, non c'erano ancora i disegni di Leonardo, ma il problema della planata è già risolto.

E infine fa irruzione la falconeria. Le manovre di Gerione per rallentare la discesa vengono paragonate al ritorno senza preda di un falco che, lanciato in volo e asceso inutilmente, tarda a rientrare al richiamo del falconiere e, una volta a terra, svolazza indispettito e si posa un po' discosto⁵².

Adesso proviamo ad abbracciare l'intero canto diciassettesimo nella sua totalità, però dal punto di vista della chimica organica dell'immaginario dantesco, che non ha alcuna attinen-

za con l'allegoria. Invece di parafrasare il cosiddetto contenuto, considereremo questo anello della catena creativa di Dante come un ininterrotto trasformarsi del substrato di materia poetica, la quale mantiene la propria coesione ed è proiettata verso il proprio interno⁵³.

Il pensiero visuale in Dante, come del resto in tutta la poesia autentica, si concretizza grazie a una proprietà della materia poetica che propongo di chiamare mutabilità oppure convertibilità⁵⁴. Parlare di un'immagine in termini di sviluppo si può solo in via convenzionale. Figuratevi (trascurando l'impossibilità tecnica) un aereo che, in pieno volo, costruisca e faccia partire un altro apparecchio. Allo stesso modo questo secondo congegno, pur essendo intento a volare, riesce a metterne insieme e avviarne un terzo. Per precisare meglio questo mio paragone, inteso a favorire la comprensione, aggiungo che assemblare e lanciare questi ulteriori macchinari sganciati durante il volo, tecnicamente inconcepibili, non è una funzione accessoria e collaterale dell'aeroplano, ma una prerogativa imprescindibile e una componente del volo stesso, ed è anzi la condizione che lo rende possibile e sicuro, non meno dell'efficienza del timone o della regolarità del motore.

Va da sé che è una bella forzatura chiamare sviluppo questa serie di meccanismi che vengono fabbricati in corsa e spiccano il volo uno dall'interno dell'altro per mantenere ininterrotto il movimento stesso.

Il diciassettesimo canto dell'*Inferno* è una brillante conferma di quanto ho appena detto sulla convertibilità della materia poetica. La figura di questa convertibilità si delinea pressappoco così: arabeschi e minuscoli scudi sulla variopinta pelle tartara di Gerione; tappeti di seta a disegni, sciorinati sul banco di una bottega mediterranea; prospettiva marinara, mercantile, bancaria, corsara; l'usura; ritorno a Firenze tramite i borsellini con gli stemmi a figure di colori insoliti; smania di volare, evocata dal di-

segno orientale che fa virare la materia del canto verso una fiaba araba con la sua tecnica del tappeto volante; e infine un nuovo ritorno a Firenze con l'aiuto del falcone⁵⁵, insostituibile proprio perché non necessario.

Non contento di aver mostrato in questa maniera davvero stupefacente la convertibilità della materia poetica, di gran lunga più all'avanguardia di tutti i processi associativi della moderna poesia europea, Dante, quasi a farsi beffe del lettore poco avveduto, dopo che tutto è stato scaricato, espirato, depositato, fa atterrare Gerione e benignamente lo fa ripartire, come la penna di una freccia scoccata da un arco⁵⁶.

V

Gli abbozzi danteschi, è ovvio, non sono giunti fino a noi. Non ci è dato di poter lavorare sulla storia del testo. Ma certo da questo non consegue che non siano esistiti manoscritti pieni di annotazioni e che il testo sia sgusciato fuori bell'è pronto come Leda dall'uovo⁵⁷ o Pallade Atena dalla testa di Zeus. Però la deleteria distanza di sei secoli e anche la circostanza, del tutto giustificabile, che gli abbozzi non siano pervenuti ci hanno giocato un brutto scherzo. Da secoli ormai si scrive e si parla di Dante come se il poeta si fosse espresso direttamente in carta da bollo.

Il laboratorio di Dante? Non è affar nostro. In quale conto può tenerlo la venerazione degli incolti? Si ragiona come se Dante avesse avuto davanti un'opera già compiuta ancor prima di iniziarla e avesse proceduto applicando la tecnica del calco: prima in gesso, poi in bronzo. Nel migliore dei casi gli si fa tenere in mano uno scalpello e gli si consente di dare qualche colpetto, o, come si ama dire, di «modellare». Intanto si dimentica un piccolo dettaglio: lo scalpello si limita a togliere la materia ecce-

dente e l'abbozzo di uno scultore non lascia tracce concrete, cosa che piace molto al pubblico. I diversi stadi del lavoro dello scultore corrispondono a una sequenza di abbozzi, che non vengono quindi mai distrutti.

In poesia, nella scultura e in generale nell'arte non c'è niente di già pronto. Qui ci è d'intralcio il fatto che siamo abituati a pensare in termini grammaticali, a mettere il concetto di arte al nominativo. Il processo creativo stesso noi lo assoggettiamo al caso prepositivo, sempre finalizzato a qualcosa⁵⁸, e ragioniamo come se fosse uno di quei pupazzetti con un peso all'interno che, dopo un bel po' di oscillazioni da una parte all'altra e vari ondeggiamenti tra le domande di un questionario – di che cosa si tratta? di chi? ad opera di chi e per mezzo di cosa? –, alla fine trovi la sua posizione nel nirvana ginnasiale del caso nominativo. Invece un'opera, una volta finita, è soggetta ugualmente sia ai casi obliqui sia a quelli diretti. Per di più, tutta la nostra teoria della sintassi è un formidabile residuo della scolastica. Questa teoria, in filosofia e nella gnoseologia, è stata collocata nella posizione ancillare che le spetta, ed è del tutto superata dalla matematica, che ha una sintassi sua propria e peculiare. Negli studi sull'arte questa scolastica della sintassi invece resiste e produce molto spesso danni colossali.

Nella poesia europea si sono allontanati maggiormente dal metodo dantesco, e anzi, per dirla tutta, stanno proprio al polo opposto, i cosiddetti parnassiani: Hérédia, Leconte de Lisle. Molto più vicino a Dante è Baudelaire. Ancora di più lo è Verlaine, e nella poesia francese il più vicino in assoluto è Arthur Rimbaud. Dante, per sua natura, fa vacillare il senso e manda in pezzi l'immagine. La composizione dei suoi canti ricorda l'orario di una rete di voli di linea oppure l'instancabile movimento di piccioni viaggiatori.

Dunque, l'ineliminabilità degli abbozzi è il principio dinamico dell'opera d'arte. Per arrivare alla meta occorre prendere il

vento che soffi in senso contrario e calcolarne gli effetti. Questa è appunto la regola dell'andatura di bolina.

Ricordiamoci che Dante Alighieri è vissuto nel periodo della massima fioritura della navigazione a vela e della grande arte velica. Teniamo nel dovuto conto il fatto che aveva davanti agli occhi esempi di bordeggi e virate. Dante aveva in grande considerazione la nautica del suo tempo. Aveva imparato da questo sport, così sfuggente e plastico, noto all'uomo fin dall'antichità⁵⁹.

Vorrei qui indicare una delle particolarità più notevoli della psiche dantesca: la sua paura delle risposte dirette, forse dovuta alla situazione politica di un'epoca assai insidiosa, contorta, canagliesca.

L'intera *Divina Commedia*, come si è già detto, è una serie di domande e risposte⁶⁰, eppure ogni enunciazione diretta è per Dante un tormento vero e proprio, che avviene ora con l'aiuto della levatrice, Virgilio, ora con l'intervento della balia, Beatrice, e così via.

Inferno, canto sedicesimo. Il dialogo viene condotto con pathos carcerario. Il tempo dell'incontro è pochissimo e va sfruttato a ogni costo. Tre fiorentini illustri⁶¹ fanno delle domande. Su cosa? Ovvio, su Firenze. Hanno un tremito alle ginocchia per l'impazienza e temono di udire la verità. La risposta arriva lapidaria e crudele: un grido; dopo quello sforzo disperato, a Dante trema il mento, la testa gli si piega all'indietro, e questo viene reso con una breve notazione: «...Così gridai colla faccia levata».

Talvolta Dante è capace di descrivere un avvenimento in una maniera tale che non ne resta assolutamente nulla. Per far ciò si serve di un procedimento che vorrei chiamare «metafora eraclitea»: essa a tal punto fa risaltare il fluido divenire del fenomeno e lo cancella a furia di tali ghirigori che all'osservazione diretta, dopo che la metafora ha compiuto la sua opera, non resta in sostanza di che sostentarsi. Mi è già capitato più d'una volta di dire che i procedimenti metaforici danteschi soverchiano i nostri modi di

concepire la composizione, perché la nostra estetica, schiava del pensiero sintattico, è inerme di fronte ad essi.

Quando il contadino, che sale sulla collina
 nella stagione in cui l'ente che illumina il mondo
 ci mostra il suo volto più apertamente
 e le mosche d'acqua lasciano il posto alle zanzare,
 vede le lucciole danzare nella vallata,
 forse la stessa in cui ha mietuto e arato, –
 così riluceva di fiammelle l'ottava bolgia,
 interamente visibile dall'altura sulla quale ero salito:
 e come accadde a colui che si vendicò con l'aiuto degli orsi,
 vedendo il carro di Elia che si allontanava,
 quando il tiro di cavalli si slanciò in cielo,
 scrutava e non riusciva a distinguere nulla
 tranne un'unica fiamma
 che svaniva come una nuvola che sale in alto, –
 così lingue di fuoco riempivano le fenditure dei sepolcri,
 nascondendo il contenuto delle tombe – la loro preda,
 e in ciascuna fiamma era avvolto un peccatore.

(*Inf.* XXVI, 25-42)

Se questa prodigiosa ascensione, degna delle capacità organistiche di un Sebastian Bach, non vi ha fatto venire le vertigini, provate a indicare dov'è qui il secondo membro della similitudine, dov'è il primo, qual è la cosa che viene paragonata a un'altra, dove stanno l'elemento principale e quello secondario che spiega il primo⁶².

In un'intera serie di canti danteschi ci si imbatte in un prologo di carattere impressionistico, il cui scopo è fornire, in forma di lettere dell'alfabeto sparse qua e là a mo' di gocce saltellanti e vivide, elementi che devono poi, per la legge della convertibilità della materia poetica, congiungersi in formule di senso compiuto⁶³.

E dunque in questa introduzione noi vediamo, luminosa e lieve, la danza eraclitea dei moscerini estivi che prelude al solenne e tragico discorso di Ulisse.

Il ventiseiesimo canto dell'*Inferno* è la più velica di tutte le composizioni dantesche, quella che ricorre maggiormente all'andatura di bolina e compie meglio le manovre, impareggiabile quanto a scaltrezza, evasività, abilità diplomatica tutta fiorentina e una certa qual astuzia ellenica.

Nel canto si distinguono chiaramente due parti principali: una preliminare, vivida, impressionistica, e il racconto di Ulisse, armonioso e drammatico, in cui si narra dell'ultimo viaggio per mare, sfociato nell'abisso atlantico, e della terribile fine sotto le stelle di un emisfero ignoto.

L'andamento libero del pensiero rende il canto qui esaminato molto simile a un'improvvisazione. Ma, a tendere bene l'orecchio, ci si rende conto che il cantore dell'episodio sta improvvisando nell'amata, diletta lingua greca, servendosi dell'italiano, l'idioma natio, solo come tessuto fonetico.

Se diamo mille rubli a un bambino e poi gli proponiamo di tenersi o quella banconota o qualche spicciolo, il bambino naturalmente sceglierà quest'ultima cosa, e in tal modo ci prenderemo noi tutta la somma in cambio di una monetina. La stessa identica cosa è accaduta alla critica europea, che ha inchiodato Dante alle illustrazioni dei paesaggi dell'*Inferno*. Nessuno l'ha ancora avvicinato con un martello da geologo per scoprirne la struttura cristallina, per studiare in questo minerale la presenza di impurità, il color cenerino, la composizione granulare, per esaminarlo come un cristallo di rocca esposto ai casi più diversi.

La nostra scienza dice: metti il fenomeno più lontano e io ne avrò ragione, lo dominerò. Essa considera «lontananza» (termini di Lomonosov)⁶⁴ e intelligibilità quasi sinonimi.

In Dante le figure si separano e si congedano. È difficile discendere i dirupi dei suoi versi pieni di addii.

Non abbiamo fatto ancora in tempo a staccarci dal contadino toscano che contempla la danza fosforescente delle luccio-

le, abbiamo ancora negli occhi l'impressionistica increspatura luminosa prodotta dal carro di Elia che si dissolve in una nuvola, ed ecco che è già citato il rogo di Eteocle, già menzionata Penelope, il cavallo di Troia è stato fatto passare, Demostene ha già prestato a Ulisse la sua eloquenza repubblicana e viene stivata la nave della vecchiaia⁶⁵.

Nella concezione di Dante la vecchiaia è anzitutto senso dell'orizzonte, dello spazio superno, della rotondità terrestre. Nel canto di Ulisse la terra non è più piatta.

Questo canto parla della composizione del sangue umano, che contiene in sé il sale dell'oceano. L'inizio del viaggio è insito nell'apparato vascolare. Il sangue è planetario, solare, salmastro...

Con ogni circonvoluzione del suo cervello l'Ulisse dantesco aborrisce la sclerosi, come Farinata l'inferno.

«Siamo forse nati per un benessere da animali? Non vogliamo dedicare quel poco che ci resta dei nostri sensi declinanti all'impresa ardita di valicare le colonne d'Ercole, là a occidente, dove si stende un mondo senza uomini?...»⁶⁶.

Il metabolismo del pianeta avviene nel sangue e l'Atlantico risucchia Ulisse, inghiotte la sua nave di legno.

È inconcepibile leggere i canti di Dante senza volgerli alla contemporaneità. Sono fatti proprio per questo. Sono proiettili lanciati per captare il futuro. Richiedono un commento *in futurum*.

Il tempo per Dante è il contenuto della storia, intesa come un unico atto simultaneo, e viceversa: il contenuto della storia è l'atto collettivo di tenere il tempo, compiuto da sodali che, insieme, lo cercano e lo scoprono⁶⁷.

Dante è antimoderno. Ma è di inesauribile, incommensurabile, inestinguibile attualità.

Ecco perché il discorso di Ulisse, che ha il rilievo della lente convessa di un apparecchio ustorio, può essere rivolto tanto alla guerra dei greci contro i persiani che alla scoperta dell'America

da parte di Colombo, agli arditi esperimenti di Paracelso, all'impero universale di Carlo V.

Il canto ventiseiesimo, dedicato a Ulisse e Diomede, è una magnifica introduzione all'anatomia dell'occhio dantesco, con la sua naturale predisposizione a scoprire la struttura soltanto del tempo futuro. Dante aveva l'accomodazione oculare degli uccelli rapaci, inadatta all'orientamento a corto raggio: troppo ampio è il terreno di caccia.

Si possono applicare anche a Dante le parole dell'altero Farinata:

Noi vegghiam, come quei c'ha mala luce...

(*Inf.* X, 100)

Vale a dire: noi, anime peccatrici, abbiamo la speciale facoltà di riuscire a vedere solo il futuro lontano. Appena si chiudono davanti a noi le porte del futuro, perdiamo la vista completamente. Questa qualità ci rende simili a chi combatte contro le ombre del crepuscolo e riesce a vedere oggetti lontani, ma non distingue ciò che ha vicino⁶⁸.

Nel ritmo delle terzine del ventiseiesimo canto è vigorosamente espressa l'essenza della danza. Ciò che colpisce qui è la sublime frivolezza del ritmo. I piedi accennano a un passo di valzer:

E se già fosse, non saria per tempo.
Così foss'ei, da che pur esser dee!
ché più mi graverà, com' più m'attempo.

(*Inf.* XXVI, 10-12)⁶⁹

Per noi stranieri è difficile addentrarci nel supremo mistero del verso in una lingua estranea. Non spetta a noi giudicare, non abbiamo noi l'ultima parola. Ma io penso che qui ci sia quell'accattivante cedevolezza della lingua italiana che solo l'orecchio di un nativo può cogliere fino in fondo.

E qui cito Marina Cvetaeva, che ha parlato per inciso di «cevolezza della lingua russa»...⁷⁰

Se si segue con attenzione il movimento della bocca di un ditore esperto si ha l'impressione che stia facendo lezione ai sordomuti, cioè che si adoperi per essere comprensibile anche senza il suono, articolando ogni vocale con didattica nitidezza. E basta vedere come suona il canto ventiseiesimo per udirlo. Le vocali di questo canto le chiamerei inquiete, convulse.

Il valzer è la danza ondulatoria per eccellenza. Nulla di nemmeno vagamente simile potrebbe darsi nella cultura ellenica o egizia, mentre sarebbe plausibile in quella cinese ed è del tutto legittimo in quella europea moderna (di questo accostamento sono debitore a Spengler)⁷¹. Alla base del valzer sta la forte propensione, tutta europea, per i movimenti oscillatori ripetuti, quello stesso sforzo di captare il moto ondulatorio, da cui è totalmente pervasa la nostra teoria del suono e della luce, la nostra scienza della materia, la nostra poesia e la nostra musica⁷².

VI

Poesia, invidia la cristallografia, morditi le mani per la rabbia e l'impotenza: in effetti, è notorio che le combinazioni matematiche necessarie per la formazione di un cristallo non possono astrarre dalla tridimensionalità dello spazio. A te invece si nega quella minima considerazione di cui gode un qualsiasi pezzo di cristallo di rocca!

Dante e i suoi contemporanei non conoscevano il tempo geologico. Non avevano la nozione di orologio paleontologico: le ore del carbone fossile, le ore del calcare dei ciliati, le ore a grana grossa, a grana fine, a strati. Il loro moto nel calendario era circolare, dividevano le ventiquattr'ore in quadranti. Eppure il

Medioevo non stava tutto dentro il sistema tolemaico, piuttosto se ne faceva schermo.

Alla genetica biblica era stata aggiunta la fisica aristotelica. Le due cose, mal conciliabili, non intendevano saldarsi. L'immensa forza dirompente del Libro della Genesi, l'idea di un'origine spontanea, assediava la minuscola isola della Sorbona, e possiamo dire con certezza che all'epoca di Dante si viveva in una fase arcaica, cinta però da ogni parte dalla modernità, come l'oceano di Tjutčev abbraccia il globo terrestre⁷³. Noi ormai facciamo fatica a immaginare come mai nozioni ovvie, di quelle che rientrano nel programma dell'istruzione elementare e che gli scolari si annotano sui bigliettini, come mai la cosmogonia biblica e i suoi complementi cristiani potevano essere percepiti dai sapienti di allora alla stregua delle ultime notizie di cronaca, come un quotidiano in edizione straordinaria⁷⁴.

E se ci si accosta a Dante da questa angolatura si constata che della tradizione egli non vedeva tanto l'aspetto sacrale, abbagliante⁷⁵, ma piuttosto vedeva in essa qualcosa che poteva essere rielaborato con l'aiuto di un servizio giornalistico scottante e di un'appassionata sperimentazione.

Nel canto ventiseiesimo del *Paradiso* Dante riesce a procurarsi un colloquio faccia a faccia con Adamo, un'intervista vera e propria. Lo assiste san Giovanni, l'autore dell'Apocalisse⁷⁶.

Io sostengo che nell'approccio di Dante alla tradizione sono presenti tutti gli elementi di un moderno procedimento sperimentale. E in particolare: si creano le speciali condizioni adatte all'esperimento, si usano strumenti di indubitabile precisione, si verifica che il risultato sia confortato dall'evidenza.

La situazione del canto ventiseiesimo del *Paradiso* può essere definita come un esame solenne⁷⁷ nel contesto di un'esecuzione musicale e con l'uso di strumenti ottici. Musica e ottica formano il nodo di questo canto.

La natura contraddittoria dell'esperienza di Dante sta nel fatto che essa oscilla tra esempio e sperimentazione. L'esempio viene tratto dalla bisaccia patriarcale del pensiero antico, per esservi subito di nuovo riposto appena non serve più. L'esperimento, estrapolando dal complesso dell'esperienza i fatti che gli sono necessari, non li restituisce come a pagare una cambiale, ma li mette in circolazione. Le parabole evangeliche e i racconti edificanti di una scolastica elementare sono erbe che vengono mangiate ed eliminate⁷⁸. La scienza sperimentale, invece, estrae i fatti da una realtà coerente e ne fa una sorta di deposito di sementi, una riserva intoccabile appartenente, si potrebbe dire, al tempo che non è ancora e che dovrà venire. Rispetto al complesso dei fatti colui che sperimenta, poiché cerca di aderire ad essi nella realtà stessa, in sostanza si trova in una posizione vacillante, instabile e sbilanciata. È una posizione che ricorda le figure del valzer, di cui ho già parlato, perché dopo ogni mezzo giro con le punte dei piedi scostate i talloni del ballerino si congiungono, ma ogni volta con una differente qualità del movimento e su un listello diverso del parquet. Il vertiginoso mefisto-valzer⁷⁹ della sperimentazione fu concepito nel Trecento, e forse anche molto prima, e venne concepito all'interno di un processo di formazione poetica che procedeva con moto ondulatorio, per giravolte della materia poetica, la più precisa, profetica e indocile di tutte le materie.

La presenza di una terminologia teologica, la conoscenza elementare della grammatica e quella scarsa del linguaggio allegorico ci hanno fatto perdere di vista le danze sperimentali della *Commedia* dantesca, abbiamo conferito a Dante il nobile aspetto di una scienza morta, invece la sua teologia conteneva un principio dinamico.

Una mano appoggiata al collo di una brocca calda percepisce la forma per il fatto che la brocca è calda. Il calore, in questo

caso, viene prima della forma e svolge esso stesso una funzione modellante. A freddo, strappata a viva forza dalla sua incandescenza, la *Commedia* dantesca si presta solo ad essere dissezionata per mezzo di pinzette meccaniche, e non a essere letta, non a essere eseguita.

Come quando da l'acqua o da lo specchio
salta lo raggio a l'opposita parte,
salendo su per lo modo parecchio

a quel che scende, e tanto si diparte
dal cader de la pietra in igual tratta,
sì come mostra esperienza e arte...

(*Purg.* XV, 16-21)

«Come un raggio di luce che colpisce una superficie d'acqua o uno specchio rimbalza formando un angolo che corrisponde all'angolo di incidenza, cosa che lo distingue da una pietra che cade, la quale rimbalza perpendicolarmente alla terra, e questo è confermato dalla pratica e dall'arte...»⁸⁰.

Nel momento in cui comincia a profilarsi in Dante l'esigenza di verificare empiricamente i dati della tradizione, quando per la prima volta compare in lui il gusto per quello che propongo di chiamare – tra virgolette – sacra induzione, la concezione della *Divina Commedia* aveva ormai preso forma e aveva insito un successo garantito: è all'autorità che il poema mostra il suo lato più rigoglioso, e risuona più forte che mai, in modo più armonioso, proprio quando lo blandiscono il dogma, il canone, la parola parentoria del Crisostomo. Ma il guaio è che nell'autorità, o meglio nell'autoritarismo, noi vediamo solo una condizione che ci preserva dagli errori e non riusciamo a capire la musica grandiosa che producono da un lato il fatto di confidare, affidarsi, e dall'altro le infinite sfumature, come un arcobaleno sui monti, di aleatorietà e certezza di cui dispone Dante.

Col quale il fantolin corre a la mamma
(*Purg. XXX, 44*)

con questa tenerezza Dante si rivolge all'autorità⁸¹.

Più di qualche canto del *Paradiso* si presenta come una prova, nel duro rivestimento dell'esame. In alcuni punti si sente persino distintamente la rauca voce di basso dell'esaminatore e la voce esitante del baccelliere⁸². L'intrusione del grottesco e del quadretto di genere (l'esame di un baccelliere) rappresenta un necessario complemento delle eccelse composizioni concertistiche della terza cantica. E un primo esempio lo abbiamo nel secondo canto del *Paradiso* (la disputa con Beatrice sull'origine delle macchie lunari)⁸³.

Per cogliere la natura stessa del rapporto di Dante con l'autorità, vale a dire la forma e il metodo del suo apprendere, è necessario tenere in conto sia l'atmosfera concertistica dei canti didattici della *Commedia*, sia il predisporre degli organi a percepire. Non parlo dell'esperimento, notevolissimo per come è impostato, della candela e dei tre specchi, in cui si dimostra che il ritorno della luce è dovuto al fatto che il raggio si rifrange⁸⁴, ma non posso non mettere in rilievo il prepararsi dell'occhio all'appercezione di cose nuove. Questa preparazione evolve in una vera e propria dissezione: Dante intuisce la struttura stratificata della retina: «di gonna in gonna»⁸⁵.

La musica qui non è convocata come ospite esterno, ma è partecipe della disputa; e, per la precisione, agevola lo scambio di opinioni, lo rende coordinato, favorisce la digestione sillogistica, dilata le premesse e condensa le conclusioni. Assorbe e rilascia, ha una funzione prettamente chimica.

Quando si legge Dante con trasporto e piena consapevolezza; quando ci si sposta anima e corpo sul terreno effettivo della materia poetica; quando si crea un collegamento e una correla-

zione tra le proprie intonazioni e i richiami dei complessi orchestrali e tematici che di continuo affiorano alla superficie solcata e smossa del senso; quando si cominciano a discernere attraverso il quarzo affumicato della morforisonanza⁸⁶ le concrezioni racchiuse in esso, cioè le sfumature di suono e di senso che gli sono state conferite da un'intelligenza geologica e non più poetica, in quel momento l'azione della voce, puramente intonativa e ritmica, viene sostituita da un coordinamento più potente, la direzione orchestrale, e sullo spazio che governa la voce si impone – e lo lacera – l'egemonia della bacchetta, erompendo dalla voce stessa così come dalla tridimensionalità emerge una dimensione matematica più complessa.

Che cosa ha la priorità, l'ascolto o la direzione orchestrale? Se quest'ultima è solo un impulso dato a una musica che fluisce comunque, allora a che cosa serve, se l'orchestra è buona di per sé e impeccabilmente affiatata? Un'orchestra senza direttore, vagheggiata come un sogno, appartiene al novero degli 'ideali' della trivialità paneuropea come l'esperanto, la lingua universale che simboleggia la concordia linguistica di tutta l'umanità.

Guardiamo come ha fatto la sua comparsa, e vedremo che la bacchetta del direttore d'orchestra è arrivata né troppo tardi né troppo presto, ma al momento giusto, come forma di attività nuova, originale, creando con i suoi movimenti aerei un proprio nuovo dominio.

Ascoltiamo com'è nata, o meglio, com'è sgusciata dall'orchestra la moderna bacchetta del direttore.

1732 – Il battito musicale (il tempo o la pulsazione ritmica) prima veniva scandito con il piede, oggi di solito con la mano.

Il direttore d'orchestra si chiama *conducteur, der Anführer* (Walther, *Dizionario musicale*).

1753 – Il barone Grimm definisce «taglialegna» il direttore dell'Opéra di Parigi per via del vezzo di battere il tempo ru-

morosamente, cosa che dai tempi di Lully è invalsa nell'opera francese (Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, 1913).
1810 – Durante il festival musicale di Frankenhau, Spohr dirige l'orchestra usando una bacchetta fatta di carta arrotolata, «senza alcun rumore e senza smorfie di sorta» (Spohr, *Autobiografia*)⁸⁷.

La bacchetta del direttore è nata con grande ritardo, preceduta com'è stata dall'orchestra chimicamente reattiva. La sua utilità non basta affatto a spiegarne l'apparizione. In quella danza del direttore con la schiena rivolta al pubblico trova espressione la natura chimica delle sonorità dell'orchestra. E la bacchetta non è affatto un attributo estrinseco, di carattere amministrativo, oppure una sorta di polizia sinfonica che può essere abolita in uno Stato ideale. Essa non è altro che una formula chimica danzante, la quale mette insieme le reazioni percepibili dall'udito. Non consideratela affatto un muto strumento accessorio, escogitato per dare maggior risalto al direttore e procurare ulteriore godimento. In un certo senso questa intangibile bacchetta racchiude in sé dal punto di vista qualitativo tutti gli elementi dell'orchestra. Ma in che senso? Di questi elementi non ha nemmeno l'odore, né potrebbe averlo, così come la formula del cloruro d'ammonio o dell'idrossido di ammonio non sa di ammoniaca.

Ho scelto Dante come argomento di questa conversazione non perché voglia concentrare su di lui l'attenzione come classico da cui imparare, e farlo sedere insieme a Shakespeare e Lev Tolstoj alla stessa tavola con menù fisso, come fa Kirpotin⁸⁸, ma perché padroneggia in maniera eccelsa e indiscussa una materia poetica convertibile e in via di trasformazione⁸⁹, perché è il primo e allo stesso tempo il più vigoroso direttore chimico d'orchestra, che è vivo soltanto tra le maree e le onde, tra le impennate e i bordeggi della composizione poetica.

VII

I canti danteschi sono partiture di un'orchestra chimica particolare. Ciò che un orecchio esterno distingue in maniera più netta sono le comparazioni, assimilabili a guizzi improvvisi, e gli assolo, vale a dire le arie e gli ariosi, simili a confessioni *sui generis*, flagellazioni inflitte a se stesso, autobiografie, talora così brevi che stanno nel palmo di una mano, lapidarie come un'iscrizione sepolcrale, talvolta ampie come un attestato di merito rilasciato da un'università medievale; talaltra ancora molto estese, articolate, giunte alla maturità drammatica di un'opera lirica, come per esempio la celebre cantilena di Francesca⁹⁰.

Il canto trentatreesimo dell'*Inferno*, nel quale Ugolino narra di come l'arcivescovo di Pisa Ruggieri, imprigionatolo in una torre, lo fece morire di fame insieme ai suoi tre figli⁹¹, si presenta rivestito da un timbro di violoncello, denso e grave come miele stantio, avvelenato.

La viscosità del timbro del violoncello più di qualsiasi altra cosa è adeguata a rendere l'attesa e l'impazienza tormentosa. Non esiste forza al mondo capace di affrettare il movimento del miele che fluisce da un vaso inclinato⁹². Perciò il violoncello poté prendere struttura e forma solo quando lo studio del tempo in Europa progredì a sufficienza, quando venne superata l'ottusità dell'orologio solare e, dall'osservare l'ombra dello stilo che si spostava seguendo le cifre romane sulla sabbia, l'uomo passò a condividere con passione l'inquietudine del differenziale e a provare il martirio delle quantità infinitesimali. Per quanto possa affrettarsi, il violoncello rallenta il suono. Chiedetelo a Brahms, lui lo sa. Chiedetelo a Dante, lui l'ha udito.

Il racconto di Ugolino è una delle arie dantesche più notevoli, uno di quei casi in cui un uomo che ha avuto un'unica, irripetibile possibilità di farsi ascoltare si trasfigura sotto gli occhi dell'ascolta-

tore, esegue un pezzo virtuosistico sulla propria disgrazia, trae dalle proprie traversie un timbro mai udito da alcuno e ignoto a lui stesso.

Occorre ricordare che il timbro è un principio strutturale, come l'alcalinità o l'acidità di un composto chimico. Non è nello spazio di un'ampolla di vetro che si compie una reazione chimica, sarebbe troppo semplice.

Ugolino – terribile, con la barba incolta della prigionia, affamato, recluso insieme alla sua nidiata, i suoi tre figli, uno dei quali ha un nome dallo stridulo suono di violino, Anselmuccio – riversa da una stretta feritoia la sua voce di violoncello:

Breve pertugio dentro da la Muda...

(*Inf.* XXXIII, 22)

La voce matura nella cassa di risonanza della prigione, qui il violoncello per davvero s'apparenta con il carcere.

La parola *carcere* è complemento e presupposto acustico del lavoro verbale di questa autobiografia per violoncello.

Nel subconscio del popolo italiano la prigione ha svolto un ruolo di spicco. L'incubo della carcerazione lo si succhiava con il latte materno. Il Trecento gettava la gente in prigione con stupefacente noncuranza. Le carceri si potevano visitare, come le chiese o, ai giorni nostri, i musei. Traevano profitto da questo interesse per la prigione sia gli stessi carcerieri, sia l'apparato repressivo dei piccoli Stati. Tra la prigione e il mondo libero circostante c'era un vivace interscambio, qualcosa di simile all'osmosi, a una mutua compenetrazione.

La storia di Ugolino, quindi, è uno dei tanti aneddoti itineranti, uno spauracchio usato dalle madri per spaventare i bambini, uno di quei deliziosi orrori che ci si racconta a bassa voce rigirandosi nel letto con una sorta di godimento, come antidoto contro l'insonnia. È uno di quei soggetti arcinoti come quelli delle ballate, la *Lenore* di Bürger, la *Lorelei* o l'*Erkönig*⁹³.

Per questo aspetto essa corrisponde a un'ampolla di vetro, così pervia e intelligibile, qualunque sia la natura del processo chimico che si compie al suo interno.

Ma il *largo* del violoncello di Ugolino, che Dante ci presenta, ha un suo spazio, una sua struttura che si disvela attraverso il timbro. L'ampolla-ballata è andata in pezzi. Ha inizio la chimica, con la sua architettura interna:

I' non so chi tu sei, né per che modo
venuto se' quaggiù; ma Fiorentino
mi sembri veramente quand'io t'odo,
tu dei saper ch'io fui Conte Ugolino...

(*Inf.* XXXIII, 10-14)

«Io non so chi sei e come sei sceso quaggiù, ma dalla parlata mi sembri un vero fiorentino. Devi sapere che io ero Ugolino...».

Tu dei saper è il primo accento del violoncello, il primo emergere del tema.

Secondo accento del violoncello: se non ti metti a piangere adesso, non so che cosa abbia il potere di spremere lacrime dai tuoi occhi...⁹⁴

Qui si spalancano gli orizzonti davvero illimitati della compassione. Di più, colui che compatisce viene invitato come coprotagonista, e già la sua voce vibrante risuona da un futuro lontano.

Tuttavia non è un caso che io abbia ricordato la ballata: il racconto di Ugolino, nella sua essenza chimica, è appunto una ballata, sebbene rinchiusa in quella storta che è la prigione. Gli elementi della ballata qui presenti sono: la conversazione di un padre con i propri figli (si rammenti *Il re degli elfi*); la corsa contro il tempo che scivola via veloce, vale a dire, per continuare nel parallelismo con *Il re degli elfi*, in un caso la corsa sfrenata con il figlio tremante fra le braccia, nell'altro la condizione di prigionia, ovvero il conteggio dei battiti musicali che come gocce scan-

discono il tempo, avvicinando il padre e i tre figli alla soglia della morte per fame, prevedibile con certezza matematica ma inaccettabile per la coscienza di un genitore. Il ritmo è lo stesso, qui però è reso in forma nascosta, nei cupi lamenti del violoncello, il quale con tutte le sue forze cerca di uscire dalla situazione e traccia il quadro sonoro di una corsa al galoppo rallentata, ancora più orribile, scomponendo la velocità in fibre sottilissime.

Infine, come il violoncello nel suo assurdo monologo spreme fuori da se medesimo domande e risposte, il racconto di Ugolino include le repliche commoventi dei figli affranti:

...e Anselmuccio mio
disse: «Tu guardi sì, padre: che hai?».
(*Inf.* XXXIII, 50-51)

Vale a dire che è la struttura drammatica del racconto stesso che scaturisce dal timbro, e non il timbro che viene cercato in conformità alla struttura e calzato a forza come su una forma di legno.

VIII

Dante deve aver studiato a fondo tutti i disturbi della parola, ascoltando con attenzione i balbuzienti, i blesi, quelli che nasalizzano o non riescono a pronunciare un qualche suono, e da loro ha imparato molto.

È in questi termini che voglio parlare della coloritura fonica del canto trentaduesimo dell'*Inferno*.

Musica labiale molto particolare: *abbo, gabbo, babbo, Tebe, plebe, zebe, converrebbe*.

Sembra quasi che questa fonetica prenda vita per intervento di una balia. Le labbra ora si protendono in una smorfia infantile, ora si allungano a proboscide.

Le labiali formano una sorta di basso numerato, un *basso continuo*, cioè gli accordi base dell'armonizzazione. A esse si accompagnano suoni di schiocchi e risucchi, sibilanti e affricate, anche dentali come la zeta sorda e la zeta sonora. Tiro solo un filo: *cagnazzi*, *riprezzo*, *guazzi*⁹⁵, *mezzo*, *gravezza*. Pizzicati, schiocchi di lingua ed esplosioni labiali non si interrompono nemmeno per un istante.

Nel canto è racchiuso un piccolo glossario che definirei un assortimento di insolenze da collegiali o di crudeli canzonature da scolaretti: *cuticagna* (collottola); *dischiomi* (mi strappi i capelli, le ciocche); *sonar con le mascelle* (sbraitare, abbaiare); *pigliare a gabbo* (darsi arie, prendere alla leggera)⁹⁶. Con l'aiuto di questa orchestrazione provocatoriamente spudorata, deliberatamente infantile, Dante fa crescere i cristalli che formano lo sfondo sonoro della Giudecca (il cerchio di Giuda) e la Caina (il cerchio di Caino)⁹⁷.

D'un tratto, lo starnazzare improvviso di un'anatra slava: *Austericb*, *Tambernich*, *cricb* (parola onomatopeica che vale 'scricchiolio')⁹⁸.

Il ghiaccio produce un'esplosione fonetica e va in frantumi sui nomi del Danubio (Danoia) e del Don (Tanai). La forza trainante del congelamento nel canto trentaduesimo si produce per effetto dell'introduzione della fisica in un concetto morale: il tradimento, una coscienza raggelata, sono l'atarassia del disonore, lo zero assoluto.

Il ritmo del canto trentaduesimo è quello della forma musicale moderna dello scherzo. Ma di che tipo? Uno scherzo anatomico, che analizza la degenerazione del linguaggio sulla base di materiale onomatopeico e infantile.

E qui si scopre un nuovo collegamento, quello tra cibo e parola. Il linguaggio del disonore può esser fatto arretrare, regredisce al biascichio, alla morsicatura, al gorgoglio, alla ruminazione.

L'articolazione del cibo e della parola quasi coincidono. Si produce una singolare fonetica da locuste: *Mettendo i denti in nota di cicogna*, cioè «facevano funzionare le mandibole alla maniera dei grilli»⁹⁹.

Infine, occorre notare che il canto trentaduesimo trabocca di libidine anatomica.

«...Quel colpo famoso che mise fine all'integrità del corpo e insieme ne danneggiò l'ombra»¹⁰⁰. E sempre lì, con il godimento degno di un chirurgo: «...colui al quale Firenze mozzò le vertebre del collo» (*di cui segò Fiorenza la gorgiera*)¹⁰¹.

E ancora: «Così come l'affamato si avventa sul pane, uno di loro, riverso sull'altro, l'aveva azzannato nel punto in cui la cervice diventa il collo...» (*Là 've il cervel s'aggiunge colla nuca...*)¹⁰².

È tutto un saltellare con le movenze danzanti di uno scheletro snodabile alla Dürer, e riconduce all'anatomia tedesca¹⁰³.

Ogni assassino è sempre un poco anatomista.

Il boia, per il Medioevo, ha anche qualcosa dell'operatore scientifico.

L'arte della guerra e l'arte del patibolo sono un po' l'anticamera del teatro anatomico.

IX

L'*Inferno* è un monte di pietà dove sono stati dati in pegno e mai riscattati tutti i territori e le città che Dante conosce. L'impianto possente dei gironi infernali ha una sua ossatura. Non lo si può descrivere come un imbuto; non lo si può raffigurare in una carta a rilievo. L'inferno pende dal filo metallico dell'egoismo cittadino.

È sbagliato immaginare l'*Inferno* come uno spazio tridimensionale, come un insieme di immensi cerchi, deserti dalle sabbie roventi,

paludi mefitiche, capitali babeliche e moschee infuocate. L'inferno non ha nulla al suo interno e non ha più volume di quanto ne abbia un'epidemia, un'infezione o una pestilenza, un qualsiasi contagio che si diffonde nello spazio pur non avendo un'estensione spaziale.

L'amore per la città, l'ossessione della città, il livore verso la città: questa è la materia dell'*inferno*. I suoi gironi non sono altro che orbite dell'emigrazione, anelli di Saturno. Per colui che è esiliato, la propria città, unica, interdetta e perduta per sempre, è disseminata ovunque, gli sta tutt'intorno. Vorrei quasi dire che l'*inferno* è circondato da Firenze. Nell'opera dantesca le città italiane – quei piccoli pianeti urbani che sono Pisa, Firenze, Lucca, Verona – sono dilatate in un anello mostruoso, allungate in cinture, riportate a uno stato gassoso, nebuloso. L'*inferno* ha un carattere di antipaesaggio che è, si direbbe, la condizione della sua leggibilità. Immaginate un grandioso esperimento di Foucault, non con uno, bensì con molti pendoli che si intersecano. In questo caso lo spazio esiste solo in quanto ricettacolo delle oscillazioni. Rendere precise le immagini di Dante è inconcepibile come enumerare i nomi delle persone che hanno preso parte alle migrazioni di massa.

«Come i fiamminghi tra Wissant e Bruges, temendo l'ondata di marea che li aggredisce, erigono dighe, affinché il mare fugga all'indietro; come i padovani costruiscono terrapieni lungo le rive del Brenta, preoccupandosi della sicurezza dei loro borghi e dei loro castelli, in previsione della primavera che scioglie le nevi della Carinzia; così erano anche questi argini, sebbene non così monumentali, chiunque fosse stato l'ingegnere che li aveva costruiti...» (*Inf.* XV, 4-12)¹⁰⁴.

Qui le lune di un pendolo multiplo oscillano da Bruges a Padova, tengono un corso di geografia europea, una conferenza sull'ingegneria, sulla tecnica per la salvaguardia delle città, sull'organizzazione dei lavori pubblici e sulla rilevanza nazionale dello spartiacque alpino per l'Italia.

Noi, che ci prostriamo davanti anche a un solo verso, cosa abbiamo conservato di questa ricchezza? Dove sono coloro che le sono spiritualmente affini, i suoi ferventi cultori? Come comportarci con la nostra poesia, così vergognosamente arretrata rispetto alla scienza?

È impressionante pensare che le esplosioni di abbagliante luminosità della fisica e della cinetica moderne siano state messe a frutto sei secoli prima che ne risuonasse il boato, e non ci sono parole sufficienti a marchiare la turpe, barbarica indifferenza che mostrano verso di esse i pietosi racimolatori di un senso già preconstituito.

Il discorso poetico elabora i suoi strumenti in corso d'opera e allo stesso modo li distrugge.

Fra tutte le nostre arti la pittura, o meglio la moderna pittura francese, è l'unica che non ha ancora smesso di sentire Dante. È una pittura che rende più lungo il corpo dei cavalli quando all'ippodromo si avvicinano al traguardo¹⁰⁵.

Ogni volta che una metafora porta i colori vegetali della realtà a livello di uno slancio ben strutturato, io con animo grato ricordo Dante.

Noi, appunto, cerchiamo di descrivere qualcosa che descrivere non è possibile, cioè una natura ridotta a testo statico, e abbiamo disimparato a descrivere l'unica cosa che strutturalmente si presta a essere raffigurata in poesia: gli impulsi, gli intenti e l'ampiezza delle oscillazioni.

Tolomeo è rientrato dalla porta di servizio... Giordano Bruno l'hanno mandato al rogo per niente...

Fin dalla loro fase embrionale le nostre creazioni sono qualcosa di risaputo, mentre le similitudini dantesche, ricche di elementi, con la velatura dispiegata e incandescenti di dinamismo, conservano ancora il fascino dell'inaudito.

È stupefacente la sua «riflessologia del discorso», una scienza vera e propria, non ancora fondata, che studia l'effetto naturale

della parola sugli interlocutori, sui presenti e sul parlante stesso, nonché i mezzi usati per rendere l'impulso espressivo, per segnalare tramite la luce l'improvviso desiderio di parlare.

Dante, in questo, si avvicina moltissimo alla teoria delle onde sonore e luminose, stabilendone l'affinità.

«Così come un animale, coperto da un panno, diventa inquieto e dà in smanie, e solo le pieghe del tessuto che si muovono tradiscono la sua scontentezza, così l'anima creata per prima (Adamo) mi fece capire attraverso l'involucro (di luce) quanta gioia e piacere le dava rispondere alla mia domanda...» (*Par. XXVI, 97-102*)¹⁰⁶.

Nella terza cantica della *Commedia* (il *Paradiso*) io vedo un autentico balletto cinetico.

Qui ci sono figure luminose e danze di ogni tipo, persino il rumore dei tacchi a una festa di matrimonio¹⁰⁷.

«Davanti a me ardevano quattro fiaccole, e quella più vicina d'improvviso si animò e diventò d'un rosa così intenso, come se i pianeti Giove e Marte si fossero trasformati in uccelli e scambiati le piume...» (*Par. XXVII, 10-15*)¹⁰⁸.

Strano, non è vero? La persona che si appresta a parlare si arma di un arco ben teso, fa scorta di frecce impennate, prepara specchi e lenti incendiarie, e punta gli occhi a fessura sulle stelle come un sarto che cerca di far passare il filo nella cruna dell'ago¹⁰⁹.

Questa citazione composita, che accosta luoghi diversi della *Commedia*, l'ho concepita per mettere in evidenza quanto più possibile le modalità con cui nella sua poesia Dante procede per introdurre un discorso.

Il prepararsi a parlare è ancor più la sua dimensione di quanto non sia l'enunciazione, il discorso in sé.

Richiamate alla mente la magnifica supplica che Virgilio rivolge al più astuto dei greci.

Essa è cullata dalla dolcezza dei dittonghi italiani.

Queste fiammelle di lampade prive di schermo, avvolgenti, suadenti, sommesse, dal balbettio di stoppino imbevuto d'olio.

O voi che siete due dentro ad un foco,
s'io meritai di voi mentre ch'io vissi,
s'io meritai di voi assai o poco...

(*Inf.* XXVI, 79-81)¹¹⁰

È dalla voce che Dante identifica la provenienza, la sorte e il carattere di un uomo, come la medicina del suo tempo diagnosticava le malattie in base al colore dell'urina.

X

Dante è colmo di un senso di indicibile gratitudine per questa gerla piena di ricchezze che gli cade tra le braccia. Ha davvero un bel daffare: bisogna allestire lo spazio per le dissolvenze¹¹¹, togliere la cataratta dall'occhio indurito¹¹², fare in modo che la dovizia di quella traboccante materia poetica non scorra via tra le dita, non finisca in un crivello che rimane vuoto¹¹³.

Tutti dicean: «Benedictus qui venis!»,
e fior gittando e di sopra e dintorno,
«Manibus, oh, date lilia plenis!».

(*Purg.* XXX, 19-21)

Se Dante può comprendere in sé tante cose è perché non c'è una sola parola che provenga da lui. Lo anima tutto quello che volete, fuorché l'inventiva. Dante e la fantasia sono inconciliabili! Vergognatevi, romantici francesi, pietosi *incroyables* in *gilet rosso*¹¹⁴ che avete diffamato l'Alighieri! Macché fantasia e fantasia, lui scrive sotto dettatura, è un trascrittore, un traduttore...¹¹⁵. Sta tutto curvo nella posa di un copista che ha preso a prestito nella biblioteca del priore un manoscritto miniato e lo sogguarda circospetto.

Devo essermi scordato di dire che è come se la *Commedia* avesse per antefatto una sorta di seduta ipnotica¹¹⁶. È proprio così, anche se forse esagero un po'. Se consideriamo quest'opera straordinaria dal punto di vista dell'attività scrittoria, dal punto di vista della libera arte della scrittura, che nell'anno 1300¹¹⁷ era pienamente equiparata alla pittura, alla musica, e aveva il rango delle professioni più nobili, un'ulteriore analogia andrà ad aggiungersi a quelle già proposte: lo scrivere sotto dettatura, il trascrivere, il ricopiare.

Talvolta, molto di rado, Dante ci mostra i suoi strumenti per scrivere: la *penna*, che è partecipe del volo degli uccelli; l'*inchiostro*, cioè un accessorio della vita monastica; le composizioni poetiche si chiamano anche *inchiostri*¹¹⁸, o vengono indicate con un termine del latino scolastico, *versi*, o più semplicemente *carte*, con una metonimia stupefacente: al posto dei versi, le pagine.

E quando l'opera è già scritta e pronta, ancora non ci si mette la parola fine, ma bisogna portarla da qualche parte, mostrarla a qualcuno perché venga controllata e approvata.

Copiatura è dire poco: qui si tratta di un esercizio di calligrafia, sotto dettatura delle figure più burbere e impazienti. Colui che detta e istruisce è molto più importante del cosiddetto poeta.

...Ancora un po' di lavoro, e poi dovrò far vedere il quaderno, inondato delle mie lacrime di alunno barbuto, alla severissima Beatrice¹¹⁹, sfolgorante di gloria e di sapienza.

Molto prima dell'alfabeto cromatico di Arthur Rimbaud¹²⁰, Dante ha coniugato il colore con il suono rotondo di un discorso ben articolato. Ma lui è un tintore, un tessitore: il suo è un alfabeto di stoffe sciorinate, tinte con polveri colorate, con pigmenti vegetali.

...sopra candido vel cinta d'uliva
 donna m'apparve, sotto verde manto,
 vestita di color di fiamma viva.

(*Purg.* XXX, 31-33)

I suoi impulsi coloristici possono dirsi più tessili che alfabetici. Il colore, per lui, si rivela del tutto solo nel tessuto. Il manufatto tessile in Dante è il punto di massima tensione della natura materiale in quanto sostanza che è determinata dalla sua colorazione. E la tessitura è l'attività che più si avvicina all'essenza qualitativa, alla qualità¹²¹.

Adesso proverò a descrivere una delle innumerevoli evoluzioni che Dante fa fare alla sua bacchetta da direttore. Questa evoluzione la esamineremo all'interno della cornice concreta di questo lavoro prezioso ed effimero. Cominciamo dalla scrittura. La penna tratteggia le lettere con grafia elegante, traccia nomi propri e nomi comuni. Una penna è un pezzo del corpo di un uccello. Dante, che non dimentica mai l'origine delle cose, naturalmente se ne ricorda. La tecnica della scrittura, in cui ora si calcano ora si arrotondano le lettere, evolve in un volteggiare di stormi d'uccelli¹²²:

E come augelli surti di riviera,
 quasi congratulando a lor pasture,
 fanno di sé or tonda or altra schiera,

si dentro ai lumi sante creature
 volitando cantavano, e faciensi
 or D, or I, or L in sue figure.

(*Par.* XVIII, 73-78)

Così come sotto la mano di un copista, sottomesso a chi detta ed estraneo al prodotto finito della letteratura, le lettere abboccano all'esca gettata dal senso quasi fosse delizioso mangime, così similmente gli uccelli, attirati dalla verde erba, uno ad uno oppu-

re in gruppi beccano quel che capita, ora disponendosi in circolo, ora allungandosi in una linea¹²³.

Scrittura e oralità sono grandezze incommensurabili. Le lettere corrispondono a intervalli. L'antica grammatica italiana, al pari della nostra grammatica russa, rimane uno stormo fluttuante di uccelli, una variegata *schiera* toscana, quella torma di fiorentini che cambiano le leggi come guanti e la sera dimenticano i decreti emanati al mattino per il bene comune.

Niente sintassi, ma un impulso di attrazione magnetica, nostalgia per la poppa di una nave, nostalgia per la pastura di lombrichi, nostalgia di una legge non promulgata, nostalgia di Firenze.

XI

Torniamo ancora una volta sulla questione della coloritura dantesca.

L'interno di un cristallo di rocca, quello spazio di Aladino nascosto dentro, quel qualcosa della lanterna, del lampione, del lampadario sospeso che hanno le cavità per pesci inserite nel cristallo: ecco la chiave migliore per comprendere la coloritura della *Commedia*¹²⁴.

Una collezione di minerali è il miglior commento organico a Dante.

Mi permetto una piccola confessione autobiografica: i sassolini del Mar Nero, gettati a riva dalla marea, mi sono stati di non poco aiuto nel periodo in cui maturava in me l'idea di questa conversazione. Ho chiesto con franchezza consiglio ai calcedoni, alle corniole, ai gessi cristallini, agli spati, ai quarzi e così via. E lì ho capito che la pietra è una sorta di diario del tempo atmosferico, una sorta di grumo meteorologico. La pietra non è altro che

questo tempo, avulso dalla dimensione atmosferica e nascosto in una dimensione funzionale. Per comprendere questo occorre pensare che tutti i cambiamenti geologici e anche gli slittamenti sono scomponibili in elementi di tempo atmosferico. In questo senso la meteorologia è primaria rispetto alla mineralogia, l'abbraccia, la bagna come un mare, la copre come la chioma di un albero, la dota di senso.

Le meravigliose pagine che Novalis ha dedicato all'attività estrattiva, al lavoro del mastro minatore¹²⁵, danno un'immagine concreta del rapporto tra pietra e cultura facendo sviluppare quest'ultima come un minerale, e fanno trasparire la cultura dall'interno della pietra che è tempo atmosferico.

La roccia è, di questo tempo, un diario impressionistico, accresciutosi nel corso di milioni di anni infausti; ma essa non è solo passato, è anche futuro: ha un'insita periodicità. La roccia è una lampada di Aladino, che penetra le tenebre geologiche delle epoche future.

Dante, essendo riuscito a conciliare l'inconciliabile, ha cambiato la struttura della dimensione cronologica, e forse è vero anche il contrario: ha dovuto risolversi alla glossolia dei fatti, al sincronismo di nomi, leggende e avvenimenti che centinaia d'anni separano, proprio perché percepiva gli ipertoni del tempo.

Il metodo scelto da Dante è anacronistico, e meglio d'ogni altro lo esprime Omero, il quale, la spada dondolante sul fianco, in compagnia di Virgilio, Orazio e Lucano spunta dall'ombra smorta dei lieti cori di Orfeo¹²⁶, dove tutti e quattro trascorrono in discorsi letterari un'eternità senza lacrime¹²⁷.

Oggetti e personaggi, tutti senza eccezione, e non solo gli sferici corpi celesti, concorrono in Dante a mostrare la struttura del tempo. Egli è avverso a ogni concezione meccanicistica. Prova ribrezzo per la pura causalità: profezie di tal fatta vanno bene come strame da porcile:

Faccian le bestie fiesolane strame
 di lor medesme, e non tocchin la pianta,
 s'alcuna surge ancor nel lor letame...

(*Inf.* XV, 73-75)¹²⁸

Se mi chiedessero che cos'è la metafora dantesca risponderci che non lo so, perché definire la metafora si può solo in via metaforica, e questo può essere provato scientificamente. Ma a me sembra che la metafora di Dante esprima la staticità del tempo. Il suo fondamento sta nella parola 'quando', non 'come'. Il suo *quando* ha il suono di un *come*. Il fragore di Ovidio gli è più congeniale dell'eloquenza francese di Virgilio.

Mi rivolgo ancora e sempre al lettore e lo invito a 'immaginare', cioè faccio appello all'analogia, in quanto si pone il solo obiettivo di colmare l'inadeguatezza del nostro sistema di definizioni.

Figuratevi dunque un organo a canne che canta e strepita, al suo interno si sono introdotti, come in una casa dalla porta socchiusa, e si sono nascosti il patriarca Abramo e il re Davide, tutto Israele con Isacco, Giacobbe e i loro consanguinei, e Rachele, per amore della quale Giacobbe dovette tanto patire.

E prima ancora erano entrati lì il nostro progenitore Adamo con il figlio suo Abele, e il vegliardo Noè, e Mosè, legislatore rispettoso delle leggi...

Traseci l'ombra del primo parente,
 d'Abel suo figlio e quella di Noè,
 di Moïse legista e ubidente;

Abraàm patriarca e David re,
 Israël con lo padre e co' suoi nati
 e con Rachele, per cui tanto fé...

(*Inf.* IV, 55-60)

Dopodiché quest'organo acquista la capacità di muoversi, canne e mantici vengono tutti presi da un'eccezionale agitazione

e l'organo, in preda a una smania furiosa, all'improvviso inizia a indietreggiare.

Immaginiamo le sale dell'Ermitage che di punto in bianco perdono il senno, i quadri di tutte le scuole e di tutti i grandi pittori che a un tratto si staccano dai chiodi, si compenetrano a vicenda, si mescolano e riempiono l'aria delle sale di urla futuristiche e di una furibonda eccitazione cromatica: il risultato sarebbe qualcosa di simile alla *Commedia* dantesca¹²⁹.

Sottrarre Dante alla retorica scolastica significa rendere un servizio importante all'intera cultura europea. Spero che per questo non si renderanno necessarie fatiche secolari, ma basteranno gli sforzi concordi di diverse nazioni per riuscire a produrre un vero e proprio controcommento all'opera di molte generazioni di scolasti, filologi pedestri, sedicenti biografi. La scarsa considerazione per una materia poetica a cui si può arrivare solamente tramite l'esecuzione, solo attraverso gli svolazzi della bacchetta del direttore: appunto questa è stata la ragione della generale cecità nei confronti di Dante, grandissimo signore e padrone di questa materia, grandissimo direttore d'orchestra dell'arte europea, che ha anticipato di molti secoli la nascita di un insieme di strumenti musicali adatto – a cosa? – a quel fattore di integrazione che è la bacchetta...

Composizione calligrafica realizzata con i mezzi dell'improvvisazione: ecco, più o meno, la formula che descrive l'impulso creatore di Dante, inteso a un tempo sia come volo, sia come qualcosa di già definito. Le similitudini sono appunto impulsi articolati in elementi.

Le parti strutturali più complesse del poema sono eseguite allo zufolo, al fischietto da richiamo. Spesse volte lo zufolo anticipa ciò che viene dopo.

Quel che voglio dire è che Dante sembra lanciare i suoi prelude musicali alla cieca, come sonde atmosferiche.

Quando si parte il gioco de la zara,
colui che perde si riman dolente,
repetendo le volte, e tristo impara;

con l'altro se ne va tutta la gente;
qual va dinanzi, e qual di dietro il prende,
e qual dallato li si reca a mente;

el non s'arresta, e questo e quello intende;
a cui porge la man, più non fa pressa;
e così da la calca si difende.

(*Purg.* VI, 1-9)

«Quando finisce il gioco, colui che ha perso in triste solitudine ripete la partita, lanciando mestamente i dadi. Tutta la compagnia si accoda al vincitore: chi lo precede, chi lo tira alle spalle, chi gli si affianca e gli si raccomanda; ma il fortunato procede imperterrito, ascolta tutti senza far distinzioni e con l'aiuto di strette di mano si libera dei petulanti seccatori...».

Ed ecco il 'canto della strada', il sesto del *Purgatorio*, con la sua calca di anime di fiorentini insistenti, in cerca anzitutto di pettegolezzi, poi di suffragi, e infine ancora di pettegolezzi: il canto segue il richiamo di ciò che sarebbe diventato pittura soltanto trecento anni dopo, della scena di genere, dell'inconfondibile zufolo fiammingo¹³⁰.

C'è un'altra considerazione interessante che si impone: il commento (esplicativo) è una parte strutturale costitutiva della *Commedia* stessa. Il vascello miracoloso è uscito dall'arsenale già incrostato di conchiglie. Il commento scaturisce dalle chiacchiere di strada, dalle dicerie, dalla maldicenza a cento bocche dei fiorentini. Esso è ineludibile, come l'alcione che rotea sulla scia della nave di Batjuškov¹³¹.

...Ecco, ecco, guardate: è il vecchio Marzucco che viene... Che magnifico contegno ha tenuto ai funerali del figlio!... Un vec-

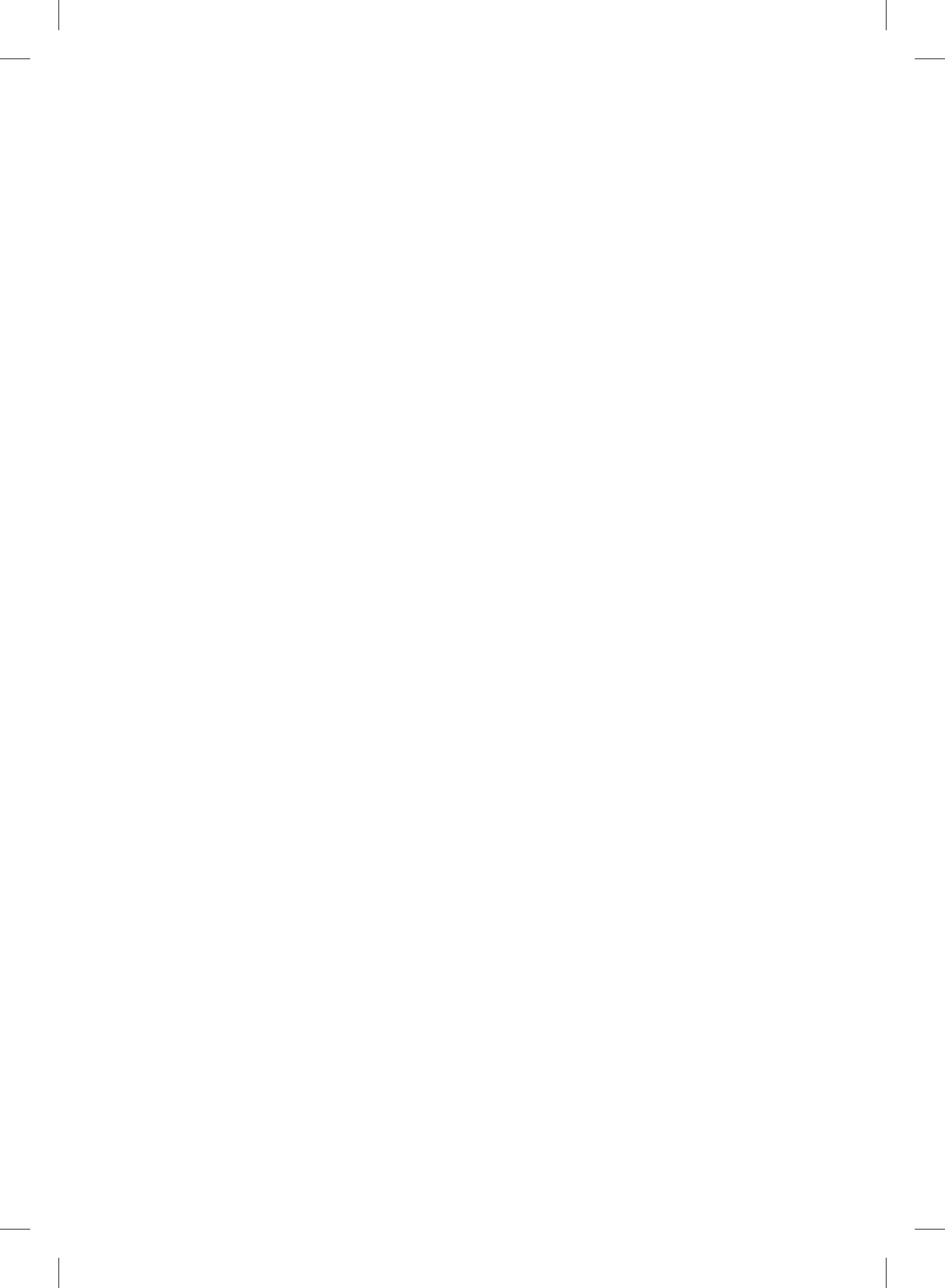
chio di notevole coraggio... E sapete, a Pietro de la Broccia hanno tagliato la testa ingiustamente, lui è puro come il cristallo... Qui c'è di mezzo la mano malefica di una donna... ma eccolo, è proprio lui, andiamo a chiederglielo...¹³²

La materia poetica non ha una voce, non dipinge con i colori e non si esprime a parole. Non ha forma, così come non ha contenuto, per la semplice ragione che la sua esistenza sta nell'esecuzione. Un'opera compiuta è solo un prodotto calligrafico che inevitabilmente rimane per effetto dello slancio esecutore. Se la penna viene intinta nel calamaio, l'opera che ne risulta, una volta fissata, non è che la sequenza di lettere di un alfabeto ornamentale, in tutto e per tutto comparabile al calamaio stesso.

Parlando di Dante, è più corretto considerare la creazione di slanci che quella di forme: slanci della tessitura, delle vele gonfie, slanci di chi apprende, meteorologici, ingegneristici, civici, slanci delle arti e dei mestieri, e così via, in un elenco che si potrebbe continuare all'infinito.

In altre parole, è la sintassi che ci confonde. Tutti i nominativi vanno sostituiti con dativi, che indicano la direzione. È la legge della materia poetica convertibile e in via di trasformazione, che vive solo nello slancio dell'esecuzione.

Qui tutto è alla rovescia: i sostantivi sono il fine e non il soggetto della frase. La materia degli studi danteschi diverrà, spero, il rapporto di dipendenza tra slancio creativo e testo.



COMMENTO



Nota al testo e bibliografia

Composta tra la primavera e l'estate del 1933 durante un soggiorno in Crimea e trascritta sotto dettatura dalla moglie, la *Conversazione su Dante (Razgovor o Dante)* – «l'ultimo e più maturo saggio di Mandel'stam» (MZ, p. 84) – non fu mai pubblicata in vita dell'autore: fallirono infatti i tentativi di darla alle stampe, seguiti di poco alla composizione. Nell'inverno 1933-1934, prima del confino a Voronež, Mandel'stam, nel corso di qualche lettura in case private, a Leningrado, fece conoscere il testo a una ristretta cerchia di uditori: Anna Achmatova, Boris Pasternak, Lidija Ginzburg, Jurij Tynjanov, Viktor Žirmunskij e pochi altri. Successivamente, le traversie degli ultimi anni di vita dell'autore e i decenni di ostracismo seguiti alla reclusione e alla morte (1938) impedirono la diffusione del testo.

La *Conversazione* avrebbe raggiunto il pubblico solo oltre trent'anni dopo (ME, p. 217): dapprima nella traduzione inglese di Clarence Brown e Robert Hughes (in un numero speciale, dedicato al giubileo dantesco, della rivista americana «Books Abroad», maggio 1965, che poi sarebbe stata riveduta e ristampata con il titolo *Talking about Dante* in «Delos», 6, 1971, pp. 65-106), quindi nel 1966 nella prima edizione del vol. II di FS. L'anno seguente uscirono contemporaneamente la prima edizione in Unione Sovietica (PN) e la prima traduzione in italiano (Osip Mandel'stam, *Discorso su Dante*, in Id., *La Quarta prosa*, traduzione di M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1967), quindi alcuni anni più tardi quella francese (Ossip E. Mandelstam, *Entretien sur Dante*, traduit du russe par L. Martinez,

Lausanne, Editions L'Age d'homme, 1977). Da allora il testo ha avuto nuove pubblicazioni e traduzioni, e non ha smesso di suscitare l'interesse degli studiosi di Mandel'stam e dei dantisti. In Italia ne è uscita una seconda traduzione nel 1994: Osip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, traduzione di R. Faccani – R. Giaquinta, Genova, Il melangolo, ripubblicata nel 2015 e nel 2021. L'anno del giubileo dantesco ha inoltre visto due nuove traduzioni: *Conversazione su Dante*, prefazione di A. Masi, traduzione di V. Filippovna, Milano, Luni Editrice, 2021, e *Conversazione su Dante*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 2021.

Per la presente versione si è utilizzata l'edizione contenuta in PSS, vol. II, pp. 155-202.

Per le note ci si è basati sul commento alla *Conversazione* contenuto nelle edizioni russe elencate di seguito, in particolare quello, assai stringato ma illuminante, di M. Gasparov (MG, pp. 708-710) e quello molto esteso di G. Levinton e L. Stepanova (PSS, vol. II, pp. 530-629). Per non appesantire l'apparato non è stato indicato puntualmente ogni debito nei confronti di questi commenti.

Della *Commedia* sono presenti nel testo di Mandel'stam: citazioni dall'originale italiano con traduzione in prosa, oppure parafrasi, dell'autore stesso; sue traduzioni o parafrasi senza citazione del testo originale; riferimenti in forma di rimandi precisi al canto e ai versi analizzati; accenni a luoghi non precisamente indicati.

Là dove nella *Conversazione* è citato l'originale italiano, lo si è riportato mantenendo la grafia presente nell'edizione PSS usata per la traduzione. Quando è parso utile per comodità del lettore, si sono integrate le traduzioni o le parafrasi prive dell'originale mettendo in nota il testo dantesco (tratto da Dante Alighieri, *La*

Divina Commedia, a cura di E. Pasquini – A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1988), e così si è fatto anche nel caso di rimandi e accenni.

Differentemente da altre versioni italiane e da quelle in altre lingue, si è scelto di conservare tutte le traduzioni e le parafrasi di Mandel'stam, anche in presenza dell'originale dantesco, per restituire al lettore il testo nella sua integrità e per dare conto dell'interpretazione di taluni passi della *Commedia* data dall'autore, compresi gli equivoci in cui è incorso in numerosi casi.

Nelle note si è anche cercato di evidenziare i legami intertestuali con il resto dell'opera mandel'stamiana, là dove è sembrato che questo favorisse la comprensione del testo, ma senza alcuna pretesa di esaustività e senza puntuali riferimenti alle traduzioni esistenti in italiano.

Si è inteso, in tal modo, dare al lettore gli strumenti esegetici per penetrare la lettera di questo testo estremamente complesso e in taluni casi criptico, anziché presentare un compendio delle interpretazioni che ne sono state date dalla critica.

Data la peculiarità dello stile della *Conversazione* e il significato non letterale che alcuni termini assumono nel sistema semantico dell'opera mandel'stamiana, si è inoltre ritenuto utile dare conto in nota di alcune scelte traduttorie (ma ovviamente non lo si è potuto fare in tutti i casi in cui questo sarebbe forse stato utile).

Salvo diversa indicazione, le parole in corsivo sono in italiano nel testo.

Le edizioni russe che includono il testo della *Conversazione* utilizzate per il commento sono, in ordine cronologico:

PN O. Mandel'stam, *Razgovor o Dante*, a cura di A. A. Morozov, postfazione di L. E. Pinskij, Moskva, Iskusstvo, 1967.

- FS O. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v trech tomach*, a cura di G. P. Struve – B. A. Filippov, vol. II, New York, Inter-Language Literary Associates, 1971.
- SK O. Mandel'stam, *Slovo i kul'tura*, a cura di P. Nerler, Moskva, Sovetskij pisatel', 1987.
- MG O. Mandel'stam, *Stichotvorenija. Proza*, a cura di M. L. Gasparov, Moskva, Folio, 2001.
- PSS O. Mandel'stam, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v trech tomach*, a cura di A. Mec, vol. II, Moskva, Progress-Plejada, 2010.

La bibliografia su Mandel'stam è molto vasta, tale da non consentire in questa sede una ricognizione anche solo dei testi specificamente dedicati alla *Conversazione*. Le indicazioni che seguono sono limitate ai testi critici e memorialistici utilizzati per questa nota e per il commento e ad alcuni contributi critici sulla *Conversazione* comparsi in italiano:

- EL N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi*, con un saggio di I. Brodskij, a cura di G. Kraiski, Milano, Serra e Riva Editori, 1990.
- MZ N. Mandel'stam, *Moë zaveščanie i drugie èsse*, predislovie I. Brodskogo, New York, Serebrjanyj vek, 1982.
- ME L. G. Panova, *Dante Alig'eri*, in *Mandel'stamovskaja ènciklopedija v dvuch tomach*, tom I, Moskva, Rosspèn, 2017, pp. 213-220.
- C. G. De Michelis, *Mandel'stam, Osip Emilevič*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971.
- M. Colucci, *Note alla Conversazione su Dante di Mandel'stam*, in *Dante i slavenski svijet / Dante e il mondo slavo*, a cura di F. Coleg, vol. I, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1984, pp. 63-70.

- M. Corti, *Quattro poeti leggono Dante: riflessioni*, «Il lettore di provincia», V (1984), 59, pp. 3-18.
- M. Machiedo, *In margine al Dante di Mandel'stam*, in *Dante i slavenski svijet / Dante e il mondo slavo*, a cura di F. Coleg, vol. I, Zagreb, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1984, pp. 367-375.
- R. Faccani, *Nello specchio della Divina Commedia. Appunti in margine alla Conversazione su Dante di Osip Mandel'stam*, in *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, traduzione di R. Faccani – R. Giaquinta, Genova, Il melangolo, 2015, pp. 5-25.
- S. Vitale, «*Io pur sorrisi...*», in *Conversazione su Dante*, a cura di S. Vitale, Milano, Adelphi, 2021, pp. 9-23.

Note

- ¹ È un richiamo al cap. V del *Mattino dell'acmeismo* (Utro akmeizma), uno scritto programmatico del 1913: «A=A: che magnifico tema poetico». In questo articolo Mandel'stam affermava la piena indipendenza di poesia e mondo reale, in contrapposizione al simbolismo che aveva concepito la poesia come emanazione di una dimensione superiore della realtà.
- ² Si diparte da qui una delle linee principali del pensiero di Mandel'stam in questo scritto: la poesia è un processo dinamico che si sviluppa attraverso 'immagini-strumento' della creazione poetica, che è impossibile rendere in forma di parafrasi e che nascono seguendo uno slancio creativo (*poryv*, 'impulso, impeto': sensibile qui l'influenza della *Évolution créatrice* di Henri Bergson, di cui è nota l'importanza per il poeta russo) sempre mutevole, paragonabile a quello che la volontà creatrice della natura trasmette agli organismi viventi facendo comparire in essi nuovi organi (*prikaz*, il 'comando' di cui oltre). La produzione di tali immagini inizia nell'apparato fonatorio, come nei bambini che imparano a parlare il suono si organizza in senso nel

momento stesso dell'emissione. Alle immagini della poesia autentica, così intese, sono contrapposte quelle consolidate nella tradizione poetica e ormai prive di energia dinamica. Le prime stanno alle seconde come in un arazzo il soggetto rappresentato (*ornament*, che nell'idioletto mandel'stamiano equivale all'«immagine-strumento» ed è stato reso con 'disegno'), frutto originale e mai meccanicamente ripetuto di una sapienza creatrice, sta ai motivi riprodotti a puro scopo decorativo (*uzor*, che qui equivale a 'immagine-parafraresi' ed è stato reso con 'elemento decorativo'). Si vedano anche gli abbozzi preparatori alla *Conversazione*, dove si parla dell'immagine come «strumento nella metamorfosi di un discorso poetico incrociato» e di Dante come «strumento nella metamorfosi di un *tempo letterario* che si arrotola e si srotola, un tempo che noi abbiamo smesso di *udire*, ma che, come resoconto delle cosiddette "formazioni culturali", abbiamo reso oggetto di studio».

- ³ Espressione, poi entrata nell'uso, che si incontra in una lettera del gennaio 1868 di Ivan Turgenev a Jakov Polonskij a proposito della poesia di Nikolaj Nekrasov.
- ⁴ «Qual sogliono i campion far nudi e unti, / avvisando lor presa e lor vantaggio, / prima che sien tra lor battuti e punti...» (*Inf.* XVI, 22-24). Il senso dei versi citati è leggermente diverso: come sono soliti fare i lottatori nudi e cosparsi d'olio, studiando l'avversario per tentare una presa prima di attaccarsi a vicenda.
- ⁵ Il concetto di «comando», inviato dalla natura come una sorta di dispaccio, è ispirato alle teorie del naturalista francese Jean-Baptiste de Lamarck, alle quali Mandel'stam si interessa vivamente a partire dall'inizio degli anni Trenta, sotto l'influsso del biologo Boris Kuzin (1903-1973). A Lamarck, nel maggio del 1932, il poeta intitola un celebre componimento. Spunti lamarckiani sono presenti anche nel *Viaggio in Armenia* (*Putešestvie v Armeniju*, 1931-32, pubbl. 1933) e tornano poi in una serie di brevi componimenti, le *Ottave* (*Vos'mistišija*), composti fra il 1933 e il 1935 (cfr. il «biglietto [a cui] devi rispondere all'istante» [*zapiska*], menzionato nella nr. 4 delle *Ottave*).
- ⁶ Il termine «onda» va collegato ad altri punti del testo (l'inizio del cap. II, la fine del cap. V) in cui l'autore riferisce alla poesia di Dante e all'arte in generale concetti tratti dall'ambito della fisica. L'idea del-

la comparabilità dei processi studiati dalle scienze naturali e dei fenomeni artistici risale all'inizio della scrittura critica di Mandel'stam e ha la sua prima formulazione nel già citato *Mattino dell'acmeismo*, dove nel cap. IV si parla del parallelismo tra creazione artistica e organismo vivente.

⁷ In corsivo nell'originale.

⁸ Il riferimento è a *Purg.* XI, 103-108: «Che voce avrai tu più, se vecchia scindi / da te la carne, che se fossi morto / anzi che tu lasciassi il 'pappo' e 'l 'dindi', / pria che passin mill'anni? ch'è più corto / spazio a l'eterno, ch'un muover di ciglia / al cerchio che più tardi in cielo è torto». Mandel'stam coglie qui solo una parte della comparazione: nel testo dantesco è detto che mille anni rispetto all'eternità costituiscono un periodo di tempo più breve di un battito di ciglia rispetto al movimento del cielo che ruota più lentamente degli altri (il cielo delle stelle fisse, che impiega 360 secoli a ruotare attorno al proprio asse). Il termine *zaum* ('linguaggio transmentale', 'lingua dell'oltresenno') indica nel lessico poetico del futurismo russo il complesso di procedimenti sperimentali intesi a sottrarre la lingua della poesia alle leggi fonetiche, semantiche, sintattiche del linguaggio naturale, alla ricerca di una nuova e più intensa espressività.

⁹ L'attacco al preteso 'carattere scultoreo' della *Commedia* pare volto a confutare genericamente il luogo comune che considera la poesia dantesca un prodotto artistico 'statico', in cui una forma rigida riveste un contenuto attinto a un repertorio letterario e dottrinale esistente. Non persuadono i tentativi di alcuni commentatori di vedere qui una polemica concreta (contro il dantista Aleksej Dživelegov secondo Morozov e Nerler, contro Friedrich Schelling secondo Stepanova e Levinton).

¹⁰ Cfr. *Inf.* XV, 121-124: «Poi si rivolse, e parve di coloro / che corrono a Verona il drappo verde / per la campagna; e parve di costoro / quelli che vince, non colui che perde». Nel testo dantesco il colore verde è riferito al palio dato in premio al vincitore della gara podistica che si svolgeva nei dintorni di Verona. L'immagine di Brunetto Latini, l'autore del *Tresor*, maestro di Dante, che nudo sotto la pioggia di fuoco (pena riservata ai sodomiti nel terzo girone del settimo cerchio) si allontana correndo per non incontrare la nuova schiera dei dannati in arrivo, nel

sistema di significati dantesco è indecorosa e umiliante, non indice di energie giovanili. Mandel'stam riprende questa immagine in una breve poesia del 1932 («Vi ricordate di quei corridori / nei dintorni di Verona...» [Vy pomnite, kak beguny / v okrestnostjach Verony...]).

- ¹¹ Verosimilmente, qui Mandel'stam allude alla disposizione del testo e delle glosse che lo contornano sulla pagina di un manoscritto medievale.
- ¹² L'«orgia di citazioni» è il lungo elenco degli «spiriti magni» che Dante incontra nel Limbo, contenuto in *Inf.* IV, 121-144. Dei personaggi nominati nel canto qui ne ricorrono due, «Cesare armato con li occhi grifagni» (v. 123) e «Democrito, che 'l mondo a caso pone» (v. 136).
- ¹³ Uno dei passaggi più celebri della *Conversazione*, emblematico di una concezione della cultura in cui poesia e senso della storia formano un nucleo unico e la parola poetica è protagonista di un sincronismo nel quale convivono epoche, culture, autori e testi. L'idea era stata elaborata in precedenza nell'articolo *La parola e la cultura (Slovo i kul'tura, 1921)*.
- ¹⁴ Si veda negli abbozzi: «L'orchestra è un corpo tripartito composto di archi, fiati in legno e fiati in ottone. Ogni gruppo è autonomo dal punto di vista armonico e melodico, e ha un suo naturale cromatismo». La formulazione finale appare più evocativa che precisa in termini musicali. L'autore delinea così la struttura dell'orchestra quale si afferma a partire dalla metà del XVIII secolo, le cui «tre sezioni» sembrano richiamare la tripartizione della *Commedia*.
- ¹⁵ Traduzione di *Inf.* X, 1-3: «Ora sen va per un secreto calle, / tra 'l muro de la terra e li martíri, / lo mio maestro, ed io dopo le spalle». Per l'esattezza, *l' muro de la terra* è la cinta muraria della città di Dite e *li martíri* sono le tombe infuocate in cui sono racchiusi gli eretici nel sesto cerchio, quindi sono gli strumenti della pena, non i dannati.
- ¹⁶ Riferimento all'*aere grasso* (*Inf.* IX, 82), l'aria densa di esalazioni della palude stigia che circonda la città di Dite. Alla tenebrosità dell'Adelmo allude Cavalcante Cavalcanti nello stesso episodio (*Inf.* X, 57-58) con la perifrasi *cieco carcere*.
- ¹⁷ Ancora un accenno al parallelismo tra opera d'arte e organismo vivente. Per «organo» Mandel'stam intende qui ciò che in apertura ha chiamato «strumento poetico».

- ¹⁸ In *Inf.* X Dante dialoga con Virgilio all'inizio e alla fine del canto, al centro del quale si staglia l'incontro con Farinata degli Uberti e la breve comparsa di Cavalcante Cavalcanti. Negli abbozzi della *Conversazione* questa frase prosegue così: «Mi azzardo a dire che i tempi verbali per il decimo canto li ha messi a punto a Königsberg Immanuel Kant in persona».
- ¹⁹ Nella metafora della scherma è presente di nuovo il collegamento tra sfera della poesia e mondo naturale: Lamarck, nella poesia omonima già citata, viene definito «spadaccino» che si batte «per l'onore della natura», e anche nel *Viaggio in Armenia*, all'inizio del cap. *Attorno ai naturalisti*, si legge: «Lamarck con la spada in mano combatteva per l'onore della natura viva». Nello stesso capitolo la discesa di Dante all'inferno è equiparata alla gradazione decrescente dell'ordine naturale secondo Lamarck («Nell'aver disceso, con Lamarck, la scala degli esseri viventi sta la grandezza di Dante. Le forme più basse della vita organica sono l'inferno dell'uomo»).
- ²⁰ In latino nel testo. A rigore, il 'tempo verbale del terrore' in *Inf.* X è il passato remoto, quell'«ebbe» del v. 63 citato più sotto.
- ²¹ In questa terzina di versi sciolti e privi di struttura metrica Mandel'stam ha tradotto i vv. 34-36 di *Inf.* X: «Io avea già il mio viso nel suo fitto; / ed el s'ergera col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno a gran dispitto». Su Farinata l'autore ritorna anche nel cap. V.
- ²² La formulazione è imprecisa: qui il verbo 'essere' non è ausiliare, inoltre è illogico – cosa non così insolita per l'autore – il parallelismo tra l'allungamento del pistone nel corno e l'uso della forma contratta *fur* al posto di *furon*. Evidentemente qui Mandel'stam vuole equiparare la modulazione del suono acquisita dal corno come strumento musicale con l'inserimento di valvole e pistoni, avvenuta nel corso della prima metà dell'Ottocento, alla presenza nell'italiano antico di forme verbali equivalenti, ma composte da un numero diverso di sillabe.
- ²³ Il termine usato da Mandel'stam, *meždureč'e*, può avere una doppia valenza, a seconda che lo si consideri composto dalla preposizione *meždu* (tra, in mezzo) e dal sostantivo *reka* (fiume) oppure *reč'* (discorso, parola, linguaggio). Qui il significato è il secondo, ma slitta semanticamente verso il primo, che si è cercato di includere nella tra-

duzione. La ‘situazione’ di cui inaspettatamente si viene a sapere nel corso del dialogo con Farinata è quella dell’esilio di Dante.

- ²⁴ «scene collaterali di massa e immagini di moltitudini» è una probabile allusione all’accenno che Virgilio fa al Giudizio universale nella valle di Giosafat (*Inf.* X, 10-12) e a quanto dice Farinata sulle migliaia di spiriti che giacciono nelle tombe degli eretici (v. 118 dello stesso canto).
- ²⁵ Il dettaglio dei «canali di fuoco» non ha riscontro nel testo dantesco. Forse qui è da vedersi un riferimento sommario alla descrizione delle tombe roventi degli eretici nel finale del canto precedente (*Inf.* IX, 106-133). Sulla metafora del pendolo e della sua oscillazione si veda anche il cap. IX.
- ²⁶ Mandel’stam si sofferma sulla nozione di *skandal* – che in italiano vale sì ‘scandalo’, ma più spesso ‘acceso diverbio’, ‘scenata’, ‘rissa verbale’ – nel *Franco bollo egiziano* (*Egipetskaja marka*, 1928). Nel cap. V lo definisce «un demonio, scoperto dalla prosa russa o forse proprio dalla vita russa all’incirca negli anni Quaranta» e, per via della frequenza e delle modalità con cui entrano in conflitto i suoi personaggi, lo lega al nome di Dostoevskij e all’epoca della cultura russa in cui salgono alla ribalta i *raznočincy*, gli intellettuali di estrazione non nobile, portatori di uno stile rudemente polemico nel dibattito letterario, nel quale introducono categorie di valutazione di stampo politico e sociale.
- ²⁷ «O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare in questo loco. / La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio, / a la qual forse fui troppo molesto» (*Inf.* X, 22-27).
- ²⁸ Nel paradossale anacronismo di questo brano è visibile la proiezione di alcuni tratti dell’autore stesso sulla figura di Dante, che è uno dei motivi centrali della *Conversazione*. A proposito del concetto di *raznočinec* (vd. sopra) si veda nella prosa autobiografica *Il rumore del tempo* (*Šum vremena*, 1925): «Un *raznočinec* non ha bisogno della memoria, gli è sufficiente parlare dei libri che ha letto e la sua biografia è bell’è pronta». Sull’«antico sangue romano» di Dante si veda la nota 128.
- ²⁹ L’espressione richiama il titolo di un apocrifo cristiano della tradizione slava ecclesiastica medievale, tradotto dal greco, molto po-

polare anche in Russia, dal titolo *Choždenie Bogorodicy po mukam* (*Viaggio della Madre di Dio attraverso le pene*), in cui sono descritti i tormenti infernali. Su questo testo si sofferma anche Dostoevskij all'inizio della *Leggenda del grande inquisitore* (*I fratelli Karamazov*, parte V cap. 5).

- ³⁰ Nicola I conferì il titolo di *Kamer-junker* (gentiluomo di camera) a Puškin già trentacinquenne. Fu un'umiliazione coscientemente inflitta al poeta, poiché il rango di giovane cortigiano non si confaceva certo a un uomo nel pieno della maturità e all'apice della propria fama come poeta.
- ³¹ Nell'articolo *Pëtr Čaadaev* (1915) Mandel'stam aveva scritto, a proposito dell'autore delle *Lettere filosofiche* (1836): «Potevano segnarglielo a dito con un senso di superstizioso rispetto, come un tempo era stato fatto con Dante: “Costui è stato là, ha visto ed è tornato indietro”», con un possibile riferimento al cap. XX del *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, dove alcune donne veronesi commentano il passaggio di Dante. Qui probabilmente c'è una reminiscenza di questo episodio, mescolata al motivo dell'aspetto impressionante tradizionalmente attribuito a chi fa ritorno dall'aldilà.
- ³² In russo *sluchovoe okno* vuol dire per l'esattezza 'abbaino', che qui non dà senso; forse l'imprecisione – anche questa non insolita per Mandel'stam – è dovuta alla somiglianza nella forma tra botola e lucernario.
- ³³ Primo verso della celebre lirica di F. Tjutčev, *Teni sizye smesilis'* (1835).
- ³⁴ L'originale ha *mëd* ([mʲɵt], miele), *med'* ([mʲɵtʲ], bronzo), *laj* ([lʲäi], latrato) e *lëd* ([lʲɵt], ghiaccio). Mandel'stam sembra voler qui sottolineare la varietà dei significati che possono essere messi in relazione tra loro nelle sequenze verbali del testo dantesco. I quattro monosillabi hanno tuttavia anche legami fonetici (allitterano il primo e il secondo, e rispettivamente il terzo e il quarto, rimano il primo e l'ultimo, presentano alternanza vocalica il primo e il secondo) e di valenza associativa (il 'miele della poesia', la poesia come opera 'più duratura del bronzo'). Il 'ghiaccio' può essere messo in relazione con l'analisi di *Inf.* XXXII, ripresa anche nel cap. VIII.
- ³⁵ La terzina continua così: «...e 'l gelo strinse / le lagrime tra essi e riserrolli». Il passo è oggetto di interpretazioni discordanti («labbra»

come 'orli delle palpebre' o come 'bocca'). Quella che oggi viene preferita è la prima, che è anche quella seguita da Mandel'stam.

- ³⁶ Nessuno dei commentatori danteschi interpreta la preposizione 'di' in questo verso come un 'da' di provenienza. Così facendo, Mandel'stam attribuisce un significato che, inserito nel suo contesto, il verso non ha: «S'io avessi le rime aspre e chioce, / come si converrebbe al tristo buco / sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, / io premerei di mio concetto il suco / più pienamente; ma perch'io non l'abbo...» (*Inf.* XXXII, 1-5), vale a dire: giunto all'ultimo cerchio, nel fondo della voragine infernale, Dante teme di non possedere un linguaggio adeguato a descriverlo; se l'avesse, potrebbe esprimere la sostanza (*suco*) della sua visione (*concetto* vale 'concepimento intellettuale') in maniera più adeguata. Da notare che un'idea analoga a quella di una forma interna al contenuto ed estraibile 'per spremitura' è presente anche nel saggio *Il magistero di Gogol'* (*Masterstvo Gogolja*, 1934), al quale lo scrittore simbolista Andrej Belyj lavorava nello stesso periodo in cui veniva scritta la *Conversazione*: «Analizzare l'intreccio delle *Anime morte* significa, lasciando da parte la *fabula* inventata, toccare con mano le minuzie che hanno assorbito sia la *fabula*, sia l'intreccio; avvicinatevi a un piattino pieno d'acqua su cui sia stata appoggiata una spugna: dov'è il liquido? Nella spugna, e non nel piattino vuoto. Strizzate la spugna e il piattino si riempie. L'intreccio al di fuori dei dettagli nelle *Anime morte* non esiste: bisogna spremerlo fuori dai dettagli stessi». Come testimoniato dalla moglie Nadežda: «In quei giorni [primavera 1933, a Koktebel', in Crimea] Mandel'stam scriveva il suo *Discorso su Dante* e lo leggeva a Belyj. Discutevano animatamente e Belyj faceva continui riferimenti al suo saggio su Gogol', allora ancora incompiuto» (*L'epoca e i lupi*, p. 199).
- ³⁷ Viene reso con 'morforisonanza' il neologismo mandel'stamiano *formozvučanie*, composto da *forma* e *zvučanie*, 'emissione, produzione di suoni'.
- ³⁸ I versi della *Divina Commedia* sono 14.233.
- ³⁹ All'interno di quelle che peraltro non sempre sono similitudini vere e proprie, nella *Commedia* figurano gru e storni (sono probabilmente i 'corvi' nominati da Mandel'stam, come tali assenti dal poema), che volano effettivamente in fila (cfr. *Inf.* V, 40 e 46-47; *Purg.* XXIV,

64-66; *Purg.* XXVI, 43), e cornacchie ('pole', in Dante), che si muovono disordinatamente (*Par.* XXI, 34-39). La rondine invece ricorre una sola volta in relazione al mito di Progne e Filomela (*Purg.* IX, 14-15). Per inciso, è assente qui la similitudine ornitologica forse più famosa della *Commedia*: quella di Paolo e Francesca con le «colombe dal disio chiamate» (*Inf.* V, 81-84). Le «carovane» di gru e l'«ordine romano» richiamano immagini di *Notte d'insonnia. Omero... (Bessonnica, Gomer...)*, una lirica del 1915, pure scritta da Mandel'stam in Crimea, dove è presente tra l'altro una reminiscenza dantesca.

⁴⁰ I due fiumi sono menzionati più volte nella *Commedia*, ma i passi in cui si parla della loro nascita sono in realtà solamente *Purg.* XIV, 17 e *Par.* VI, 51. In entrambi i casi non si tratta di similitudini, ma di brevissime descrizioni.

⁴¹ Il riferimento è a *Par.* XXXII, 139-141: «Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna, / qui farem punto, come buon sartore / che com'elli ha del panno fa la gonna». Dante è in compagnia di san Bernardo che lo ha a lungo intrattenuto sulla distribuzione dei beati nella rosa celeste e su altri argomenti. Le parole a cui si riferisce l'autore non è Dante a pronunciarle a proposito del suo poema, bensì san Bernardo, che nel finale del canto dice di voler commisurare la materia da trattare al tempo a disposizione, come il sarto confeziona un abito in proporzione alla stoffa di cui dispone.

⁴² Riferimento generico all'interesse per la dimensione onirica, iniziatica e profetica di Dante, sorta nelle principali culture europee in epoca preromantica e romantica.

⁴³ Allusione all'incisore francese Gustave Doré e alle sue celebri illustrazioni della *Commedia*, realizzate fra il 1861 e il 1868. L'iconografia dantesca classica, da cui quella delle illustrazioni di Doré non si discosta, rappresenta Dante quasi costantemente con una cuffia bianca che copre le orecchie, a cui è sovrapposto un berretto aderente alla fronte e allungato sulla schiena in un drappeggio che può ricordare (ma non è) un cappuccio. Altro elemento pressoché onnipresente è il serto d'alloro portato sopra il copricapo.

⁴⁴ Ultimi due versi della poesia di Aleksandr Blok *Ravenna* (1909).

⁴⁵ Mandel'stam si riferisce a un codice miniato conservato nella Biblioteca comunale Augusta di Perugia (MS 81, già B25; 227), datato ap-

punto alla metà del XIV secolo (più sotto erroneamente si parla di «museo»). La riproduzione che l'autore dichiara di avere sotto gli occhi, e quella dell'altra miniatura descritta poco più avanti (MS L. 70, nella stessa biblioteca), hanno un'unica fonte, individuata dai commentatori di PSS: U. Gnoli, *L'arte umbra alla mostra di Perugia*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1908). Le riproduzioni sono in bianco e nero, ma Gnoli a p. 69 fornisce della seconda miniatura una breve descrizione («Dante ha una veste azzurrochiara, Virgilio, con lunga barba e capelli grigi, una veste di egual colore ed un mantello rosa: i monti sono brulli e grigi»), di cui la frase virgolettata che compare più sotto, priva di indicazione della fonte, è la traduzione quasi letterale. Sicché sicuramente Mandel'stam utilizzò il volume di Gnoli, anche se non è dato stabilire con certezza dove l'avesse reperito (probabilmente nella biblioteca di Maksimilian Vološin a Koktebel').

⁴⁶ Il primo volume del *Tramonto dell'Occidente* (1918) di Oswald Spengler venne tradotto in Russia, dove suscitò un enorme interesse, all'inizio degli anni Venti. È testimoniato che anche Mandel'stam lo lesse in quegli anni. Nell'opera di Spengler Dante è menzionato in vari contesti, ma non risulta oggetto di alcuna trattazione specifica: probabilmente Mandel'stam attribuisce a Spengler quelli che gli sembrano genericamente i tratti della ricezione tedesca di Dante. Di «tonalità marrone» (vedi oltre) Spengler parla nel *Tramonto* non in riferimento a Dante, ma alla simbologia dei colori nella pittura europea.

⁴⁷ Il senso di *Inf.* I, 88 («Vedi la bestia per cu'io mi volsi») è leggermente diverso: Dante incontra Virgilio e gli si rivolge indicandogli una delle tre fiere che gli hanno sbarrato il cammino, la lupa, a causa della quale sta indietreggiando.

⁴⁸ Da notare che, tra le due interpretazioni possibili di «rotelle» (piccoli cerchi che simboleggiano i raggiri dei fraudolenti, oppure scudi tondi che servono ai medesimi per coprire i loro intrighi come un guerriero si difende dal nemico), Mandel'stam segue la seconda, quella meno diffusa. Questa interpretazione non è quella adottata nell'edizione della *Commedia* di Scartazzini – Vandelli (Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli. Aggiuntovi*

il rimario perfezionato di L. Polacco e indice de' nomi propri e di cose notabili, Milano, Hoepli, 1929⁹) di cui i commentatori di PSS ritengono si sia servito l'autore, mentre è presente negli apparati di edizioni italiane che Mandel'stam quasi certamente non conosceva (per esempio, quelle di Brunone Bianchi o di Paolo Costa): prova evidente che, oltre che del testo non commentato di Moore (*Tutte le opere di Dante Alighieri. Nuovamente rivedute nel testo da E. Moore. Con indice dei nomi propri e delle cose notabili compilato da Paget Toynbee*, Oxford, Stamperia dell'Università, 1904³, di cui notoriamente disponeva), per una miglior comprensione dell'originale Mandel'stam si servì almeno anche di una traduzione. A questo proposito, si legge in *L'epoca e i lupi*: «Con Dante arrivarono Ariosto, Tasso, Petrarca. E non solo in lingua originale, ma anche in traduzioni tedesche in prosa. I primi tempi, infatti, quando Osip non si era ancora impadronito della lingua, talvolta ricorreva alle traduzioni. Apprezzava soltanto una di queste traduzioni (che fosse di Gorbov?): quella russa in prosa del *Purgatorio*, pubblicata negli anni Dieci. Non poteva soffrire le traduzioni in versi...» (p. 306). La traduzione in prosa di M. A. Gorbov (1898, postuma) comprende il solo *Purgatorio*. Più probabilmente, Mandel'stam potrà aver avuto a disposizione quella integrale, pure in prosa, pubblicata da V. V. Čujko per l'editore Gubinskij di San Pietroburgo tra il 1894 e il 1895.

⁴⁹ L'identificazione delle famiglie corrispondenti agli stemmi che compaiono in ciascuna «tasca» o «borsa», secondo la terminologia dantesca, appesa al collo dei dannati per usura non è esplicitata in *Inf.* XVII, 54 sgg. ed è oggetto della ricostruzione dei commentatori, i quali riportano grafie diverse di questi cognomi. Mandel'stam li cita in italiano adottando una grafia, di nuovo, non coincidente con l'edizione Scartazzini – Vandelli del 1929, che reca rispettivamente le varianti «Gianfigliuzzi», «Obriachi» e «Scrovegni», riportate peraltro dalla maggior parte dei commentatori.

⁵⁰ «Le rote larghe, e lo scender sia poco; / pensa la nova soma che tu hai» (*Inf.* XVII, 98-99). Virgilio ammonisce Gerione a considerare che sta portando il carico inusuale di un uomo vivo, e non s'aggrappa a Dante, come intende Mandel'stam, ma lo abbraccia per confortarlo e sorreggerlo («con le braccia m'avvinse e mi sostenne»).

- ⁵¹ «...non me n'accorgo/ se non che al viso e di sotto mi venta» (*Inf.* XVII, 116-117).
- ⁵² Libera parafrasi di *Inf.* XVII, 127-133: «Come 'l falcon ch'è stato assai su l'ali, / che senza veder logoro o uccello / fa dire al falconiere "Omè, tu cali!", / discende lasso onde si move isnello, / per cento rote, e da lunge si pone / dal suo maestro, disdegnoso e fello;/ così ne puose al fondo Gerione...». Anche qui c'è una lieve discrepanza rispetto al senso dell'originale.
- ⁵³ Di nuovo sul rapporto tra forma e contenuto; si confronti, al cap. II: «un monumento di granito o di marmo, il cui intento simbolico sia rivolto non a raffigurare un cavallo o un cavaliere, bensì a svelare la struttura interna del marmo o del granito medesimi».
- ⁵⁴ Vengono resi rispettivamente con *mutabilità* e *convertibilità* i sostantivi astratti russi *obraščaemost'* e *obratimost'*. Il primo deriva dal participio presente passivo del verb *obraščat'*, forma iterativa di *obratit'*, a cui è collegato il secondo sostantivo tramite l'aggettivo *obratimyj*. Tra i significati di questa coppia aspettuale di verbi c'è quello di 'trasformare', *obratit'* anche con la sfumatura di 'ritornare alla situazione primigenia'.
- ⁵⁵ Il legame tra la Firenze medievale e la caccia con il falcone è puramente associativo.
- ⁵⁶ «...e, disarcate le nostre persone, / si dileguò come da corda cocca» (*Inf.* XVII, 135-136).
- ⁵⁷ Secondo il mito, Leda non uscì dall'uovo, ma lo generò.
- ⁵⁸ Il prepositivo, il sesto caso della declinazione russa, non ha un significato autonomo e, come dichiara il nome, è sempre retto da preposizione. Con preposizioni diverse forma i complementi di argomento, di stato in luogo, di tempo determinato e altri.
- ⁵⁹ Il complesso tematico della navigazione e in particolare il motivo della vela come elemento di connessione tra mondo naturale e sfera culturale e come metafora della creazione poetica si incontra in Mandel'stam dal 1910 («La vela tende il sensibile udito...») fino al periodo che vede la gestazione della *Conversazione* (si veda la prima delle *Ottave*: «E tracciando verdi forme, / quasi archi di vele in regata...», 1933-1935).
- ⁶⁰ Nella prima redazione del testo questo brano è preceduto da una definizione della *Divina Commedia* come un «viaggio con conversa-

zioni» e da una classificazione tipologica delle domande e delle risposte che in essa ricorrono.

- ⁶¹ È il canto successivo a quello dell'incontro con Brunetto Latini. Sempre nel terzo girone del cerchio settimo, tra i sodomiti, Dante si imbatte in tre personaggi appartenenti alla generazione precedente alla sua: Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Jacopo Rusticucci, figure di spicco nella storia politica e militare di Firenze. Il colloquio con questi dannati verte sullo stato morale della città e si conclude con una breve invettiva di Dante a proposito della decadenza dei suoi costumi, seguita da quel v. 76 che Mandel'stam ha posto in epigrafe alla *Conversazione*.
- ⁶² Se confrontata con l'originale («Quante 'l villan ch'al poggio si riposa, / nel tempo che colui che 'l mondo schiara / la faccia sua a noi tien meno ascosa, / come la mosca cede a la zanzara, / vede lucciole giù per la valle, / forse colà dov' e' vendemmia e ara: / di tante fiamme tutta risplendea / l'ottava bolgia, sì com'io m'accorsi / tosto che fui là 've 'l fondo pareo. / E qual colui che si vengìo con li orsi / vide 'l carro d'Elia al dipartire, / quando i cavalli al cielo erti levorsi, / che nol potea sì con li occhi seguire, / ch'el vedesse altro che la fiamma sola, / sì come nuvoletta, in sù salire: / tal si move ciascuna per la gola / del fosso, ché nessuna mostra 'l furto, / e ogne fiamma un peccatore invola»), la libera versione di Mandel'stam dei vv. 25-42 del canto di Ulisse, che descrivono lo spettacolo dell'ottava bolgia nell'ottavo cerchio dove sono puniti i consiglieri di frode, presenta fraintendimenti non marginali. La traduzione «quando» al posto di «quante» del v. 25 e la mancata correlazione con «tante» del v. 31 compromettono la comprensione della prima delle due memorabili similitudini dantesche. La struttura della seconda («E qual vide... tal si move...») pure non è correttamente intesa.
- ⁶³ L'aggettivo «impressionistico» non è da interpretarsi in senso generico: la pittura impressionista francese interessava vivamente Mandel'stam, che ad essa dedica negli stessi anni la poesia *Impressionismo* (*Impressionizm*, 1932) e svariati accenni nel *Viaggio in Armenia*. L'immagine delle «lettere sparse qua e là» è forse da ricollegarsi a *Par.* XVIII, 78 sgg., dove le anime beate del cielo di Giove tracciano lettere che poi si compongono in una frase. Questo brano di *Par.* XVIII è citato nel cap. X della *Conversazione*.

- ⁶⁴ L'espressione «accostamento di idee lontane» (*sopryžaženie dalekovatykh idej*) per caratterizzare la metafora ricorre nel *Breve manuale di retorica* (*Kratkoe rukovodstvo k krasnorečiju*, 1748) di Michail Lomonosov, una delle maggiori figure di scienziato e letterato del Settecento russo. Da qui Mandel'stam ricava il sostantivo *dalekovatost*, reso con 'lontananza'.
- ⁶⁵ In questa breve ricapitolazione del canto Demostene, che non è mai menzionato nella *Commedia*, figura solo per associazione di idee con la facondia di Ulisse nel raccontare la fine della propria vita.
- ⁶⁶ Libera versione, non priva di imprecisioni, dell'«orazion picciola» di Ulisse ai compagni in *Inf.* XXVI, 112-120.
- ⁶⁷ L'autore gioca sul significato della parola *soderžanie*, 'contenuto', composta dal prefisso *so-*, 'con', e dal sostantivo verbale derivato da *deržat*, 'tenere'.
- ⁶⁸ Esposizione di *Inf.* X, 100-108: «Noi veggiam, come quei c'ha mala luce, / le cose», disse, «che ne son lontano; / cotanto ancor ne splende il sommo duce. / Quando s'appressano o son, tutto è vano / nostro intelletto; e s'altri non ci apporta, / nulla sapem di vostro stato umano. / Però comprender puoi che tutta morta / fia nostra conoscenza da quel punto / che del futuro fia chiusa la porta». È la risposta di Farinata alla domanda di Dante sulla conoscenza del presente e del futuro degli eresiarchi del sesto cerchio. «Mala luce» è, per l'esattezza, la vista difettosa, e l'ultimo verso allude metaforicamente al Giudizio universale, dopo il quale il futuro non esisterà più.
- ⁶⁹ L'ultima terzina dell'invettiva contro Firenze con cui Dante apre il canto di Ulisse.
- ⁷⁰ L'espressione ricorre in un verso della poesia di Marina Cvetaeva *Sopra l'azzurro dei boschetti nei dintorni di Mosca...* (*Nad sinevoju podmoskovnykh rošč...*), che appartiene al ciclo *Versi su Mosca* (*Stichi o Moskve*, 1916), composto in un periodo di intensa frequentazione tra i due poeti.
- ⁷¹ L'accenno a Spengler, se riferito al valzer, rimane oscuro, poiché non è rintracciabile nell'opera del filosofo tedesco un riferimento a questo tema. Probabilmente Mandel'stam si richiama qui genericamente alle diverse caratteristiche delle varie civiltà individuate da Spengler nella sua morfologia della storia universale.

- ⁷² Qui Mandel'stam si ricollega a quanto detto nei capp. I (sulla propagazione del senso poetico attraverso onde-segnali semantici) e II (sull'accostamento tra poesia dantesca e scienza moderna), dove tra l'altro, nella prima stesura della *Conversazione*, compariva una formulazione ancora più significativa: «Dante può essere compreso solo con l'aiuto della teoria dei quanti». È, una volta di più, il tema dell'analogia tra il comportamento della materia come sostanza fisica e quello della materia poetica e artistica in generale, il cui studio, secondo l'autore, si giova dell'utilizzo dei concetti elaborati dalla scienza contemporanea, in particolare dalla meccanica quantistica. La visione 'scientizzante' della poesia prosegue nei capitoli successivi con il parallelismo tra poesia e regno minerale e con l'uso del termine 'chimico' (soprattutto nei capp. VI e VII) per indicare la particolarità della 'struttura orchestrale' dei canti danteschi.
- ⁷³ Riferimento alla poesia di Fëdor Tjutčev *I sogni* (*Sny*, 1830).
- ⁷⁴ Nell'articolo *Auguste Barbier* (*Ogjust Barb'e*, 1923) Mandel'stam aveva definito la *Divina Commedia* come «il più grande pamphlet politico del suo tempo».
- ⁷⁵ Può essere un'allusione agli episodi in cui Dante perde temporaneamente la vista a causa dell'intensità della fonte luminosa che osserva: accade alla fine di *Par.* XXV (la fonte dell'abbagliamento è san Giovanni, che viene menzionato qui poco oltre) e in *Purg.* XV, citato da Mandel'stam più sotto.
- ⁷⁶ Nella seconda parte di *Par.* XXVI avviene l'incontro di Dante con Adamo, il quale risponde a quattro domande del poeta (vv. 103-142). Su questa parte del canto si torna anche nel cap. IX. Mandel'stam chiama san Giovanni Ioann Bogoslov, Giovanni il teologo, che la tradizione ecclesiastica considera autore sia del quarto vangelo, sia dell'*Apocalisse*; nel canto Dante, nell'incontro con Adamo, è assistito non da san Giovanni, ma da Beatrice.
- ⁷⁷ In *Par.* XXVI Dante viene interrogato da san Giovanni intorno all'oggetto e all'origine della Carità (vv. 1-66). Nei due canti precedenti era stato esaminato sulle altre virtù teologali (rispettivamente da san Pietro sulla Fede nel XXIV e da san Giacomo Maggiore sulla Speranza nel XXV). Sulle interrogazioni a cui è sottoposto Dante nel *Paradiso* si ritorna anche oltre.

- ⁷⁸ Forse una reminiscenza della parabola del grano e della zizzania (*Matteo* 13, 24-30).
- ⁷⁹ I *Mephisto-Walzer* sono quattro brani composti da Franz Liszt tra il 1859 e il 1885. È d'uso riferirsi al primo, il più famoso, senza indicare il numero.
- ⁸⁰ Mandel'stam cita (e nella sua traduzione parafrasa, in parte fraintendendola) la prima parte di una similitudine che descrive l'effetto sulla vista di Dante della luce abbagliante emanata dall'angelo della misericordia, che pare al poeta simile a un raggio riflesso dall'acqua o da uno specchio. Nel brano è enunciata la legge dell'uguaglianza tra angolo di incidenza e angolo di riflessione: un raggio luminoso viene riflesso dall'acqua o da uno specchio in maniera che il raggio che sale si allontana dalla perpendicolare (il «cader de la pietra») di tanto quanta era la distanza tra il raggio che scendeva e la perpendicolare stessa, come è confermato dall'esperienza e dalla scienza (l'«arte» di cui parla Dante).
- ⁸¹ «...volsimi a la sinistra col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma / quando ha paura o quand'elli è afflito, / per dicere a Virgilio...»: così Dante in *Purg.* XXX, 43-46 si rivolge per l'ultima volta a Virgilio prima che questi sparisca per lasciare il posto a Beatrice.
- ⁸² L'immagine della disputa tra baccelliere e maestro ricorre in *Par.* XXIV, 46-49, e descrive l'atteggiamento di Dante nei confronti di san Pietro. Nelle università medievali il baccelliere era lo studente che aveva conseguito il primo grado accademico e prendeva parte ai dibattiti scolastici per prepararsi al grado successivo.
- ⁸³ L'autore definisce 'disputa' quella che è invece la spiegazione di Beatrice a Dante sulle macchie lunari in risposta a una sua domanda (*Par.* II, 46-105): una discussione tra Dante e Beatrice su una materia cosmologica sarebbe impossibile.
- ⁸⁴ Il riferimento è a *Par.* II, 97-105. L'esperimento che Beatrice descrive a Dante ha però un altro fine, quello di dimostrare per via empirica come la qualità della luce riflessa non cambi in dipendenza dalla distanza della superficie riflettente, ma cambi solo la quantità, ovvero l'intensità. La dimostrazione serve a Beatrice per confutare l'opinione di Dante sulla natura delle macchie solari come dipendenti dalla densità della materia. Alla fine della descrizione dell'esperimento se-

gue poi la spiegazione del fenomeno secondo la prospettiva metafisica, e non fisica, di Beatrice.

- ⁸⁵ «E come a lume acuto si dissonna / per lo spirto visivo che ricorre / a lo splendor che va di gonna in gonna...» (*Par.* XXVI, 70-72). La parola «gonna» vale qui piuttosto ‘membrana oculare’ da intendersi come comprensiva di palpebra e cornea: del resto l’immagine dantesca, sviluppata poi nei versi seguenti, è quella di chi è risvegliato all’improvviso da un forte stimolo luminoso e, aperti gli occhi, vede inizialmente le cose in maniera confusa. La descrizione del processo visivo ricorre in vari punti nell’opera dantesca, in particolare in *Convivio* II IX, 4-5 e III IX, 7-9.
- ⁸⁶ Sul significato di questo neologismo vd. il cap. II e la nota 37.
- ⁸⁷ Le opere a cui l’autore fa riferimento sono rispettivamente: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*, Leipzig 1732; Georg Schünemann, *Geschichte des Dirigierens*, Leipzig 1913; Louis Spohr, *Selbstbiographie*, Göttingen 1860-1861. Una nota dell’autore indica che queste notizie sono state ricavate dalla traduzione del libro di Adam Carse, *The History of Orchestration*, London 1925, pubblicata a Mosca poco prima della scrittura della *Conversazione* (A. Kars, *Istorija orkestrrovki*, Moskva, Muzgiz, 1932).
- ⁸⁸ V. Ja. Kirpotin (1898-1997), bolscevico della prima ora, critico letterario e storico della letteratura, ebbe numerosi incarichi nell’*establishment* culturale sovietico, con il quale l’autore qui sprezzantemente lo identifica.
- ⁸⁹ Cfr. la nota 54, relativa al cap. IV. Qui si è reso con ‘convertibile’ l’aggettivo *obratimyj* e con ‘in via di trasformazione’ il participio presente del verbo *obraščat* alla forma riflessiva.
- ⁹⁰ ‘Kantilena’ in russo indica, come ‘cantilena’ in italiano, una tipologia di breve componimento poetico medievale di carattere narrativo che veniva eseguito con accompagnamento musicale.
- ⁹¹ Imprecisione di Mandel’stam: Ugolino venne imprigionato insieme a due dei suoi figli, Gaddo e Ugucione, e a due nipoti (Nino e Anselmuccio, figli del primogenito Guelfo).
- ⁹² La viscosità del miele viene collegata con l’atto dell’enunciazione anche in altri luoghi dell’opera mandel’stamiana: nella poesia *Un rivolo*

di miele dorato... (*Zolotistogo mēda struja...*, 1917) e nel *Rumore del tempo* (cap. *La famiglia Sinani*).

- ⁹³ Il riferimento è a tre celebri ballate tedesche del periodo preromantico e romantico: oltre a *Lenore* (1774) di Bürger, *Lorelei* (1824) di Heine e *Il re degli elfi* (*Erlkönig*, 1782) di Goethe, nota nella tradizione russa anche con il titolo di *Il re del bosco* (*Lesnoj car*). Così è citata più oltre, dove ne è richiamato il soggetto (la cavalcata notturna di un padre attraverso il bosco nel tentativo di portare in salvo il figlio malato e poi la morte di quest'ultimo). Nella traduzione, per chiarezza, si è mantenuto il titolo con cui l'opera è solitamente indicata in italiano.
- ⁹⁴ Parafrasi di *Inf.* XXXIII, 42: «e se non piangi, di che pianger suoli?».
- ⁹⁵ Nell'originale russo, erroneamente, *quazzi*.
- ⁹⁶ Sono qui elencati una serie di termini che ricorrono in *Inf.* XXXII (rispettivamente ai vv. 97, 100, 107, 7) con la traduzione dell'autore tra parentesi, come si vede non sempre corrispondente al senso esatto che ha la parola nel contesto del canto.
- ⁹⁷ La Giudecca e la Caina sono rispettivamente la quarta e la prima zona concentrica di Cocito, il lago gelato che si trova nel nono cerchio, quello dei traditori.
- ⁹⁸ «Non fece al corso suo sì grosso velo / di verno la Danoia in Osterlicchi, / né Tanaï là sotto 'l freddo cielo, / com'era quivi; che se Tambernichchi / vi fosse sù caduto, o Pietrapana, / non avria pur da l'orlo fatto cricchi» (*Inf.* XXXII, 25-30). Le edizioni italiane moderne della *Commedia* (compresa quella già citata di Scartazzini – Vandelli del 1929) adottano perlopiù questa lezione, con terminazione in vocale. Mandel'stam non riprende la grafia nemmeno dall'edizione Moore, che ha «OstERIC-TamBeric-cric», ulteriore prova che dovette servirsi anche di un'edizione diversa.
- ⁹⁹ Il significato del v. 36 di *Inf.* XXXII è frainteso: il senso dell'originale è che i dannati del nono cerchio, i traditori immersi nel ghiaccio fino al volto, battono i denti producendo un suono secco simile a quello della cicogna quando chiude le estremità del becco. Il grillo (*kuznečik*) è l'equivalente poetico, in contesto russo, della cicala (*čikada*), la cui somiglianza fonetica con *cicogna* probabilmente ha prodotto la confusione (o, se si vuole, legittimato la sostituzione).

- ¹⁰⁰ Libera traduzione dei vv. 61-62 di *Inf.* XXXII: «Non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra / con esso un colpo per la man d'Artù», vale a dire Mordred, figlio (o nipote) di re Artù, collocato da Dante fra i traditori dei parenti: secondo la tradizione avrebbe attentato alla vita del sovrano per spodestarlo, ma nello scontro decisivo la spada di re Artù gli ferì il petto così profondamente che un raggio di sole lo attraversò, trapassando anche la sua ombra.
- ¹⁰¹ Riferimento a *Inf.* XXXII, 120. *Gorgiera* più esattamente vale *gola*. Il personaggio in questione è Tesauro Beccaria: inviato a Firenze come legato pontificio, con l'incarico di pacificare le fazioni guelfa e ghibellina della città, nel 1258 fu arrestato con l'accusa di aver segretamente trattato per favorire il rientro dei ghibellini a Firenze. Processato e condannato a morte, venne decapitato.
- ¹⁰² «...e come il pan per fame si manduca, / così 'l sovran li denti a l'altro pose / là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca» (*Inf.* XXXII, 127-129). Sono il conte Ugolino, protagonista del canto successivo, già esaminato, e l'arcivescovo Ruggieri. La traduzione di Mandel'stam non coglie il significato arcaico di «nuca», che ai tempi di Dante significava 'midollo spinale' e quindi qui vale 'colonna vertebrale'.
- ¹⁰³ Non è chiaro a quale opera di Dürer precisamente rimandi questa allusione. È verosimile che Mandel'stam intendesse riferirsi in generale al tema iconografico della danza macabra, diffuso alla fine del Medioevo soprattutto in Germania e in Francia.
- ¹⁰⁴ «Quali Fiamminghi tra Guizzante e Bruggia, / temendo 'l fiotto che 'nver' lor s'avventa, / fanno lo schermo perché 'l mar si fuggia; / e quali Padoan lungo la Brenta, / per difender lor ville e lor castelli, / anzi che Carentana il caldo senta: / a tale imagine eran fatti quelli, / tutto che né s'alti né s'grossi, / qual che si fosse, lo maestro félli». Il paragone si riferisce agli argini che conducono verso il terzo girone del settimo cerchio, lungo i quali camminano Dante e Virgilio. Le fortificazioni fiamminghe erano note per la loro lunghezza, quelle venete per l'altezza e la grossezza. Con la parola «maestro», vale a dire artefice, Dante intende Dio o un suo esecutore, significato che Mandel'stam sembra non cogliere.
- ¹⁰⁵ Qui viene implicitamente richiamata l'idea di «prologo di carattere impressionistico», di cui Mandel'stam parla nel cap. V facendo l'e-

sempio della prima parte di *Inf.* XXVI: come nella ‘metafora eraclitea’ che introduce l’incontro con Ulisse l’autore della *Conversazione* vede una forma di rappresentazione che non mima l’esistente, ma ne è un’alternativa strutturale, così la pittura impressionistica presenta non la realtà qual è, ma una sua variante modificata dalla tensione creatrice. Le metafore dantesche, secondo Mandel’stam, non sono la passiva descrizione di un’immagine già pronta, ma introducono nella realtà e nella sua trasformazione artistica una tensione nuova («l’essere stesso è comparazione», si legge negli abbozzi preparatori alla *Conversazione*).

¹⁰⁶ «Talvolta un animal coverto broglia, / sì che l’affetto convien che si paia / per lo seguir che face a lui la ’nvoglia; / e similmente l’anima primaia / mi facea trasparer per la coverta / quant’ella a compiacermi venìa gaia». Dante è nel Cielo delle stelle fisse, l’ottavo, dove sono gli spiriti trionfanti e dove incontra Adamo, il quale risponde alle sue quattro domande ancor prima che Dante glielo ponga. La traduzione sembra rendere erroneamente con ‘scontentezza’ (*nedovol’stvo*) il dantesco *’nvoglia*, che vale invece ‘rivestimento’.

¹⁰⁷ Probabilmente il riferimento è a *Par.* XXV, 100-103, che richiama anche *Par.* X, 79.

¹⁰⁸ «Dinanzi a li occhi miei le quattro face / stavano accese, e quella che pria venne / incominciò a farsi più vivace, / e tal ne la sembianza sua divenne, / qual diverrebbe Iove, s’elli e Marte / fossero augelli e cambiassersi penne». I quattro lumi sono san Pietro, san Giacomo, San Giovanni e Adamo. Per l’esattezza, «quella che pria venne» vale «quella che era giunta per prima» e non «la più vicina», cioè, in questo contesto, san Pietro, già apparso in *Par.* XXIV.

¹⁰⁹ Come Mandel’stam dichiara nella frase successiva, in questo brano sono riuniti alcuni riferimenti, non tutti perspicui, a motivi presenti in diversi canti della *Commedia*. La metafora della freccia incoccata per significare la volontà di parlare ricorre in *Purg.* XXV, 17-18, dove Virgilio invita Dante a enunciare la domanda che ha già sulle labbra («...lo dolce padre mio, ma disse: “Scocca / l’arco del dir, che ’nfino al ferro hai tratto”»). La preparazione degli specchi può rimandare all’esperimento delle tre candele in *Par.* II, 97-105, a cui si è già fatto cenno. L’immagine conclusiva si riferisce verosimilmente a *Inf.* XV,

16-21, in cui Dante incontra un gruppo di «anime» (tra questi dannati c'è Brunetto Latini) «che venian lungo l'argine, e ciascuna / ci riguardava come suol da sera / guardare uno altro sotto nuova luna; / e sì ver' noi aguzzavan le ciglia / come 'l vecchio sartor fa ne la cruna».

- ¹¹⁰ *Inf.* XXVI è analizzato nel cap. V (cfr., tra l'altro: «Le vocali di questo canto le chiamerei inquiete, convulse»).
- ¹¹¹ Nadežda Mandel'stam in un saggio dal titolo *Mozart e Salieri (Mocart i Sal'eri*, in MZ, p. 88) scrive che il termine *naplyv* (il cui primo significato è 'afflusso') nel contesto della *Conversazione* è mutuato dal lessico cinematografico, in cui vale appunto 'dissolvenza'. L'autore indica così, evidentemente, le innumerevoli comparse e sparizioni dei personaggi della *Commedia*.
- ¹¹² Forse un riferimento a *Inf.* XXXIII, 112-114, dove frate Alberigo, conficcato nella superficie ghiacciata di Cocito, si rivolge a Dante pregandolo di liberargli gli occhi dalla crosta ghiacciata (la «cataratta» di Mandel'stam, con uno scivolamento, non insolito per l'autore, dell'aggettivo «duro» da un elemento all'altro della frase: «levatemi dal viso i duri veli, / sì ch'io sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna, / un poco, pria che 'l pianto si raggeli»).
- ¹¹³ Può richiamare *Par.* XXVI, 22-23, dove san Giovanni, esaminando Dante sulla Carità, lo invita a chiarire il suo pensiero per mezzo di un setaccio più stretto, cioè sottoponendolo a un esame più stringente: «...e disse: "Certo a più angusto vaglio / ti conviene schiarar: dicer convienti / chi drizzò l'arco tuo a tal berzaglio"».
- ¹¹⁴ Mandel'stam aveva espresso giudizi negativi sul movimento romantico già in due articoli del 1922, *Note su Chenier (Zametki o Šen'e)* e *Il XIX secolo (Devjatnadcatyj vek)*. Il panciotto rosso è quello indossato da Théophile Gautier in occasione della cosiddetta «battaglia d'Hernani», la disputa tra difensori del classicismo e del romanticismo, tra i quali Gautier stesso, avvenuta nel 1830 alla prima rappresentazione del dramma di Hugo. Con il nome di *Incroyables* venivano indicati i giovani monarchici francesi del periodo del Direttorio che manifestavano il loro orientamento politico adottando un abbigliamento ricercato ed eccentrico e atteggiamenti stravaganti.
- ¹¹⁵ Anche questa è la rielaborazione di un motivo dantesco. La concezione della poesia stilnovistica come esecuzione di un impulso

creativo in cui «le penne / di retro al dittator sen vanno strette», cioè scrivono seguendo parola per parola quanto indicato da Amore, è l'oggetto del dialogo tra Dante e Bonagiunta da Lucca in *Purg.* XXIV, 49-63. In questo brano, che è uno dei passaggi metaletterari più famosi della *Commedia*, Dante si definisce «un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch' e' ditta dentro vo significando». Anche in *Par.* X, 27 («quella materia ond'io son fatto scriba») Dante parla del resoconto del suo viaggio ultraterreno in termini di fedele trascrizione. Mandel'stam presenta qui un'idea di creazione poetica come atto di obbedienza a una pulsione incontenibile (il *poryv*, 'impulso, impeto', e il *prikaz*, 'comando', di cui sopra), che viene poi incanalata in forme espressive allestite dal poeta (le dissolvenze, la cataratta, il crivello). In questo senso Dante, in quanto poeta per antonomasia, viene detto «traduttore», nel senso etimologico del termine.

¹¹⁶ Paragonando la creazione poetica allo stato di *trance*, viene qui ulteriormente sviluppato, quasi fino al paradosso, il tema della "passività" del poeta, quella «condizione misteriosa e inspiegabile» che «non dipende dalla sua volontà, anzi il poeta la subisce come (...) l'influsso della potente volontà di qualcuno, come il profeta nell'omonima poesia di Puškin» (N. Mandel'stam, *Mozart e Salieri*, in *MZ*, p. 85).

¹¹⁷ Il 1300 è l'anno del viaggio di Dante nell'aldilà narrato nella *Commedia*.

¹¹⁸ Qui Mandel'stam sembra individuare una parentela tra 'inchiostro' e 'chiostro' basata unicamente sulla paronomasia e su un'associazione poetica di idee. L'equivalenza 'inchiostri-versi' può derivare da *Purg.* XXVI, 112-114, dove, nel colloquio con Guido Guinizelli, Dante risponde a una domanda del poeta bolognese sul perché della considerazione che gli dimostra: «E io a lui: "Li dolci detti vostri, / che, quanto durerà l'uso moderno, / faranno cari ancora i loro incostri». Qui «incostri» sta per gli inchiostri con cui i versi sono vergati e dunque per i codici che li conservano. Mandel'stam può aver inteso estendere questa catena metonimica, con esito volutamente paradossale.

¹¹⁹ L'immagine ricorre in *Purg.* XXXI, 67-68, laddove Beatrice si rivolge a Dante che ha abbassato lo sguardo come un fanciullo rimprove-

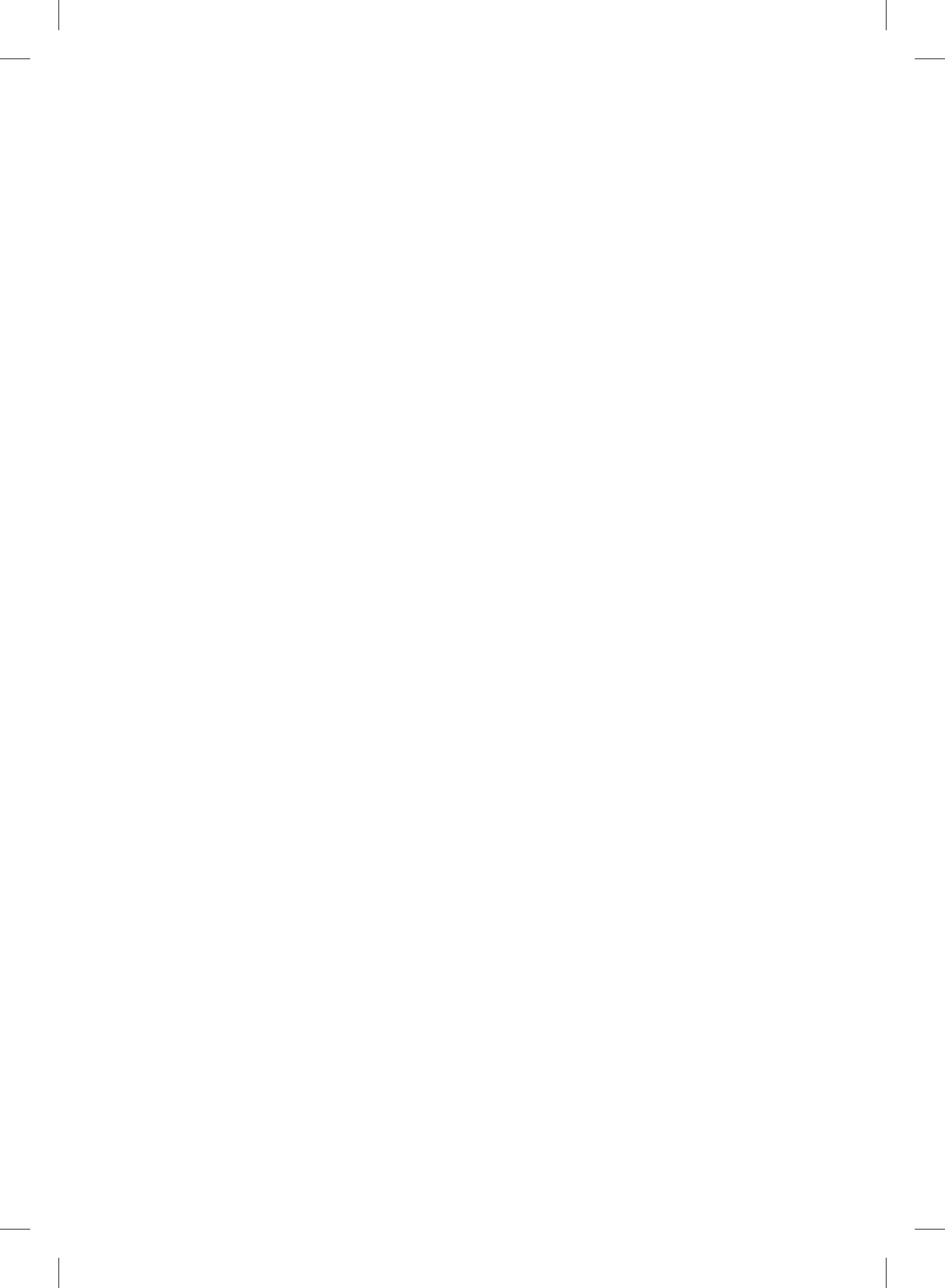
rato, invitandolo a sollevare il volto: «...ed ella disse: “Quando / perudir se’ dolente, alza la barba».

- ¹²⁰ Allusione al celebre sonetto di Arthur Rimbaud *Voyelles* (1872). Si veda nel cap. *La libreria del Rumore del tempo*: «Che colore si addice a un gorgogliare di parole? Ah, che idiozia l’alfabeto cromatico di Rimbaud!».
- ¹²¹ Nell’originale c’è un gioco paronomastico tra *tkačestvo*, ‘tessitura’, e *kačestvo*, ‘qualità’, che Mandel’stam trasporta sul piano del significato, con un’operazione che ricorda la filologia immaginosa di Velimir Chlebnikov.
- ¹²² Cfr. il cap. V del *Francobollo egiziano*: «La penna non mi obbedisce: (...) una penna che ha barattato lo svolazzo di rondine, suo tocco originario».
- ¹²³ Si direbbe non una parafrasi, ma una variazione sul tema delle due terzine citate, in cui Mandel’stam contamina motivi già accennati («le lettere sparse qua e là» che si compongono e acquistano senso, l’elemento grafico della scrittura, lo scrittore-scriba come esecutore). L’allungarsi degli uccelli in una linea richiama *Inf.* V, 46-47: «E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga».
- ¹²⁴ Questa frase sembra commentare, più che quello coloristico, l’effetto visivo della luce su chi guardi dall’interno di una cavità ricavata in uno spesso strato di materiale traslucido, che può ricordare la visione subacquea. La luce attraversa il materiale e pervade la cavità (forse una reminiscenza di *Par.* XXIX, 25-27: «E come in vetro, in ambra o in cristallo / raggio resplende sì, che dal venire / a l’esser tutto non è intervallo»), ma la visione verso l’esterno è deformata, come la visione dell’occhio del pesce (cfr. a tale proposito il cap. 2 dell’articolo *L’assalto [Vypad, 1924]*, dove Mandel’stam parla di «legge ottica della vista del pesce», che è, appunto, deformante). Forse l’autore allude alla ‘deformazione’ che la ‘vista’ dantesca conferisce alla realtà di persone e avvenimenti evocati nella *Commedia*, o anche all’alterazione della capacità visiva che ripetutamente coglie Dante in ragione ora della scarsità di luce, ora dell’eccessiva intensità.
- ¹²⁵ Riferimento al cap. V del romanzo *Heinrich von Ofterdingen* di Novalis. Sul tema ‘mineralogico’ in Mandel’stam si veda soprattutto la celebre ed enigmatica *Ode d’ardesia (Grifel’naja oda, 1923)*.

- ¹²⁶ Cfr. «i dolci cori di Orfeo» nella poesia *A Pietroburgo ci incontreremo di nuovo* (*V Peterburge my sojděmsja snova*, 1920) e i «cori deboli di ombre» in *Scintilla appena la scena spettrale* (*Čut' mercaet prizračnaja scena*, 1920).
- ¹²⁷ Parafrasi di *Inf.* IV, 95-100: «Lo buon maestro cominciò a dire: / «Mira colui con quella spada in mano, / che vien dinanzi ai tre sì come sire: / quelli è Omero poeta sovrano; / l'altro è Orazio satiro che vene; / Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano». Siamo nel Limbo, dove Dante colloca tutti gli uomini giusti che non poterono avere il battesimo perché vissuti prima di Cristo o in terre di altre religioni. Quelli che Virgilio mostra a Dante sono gli spiriti di quattro grandi autori della classicità greca e latina (Mandel'stam erroneamente elenca Omero, Orazio, Lucano – per l'esattezza, nell'originale è indicato come Luciano, corretto in PSS – e Virgilio stesso), che dimorano nel castello degli «spiriti magni». Omero nel testo dantesco ha un'andatura regale e ha «la spada in mano» in quanto cantore delle armi, uno degli argomenti dell'alta poesia, mentre qui è presentato con «la spada dondolante sul fianco» come un soldato, con effetto iconografico incongruo. Questo canto era già stato citato nel cap. II.
- ¹²⁸ Queste parole fanno parte della profezia di Brunetto Latini a proposito dell'esilio di Dante e dell'atteggiamento dei fiorentini nei suoi confronti. I vv. 76-78 che seguono alla citazione («in cui riviva la sementa santa / di que' Roman che vi rimaser quando / fu fatto il nido di malizia tanta») alludono alla leggenda secondo cui Firenze fu fondata dagli antichi Romani e la nobiltà più pura della città discenderebbe dalla loro stirpe: Dante si riteneva appartenente a questa nobiltà, dunque le «bestie fiesolane» sono la parte restante dei cittadini. A questo fa riferimento Mandel'stam quando, nel cap. II, parla della antica tradizione romana a cui appartiene Dante. Qui l'unico legame tra la citazione e il punto in cui è inserita sembra essere nella parola «strame» (*podstilka*).
- ¹²⁹ Nell'immagine dei quadri che si staccano dai chiodi a cui sono appesi c'è forse la reminiscenza di quel «battere e ribattere, fino a piantarli, quei chiodi bell'è pronti che si chiamano immagini poetico-culturali» (cap. I), in cui Mandel'stam vede la banalizzazione della creazione poetica. Carlo Ossola (*Introduzione alla Divina Commedia*,

Venezia, Marsilio, 2012, p. 58, nota 12) suggerisce che qui ci sia una reminiscenza di quella mescolanza di tutte le bellezze della natura e dell'arte che figura in *Par.* XXVII, 91-96: «e se natura o arte fé pasture / da pigliare occhi, per aver la mente, / in carne umana o ne le sue pitture, / tutte adunate, parrebber niente / ver' lo piacer divin che mi refuse, / quando mi volsi al suo viso ridente».

- ¹³⁰ Un altro ardito collegamento inteso a mostrare la 'profeticità' artistica di Dante. Il brano iniziale di *Purg.* VI contiene una similitudine tra un giocatore di dadi che, uscito vincitore da una partita, viene circondato da una folla di postulanti, e Dante, assediato nell'Antipurgatorio dalla ressa dei negligenti morti di morte violenta (coloro che tardarono a pentirsi e a perdonare fino all'ultimo momento della vita), tra i quali riconosce numerosi toscani uccisi in tempi recenti. La prima parte della similitudine suona per Mandel'stam come un'anticipazione di quel gusto per la scena di vita quotidiana di ambientazione urbana sviluppatosi nella pittura dell'Europa settentrionale e dei Paesi Bassi tra Cinque e Seicento. Di qui anche la definizione di 'canto della strada'. L'idea della preesistenza della forma artistica rispetto al suo verificarsi storico è presente anche nella nr. 7 delle *Ottave*, datata 1933 e dunque coeva della *Conversazione*, ma anche negli scritti di poetica risalenti agli anni Venti Mandel'stam parla della compresenza sincronica dei prodotti spirituali, e quindi artistici, dell'umanità.
- ¹³¹ Riferimento all'elegia di Konstantin Batjuškov (1787-1855) *L'ombra di un amico (Ten' druga)*, scritta nel 1814 in memoria di Ivan Petin, caduto nella battaglia di Lipsia: «Lasciai le rive nebbiose di Albione: / sembrava che affondassero nelle onde plumbee. / Dietro il vascello volteggiava Alcione, / e il suo richiamo rallegrava i naviganti».
- ¹³² Sono personaggi della «turba spessa» che circonda Dante. Il pisano Marzucco Scornigiani, uomo pubblico di un certo rilievo in Toscana nella seconda metà del Trecento, in realtà non compare nel canto, è solo nominato come genitore di «quel da Pisa», identificato con il figlio Gano. Pierre de la Brosse, gran ciambellano del re di Francia, fu mandato al patibolo nel 1278 da Maria di Brabante, che egli aveva accusato di aver soppresso il legittimo erede al trono per favorire suo figlio.



INDICE DEL VOLUME

I	5
II	9
III	19
IV	21
V	26
VI	33
VII	40
VIII	43
IX	45
X	49
XI	52

COMMENTO

Nota al testo e bibliografia	61
Note	65

