

**STUDI D'ITALIANISTICA NELL'AFRICA AUSTRALE**  
**ITALIAN STUDIES IN SOUTHERN AFRICA**

**VOL. 33 No. 1 (2020)**

**e-SSN 2225-7039**

*Italian Studies in Southern Africa* (e-ISSN 2225-7039) appears online on the AJOL website (<http://ajol.info/index.php/issa>) and live in the EBSCO database Humanities Source Ultimate Collection on EBSCOhost, as well as on [www.italianstudiesinsa.org](http://www.italianstudiesinsa.org). See also the Association website: [api.org.za](http://api.org.za). The journal is listed in Google Scholar, BIGLI (Bibliografia Generale della Lingua e della Letteratura Italiana) [www.bigli.it](http://www.bigli.it), Wikipedia: [https://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_Studies\\_in\\_Southern\\_Africa](https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_Studies_in_Southern_Africa) and EBSCO Discovery Service.

*As from 2018 the online version of the journal (e-ISSN 2225-7039) is Open Access under the international licensing Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND) with a two-year embargo on all articles. Issues and single articles under embargo will still be available respectively on subscription or for a fee.*



A partire dal 2018 la versione online della rivista (e-ISSN 2225-7039) è disponibile in Open Access con patente internazionale Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-Non Opere Derivate 4.0 (CC BY-NC-ND) con un embargo di 2 anni su tutti gli articoli. I fascicoli e i singoli articoli sotto embargo saranno ancora disponibili rispettivamente in abbonamento o a pagamento.

**Editor / Direttore responsabile**

**Anita Virga** (University of the Witwatersrand)

**Co-editors / Co-direttori**

**Andrea Lombardinio** (Università di Chieti-Pescara)

**Matteo Santipolo** (Università di Padova)

**Brian Zuccala** (University of the Witwatersrand)

**International Editorial Board /**

**Comitato scientifico internazionale**

**Andrea Battistini** (Università di Bologna)

**Francesca Bernardini** (Università "La Sapienza", Roma)

**Guido Bonsaver** (Oxford University)

**Giovanna Carloni** (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)

**Graziella Corsinovi** (Università di Genova)

**Ilaria Crotti** (Università Ca' Foscari Venezia)

**Biancamaria Frabotta** (Università "La Sapienza", Roma)

**Walter Geerts** (University of Antwerp)

**Pietro Gibellini** (Università di Venezia)

**Roberto Gigliucci** (Università "La Sapienza", Roma)

**Rosetta Giuliani-Caponetto** (Auburn University)

**Sarah Patricia Hill** (Victoria University, Wellington)

**Massimo Lollini** (University of Oregon)

**Dante Maffia** (Il Policordo, Roma)

**Sebastiano Martelli** (Università di Salerno)

**Alberta Novello** (Università di Padova)

**Graziella Parati** (Dartmouth College)

**Paolo Puppa** (Università di Venezia)

**Catherine Ramsey-Portolano** (American University of Rome)

**Luigi Reina** (Università di Salerno)

**Raniero Speelman** (Università di Utrecht)

**Giuseppe Stellardi** (Oxford University)

**Itala Vivan** (Università di Milano)

**Rita Wilson** (Monash University)

**Reviews / Recensioni**

**Brian Zuccala** (University of the Witwatersrand)

**Editorial Assistants / Aiuto-redazione**

**Sonia Fanucchi** (University of the Witwatersrand)

**Kamalini Govender** (University of KwaZulu-Natal)

**Linda Parkes**

## CONTENTS / SOMMARIO

### THEMATIC SECTION / SEZIONE MONOGRAFICA: *PURGATORIO*

#### Introduction / Introduzione

- Davide Borrelli & Andrea Lombardinilo      Il *Purgatorio*, o della società “sospesa”: Per una lettura socio letteraria del classico dantesco      1

#### Articles / Saggi

- Emiliano Bevilacqua, Davide Borrelli & Marialuisa Stazio      Dante “sociologo” del moderno. Autonomia e ricomposizione del soggetto per una genealogia alternativa del presente.      6
- Carlo Grassi      Centauri, minotauri e la dualità costitutiva del Cittadino moderno      31
- Andrea Lombardinilo      Symbol is the Message: McLuhan and Poetic Communication (*Purgatorio*, XXIV)      48
- Olimpia Affuso & Ercole Giap Parini      Rimetabolizzare Dante e il suo *Purgatorio* tra cinema, letteratura e altri media      81
- Giovanni Zamponi      Lo *Stand-By* della coscienza nel *Purgatorio* di Dante      110

## **OPEN SECTION / SEZIONE APERTA**

### **Articles / Saggi**

Giovanna Sansalvadore	In Pursuit of Dante's Shadow: <i>Jane Eyre</i> and Intertextual Referencing from <i>Divine Comedy</i> by Dante Alighieri	139
Lara Michelacci	Luigi Capuana e il mito del Risorgimento	166
Filomena Anna D'Alessandro	Identità post-coloniale e costruzione identitaria: <i>Lei che sono io/Ella que so yo</i> di Clementina Sandra Ammendola	191

### **Book Reviews / Recensioni**

Paolo Puppa	<i>Scene che non sono la mia. Storia e storie di violenza nel teatro tra due millenni.</i> (Andrea Fallani)	222
-------------	---	-----

<b>Contributors / Collaboratori</b>	230
-------------------------------------	-----

<b>Information for Contributors / Informazioni per i collaboratori</b>	236
--	-----

<b>A.P.I. Pubblicazioni / Publications</b>	240
--	-----

<b>A.P.I. Executive Committee</b>	243
-----------------------------------	-----

**THEMATIC SECTION /  
SEZIONE MONOGRAFICA :**

**PURGATORIO**

## **INTRODUCTION / INTRODUZIONE**

### **IL *PURGATORIO*, O DELLA SOCIETÀ "SOSPESA": PER UNA LETTURA SOCIO LETTERARIA DEL CLASSICO DANTESCO**

**DAVIDE BORRELLI**

(Università di Napoli Suor Orsola Benincasa)

**ANDREA LOMBARDINILO**

(Università DI Chieti-Pescara "Gabriele D'Annunzio")

“Un classico è un libro che non ha mai finito di dire quello che ha da dire” – ha scritto Italo Calvino. In questo senso il poema di Dante non è soltanto un classico della letteratura mondiale, ma anche una riserva di senso inesauribile per riflettere sull'antropologia dell'uomo moderno. Uno scrigno che custodisce il nostro codice genetico, e quindi uno strumento prezioso per tracciare l'autobiografia di una cultura. E, proprio per questo, non solo patrimonio del passato ma anche faro per orientarci nel futuro, non solo risorsa della memoria ma anche vettore di immaginazione e di inesauribile generazione di senso. È in questo spirito che abbiamo voluto tributare un omaggio a un classico della poesia come la *Divina Commedia*, rifrangendolo attraverso il prisma di una prospettiva sociologica orientata alla ricerca di quello che esso ha ancora da dire per renderci visibili i fili genealogici che danno forma alla tessitura della modernità.

Delle tre cantiche del poema dantesco, il *Purgatorio* è quella che – probabilmente – meglio esprime il senso la pluralità della condizione umana, sospesa tra attesa del destino e fiducia nel giudizio. Il tema dell'ascesa si innesta sulla dinamica della sospensione e sul sentimento della transizione, che in chiave escatologica può assumere una dimensione meta-spirituale.

Si tratta di una interpretazione euristicamente suggestiva, che gli interventi pubblicati in questo dossier si prefiggono di sondare. “In questo il *Purgatorio* riflette un processo di mondanizzazione dell'esistenza e di affermazione di valori terreni”<sup>1</sup>. I contributi di pensatori, intellettuali e scrittori dedicati alla sospensione dantesca del *Purgatorio* (da Eco a McLuhan) legittimerebbero la possibilità di approfondire la seconda cantica in una direzione interdisciplinare, perseguendo prospettive sociologiche e letterarie.

Sospensione e transizione rappresentano due chiavi interpretative del viaggio dantesco nel “mondo mediano”. Basti pensare al simbolismo crepuscolare di molti canti del *Purgatorio*, che si dipana in un dialogo serrato da una quotidianità contrassegnata dalla complessità percettiva del viaggiatore ultraterreno. Tale contemporaneità si traduce nel colloquio del poeta con i coevi, che fungono al contempo da *dramatis personae* delle loro vicissitudini terrene e anime vaganti impegnate in un'ascesa che le rende attonite, contese tra anelito spirituale e ancoraggio fenomenico (Sordello, Pia, Buonconte, Forese).

Il tema della transizione assume pertanto un significato culturale più ampio, tale da generare questioni semiotiche e poetiche di primo livello. Il colloquio del poeta con i maggiori rimatori del proprio tempo (Cavalcanti, Guinizzelli e Orbicciani tra tutti) attesta un'attenzione specifica alle questioni espressive dell'epoca, che trovano nel medium poetico provenzale e trobadorico una cassa di risonanza di assoluto rilievo.

Allo stesso tempo, il tema della contemporaneità si ricollega alla metafora di un'incertezza che non si nutre del dubbio apocalittico del giudizio ultimo, ma sfocia in una indeterminatezza psicologica e spirituale carica di conseguenze per l'esperienza individuale e collettiva dell'attore sociale. In questo senso, la costruzione del

---

<sup>1</sup> Si veda Abruzzese, A. & Borrelli, D. (2000) *L'industria culturale*. Roma: Carocci:46



*Purgatorio* come spazio di transizione può leggersi come tentativo (riuscito) di definire un immaginario della medianità valoriale ed esperienziale, che fa il paio con la labilità dei paradigmi percettivi e con la provvisorietà dei reticolati politici e religiosi dell'*homo* pre-rinascimentale.

Se è vero che il *Purgatorio* è configurabile come “luogo oltremondano intermedio tra l'Inferno e il Paradiso” (Abruzzese & Borrelli, 2000:45), è altrettanto vero che esso introduce il lettore in una condizione nuova, per così dire mediana, che mira a sfibrare il dogma radicato del manicheismo e a formulare una proposta culturale alternativa, atta a “liquefare” la dicotomia esistenziale tra bene e male.

I temi della transizione e della contemporaneità trovano nella seconda cantica dantesca una piena dimensione sociologica e comunicativa, anche per quanto riguarda l'evoluzione dello spazio urbano e del sentire religioso al tempo della modernità e post-modernità. Sullo sfondo, la sublimazione della paura nell'ancoraggio emotivo della salvezza: “La paura della morte, cioè di rinunciare a questi valori, tende progressivamente a sostituire la paura dell'Inferno. Con il *Purgatorio* – commenta Le Goff – ‘l'umanità si è insediata sulla terra’ ” (Abruzzese & Borrelli, 2000:45-6).

La globalizzazione e la laicizzazione dell'era marcata dalla fine delle grandi narrazioni rendono paradossalmente ancor più attuale la lettura dantesca del mondo mediano, che si fonda sulle contraddizioni e sulle aporie dell'agire quotidiano, permeato da una contemporaneità che i versi danteschi hanno il potere di rendere meta-temporale.

Da Matelda a Sordello, passando per Cavalcanti e Stazio, la condizione umana del *Purgatorio* si carica di un individualismo consapevole e riflessivo, che fa dell'attesa una risorsa cognitiva e un'opportunità di riscatto, nel segno di una speranza che non viene mai meno, anche grazie alla fiducia in una trascendenza che veglia benevolmente per giustificare l'idea stessa della fine.

Questi ed altri aspetti sono scandagliati nei cinque saggi che compongono questo speciale di *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe* e che propongono altrettante letture del *Purgatorio* dantesco in chiave interdisciplinare, secondo le molte declinazioni

interpretative offerte dalla sociologia dei processi culturali, comunicativi e letterari.

Lo speciale si apre con il saggio di Emiliano Bevilacqua, Davide Borrelli e Marialuisa Stazio, dal titolo *Disincantamento del mondo e responsabilità morale. Dante "sociologo" della modernizzazione*: in primo piano, la possibilità di tracciare una diversa visione dell'avvio della modernità attraverso l'opera dantesca. In contrapposizione agli strumenti teologici e politici della secolarizzazione, Dante offre l'opportunità di re-inquadrare la visione della modernità né separando né gerarchizzando le differenti concezioni dell'umano, ma ricomponendo cielo e terra, anima e corpo, pensiero e azione. Il *Purgatorio* dantesco testimonia il superamento della struttura binaria della società medievale e riflette l'ascesa di una nuova civilizzazione sotto il vessillo dei valori e degli interessi della nascente borghesia.

Nel saggio di Carlo Grassi, *Il "Purgatorio" di Dante e la dualità costitutiva del cittadino moderno*, si evidenzia che il purgatorio non è invenzione esclusiva della modernità: già Platone, nel libro LXII del *Fedone*, ispirandosi all'antica mitologia egiziana, aveva inserito i "peccatori senza rimedio" tra il Tartaro, al termine del cammino terreno. È la letteratura monastica medievale a codificare in modo stabile, nella cultura occidentale, il quadro che articola colpa e innocenza secondo una struttura tripartita. Dante rilegge questa compartimentazione attribuendole una nuova topografia e un inedito significato. Il protagonista del purgatorio è colui che Dante sceglie come proprio alter ego simbolico: Catone l'uticense, alfiere eroico della giustizia repubblicana. Dante e Catone mettono in scena esemplarmente i poli di scelta ed elezione, volontà e responsabilità, che contraddistinguono la natura del nuovo cittadino moderno.

A sua volta, il saggio di Andrea Lombardinilo, *Symbol is the Message: McLuhan and Poetic Communication ("Purgatorio XXIV)*, è focalizzato sulla funzione comunicativa che Dante attribuisce al medium poetico nel *Purgatorio*, là dove il colloquio con poeti e rimatori documenta l'evoluzione della comunicazione poetica verso la modernità. Tale aspetto è colto da Marshall McLuhan nel Capitolo 16 della *Galassia Gutenberg*, in cui sono citati i versi 52-54 di *Purgatorio*, XXIV. Le riflessioni di McLuhan si innestano su quelle di Ezra Pound sviluppate in *ABC del leggere*, a partire dal riferimento

al “miglior fabbro del parlar materno” (Purg. XXVI, v. 117, ripreso da Eliot in epigrafe al *The Waste Land*). Anche grazie al “lungo studio” dantesco, McLuhan intuisce la possibilità di considerare il simbolo come messaggio, in grado di agevolare la comprensione degli sviluppi medialità dell'era tipografica e della civiltà elettrica.

Sulle declinazioni narrative e medialità del poema dantesco si soffermano Ercole Giap Parini e Olimpia Affuso nel saggio *Rimetabolizzare Dante e il suo Purgatorio tra cinema, letteratura e altri media*: l'obiettivo è riflettere sulla capacità dell'opera, delle parole, delle immagini della *Commedia* di innervarsi nelle culture di differenti epoche, quale opera aperta caratterizzata da fluidità e attitudine all'adattamento. Volgendo l'attenzione anche a esempi cinematografici e letterari, gli autori interpretano la cantica come una parte importante di una struttura semantica in evoluzione, capace di insediarsi nell'immaginario di più generazioni, quasi di contrassegnare la genealogia della rappresentazione occidentale. Se Dante può intendersi quale classico adatto a essere rimediao in più mondi e tempi, il suo *Purgatorio* può considerarsi come quella cantica capace più delle altre di dare voce e corpo ad alcuni caratteri tipici della modernità nella sua fase più attuale.

Chiude questo speciale dantesco il saggio di Giovanni Zamponi, *“Lo dolce assenzio de' martiri”*: la categoria della sospensione nel “Purgatorio” dantesco tra Medioevo e post-moderno, in cui si evidenzia la ricorsività strategica del termine “talento”, stante ad indicare il desiderio. Si tratta di un vettore energetico che, se indirizzato orgiasticamente verso il “basso”, conduce a deviazioni personali, sociali, politiche, culturali, religiose. Esso può condurre al fallimento perfettamente riuscito dell'esistenza *sub specie aeternitatis* (infernalizzazione). Il vettore deviato, non più dissimulato dai frutti/idoli del suo “operari”, si palesa nella sua tragica nudità di contrappasso ed essenza (*damnatio*). La metafora del talento può applicarsi alla società attuale, che nella seconda cantica dantesca può rispecchiarsi attraverso un progressivo denudamento del vettore disorientato del desiderio, al netto della confusione nel rumore sociale che non prelude a transizioni positive e soddisfacenti sul piano dell'appagamento esistenziale.

## DANTE “SOCIOLOGO” DEL MODERNO. AUTONOMIA E RICOMPOSIZIONE DEL SOGGETTO PER UNA GENEALOGIA ALTERNATIVA DEL PRESENTE<sup>1</sup>

**EMILIANO BEVILACQUA**  
(Università del Salento)

**DAVIDE BORRELLI**  
(Università di Napoli Suor Orsola Benincasa)

**MARIALUISA STAZIO**  
(Università di Napoli Federico II)

### **Abstract**

*In this paper, we will explore the possibility of tracing a different version of the beginning of modernity throughout Dante's works. In opposition to the theological-political devices of secularisation, Dante provides us with opportunities to reframe the vision of modern society, neither separating nor hierarchising the different dimensions of the human, but recomposing heaven and earth, soul and body, thought and action. Dante's Purgatory testifies to the overcoming of the binary structure of medieval society and reflects the rise of a new civilization under the banner of the values and interests of the nascent bourgeoisie. The Earthly Paradise becomes the figure of a human happiness that can be drawn hic et nunc in the earthly world. It helps to create an alternative to the tendency to separate life into two zones of different values, of which the material and worldly one is morally and ontologically subordinate to the spiritual one.*

---

<sup>1</sup> L'articolo è frutto della collaborazione fra gli autori. Tuttavia, ai fini dell'attribuzione dei paragrafi, Marialuisa Stazio ha redatto il paragrafo 1, Davide Borelli il paragrafo 2, ed Emiliano Bevilacqua il paragrafo 3. Introduzione e paragrafo 4 sono comuni.

**Keywords:** paradiso terrestre, purgatorio, modernità, secolarizzazione, Marco Lombardo

## 1. Introduzione

La controversia relativa alla presunta “modernità” di Dante è una di quelle *vexatae quaestiones* periodicamente al centro del dibattito letterario, storico, filosofico e politico sul poeta. Una questione che, per esempio, Antonio Gramsci non esitava ad affrontare invocando come termine di paragone Machiavelli, per poi concludere che il pensiero politico dell'Alighieri non si dovesse intendere altrimenti che come una espressione attardata del mondo medievale: “Dante chiude il Medio Evo (una fase del Medio Evo), mentre Machiavelli indica che una fase del Mondo Moderno è già riuscita a elaborare le sue quistioni e le soluzioni relative in modo già molto chiaro e approfondito [...] Tra il Principe del Machiavelli e l'Imperatore di Dante non c'è connessione genetica, e tanto meno tra lo Stato Moderno e l'Impero medievale [...] Dante vuol superare il presente, ma con gli occhi rivolti al passato. Anche il Machiavelli aveva gli occhi al passato, ma in ben altro modo di Dante [...]” (1975:758-60).

Per altri versi, a un'analogia interpretazione di un Dante con gli occhi rivolti essenzialmente al passato va ricondotta anche la tesi del grande dantista statunitense Charles Singleton, per il quale Dante non sarebbe stato un pensatore originale sul piano teoretico in quanto si sarebbe limitato a rielaborare “nozioni già esistenti nel pensiero e nella dottrina del suo tempo” (Singleton, 1968:25). Di diverso avviso chi ne ha fatto, invece, addirittura un interprete del naturalismo gotico insieme con Giotto, ossia di un progetto, già interamente moderno, orientato alla riabilitazione della natura terrestre: “persino un idealista come Dante trova nell'osservazione del particolare caratteristico e minuto la fonte di un'altissima poesia” (Hauser, 1955-6:258). Come pure di diverso avviso è stato anche uno dei più insigni studiosi della filosofia medievale, Étienne Gilson (1987), che nell'interpretare la filosofia di Dante ne ha argomentato il carattere del tutto peculiare e originale rispetto ai pensatori del tempo.

Non abbiamo l'ambizione di addentrarci in una questione così complessa e controversa, la cui trattazione esula evidentemente dagli

obiettivi del presente contributo. Tuttavia esamineremo la possibilità di guardare all'opera dantesca con la prospettiva di rinvenirvi le tracce di un diverso inizio della modernità, caratterizzato da una visione della società moderna che non separi le diverse dimensioni dell'umano e che provi al contrario a ricomporre cielo e terra, anima e corpo, pensiero ed azione, contro una "macchina teologico-politica" capace di muovere una secolarizzazione formalmente laica ma sostanzialmente trascendente (Esposito, 2010).

Secondo Nisbet (1987) la "tradizione sociologica" sarebbe interpretabile come scienza *della* modernità, ma al tempo stesso come scienza *contro* la modernità nella misura in cui, enfatizzando la provenienza teologica secolarizzata del Moderno, di fatto cospira per la neutralizzazione e disattivazione della sua stessa legittimità (Blumenberg, 1992). Parafrasando Carl Schmitt potremmo dire allora che "tutti i concetti più pregnanti della moderna dottrina dello Stato sono concetti teologici secolarizzati" (1972:61). Basti pensare al rapporto genealogico che Max Weber ha stabilito tra etica protestante e spirito della modernità capitalista (1991). Ispirandoci al titolo di un libro del dantista Toffanin (1967), proveremo allora ad argomentare *perché* – a nostro avviso – *un'altra modernità comincia con Dante*.

Come ben sintetizzato da Toffanin, mentre l'"aldilà" è stato protagonista costante delle visioni medievali dell'oltretomba, in quella di Dante l'assoluto protagonista è l'"aldiquà", "un aldiquà tanto presente e fustigante con le sue passioni, con i suoi interessi, con i suoi eventi" (Toffanin, 1967:80). La modernità in Dante è dunque, secondo noi, un'epoca autonoma che si sviluppa in direzione dell'immanenza, piuttosto che l'esito di un processo di secolarizzazione che interviene su una matrice teologica, di cui tuttavia continua a conservare se non addirittura a prolungare le tracce.

Il presente contributo si articola in tre paragrafi. Nel primo verranno brevemente presentati i più significativi elementi di innovazione sociale e culturale che emergono in particolare dalla concezione dantesca del Purgatorio e del Paradiso terrestre, e che si prestano ad esemplificare una lettura non secolarizzante e non "dualistica" della modernità (Esposito, 2013). Successivamente esamineremo in tale particolare prospettiva il personaggio di Marco

Lombardo, collocato da Dante fra gli iracondi che si purgano della loro pena nella terza cornice del Purgatorio. Infine, proveremo a tratteggiare la posta in gioco di questa ripartenza della modernità che intendiamo esplorare e far fruttare dal lascito dantesco.

Per cogliere appieno il senso e la portata dell'autocomprensione del moderno che si può ricavare da Dante, nonché i passi falsi da cui tale rinnovata autocomprensione può contribuire a mantenerci al riparo nel presente, giova confrontarla con le letture classiche della modernità che hanno fatto leva sul dispositivo teologico-politico della secolarizzazione e che hanno finito per implicare sul piano antropologico la sottomissione assiologica della parte naturale a quella spirituale, e su quello politico la subordinazione gerarchica del Giardino al Regno.

Il limite del paradigma della secolarizzazione è che essa non realizza una *liberazione* dal teologico che conduca necessariamente anche ad una *liberazione* dell'umano ma, al contrario, produce una trasposizione delle categorie trascendenti, e degli orientamenti all'agire che sempre accompagnano i valori e le forme del pensiero socialmente riconosciute, dalla dimensione del teologico a quelle del sociale e del politico, lasciando per così dire "scoperta" la dimensione etica dell'interiorità soggettiva e aprendo la strada ad un marcato dualismo. Si tratta di una lacerazione che di fatto giunge a separare ciò che pretende di unire, secondo la tipica dinamica di quell'"assimilazione escludente" che secondo Roberto Esposito caratterizza l'intera vicenda della "macchina teologico-politica" del moderno (2013).

Nel dispositivo secolarizzante, d'altra parte, l'elemento della trascendenza viene costantemente reimmesso all'interno di una vita che solo apparentemente viene "disincantata" (Weber, 2006) e resa immanente. Infatti, l'ascesi intramondana non riduce veramente la distanza tra Dio e uomo, "ma traduce nel mondo la sua massima intensificazione" (Esposito, 2013:37) e, del resto, nel capitalista puritano esaminato da Weber "l'impulso ascetico [...] non nasce da un trasferimento del potere da Dio all'uomo ma, al contrario, dalla consapevolezza dell'impotenza umana. Così, alla base dell'etica riformata non vi è l'aspirazione, ma la rinuncia al godimento dei beni mondani" (Esposito, 2013:37). Nell'agire del capitalista l'impulso al

differimento della gratificazione e al controllo metodico della condotta trasforma fatalmente la vita “in un’esistenza razionale nel mondo eppure non di questo mondo o per questo mondo” (Weber, 1991:214). In altre parole, come ha osservato Giorgio Agamben, la secolarizzazione risulta essere una “forza di rimozione, che lascia intatte le forze, che si limita a spostare da un luogo all’altro. Così la secolarizzazione politica di concetti teologici (la trascendenza di Dio come paradigma del potere sovrano) non fa che dislocare la monarchia celeste in monarchia terrestre, ma ne lascia intatto il potere” (2005:88).

## **2. La ricerca della felicità in terra e la dignità dell’umano**

La personale interpretazione che Dante fa del Purgatorio delinea i contorni di una originale genealogia della modernità. Il concetto di Purgatorio in quanto “terzo luogo” dell’oltretomba non è attestato nelle Sacre Scritture, ma ha preso forma dal XII secolo per poi trovare la sua definitiva consacrazione proprio nella *Divina Commedia*. Come ha osservato Jacques Le Goff, “per la storia del Purgatorio, il miglior teologo è Dante” (1982:18). È stato lui a trasformare significativamente la geografia dell’aldilà e a rinnovare il processo di spazializzazione del pensiero con cui si apre l’epoca moderna.

L’idea di uno spazio intermedio tra Paradiso e Inferno, cielo e terra, bene e male, esprime un profondo mutamento della realtà socio-economica e dei quadri mentali e immaginari del Basso Medioevo, di cui Dante dovette essere consapevole (Cipolla, 1977:486-92). La sua posta in gioco fu il riscatto e la mondanizzazione della condizione umana: l’affermazione di uno schema ternario ancorava la vita degli uomini al mondo terreno mettendo in discussione l’ontologia dualistica che ancora oggi sopravvive nel modello della secolarizzazione e ne ipoteca il senso (Esposito, 2013). Fu una trasformazione culturale di grande portata, che coincise con lo sviluppo urbano di quel tempo e con l’ascesa sociale ed economica di una classe giunta a occupare una posizione intermedia tra i grandi proprietari terrieri e i piccoli lavoratori rurali, ovvero la nascente borghesia. Essendo una delle funzioni precipue del Purgatorio quella di permettere di riabilitare categorie di peccatori che in precedenza



erano destinati irreversibilmente all'Inferno, ci troviamo dinanzi ad una di quelle svolte dottrinarie e teologiche che nel tempo avrebbero reso possibile la legittimazione dell'agire capitalistico, ossia di una serie di comportamenti acquisitivi e speculativi orientati al profitto che nel mondo medievale erano stati a lungo considerati peccaminosi.

La rivisitazione dantesca del Purgatorio riflette questo mutamento dell'ordine socio-simbolico favorevole all'ascesa dei ceti mercantili, e più in generale esprime un processo di tridimensionalizzazione assiologica del mondo tale da consentire di "non lasciare più soli a fronteggiarsi i potenti e i poveri, i chierici e i laici", dando luogo al tentativo di "ricercare una categoria mediana – classi medie o terzo ordine" (Le Goff, 1982:10). Soprattutto, il Purgatorio segna una decisiva "conversione al terreno", ovvero la conquista di una dimensione esistenziale laica e mondana da parte dell'uomo, come della sua vita più propria e legittima. Nella sua peculiarità di "eternità provvisoria" il Purgatorio rappresenta una sorta di ossimoro teologico, che testimonia della tendenza a importare anche nell'oltretomba logiche squisitamente terrene. Ad esempio, il fatto che la permanenza dei defunti in questo "terzo luogo" possa essere resa più breve in virtù dei suffragi tributati dai vivi giunge fin quasi a sancire la ridefinizione dei rapporti gerarchici tra regno celeste e regno terrestre, spazio dei morti e spazio dei viventi, *lógos* divino e *bios* umano. Ciò significa che la vita qui ed ora sulla terra si ritaglia il suo spazio di autonomia e di dignità rispetto alla vita eterna governata dalle leggi divine. Come commenta Le Goff (1982:16):

Quale aumento di potenza per i vivi questa possibilità di influire sulla morte! Ma anche, quaggiù, quale rafforzamento della coesione della comunità – famiglie carnali, artificiali, religiose o di confraternita – è rappresentato dall'estensione dopo la morte di solidarietà efficaci! E per la Chiesa, quale strumento di potere! Essa afferma il proprio diritto (parziale) sulle anime del Purgatorio in quanto membri della Chiesa militante, spingendo avanti il *foro* ecclesiastico a detrimento del *foro* di Dio, che tuttavia detiene la giustizia nell'aldilà.

In altre parole, l'affermazione del Purgatorio corrisponde a un principio di immanenza e di mondanizzazione dell'umano, che si può ritenere uno dei tratti qualificanti del pensiero etico-politico di Dante. Con il Purgatorio e, in particolare, con il Paradiso terrestre che Dante colloca alla sua sommità, si accredita l'idea che sia possibile accedere alla beatitudine celeste anche godendo pienamente di quella terrestre, il che costituisce una posizione diversa e non priva di un'implicita sfumatura polemica rispetto alla concezione agostiniana di una natura umana corrotta dal peccato originale e tale da non poter essere redenta in virtù della sola volontà umana.

Dante esprime chiaramente nel *De Monarchia* (libro III, capitolo XV, paragrafo 7) che la *beatitudo huius vitae* è – con la *beatitudinem vite eterne* – uno dei due fini intrinseci che l'uomo può e, anzi, è tenuto a perseguire. Secondo Dante, proprio perché occupa una posizione intermedia tra le cose corruttibili (in virtù del corpo) e quelle incorruttibili (in virtù dell'anima) (paragrafi 3-4), l'uomo si trova necessariamente proiettato verso due mete ultime: *in duo ultima ordinetur* (libro III, cap. XV, par. 6). Il fine ultimo cui deve orientarsi in quanto ente corruttibile, ossia in quanto vivente, coincide con l'espletamento delle facoltà che gli sono proprie (*in operatione propriae virtutis consistit* [libro III, cap. XV, par. 7]), il che lo conduce a realizzare la felicità in questa vita così come esemplificata nel paradiso terrestre (*per terrestrem paradisum figuratur* [libro III, cap. XV, par. 7]). Diversamente, il fine ultimo che può realizzare come ente incorruttibile consiste nel godimento della visione divina (*in fruitione divini aspectus* [libro III, cap. XV, par. 7]), cui la virtù propria dell'uomo non può giungere se non grazie all'intervento divino e che è raffigurata nel paradiso celeste (libro III, cap. XV, par. 7). Che l'uomo possa attingere la felicità in terra esplicando la propria virtù doveva essere all'epoca una tesi dalla portata tanto più radicale ed eterodossa se letta alla luce del principio sancito da San Tommaso per il quale “*impossibile est igitur in hac vita hominem totaliter esse felicem*” (*Summa contra gentiles*, III, cap. 48, n. 7). Kantorowicz, dal canto suo, mostra come la riflessione dantesca intorno al rapporto tra *ente corruttibile* e *ente incorruttibile* prenda le distanze dal dualismo di Agostino. Se quest'ultimo “colloca il composto immateriale di anima e intelletto (*anima intellectiva*) in una posizione di superiorità e

contrapposizione rispetto al corpus materiale”, Dante, al contrario, “separando con forza e coerenza l’intelletto dall’anima, di fatto ricapovolge la tricotomia di σώμα, υους, φυχή, di cui si trova ancora eco negli scritti di sant’Agostino e nella liturgia” (Kantorowicz, 2012:473).

Il fatto è che, al di là delle controverse questioni legate alle influenze esercitate dalla cultura del tempo sul poeta fiorentino, è lo stesso Kantorowicz a collocare Dante al margine estremo di un processo di mondanizzazione dell’ autorità che oltrepassando il sigillo teologico della *dignitas* immateriale, e contestando l’autosufficienza giuridica della *persona ficta*, lascia intravedere “una Dignitas puramente umana che senza Dante non sarebbe esistita o che comunque non sarebbe emersa nella sua epoca” (Kantorowicz, 2012:445). Spettò, invece, proprio all’autore della Commedia “descrivere la tensione tra i ‘due corpi’ dell’uomo stesso, rendere l’*humanitas* (che secondo il diritto romano era il medio per l’imitazione di Dio) sovrana dell’*homo*” (Kantorowicz, 2012:486). Kantorowicz argomenta in questo senso concentrando la sua attenzione sulla risposta offerta da Dante al problema della distinzione tra persona e ufficio, e indagando la questione del rapporto tra virtù teologali e cardinali. Le implicazioni politiche del primo tema sono di grande rilievo per la concezione della modernità (Agamben, 2012) in quanto, attorno alla possibilità di fondare e regolare un’autonomia personale più o meno ampia, si è giocata l’agibilità politica del potere temporale, finalmente riconosciuto legittimo a prescindere dalla sua corrispondenza con un ordine religioso ultramondano. Al di là di quest’ultima dimensione, comunque interna ad una modernità che differenzia le forme del comando lasciando intatta la trascendenza della subordinazione del soggetto all’ordine sociale, ciò che qui merita di essere sottolineato è la concezione per la quale Dante, lungi dal conformarsi alla subordinazione sia dell’ufficio sia della persona alla sfera celeste, non si limita a discutere le capacità del singolo soggetto chiamato a svolgere un compito a lui sopraelevato ma individua nell’uomo quale essere vivente, civilmente ed eticamente determinato, il parametro e la misura attraverso cui valutare i singoli di volta in volta alternantesi nei differenti ruoli religiosi o civili: “Gli uffici (*papatus* e *imperiatu*s),

stabiliti dalla provvidenza divina, dovevano essere valutati con la misura di Dio (o dell'angelo). Il titolare umano dell'ufficio doveva essere invece valutato con la misura dell'Uomo [...]” (Kantorowicz, 2012:451), sicché il criterio della *deitas* poteva esercitarsi sull'ufficio e quello dell'*humanitas* in merito al suo titolare. Il peso di quest'ultimo, naturalmente, ne usciva accresciuto. Senza forzare l'analisi di Kantorowicz, che pure osserva Dante al limite di un campo riflessivo interno alla trascendenza dell'*auctoritas*, è comunque interessante notare come la concezione dell'umano così emersa apra la strada ad una possibilità di coltivazione e ascesa individuale in buona sostanza svincolata dalla *christianitas*, il che spiega anche il ruolo essenziale assegnato a personalità pagane nella Commedia. Insomma, il riconoscimento dantesco dell'uomo affaccia su un soggetto capace di percorrere in autonomia un'originale strada di maturazione morale e di ricerca della felicità. In questo senso, anche l'orientamento di Dante volto ad istituire una forte distinzione tra virtù cardinali e virtù teologali, “consegnando le virtù intellettuali al paradiso terrestre e quelle infuse al paradiso celeste” (Kantorowicz, 2012:461), conduce alla ovvia conclusione per la quale “l'uomo, se rettamente guidato, poteva raggiungere il paradiso terrestre del primo uomo con i propri mezzi, con la sola forza della ragione naturale e delle quattro virtù cardinali” (Kantorowicz, 2012:461); ne consegue che “Dante, separando l'intelletto dall'anima cui era precedentemente unito, e spezzando l'unità tra virtù intellettuali e virtù divinamente infuse, permise l'espressione della libera forza dell'intelletto. Egli usò questa forza per riportare a unità – un'unità finalizzata al conseguimento della felicità terrena – la comunità universale umana composta di tutti gli uomini, cristiani e no” (Kantorowicz, 2012:462).

Particolare rilievo assume, in questa prospettiva, la peculiare caratterizzazione dantesca del paradiso terrestre, la “divina foresta spessa e viva” che fa da contraltare alla “selva oscura” nella quale si è smarrita la diritta via di Dante personaggio. La versione dantesca dell'Eden è tanto più interessante ai fini del nostro discorso in quanto il paradiso terrestre è stato utilizzato tradizionalmente nella letteratura cristiana medievale come una formazione discorsiva congeniale a caratterizzare la struttura profonda della natura umana (Agamben, 2019). Da questo punto di vista, il paradiso terrestre rappresentato

nella *Divina Commedia* offre significativi elementi di novità rispetto alla tradizione, tra i quali spicca l'invenzione poetica del personaggio di Matelda, incarnazione e simbolo della felicità umana nella sua duplice forma della giustizia ("l'età dell'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro") e dell'amore ("Deh, bella donna, che a' raggi d'amore / ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti / che soglion essere testimon del core" vv. 43-45). Paradiso terrestre e Paradiso celeste non appaiono come due dimensioni al di fuori dalla storia umana, ed è qui che risiederebbe il più interessante elemento di novità dell'interpretazione dantesca dell'Eden, nonché il presupposto del riscatto politico, morale e ontologico dell'umano promosso da Dante. Come ha spiegato Giorgio Agamben:

[...] il Giardino e il Regno risultano dalla scissione di un'unica esperienza del presente e [...] nel presente essi possono pertanto ricongiungersi. La felicità degli uomini sulla terra è tesa fra questi due estremi polari. E la natura umana non è una realtà preesistente e imperfetta, che deve essere iscritta attraverso la grazia in un'economia della salvezza, ma è ciò che appare ogni volta qui e ora nella coincidenza – cioè nel cadere insieme – di paradiso e Regno. Solo il Regno dà accesso al Giardino, ma solo il Giardino rende pensabile il Regno. Ovvero: si accede alla natura umana solo storicamente attraverso una politica, ma questa, a sua volta, non ha altro contenuto che il paradiso – cioè, nelle parole di Dante, la "beatitudine di questa vita". (Agamben, 2019:120)

### **3. Libero arbitrio, divisione dei poteri e autonomia del soggetto**

Come abbiamo mostrato, la seconda cantica della *Divina Commedia* lascia intravedere importanti trasformazioni della concezione dell'umano sul piano assiologico e della semantica storica. Alla luce di queste trasformazioni il principio del libero arbitrio diventa una componente fondamentale nell'affermazione della dignità e redimibilità della natura umana. Dante ribadisce costantemente, anche ad esempio nel *De Monarchia* (libro I, cap. XII, paragrafi 2, 4, 6) che

se il giudizio umano fosse mosso dall'istinto non potrebbe essere libero e che l'autonomia è il dono più grande conferito da Dio alla natura umana. Grazie al libero arbitrio godiamo nella vita terrena della felicità umana e nella vita ultraterrena di quella celeste. In un passo del *Paradiso* Dante fa spiegare a Beatrice come la natura umana “quando peccò tota / nel seme suo, da queste dignitadi, / come di paradiso fu remota” (VII, vv. 85-87), ma come in seguito la “divina bontà” l’abbia redenta con entrambe “le vie sue” (misericordia e giustizia), tanto da rendere l’uomo capace di riscattarsi da sé (“ché più largo fu Dio a dar sé stesso / per far l’uom sufficiente a rilevarsi, / che s’elli avesse sol da sé dimesso” vv. 115-117). Commentando questa celebre terzina, il dantista Giorgio Padoan (1965:24) ebbe a scrivere: “potrebbe sembrare un assurdo: ma il poema che per definizione dovrebbe essere il più metafisico della letteratura mondiale è in realtà il più aderente alla vita terrena. Al centro dell’attenzione è sempre l’uomo”. Il peccato ha determinato la corruzione umana, ma si tratta di una corruzione provocata dall’atto del peccare e non intrinseca alla natura dell’agente. Si tratta, inoltre, di una situazione certamente reversibile e, in particolare, riconfigurabile in virtù di una dignità intrinseca all’umano originariamente già presente nella figura di Adamo: l’umanità stessa, poggiando su virtù e sapienza, avrebbe potuto, per il tramite della sua forza interiore, giungere nuovamente a se stessa e attualizzare la propria *humanitas* nel Paradiso terrestre da cui pure era stata originariamente espulsa. La rivalutazione dantesca di Adamo costituisce un ulteriore tassello della ricerca di una prassi soggettiva progressivamente svincolantesi dai gravami dell’ortodossia teologico-politica trecentesca: “Dante ribaltava [...] l’ordine delle potenze: allo stesso modo in cui Adamo portava in sé in potenza l’umanità e il peccato, così l’umanità nella sua totalità porta in sé Adamo e la sua perfezione, il suo *status subtilis* (se così possiamo dire)” (Kantorowicz, 2012:466). Questa visione dantesca rimanda all’idea di un’*humanitas* bastate a se stessa, in grado di porsi come prassi etica e orizzonte di salvezza, oltre che criterio di legittimazione transstorico, per il giudizio individuale, in particolare per la riflessione intorno alla dignità dell’uomo relativamente allo svolgimento dei propri uffici; allo stesso modo, la posizione del poeta fiorentino sulla

riscattabilità dell'uomo e sulla sua capacità di giungere alla felicità terrena richiama la scelta di svincolare le virtù cardinali dalle virtù teleologiche, lasciando queste ultime libere di sprigionare i propri effetti positivi nel cammino sapienziale dell'uomo in direzione del Paradiso terrestre. Al di là delle importanti implicazioni relative alla nuova attualizzazione dell'originaria condizione di felicità umana che si concentra sulla figura adamitica e tende a separarsi dall'immagine "della perfezione trascendente in Cristo concessa all'uomo per mezzo della grazia" (Kantorowicz, 2012:476), Kantorowicz mostra come "secondo Dante era alla portata delle sole forze dell'uomo recuperare la purezza del primo uomo" (Kantorowicz, 2012:476) e richiama l'attenzione sul Purgatorio quale luogo simbolico per "la purificazione dell'uomo in senso filosofico, e non teologico-sacramentale" (Kantorowicz, 2012:476).

In questa prospettiva, l'intera *Commedia* si rivela un progetto di autoaffermazione dell'umano in quanto umano, archetipo di un paradigma del moderno genealogicamente diverso da quello della secolarizzazione (che reca con sé evidenti tracce dall'ordine teologico trascendente da cui deriva), e tutto giocato su un piano di immanenza e di autonomia etico-politica. Poco importa se la XIII *Epistola* a Cangrande della Scala sia autentica o meno (Casadei, 2016): ai fini del nostro discorso, ci interessa sottolineare la plausibilità dell'affermazione in essa contenuta, per cui il *genus philosophie* a cui l'intera *Commedia* andrebbe ascritta è il *morale negotium*, ossia l'etica, e non la metafisica; dal momento che essa è stata concepita *non ad speculandum, sed ad opus* (*Ep. XIII*, 16). Per Dante, infatti, "la filosofia così concepita non è né un corpo di dottrine semplicemente comprese nel Cristianesimo né un insieme di strumenti teoretici ottimizzati per fini teologici. Al contrario, è un modo di vivere" (Stern, 2018:19).

Particolare interesse rivestono proprio sulla questione del libero arbitrio i canti centrali del Purgatorio, con le figure di Guido del Duca da una parte (canto XIV), e Marco Lombardo dall'altra (canto XVI). Se il primo ipotizza che alla base della mancanza di virtù vi siano forze impersonali ed extraumane (gli influssi astrali che determinano la "sventura / del luogo", vv. 38-39, XIV), il secondo propende risolutamente per una spiegazione immanente che addebita il male al

libero arbitrio, senza ipotizzare il quale non sarebbe giusto, del resto, essere beati per aver fatto il bene né dannati per aver fatto il male (“non fora giustizia / per ben letizia, e per male aver lutto”, vv. 71-72, XVI). Questo delicato passaggio dottrinale sembra condensare una delle principali direttrici di marcia verso la transizione a una concezione moderna del mondo e del sistema sociale.

Tutto il discorso pronunciato da Marco Lombardo appare emblematico di questo mutamento culturale. La sua modernità non consiste in un'improbabile e antistorica affermazione di ateismo (Sciuto, 2002), bensì nella rivendicazione convinta e orgogliosa dell'autonomia e della dignità della natura umana: “Ben puoi veder che la mala condotta / è la cagion che il mondo ha fatto reo, / e non natura che 'n voi sia corrotta” (*Purgatorio*, XVI, vv. 103-105). Ancora una volta viene confutata la teoria della difettività della natura umana, e si ribadisce che il peccato è un atto della volontà che non discende dalla natura dell'uomo in quanto tale né può produrre, d'altra parte, l'effetto di comprometterla. Ragion per cui la denuncia dei mali del mondo fatta da Marco non può che scivolare da un piano teologico e ontologico a un discorso squisitamente storico-politico, che nel caso specifico chiama in causa l'impropria confusione della “spada col pastorale”, ovvero la distorsione del corretto rapporto di equilibrio e di reciproca autonomia che dovrebbe instaurarsi fra potere temporale e potere spirituale.

In passato, prima di questo momento di corruzione sopraggiunto in seguito alla donazione di Costantino, – spiega Marco Lombardo (vv 106 sgg., XVI) – “due soli” diversi e indipendenti (ovvero l'imperatore e il papa) illuminavano “l'una e l'altra strada”, cioè quelle “del mondo e di Deo”, mentre ormai fatalmente “l'un l'altro ha spento”, ossia il papa ha assorbito di fatto l'autorità dell'imperatore determinando effetti negativi dovuti alla circostanza che sono venuti a mancare gli equilibri e i contrappesi fra le due distinte istanze di potere (“giunti, l'un l'altro non teme”). Si tratta di una formulazione alquanto diversa rispetto allo stesso argomento utilizzato da Dante nel *De Monarchia* per sostenere l'autonomia del potere imperiale. Qui Dante si impegna a confutare un'interpretazione allegorica di un passo della *Genesi* (I, 16), secondo la quale la gerarchia tra sole e luna rappresenterebbe il rapporto di dipendenza nel quale si trova il potere



temporale nei confronti di quello spirituale:

[...] *Dico ergo quod licet luna non habeat lucem habundanter nisi ut a sole recipit, non propter hoc sequitur quod ipsa luna sit a sole. Unde sciendum quod aliud est esse ipsius lune, aliud virtus eius, et aliud operari. Quantum est ad esse, nullo modo luna dependet a sole, nec etiam quantum ad virtutem, nec quantum ad operationem simpliciter; quia motus eius est a motore proprio, influentia sua est a propriis eius radiis: habet enim aliquam lucem ex se, ut in eius eclipsi manifestum est. (De Monarchia, libro III, cap. IV, paragrafi 17-18)*

Anche se la luna (il potere dell'imperatore) non può evidentemente avere maggiore luminosità di quanta ne riceve dal sole (il potere del papa), di fatto essa non deriva dall'astro maggiore ma ha una natura e un modo di funzionare indipendente. Si tratta della medesima tesi dell'autonomia dell'autorità terrestre che abbiamo visto sostenuta anche da Marco Lombardo, ma è piuttosto significativo che nel passo citato del *Purgatorio* si parli specificamente del rapporto fra due soli e non già di quello fra sole e luna, quasi a rimarcare e a enfatizzare anche sul piano figurativo la relazione di indipendenza reciproca fra papato e impero, fra teologia e politica.

La perorazione, nel canto XVI del *Purgatorio*, tanto del libero arbitrio quanto della divisione dei poteri temporale e spirituale, assume pertanto il valore di una forte affermazione della dignità e dell'autonomia dell'umano. A una libertà di crescita e coltivazione autodiretta dell'umano si accompagna una dialettica dei poteri per cui una relativa autonomia del politico segna lo spazio di libertà del vivere civile. È la medesima opzione valoriale e filosofica che si può cogliere anche nel trattamento che Dante fa del personaggio di Sigieri di Brabante. Molto si è dibattuto sulle ragioni dell'inserimento di Sigieri fra gli spiriti sapienti nel *Paradiso* (vv. 133-138, canto X), dal momento che storicamente egli fu un esponente del pensiero averroista, e per questa ragione le sue idee furono condannate come eretiche dal vescovo di Parigi Étienne Tempier nel 1277. A meno di non pensare che Dante ve l'abbia inserito ignorando il senso delle sue

tesi che pretendevano di spiegare la natura dal punto di vista della ragione *iuxta propria principia*, si deve concordare con l'ipotesi di Étienne Gilson, per il quale evidentemente Dante si riconosceva in qualche modo nel pensiero di Sigieri, in particolare nel denunciare "l'errore che lo spirituale abbia dei diritti sul temporale" e nell'affermare che "la filosofia è una scienza della ragione naturale pura, e la teologia, sapienza della fede, non ha autorità sulla morale naturale né sulla politica fondata su questa morale" (1987:247). Naturalmente non c'è bisogno di ipotizzare un Dante averroista per spiegare la beatificazione di Sigieri, è sufficiente pensare – come suggerisce Gilson – che Dante abbia collocato Sigieri nel *Paradiso* (peraltro nel medesimo Cielo in cui vi sono anche Graziano e Salomone, lodati da Dante per aver rispettato la distinzione tra spirituale e temporale) "come colui che rappresenta, non il contenuto dell'averroismo, ma il separatismo tra filosofia e teologia implicato dall'averroismo latino", e di conseguenza la "separazione fra temporale e spirituale, Chiesa e Impero, a cui egli aspirava" (Gilson, 1987:250). Pure non va dimenticato come il presunto averroismo di Dante si richiami certamente alla nozione di "intelletto umano" ma si tenga ad una relativa distanza dalla possibilità di una sua attualizzazione per mezzo della sola azione del filosofo in quanto singola individualità, orientandosi piuttosto verso "un intelletto universale immanente e non separato dagli individui umani che lo costituivano, anche se trascendeva ciascuno di essi e poteva pienamente attualizzarsi solo in un'*universitas* agente come "un solo uomo, come un individuo collettivo" (Kantorowicz, 2012:466). Questa interpretazione dell'averroismo dantesco è una traccia interessante per quelle prefigurazioni del moderno che punteggiano, in misura per noi significativa, la riflessione etica e politica del poeta fiorentino. Osserviamo, in effetti, una particolare curvatura nella lettura dantesca del filosofo musulmano, spesso orientata a delineare il profilo di un'autonomia intellettuale dell'umano refrattaria a lasciarsi chiudere nel recinto di un sapere individualistico e distante dalla dimensione dell'agire. Ci sembra interessante, a questo proposito, che il riferimento kantorowicziano ad un "intelletto universale immanente" trovi conferme anche nell'interpretazione offerta da Esposito, il quale, pur essendo alla ricerca di un pensiero

che sia critico delle antinomie caratteristiche del modello prevalente di modernità, non annovera di certo il poeta fiorentino tra i pensatori refrattari rispetto al canone moderno (Esposito, 2010:136-49). Egli infatti, dopo aver ricordato che “Averroè sostiene il netto primato di un intelletto impersonale che colloca Dio in una posizione esterna, e sostanzialmente ininfluenza, rispetto alle vicende umane, da lui conosciute soltanto dal lato dell’universale, e non anche da quello del particolare” (Esposito, 2013:162), prosegue ponendo in relazione questa interpretazione alla lettura svolta da Dante stesso (“il più grande tra gli averroisti”) nel *De Monarchia*:

[...] dire che il pensiero è una possibilità aperta per ciascuno, un luogo comune non occupato e non occupabile da nessuno in esclusiva, significa teorizzare, per la prima volta con simile nettezza, non solo che l’intelligenza è una potenza collettiva ma anche che essa, come si esprimerà il più grande tra gli averroisti, “non può essere del tutto e allo stesso tempo attualizzata da un solo uomo o da una comunità particolare”, perché richiede “che vi sia nel genere umano una moltitudine attraverso cui la potenza sia interamente attuata”. (Esposito, 2013:163)

#### **4. Una diversa ripartenza della modernità nella riconciliazione dell’umano**

Considerando il contesto storico e culturale in cui è vissuto, la modernità di Dante sta tutta nella sua rivendicazione di laicità dell’etica terrestre ed autosufficienza del pensiero umano, istanze che hanno prodotto una rottura decisiva rispetto alla tradizione filosofica e teologica medievale. Al di là del tono forse eccessivamente enfatico, appare ancora piuttosto convincente l’opinione del filosofo Giovanni Gentile, per il quale Dante avrebbe messo in scena “il primo atto della ribellione alla trascendenza scolastica” (1965:20) dall’interno della tradizione tomistica a cui lui stesso apparteneva. Certo, Dante non mette radicalmente in discussione la superiorità dell’ordine celeste e della sapienza teologica rispetto alla dimensione terrestre e alla

conoscenza filosofica, cionondimeno il suo mondo “al contrario di quello di San Tommaso d'Aquino, è un universo in cui dalla gerarchia delle dignità non deriva mai alcuna gerarchia di giurisdizione, ma piuttosto la loro indipendenza reciproca” (Gilson, 1987:133). L'inferiorità ontologica della condizione umana diventa condizione della sua differenziazione funzionale e quindi della sua autonomia morale e razionale. In altre parole, Dante sarebbe ben consapevole che la beatitudine che la ragione umana può conseguire non è quella beatitudine perfetta cui si può accedere soltanto attraverso la contemplazione di Dio, ciononostante – come osserva Gilson – egli ammette che l'uomo può trovare una felicità nella vita attiva, purché

[...] liberato dall'infelicità provocata in lui dal desiderio di una conoscenza e di una beatitudine contemplativa situata al di fuori delle sue possibilità; [...] l'uomo non desidera conoscere qui ciò che qui in effetti non può conoscere. Una volta amputato di ogni irrealizzabile ambizione contemplativa, l'uomo desidererà ormai conoscere solo ciò che può conoscere e potrà godere senza altre preoccupazioni della beatitudine dell'azione. Sarà così soddisfatto; e cos'è la soddisfazione di tutti i desideri se non la beatitudine? (Gilson, 1987:134)

Lo stesso De Sanctis, del resto, aveva avuto modo di sostenere come, fin dal *Convivio*, in Dante trovi ospitalità “[...] un sentimento chiaro e vivo dell'unità della vita, fondata nella concordia dell'intendere e dell'atto o, come si direbbe oggi, dell'ideale e del reale, e insieme il dolore della scissura” (1988:71), nel caso dell'amore drammaticamente esemplificata dalla subordinazione dell'intelletto alle inclinazioni animali dell'umano. Il celebre italianista, del resto, pone l'accento sulla medesima concordia nel momento in cui, discutendo direttamente della *Commedia* e del rapporto tra conoscenza e fede, afferma che “Dante stesso conosce e vuole a un tempo: ogni suo atto del conoscere mena a un suo atto del volere” (De Sanctis, 1988:178), né sarebbe possibile differentemente per un autore il quale ritiene possibile giungere all'unione e alla contemplazione di Dio non soltanto attraverso il volere ma anche attraverso un sapere

che è, si badi bene, “sapienza che è amore e scienza, unità del pensiero e della vita” (De Sanctis, 1988:178). In Dante la vita *nel* mondo non può essere altro che vita *di* e *per* questo mondo. La legittimazione del mondo terreno non passa attraverso il processo di assimilazione escludente che sostanzialmente la sottomette al mondo celeste, ma è l'effetto di un pensiero che ne riconosce la differenza senza comprometterne l'identità, ossia che tiene insieme l'uno e l'altro (il mondo terreno e quello celeste) salvaguardandone tuttavia la mutua autonomia e, per così dire, la “differenziazione funzionale” (Luhmann, 1983). Come emerge dal discorso di Marco Lombardo che abbiamo esaminato, la dimensione spirituale e l'azione politica dovrebbero intrattenere un rapporto di indipendenza reciproca al riparo da ogni indebita invasione di campo e da ogni rischio di indifferenziazione, pena un destino di inevitabile decadenza e corruzione (“Di oggimai che la Chiesa di Roma, / per confondere in sé due reggimenti, / cade nel fango, e sé brutta e la soma”, *Purgatorio*, XVI, vv. 127-129).

Certo, così come in Weber, anche nel caso di Dante il fenomeno sociologico che fa da sfondo al suo mondo culturale e poetico è la trasformazione della società in direzione di valori tendenzialmente borghesi, trasformazione nella quale l'Italia “fu [...] quello che l'Inghilterra rappresentò nel processo economico moderno” (Lopez, 1982:326). “Le dispute filosofiche che arrivano ad avere pienezza di voce durante il corso del secolo [il Trecento]”, ricorda Paolo Grossi, “se le si colgono nel nucleo essenziale del loro messaggio, a questo mirano: isolare il soggetto nel mondo e sul mondo, riconoscendolo capace di cercare e trovare all'interno di sé le forze per dominare la realtà” (Grossi, 2007:69). Al di là della contraddittorietà di questa dinamica, è comunque rilevante il fatto che le “[...] riflessioni antropologiche trecentesche (riflessioni nate in polemica con le certezze medievali) [...]” costituiscono “l'origine prima di quella dimensione individualistica che sarà assolutamente dominante per tutta la modernità” (Grossi, 2007:70). “Dio si rallegra di tutte le cose, perché ognuna è in armonia col Suo Essere” – aveva proclamato san Tommaso annunciando i principi di una nuova epoca nella cultura e nell'arte del XIII secolo, già proiettata oltre la scolastica e verso

l'Umanesimo. Commentando questa frase, Arnold Hauser ha osservato che in essa:

[...] c'è già tutta la giustificazione teologica del naturalismo artistico. Ogni realtà, per quanto piccola, per quanto passeggera, è in diretto rapporto con Dio; ogni cosa esprime a suo modo il divino, e quindi ogni cosa ha un suo valore e un suo significato per l'arte [...] Il Dio che 'imprime il moto dall'"esterno"' corrisponde alla concezione autocratica propria del primo feudalesimo; il Dio presente e attivo in ogni ordine della natura corrisponde a un mondo più aperto, che non esclude più la possibilità dell'ascesa sociale. La gerarchia metafisica delle cose riflette pur sempre una società articolata in caste, ma il liberalismo del tempo si manifesta già nel fatto che anche l'infimo grado dell'essere è considerato insostituibile nella sua specifica natura. Prima le classi erano divise da un abisso insuperabile, ora sono in contatto [...]. (Hauser, 1955-6:256)

Ciò che è mutato in questo passaggio d'epoca è "l'intero rapporto fra spirito e natura", giacché la natura, compresa quella umana, non è più come in Agostino la *natura lapsa* compromessa dal peccato originale e caratterizzata dalla sua mancanza di spiritualità. La riabilitazione della "beatitudine di questa vita", cioè della natura terrestre e dell'esperienza dei sensi, non fa che sancire e rilanciare anche a livello dell'esperienza estetica la dottrina della "doppia verità" (Landucci, 2006), dei due soli danteschi, ovvero di due fonti distinte del vero, siano esse l'Impero e la Chiesa, la scienza e la fede, la politica e la teologia, l'immanenza e la trascendenza, e perfino il volgare e il latino.

In questo senso Dante si può legittimamente annoverare tra gli artefici di una diversa genealogia del moderno, che individua nella trasformazione del linguaggio espressivo lo strumento più sicuro per approdare allo spirito dell'Umanesimo. Come spiega Massimo Cacciari:

[...] il linguaggio poetico, che concreosce [...] nello stesso volgare, può assurgere a una *sapientia* (a un *sapere* prossimo davvero al *frui*) superiore alla *scientia* teologica. Senza la potenza dell'immagine, che da metafora e allegoria si fa evidenza simbolica, non potrebbero trovare espressione il Primo e l'Ultimo della *historia salutis*. Le *profondità* di Dio non possono essere pensate, "speculate" diremmo, che attraverso immagini, nell'immagine. Da qui si origina la profonda diffidenza dell'Umanesimo nei confronti della teologia scolastica e, insieme, si spiega il ruolo essenziale che svolgono nel suo pensiero il motivo artistico-poetico e l'interesse per la facoltà immaginativa dell'anima, la quale giace sí *longe a Deo*, ma proprio grazie a tale forza, così prossima alla stessa magia, giunge fino a rappresentare le realtà mondane come *segni*, *figure* di quella sovra-essenziale. La lontananza cessa così di apparire separazione; l'anima è capace di trasformare l'abissale distanza in infinito approssimarsi. Il linguaggio allegorico-simbolico non sarà, per il neoplatonismo fiorentino, che l'espressione dell'inesauribile *farsi-prossimi* al Bene in sé indicibile, la capacità dell'anima di *trasporsi* dalla lettera allo Spirito che la vivifica, dal visibile all'Invisibile. Senza però che in questo trasporre-superarsi la lettera, il visibile, la loro *carne* vengano, alla fine, come dimenticati. La loro 'esegesi' avrà termine soltanto in quella Gerusalemme trionfante, di cui, si badi bene, lo stesso *Paradiso* dantesco non è che segno. (Cacciari, 2019:21-2)

In altre parole, se la lontananza può cessare di apparire separazione ciò non avviene, come in precedenza, perché la vicenda terrena viene assimilata a epifenomeno di quella celeste e, contestualmente, esclusa e misconosciuta nel suo essere più proprio e singolare. In questa nuova dialettica che a partire da Dante si comincia a istituire tra visibile e invisibile, così come fra immanente e trascendente, la carne vivente del mondo guadagna il suo riscatto assiologico e la sua

specifica collocazione ontologica, al di là di ogni residuo teologico. Ed è di questa eredità che Dante arricchisce il repertorio di possibilità del moderno.

Il mondo del *Purgatorio* dantesco apre a una nuova possibile autocomprensione del moderno e del suo processo di *Selbstbehauptung*, di “autoaffermazione” (Blumenberg, 1992). Il terzo luogo dell'oltretomba dantesco testimonia il superamento della struttura binaria della società medievale e riflette l'ascesa di una nuova civiltà all'insegna dei valori e degli interessi della nascente borghesia. In particolare, il Paradiso terrestre diventa figura di una felicità umana attingibile *hic et nunc* nel mondo terreno, e anche la risoluta presa di posizione filosofica e politica di Dante a favore dell'autonomia individuale, così come della distinzione tra dimensione spirituale e azione politica, concorre a disegnare la cartografia di una modernità alternativa al regime di sapere che si è affermato in Occidente in virtù del processo di secolarizzazione, e che ha prodotto la tendenza sistematica a separare la vita in due zone di diverso valore, di cui quella materiale e mondana moralmente e ontologicamente subordinata a quella spirituale, ritenuta più vera ed autentica e identificata, di volta in volta, con Dio e la sua autorità terrena, con la forma secolarizzata della ragione, con le istituzioni del potere politico moderno.

La valorizzazione assiologica della *beatitudo huius vitae* teorizzata da Dante rappresenta un'opzione in grado di ricomporre la scissione della vita moderna, registrata da Max Weber nell'ascesi intramondana, in quanto “esistenza razionale *nel* mondo eppure *non di* questo mondo o *per* questo mondo” (1991:214). Ciò fa verosimilmente di Dante un riferimento essenziale per poter rintracciare all'interno della modernità una diversa e originale matrice genealogica di senso. Una matrice di senso – è la suggestione interpretativa con la quale concludiamo il nostro discorso – che può essere ricondotta al principio di “mondanizzazione del soggetto” che costituisce uno dei paradigmi fondanti di un “pensiero vivente” (Esposito, 2010), e la cui posta in gioco consiste nella “rottura di quella macchina teologico-politica che da tempo immemorabile unifica il mondo attraverso la subordinazione della sua parte più debole” (Esposito, 2014:XVIII).



## Bibliografia

- Agamben, G. 2005 *Profanazioni*. Roma: Nottetempo.
- . 2009 *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2012 *Opus Dei. Archeologia dell'ufficio*. Torino: Bollati Boringhieri.
- . 2019 *Il Regno e il Giardino*. Vicenza: Neri Pozza.
- Blumenberg, H. 1992 (1966) *La legittimità dell'età moderna*. Marelli, C. (trans.). Genova: Marietti.
- Cacciari, M. 2019 *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*. Torino: Einaudi.
- Casadei, A. 2016 “Sempre contro l'autenticità dell'epistola a Cangrande”. *Studi danteschi*, LXXXI:215-45.
- Cipolla, C.M. 1977 “La politica economica dei governi. La penisola italiana e la penisola iberica”. In: Castronovo, V. (ed.), *Storia Economica Cambridge*. Vol. 3. *La città e la politica economica nel medioevo*. Torino: Einaudi:462-96.
- De Sanctis, F. 1988 (1870) *Storia della letteratura italiana*. Vol. I. Bergamo: Euroclub.
- Esposito, R. 2010 *Pensiero vivente. Origine e attualità della filosofia italiana*. Torino: Einaudi.

- . 2013 *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*. Torino: Einaudi.
- . 2014 *Le persone e le cose*. Torino: Einaudi.
- Gentile, G. 1965 (1904-1922) *Studi su Dante*. Bellezza, V.A. (ed.). Firenze: Sansoni.
- Gilson, É. 1987 (1972) *Dante e la filosofia*. Cristaldi, S. (trans.). Milano: Jaca Book.
- Gramsci, A. 1975 *Quaderni del carcere*, 4 voll. Gerratana, V. (ed.). Torino: Einaudi.
- Grossi, P. 2007 *L'Europa del diritto*. Roma-Bari: Laterza.
- Hauser, A. 1955-1956 (1953) *Storia sociale dell'arte*, 2 voll. Bovero, A. (trans.). Torino: Einaudi.
- Kantorowicz, E.H. 2012 (1957) *I due corpi del Re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*. Rizzoni, G. (trans.). Torino: Einaudi.
- Landucci, S. 2006 *La doppia verità. Conflitti di ragione e fede tra Medioevo e prima Modernità*. Milano: Feltrinelli.
- Le Goff, J. 1982 (1981) *La nascita del Purgatorio*. De Angeli, E. (trans.). Torino: Einaudi.
- Lopez, R.S. 1982 "Il commercio dell'Europa medievale: il Sud". In Postan, M. & Mathias, P. (eds), *Storia economica Cambridge*, Vol. 2. *Commercio e industria nel Medioevo*. Agosti, G.; Cetti, L. & Negro, N. (trans.). Torino: Einaudi:337-338.

- Luhmann, N. 1983 (1980) *Struttura della società e semantica*. Sinatra, M. (trans.). Roma-Bari: Laterza.
- Marx, K. 1996 (1844) *La questione ebraica. Una concezione rivoluzionaria di emancipazione umana*. Roma: Editori Riuniti.
- Nisbet, R.A. 1987 (1966) *La tradizione sociologica*. Calasso, G.P. (trans.). Firenze: La Nuova Italia.
- Padoan, G. 1965 *Il canto 7. del Paradiso*. Torino: Società Editrice Internazionale.
- Schmitt, C. 1972 "Teologia politica". In: Miglio, G. & Schiera, P. (eds), *Le categorie del politico saggi di teoria politica*. Bologna: Il Mulino.
- Sciuto, I. 2002 "Etica e politica nel pensiero di Dante". *Etica & politica / Ethics & Politics*, 2; available at:[https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/5494/1/E%26P\\_IV\\_2002\\_2.pdf](https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/5494/1/E%26P_IV_2002_2.pdf).
- Singleton, C.S. 1968 (1958) *Viaggio a Beatrice*. Prampolini, G. (trans.). Bologna: il Mulino.
- Sombart, W. 1978 (1913) *Il borghese. Lo sviluppo e le fonti dello spirito capitalistico*. Furst, H. (trans.). Milano: Longanesi.
- Stern, P. 2018 *Dante's Philosophical Life. Politics and Human Wisdom in Purgatorio*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Toffanin, G. 1967 *Perché l'Umanesimo comincia con Dante*. Bologna: Zanichelli.

- |           |                         |  |
|-----------|-------------------------|--|
| Weber, M. | 2006<br>(1919)          | <i>La scienza come professione. La politica come professione.</i> Rossi, P. & Tuccaro, F. (trans.). Milano: Arnoldo Mondadori. |
| ——.       | 2008<br>(1920-<br>1921) | <i>Sociologia delle religioni.</i> Sebastiani, C. (trans.). Torino: UTET.  |
| ——.       | 1991<br>(1934)          | <i>L'etica protestante e lo spirito del capitalismo.</i> Marietti, A.M. (trans.). Marieano: Rizzoli.                           |

## CENTAURI, MINOTAURI E LA DUALITÀ COSTITUTIVA DEL CITTADINO MODERNO

**CARLO GRASSI**  
(Università IUAV di Venezia)

### **Abstract**

*Medieval monastic literature fixed permanently in Western culture the framework that articulates guilt and innocence according to a tripartite structure: it incorporated, between the land of the damned and that of the saved, a place where men can purify themselves and regain their lost innocence. Dante reworks this idea of intermediary space, giving it a new topography and an original meaning. Illuminating this space with the four stars of the cardinal virtues, prudence, fortitude, justice and temperance, he transforms it into the model of an earthly justice different and almost antithetical to the divine.*

**Keywords:** Sociologia della cultura, sociologia del diritto, critica dantesca, umanesimo civico, repubblicanesimo classico

### **1. Un territorio connesso alla saggezza terrena e politica**

Il purgatorio non è un'invenzione del cristianesimo. Già Platone, nel *Fedone* (2001a:119), ispirandosi all'antica mitologia egiziana, inserisce tra il "Tartaro", l'abisso in cui sono precipitati dopo la morte i "peccatori senza rimedio"; e "la vera terra", dove risiedono coloro che "si sono purificati attraverso la filosofia"; la "palude Acherusiade", il luogo che accoglie i defunti perché possano "purgarsi, scontare le loro pene, liberarsi delle colpe eventualmente commesse".

È tuttavia la letteratura monastica medievale a codificare in modo stabile nella cultura occidentale il quadro che articola colpa e innocenza secondo una struttura tripartita (Morgan, 2012). Dante rilegge questa compartimentazione attribuendo alla regione intermedia una nuova topografia e un inedito significato. In primo luogo, raffigura il

purgatorio non più in termini di avvallamento semi-subacqueo o semi-sotterraneo, ma sotto forma di collina da scalare: evidenziando come, a partire dalla base per chi ha commesso le colpe più gravi o più in alto per le più lievi, esso costituisca un passo iniziale effettuato in direzione del cielo e della salvezza dell'anima (Cacciari, 2012). E, in secondo luogo, descrivendolo come una località di transito nella quale il movimento è incessante e il soggiorno provvisorio, ne fa una metafora della realtà urbana: un territorio di confine fungente da terzo polo tra la vita agra delle campagne e quella aulica dei castelli.

Tali corporeità geografica e valenza metaforica si rispecchiano l'una nell'altra e, in tal modo, pongono sullo stesso piano due sfere distinte, la spirituale e la secolare, reclamando indirettamente l'equivalenza del loro valore. Mettono così in risalto un piano espositivo il più distante possibile da quello dei sogni e dei riti in cui l'accentuazione di presenza e importanza dell'aspetto mondano dell'esistenza prospetta un ampliamento decisivo della sfera dell'io. Si delinea quindi l'emergenza di uno spazio fatto per essere abitato da individui i quali, sensibili alle gioie e ai dolori terrestri, usano "la gloriosa rota" (*Par. X*, v. 145) degli orologi per dividere il giorno in parti uguali e mirano a vederci chiaro non solo nei propri conti ma anche nella realtà che li circonda (Duby, 1966).

Interposti tra, da un versante, la *selva oscura* della "natura sì malvagia e ria", bestia che "non lascia altrui passar per la sua via, ma tanto lo 'mpedisce che l'uccide"; e, dall'altro, "le beate genti"; tali soggetti aspirano a costruire un territorio connesso alla saggezza terrena e politica dove possano abitare "color che son contenti" "perché speran" di migliorare la loro condizione grazie all'efficacia del lavoro (*Inf. I*, vv. 94-97, 118-120).

L'enfasi posta sulla speranza, sull'attesa fiduciosa di un riscatto o di un miglioramento, non ha solo qualità di riferimento religioso, ma evoca un movimento di grande entità e primaria importanza: la transizione che, da un panorama ideologico e normativo di tipo medievale, agricolo, monarchico ed ecclesiastico, conduce a una costellazione di concezioni e principi sviluppantisi in accordo con le realtà della società urbana, comunale e secolarizzata, nella quale il destino di ciascuno non è più segnato alla nascita, ma viene deciso giorno per giorno, "con ingegno e con arte" (*Purg. XXVII*, v. 130), da intelligenza e buona volontà personali.

In molta parte d'Europa, nel Trecento, i governi comunali giungono all'apice della loro maturazione. Tali regimi introducono l'idea che la legittimità dell'assetto istituzionale di una comunità sia garantita dal consenso collettivo alle decisioni prese e che, di conseguenza, il potere debba muoversi all'interno di una rete di condizionamenti ed esplicitarsi soprattutto nella capacità di governo e di amministrazione del territorio. Danno impulso, in altri termini, al passaggio da un'organizzazione di tipo feudale, in cui i servizi vengono ottenuti e l'ordine pubblico imposto attraverso la coercizione, a un tipo differente nel quale non soltanto una piccola minoranza ma la stessa maggioranza contribuisce più o meno coscientemente al movimento culturale e all'ordine sociale. Non più sottoposti al potere dinastico del sovrano, fondato sull'eredità e sul sangue, i comuni inaugurano un nuovo modo di gestire la cosa pubblica per il quale ciò che risulta cruciale non è la fonte del potere, ma gli effetti a cui dà luogo: forme politiche che si accreditano, cioè, non sulla base di un'origine esterna da cui trarre prestigio e autorità, bensì in virtù del buon e ordinato governo che la loro potestà è in grado di generare. Con la conseguenza che l'unilateralità del vincolo dispotico tra, da un lato, il diritto incondizionato del governante di comandare, e, d'altro lato, l'obbligo di obbedirgli senza riserve, comincia a essere messa in discussione in favore del principio relativo alla reciprocità del rapporto giuridico fra chi governa e la popolazione di cui egli stesso è parte: di cui è "sanza fine cive / di quella Roma onde Cristo (stesso) è romano" (*Purg.* XXXII, vv. 101-102).

È sul fiume Flegetonte, "riviera del sangue" dell'inferno, che difatti sono collocati i "centauri, armati di saette", come guardiani-giustizieri di chi "per violenza in altrui nocchia": e, soprattutto, dei "tiranni / che dier nel sangue e ne l'aver di piglio" come il despota padovano Ezzelino Romano (*Inf.* XII, vv. 47, 55-56, 104-105).

Tra la voragine infernale della colpa inespiable e la beatitudine celeste dei salvati viene a inserirsi così un interspazio terreno in cui si fa incessantemente esperienza della correlazione tra il disincanto angosciato riguardo alla caducità delle cose umane e la consapevolezza ottimista di poter affrontare senza troppo timore il viaggio indeterminato e rischioso dell'esistenza. Dove, al pari di Dante, che è a contempo il primo attore del suo stesso poema e il pellegrino, l'uomo

comune, ciascuno può farsi protagonista del cammino su cui procede avvantaggiandosi delle cose buone fatte e correggendo i propri errori.

Grazie alla presenza “di quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno”, ognuno si ritrova passeggero nel mondo e “libertà va cercando, ch'è sì cara”. Dibattendosi alla ricerca della giusta via nel mare agitato della propria esistenza, può ripetere “per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno” (*Purg.* I, vv. 1-2, 4-5, 71).

Ciò che è in questione è il superamento del manicheismo primario che divide drasticamente il mondo in bene e male, fecondità e sterilità, vita e morte, a beneficio di altri punti di vista non più binari, ma plurali: in favore di nuovi schemi mentali più aperti e inclusivi in cui vizio e virtù non costituiscono antinomie assolute. Dove disordine, conflitto, violenza e persino delitto non appartengono esclusivamente al sottomondo selvaggio della scelleratezza e dell'ingiustizia e le azioni umane non devono essere valutate unicamente secondo gli standard divini, ma anche tenendo conto della prassi concreta dell'esistenza terrena.

Per quanto riguarda questo movimento, Jacques Le Goff (1987:6) spiega che “il IV Concilio Lateranense (1215) segna una data importante. Esso fa obbligo a tutti i cristiani – cioè a tutti gli uomini e le donne – di confessarsi, almeno una volta l'anno, a Pasqua. Il penitente deve giustificare il suo peccato in funzione della propria situazione familiare, sociale, professionale, delle circostanze e della sua motivazione. Il confessore deve tenere conto di questi parametri individuali, e, allo stesso modo della ‘soddisfazione’, cioè della penitenza – se non di più –, deve perseguire il *riconoscimento delle sue mancanze* da parte del peccatore, raccogliere la sua *contrizione*. Deve mondare una persona, più che punire una colpa. Ciò richiede alle due parti coinvolte nella confessione un grande sforzo, al quale la tradizione non le ha abituate. Il penitente deve interrogarsi sulla propria condotta e le proprie intenzioni, procedere ad un esame di coscienza. Si è aperto un nuovo fronte, quello dell'introspezione, che lentamente trasformerà gli atteggiamenti mentali e i comportamenti: è l'inizio della modernità psicologica. Il confessore dovrà porre le domande utili a fargli conoscere il penitente, a discernere nel suo carico di peccati quelli gravi – mortali se non vi è pentimento né penitenza – e quelli lievi, i veniali, che si possono espiare. I peccatori che muoiono in stato di peccato



mortale andranno nel luogo tradizionale della morte e della punizione eterna, l'inferno. Coloro che muoiono gravati di soli peccati veniali passeranno un periodo più o meno lungo in un nuovo luogo, il purgatorio”.

## 2. Centauri e minotauri: la tirannia convien che gema

Rispetto all'imperscrutabilità d'inferno e paradiso, il purgatorio somiglia, piuttosto, al mondo mutevole ma ordinato della vita quotidiana. Regno della provvisorietà che riguarda la buona e la cattiva sorte di un'umanità che vive nel presente, nel segno dell'instabilità e del divenire: “credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura. / Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l'uno e l'altro caccerà del nido” (*Purg.* XI, vv. 94-99).

Si tratta di un habitat insediato in una geografia terrena, incardinato in una temporalità storica, ponderato in base alla contabilità economica del dare e dell'avere, del maturare crediti e dell'estinguere debiti: dove ad essere sovrani sono il commercio e il contratto. Come si spiega esplicitamente nel canto del *Purgatorio* (X, v. 108) in cui Dante si rivolge direttamente al lettore perché comprenda bene che lo stesso “Dio vuol che 'l debito si paghi”<sup>1</sup>.

Lungi dall'essere incatenati a una condizione immutabile per l'eternità, i suoi abitanti sono attori di un viaggio mondano nel quale s'investono in nome del progresso individuale e collettivo che dipende da loro stessi e prendono in tal modo gradualmente coscienza dei propri limiti e delle proprie capacità: “Noi andavam per lo vespero, attenti / oltre quanto potean li occhi allungarsi / contra i raggi serotini e lucenti” (*Purg.* XV, vv. 139-141). Si tratta di una concezione del tutto confacente allo spirito di soggetti che cominciano ad elaborare una propria specifica definizione della vita sociale in cui le esigenze della “dolce libertà” rivendicano uno spazio più esteso e una rilevanza preponderante rispetto ai vincoli rigidi della necessità naturale e data: cittadini che oppongono lo “stato franco” alla “tirannia” (*Inf.* XXVII, v. 54), la bilancia alla spada, la regola come sistema di mediazione sociale al *vae victis*, lo spirito mercantile del tutto è negoziabile ai principi

---

<sup>1</sup> “Non vo' però, lector, che tu ti smaghi / di buon proponimento per udire / come Dio vuol che 'l debito si paghi” (*Purg.* X, vv. 106-108).

eroici drastici e senza mezze misure dell'*ethos* cavalleresco, l'attività gestionale e amministrativa alla tradizione militare e marziale delle aristocrazie, la concezione del potere come governo limitato dalla legge contro quella intesa come espressione della forza, come costrizione e dominio dei più forti sui più deboli.

Lo chiarisce bene Ernst Kantorowicz, (2016:471): “separando l'intelletto dalla sua antica unità con l'anima e distinguendo le virtù intellettuali dalla loro unità con le virtù divinamente infuse”, lo schema dantesco dei due paradisi consente di definire uno scopo ultimo da raggiungere con mezzi umani indipendentemente dall'accesso agli strumenti spirituali della fede e della grazia. “Non aspettar mio dir più né mio cenno; / libero, dritto e sano è tuo arbitrio, / e fallo fora non fare a suo senno: / per ch'io te sovra te corono e mitrio” (*Purg.* XXVII, vv. 139-142).

Come si spiega nel XV capitolo del libro III del *Monarchia* (1997b:498-499), gli insegnamenti spirituali (*documenta spiritualia*), che rivelano una verità soprannaturale (*supernaturalem veritatem*), devono essere integrati dagli insegnamenti filosofici (*phylosophica documenta*) propri della ragione umana (*humana ratione*). In questi termini, viene anche giustificata una nuova sorgente d'autorità: il ritrovato significato classico di *libertas* indica un ideale di partecipazione allo Stato, che supera l'antinomia tirannide/libertà senza cadere nello sdoppiamento stato/società. Il potere formale della giurisdizione si ritrova quindi affiancato da una nuova rilevanza accordata alle opinioni e alle scelte dei cittadini. Prospettiva per la quale il principe non si presenta in qualità di padrone, ma di servitore dello Stato, inteso come congiunzione di *Res publica* e *Res populi*: come correlativo istituzionale di una società formata da uomini e donne che intendono vivere insieme secondo giustizia sotto il governo della legge.

Nella sua più intima costituzione l'uomo è certo scisso in una doppia natura, umana e animale. Per governare la vita sociale, in effetti, come ben spiega Niccolò Machiavelli (2018:868), “bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura e l'una senza l'altra non è durabile”<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> “Dovete adunque sapere come sono dua generazione di combattere, l'uno con le legge, l'altro con la forza: quel primo è proprio dello uomo, quel secondo delle bestie; ma perché el primo molte volte non basta, bisogna ricorrere al secondo: pertanto a uno principe è necessario sapere bene usare la bestia e lo uomo. Questa parte è suta insegnata a' principi copertamente dalli antiqui scrittori, li quali scrivono come Achille e molti altri di quelli principi antichi furono dati a nutrire a Chirone centauro, che sotto la sua disciplina li costudissi; il che non vuol dire

Tuttavia tale duplicità può presentarsi sotto forma sia di corpo umano e testa d'animale, sia di corpo animale e testa umana. Da una parte (*Inf.* XI, vv. 82-83; XII, vv. 33, 92, 100, 133) vige l' "ira bestial" del minotauro: la tirannia, nella quale la macchina corporea è guidata da uno spirito animale, da "incontinenza, malizia e la matta bestialitate". Dall'altra parte vi sono, invece, i centauri: "la scorta fida" che "per sì selvaggia strada" guida verso la "divina giustizia".

"La tirannia convien che gema" (*Inf.* XII, v. 132) perché rappresenta il dominio dei minotauri: il regno dell'ingiustizia dove prevalgono disordine, conflitto, violenza, delitto. Al contrario, al pari del buon centauro "Chirón, il qual nodrì Achille" (*Inf.* XII, v. 71), l'organizzazione comunale esercita le sue prerogative proteggendo e prendendosi cura dei cittadini. Di fatto, nel contesto sociale e giuridico comunale si concretizza quella che potremmo definire una vera e propria riconquista delle definizioni ciceroniane di *populus* e di *civitas* intese entrambi come *societas*: come risultato di un contratto consensuale volto alla realizzazione di *consensus iuris* e *communio utilitatis*.

Sotto il governo del *nomos basileus*, quindi, "torna giustizia e primo tempo umano" (*Purg.* XXII, v. 71): i rei sono messi in condizione di non nuocere e agli onesti è garantito il giusto premio del loro lavoro e della loro azione. Precocemente umanista, il regime comunale coniuga l'ideale religioso con quello della giustizia unificata simbolicamente con la magnificenza del mondo classico. Nella nuova facciata duecentesca di Palazzo Broletto, il palazzo del podestà di Mantova, nel 1256 viene posta una statua di Virgilio nei panni di un giudice, accompagnata dall'iscrizione "*Virgilius Mantuanus poeta clarissimus*". E, ad esempio, per esemplificare la buona salute e la prosperità di Firenze, nel capitolo *Come ne la città di Firenze si fece una nobile corte e festa, vestiti tutti di robe bianche*, della sua *Nuova Cronica* (1991:450-451), Giovanni Villani presenta la città nei termini di un luogo dove, per dirla con i versi del *Purgatorio* (XXVII, v. 131), "lo tuo piacere omai prendi per duce": come uno spazio in cui si gode della sicurezza che è buona per "li mercatanti e artefici" e dove nei giorni di festa i "popolani" possono distrarsi "in giuochi, e in sollazzi, e in balli di

---

altro, avere per precettore uno mezzo bestia e mezzo omo, se non che bisogna a uno principe sapere usare l'una e l'altra natura, e l'una senza l'altra non è durabile" (Machiavelli, 2018:868).

donne e di cavalieri”, girovagando per i quartieri “con trombe e diversi stromenti in gioia e allegrezza, e stando in conviti insieme, in desinari e in cene”.

È all'interno di tale contesto che prende forma lo sgretolamento della concezione medievale della società e dei rapporti sociali per la quale il soprannaturale è più concreto e importante della condizione terrena stessa. Svincolati dalla teologia e dalla mistica ascetiche, affrancati dall'idea totalizzante di un aldilà sentito come momento risolutore dell'esistenza mondana e predominante su di essa, gli uomini hanno ora meno paura della morte. Affidano quindi il proprio più intimo interrogarsi alla teoria di una perfezione umana, una *humanitas*, che si aggiunge, mitigandola, all'assoluto della *christianitas*, la perfezione cristiana: la prima che “l'ovrare appaga”, l'altra che si soddisfa con il contemplare, “lo vedere” (*Purg.* XXVII, v. 108).

Dal punto di vista di Dante (1997b:448-449), infatti, quelli che si possono e si devono raggiungere sono non uno, ma due modelli di felicità: “*duos fines*”. Il sommo bene della felicità relativa alla vita eterna, alla “*beatitudinem vite eterne*”, al “*paradisum celestem*”, non è contraddetto ma confortato e preannunciato dalla felicità in questa vita, nel “*terrestrem paradisum*”. Questo tema è centrale nella lunga esposizione di Virgilio sull'amore come criterio di distinzione tra bene e male. Come tutti i sentimenti e le pulsioni umane, l'amore può essere “o naturale o d'animo”: “e tu 'l sai. / Lo naturale è sempre senza errore, / ma l'altro puote errar per malo obietto / o per troppo o per poco di vigore” (*Purg.* XVII, vv. 92-96).

Con tale posizione viene riconosciuta l'effettività e la legittimità del potere di un intelletto nuovo ed emancipato in grado di riformare la religiosità cristiana, circoscritta alla ricerca interiore di Dio, per farne scaturire la possibilità del perseguimento di una felicità intra-mondana guidata dalla ragione di cui ogni essere umano è dotato. Il mondo religioso e morale comincia così a venir concepito in quanto non coincidente con la vita corrente ma, in qualche modo, come un obiettivo a venire da guadagnare con impegno, applicazione, fiducia e senza temere eventuali passi falsi: non più realtà incombente e minacciosa, ma simbolo di un traguardo politico raggiungibile in vita mediante “l'ovrare”, la pace e la giustizia. L'ineluttabilità della natura si fa quindi meno inesorabile: può e deve essere temperata dalla legge che instaura la sovranità dell'ordinamento giuridico lì dove prima era l'imperio di

uno solo. Il diritto si prospetta, in tal senso, in qualità di *ars boni et aequi*: un sistema che non pretende di rendere razionale il reale, ma aspira più modestamente a proporsi come *civilis societatis vinculum*. Come riassume Coluccio Salutati nel capitolo *De necessitate legum et medicinae et quod leges necessariae magis sunt* del *De nobilitate legum et medicinae* (1532:54), comparando sulla scorta del *De Republica* di Cicerone *lex divina, lex naturalis e lex humana*, “in sostanza queste leggi non differiscono: sono uguali, sono innegabilmente una cosa sola. La legge Divina stabilisce; la Naturale spinge; l’umana promulga ed ordina. Ma è lo stesso ciò che viene comandato, e ciò a cui si è sospinti, e ciò che è stabilito. La legge Divina poi domina ed eccelle; quella Naturale accoglie e muove; quella umana sancisce il vero ed obbliga e, per tale obbligazione, la legge prende il nome di legare”<sup>3</sup>.

### 3. *Iustitia premiandi et puniendi*: Catone come alter ego simbolico

Certo l’intelletto non è immune da una sostanziale soggettività. La mente osserva le cose da una prospettiva locale e non generale, ma le sue sono solo visioni parziali e non illusioni ingannatrici: “quando l’anima mia tornò di fuori / a le cose che son fuor di lei vere, / io riconobbi i miei non falsi errori” (*Purg.* XV, vv. 115-117).

La verità umana non è semplice e lineare: è incarnata in un corpo e, come tale, costituisce un insieme molteplice formato da arti e organi interdipendenti ma distinti. In un mondo configurato come un *Purgatorio* (XVII, v. 96), quindi, più che tra purezza e impurità, si deve distinguere tra eccesso e difetto. Il bene non appare più in antitesi con il male, ma, ripetendo il dettato aristotelico, con il troppo, con l’eccesso, con la *hýbris* (ὑβρις): si “puote errar per malo obietto / o per troppo o per poco di vigore”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> “*Re quide leges istae non differunt: idem sunt, una prorsus sunt. Divina quidem lex instuit; Naturalis inclinatur, humana promulgat et iubet. Idem autem est quod iubetur, et ad quod inclinatur, et quod institutum est. Divina quide lex instat et eminet: Naturalis recipit atque movet; humana vero promulgat et obligat et qua quidem obligatione, lex a ligado dicta est*” (Salutati, 1532:54).

<sup>4</sup> “La virtù, quindi, è uno stato abituale che orienta la scelta, consistente in una medietà (ἐν μεσότητι) rispetto a noi, determinato razionalmente e come verrebbe a determinarlo l’individuo saggio (φρόνιμος). Medietà tra due mali (μεσότης δε δύο κακιών), l’uno secondo l’eccesso (καθ’ υπερβολήν) e l’altro secondo il difetto (κατ’ ἔλλειψιν)” (Aristotele, 2008:500-501).

Riprendendo argomenti da Cassiodoro, Marziale, dall'*Epistula ad Romanos* di San Paolo e dal *De officiis* ciceroniano, nel trattato morale sull'idea di cittadinanza *Liber consolationis et consilii* di Albertano da Brescia, capitolo XXXIX, *De officio iudicis circa vindictam* (1873:86-89), Prudentia persuade Melibeo che non vale la pena volersi vendicare perché, non solo la vendetta non compensa del danno subito ma, soprattutto, è del tutto irragionevole in quanto innesca una sequela sanguinosa e inesauribile di controveazioni reciproche. Se i criminali e i disonesti devono essere puniti, il compito spetta a un giudice, a un rappresentante della legge, non a una ritorsione la cui violenza non è diversa ma identica a quella a cui si vorrebbe replicare.

La stessa giustizia deve pertanto sempre essere temperata dalla sapienza. La congiunzione di queste due tende a risolversi nella strutturazione di una propedeutica del diritto: nel considerare come indispensabili per ogni atto giuridico due requisiti preliminari, i caratteri di *métrion* (la giusta misura) e di *koinôn métron* (la misura comune), in modo tale da orientare il giudizio più verso l'equanimità che l'intransigenza, più in direzione dell'equilibrio che del rigore draconiano.

Ponendosi come obiettivo non la perfezione di una probità astratta, ma la nozione di preferenza ragionevole finalizzata all'ideale della vita buona, il vincolo tra giustizia e sapienza ha il suo caposaldo nella *mesótēs*. Tale correlazione, in altri termini, in quanto inseparabile dalle qualità personali del *phrónimos*, l'individuo dotato di senso della misura, è in grado di dare vita alla *phrónesis*, l'attitudine a discernere, nelle circostanze difficili dell'azione, la giusta disposizione, l'*orthós lógos*. Essa consente, infatti, di tradurre la norma generale nel caso particolare senza fare ricorso a un'etica più fondamentale, né eccedere le risorse della norma stessa.

I latini hanno ripreso la nozione aristotelica di *phronesis* traducendola con il termine *prudencia* proprio per indicare che anche il giusto per legge non si presenta come incondizionato. Il giusto in generale non è giusto sempre e comunque, ma solo nella maggior parte dei casi e, quindi, l'esercizio concreto del giudizio ha bisogno di essere perennemente guidato dal principio della moderazione. Il che prevede tenere nel dovuto conto le situazioni concrete e particolari, mettersi in condizione di riconoscere il valore dell'individuo e delle singolarità,

sapersi confrontare con l'emergenza del contingente e con l'indeterminazione.

Questa propedeutica ha dato vita a una classificazione etica che l'antichità classica ha trasmesso alle epoche successive. Si tratta della quadripartizione della virtù in prudenza-*phronēsis* (φρόνησις), giustizia-*dikaiosynē* (δικαιοσύνη), coraggio-*andreia* (ἀνδρεία) e temperanza-*sōphrosynē* (σωφροσύνη), enunciata da Platone nel primo libro della *Repubblica* (2001b:1092-1107). Tale sequenza, ribadita ed estesa da Aristotele nel capitolo della *Retorica* su *Il genere apodittico*<sup>5</sup>, citata e ricalcata in modo identico da Cicerone prima nel *De inventione* e poi nel *De Officiis*<sup>6</sup>, viene ripresa e riconosciuta come canonica tra i pensatori stoici e neo-platonici dell'antichità greca e latina. In seguito, integrata con la trinità delle virtù teologali formalizzate nel tredicesimo capitolo della *Prima lettera ai Corinzi* (2013, 13:1-13) da Paolo di Tarso, arriva fino ai Padri della Chiesa. Come ricostruisce accuratamente lo storico István Pieter Bejczy (2011:11), “nel primo secolo Filone di Alessandria introduce lo schema nei suoi commentari biblici e, nel secondo e terzo secolo, Clemente di Alessandria e Origene seguono i suoi passi”. Lattanzio (ca. 240-320) riprende il modello dal filosofo stoico Crisippo e Atanasio di Alessandria ne fa un *leitmotiv* nella *Vita di Antonio* scritta tra il 375 e il 378. Infine, riferimenti allo schema delle virtù appaiono in modo regolare “nel lavoro dei padri della Chiesa latina del quarto e quinto secolo: Ambrogio, Girolamo e Agostino”. È tuttavia importante notare che, prosegue Bejczy (2004:315), definite da Ambrogio come “cardinali” per distinguerle dalle “teologali”, le quattro virtù figurano nei testi cristiani in quanto qualità trasmesse dallo Spirito Santo e non come attributi personali.

La struttura tematica e compositiva della *Divina Commedia* rimette in scena il rapporto tra le virtù cardinali e teologali, ma ne modifica il

---

<sup>5</sup> “La virtù è, a quanto pare, la facoltà di procurarsi beni, e di preservarli. È, inoltre, la facoltà di realizzarne molti e grandi, di ogni tipo e su ogni cosa. Parti della virtù sono giustizia-*dikaiosynē* (δικαιοσύνη), coraggio-*andreia* (ἀνδρεία), temperanza-*sōphrosynē* (σωφροσύνη), magnificenza-*megaloprepeia* (μεγαλοπρεπεία), magnanimità-*megalopsychia* (μεγαλοψυχία), generosità-*eleutheriōtēs* (ἐλευθεριότης), prudenza-*phronēsis* (φρόνησις), sapienza-*sophia* (σοφία)” (Aristotele, 2014:80-81).

<sup>6</sup> La virtù “è divisa poi in quattro parti: prudenza, giustizia, coraggio, temperanza” (*virtus... habet igitur partes quattuor: prudentiam, iustitiam, fortitudinem, temperantiam*) (Cicerone, 1998:300-301; cfr. anche Cicerone, 1995b:586-587).

quadro teoretico di riferimento riqualificandolo all'interno di una prospettiva più specificamente laica e umanistica. Le prime, come scrive Ezio Raimondi (1970:74; cfr. anche Proto, 1912:193-248; Singleton, 1977:141-158), sono state “perdute in seguito al peccato originale”, ma “possono essere riacquistate” anche grazie al solo impegno individuale. Esse appaiono al mattino nell'operosità della vita attiva, si conquistano con lo sforzo della ragione e l'esperienza della buona volontà e sono determinanti nella teoria del Buon Governo: rischiarano il *Purgatorio* (I, vv. 22-24; XXXI, v. 106) e indicano la via del riscatto terreno mediante il prendersi cura di se stessi e degli altri, degli uomini e delle cose, del presente e del passato. Le seconde, che rappresentano la via della salvezza ultraterrena, spuntano al crepuscolo e sono segno eminente del Paradiso. Compaiono anche sotto forma di colori – bianco candido della fede, verde speranza e rosso fiamma per la carità –, per adornare Beatrice cinta della saggezza dell'ulivo portatore di pace: “sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve, sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva” (*Purg.* XXXI, vv. 31-33). Solo queste ultime, come puntualizza lo storico Jérôme Baschet (2006:533), “costituiscono una creazione propriamente cristiana”: non possono, infatti, essere ottenute in virtù di nessun impegno o industriosa perseveranza, ma sono infuse nell'uomo unicamente dalla grazia divina grazie al sacramento del battesimo.

Incoronato dalle quattro stelle delle virtù cardinali, il protagonista del *Purgatorio* (I, vv. 31-33) è, dunque, colui che Dante sceglie come proprio alter ego simbolico, Catone l'Uticense: “vidi presso di me un veglio solo, / degno di tanta reverenza in vista, / che più non dee a padre alcun figliuolo”. Si tratta del “giusto combattente per la libertà terrena” (Auerbach, 1999:120), nemico dei tiranni e valoroso alfiere delle virtù repubblicane: colui che, come obiettivo dell'esistenza intera, “libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta” (*Purg.* I, vv. 71-72).

Richiamarsi all'Uticense significa, in conclusione, fare appello a un'origine gloriosa al fine di illuminare le incertezze e le speranze del presente con l'esempio inorgogliente e fortificante del passato. E, in accordo con i valori umanisti ancor prima che fioriscano completamente, non circoscrivere più il proprio orizzonte unicamente a una prospettiva ideale e trascendente, ma integrarlo con l'aspirazione



alla giustizia unificata simbolicamente con la magnificenza del mondo classico.

Rispecchiandosi l'uno nell'altro, Dante e Catone costituiscono gli archetipi ineguagliabili di chi, rinunciando alla patria e, persino, alla vita, in nome e a salvaguardia della libertà, si dimostra in grado di prendere le distanze da se stesso come oggetto oltre che come soggetto e rivendicare la più pacifica ma anche la più potente di tutte le libertà, quella di fare pubblico uso della propria ragione.

In tal senso Dante e Catone mettono in scena esemplarmente i poli di scelta ed elezione, volontà e responsabilità, che, come esplicitato nell'epistola a Cangrande della Scala (1997a:624), contraddistinguono la dualità costitutiva del nuovo cittadino moderno: la facoltà di libero arbitrio, della *libertas arbitrii*, della libertà di discernere e decidere, che vive e si nutre della capacità di autolimitazione, che si controbilancia col sottoporsi "alla giustizia della ricompensa e della pena". Il diritto, in altre parole, di esercitare l'autodeterminazione a condizione di accettare di esporsi alla "*iustitia premiandi et puniendi*", al riconoscimento di credito e debito, al giudizio del premio e della sanzione<sup>7</sup>.

## Bibliografia

- |                      |                |   |
|----------------------|----------------|---|
| Albertano da Brescia | 1873<br>(1246) | <i>Liber consolationis et consilii, ex quo hausta est fabula de Melibeo et Prudentia.</i> Sundby T. (ed.). Copenhagen - Paris - Lipsia - Firenze - London: Høst & Filium - Franck - Weigel - Loescher - Williams & Norgate. |
|----------------------|----------------|---|

---

<sup>7</sup> Esponendo nell'epistola a Cangrande della Scala (Alighieri, 1997a:624) come deve essere interpretata la *Divina Commedia*, Dante scrive: "*totius operis allegorice sumpti subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius*" (il soggetto di tutta l'opera interpretata allegoricamente risiede nell'uomo in quanto, meritando e demeritando in virtù del libero arbitrio, è sottoposto alla giustizia della ricompensa e della pena).

- Alighieri, D. 1997a “Epistola XIII [x] Magnifico atque victorioso domino Cani Grandi de la Scala sacratissimi Cesarei Principatus in urbe Verona et civitate Vicentie Vicario generali, devotissimus suus Dantes Alagherii florentinus natione non moribus, vitam orat per tempora diuturna felicem et gloriosi nominis perpetuum incrementum”. In: Mattioli, R.; Pancrazi, P. & Schiaffini, A. (ed.), *La Letteratura Italiana. Storia e Testi. Vol 5. Opere Minori*, T. II. Mengaldo, P-V.; Nardi, B.; Furgoni, A.; Brugnoli, G.; Cecchini E. & Mazzoni, F. (eds). Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi editore:599-643.
- . 1997b “Monarchia”. In: Mattioli, R.; Pancrazi, P. & Schiaffini A. (eds), *La Letteratura Italiana. Storia e Testi. Vol 5. Opere Minori*, T. II. Mengaldo, P-V.; Nardi, B.; Furgoni, A.; Brugnoli, G.; Cecchini, E. & Mazzoni, F. (eds). Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore:241-503.
- . 2019 *Commedia. Opera completa*. Inglese, G. (ed.). Roma: Carocci.
- Ambrogio (Aurelius Ambrosius) 1936 (391) *De Officiis Ministrorum*. Bassi, D. (ed.). Siena: Cantagalli.
- Aristotele 2008 “Etica Nicomachea”. In: Aristotele, *Le tre etiche*. Fermani, A. (ed.). Milano: Bompiani:431-993.
- . 2014 *Retorica*. Cannavò, F. (ed.). Milano: Bompiani.

- |                            |                       |   |
|----------------------------|-----------------------|---|
| Atanasio di<br>Alessandria | 2007<br>(356-<br>362) | <i>Vita di Antonio</i> . Cremascoli, L. (ed.).<br>Milano: Paoline Editoriale Libri.   |
| Auerbach, E.               | 1999<br>(1929)        | “Dante, poeta del mondo terreno”. In:<br>Auerbach, E., <i>Studi su Dante</i> . De Pieri<br>Bonino, M.L. (trans.). Milano:<br>Feltrinelli:1-161.             |
| Baschet, J.                | 2000                  | “Vizi e virtù”. In: <i>Enciclopedia<br/>dell'arte medievale</i> . Vol. XI. Roma:<br>Treccani:729-737.   |
| ——.                        | 2006                  | <i>La civilisation féodale. De l'an mil à la<br/>colonisation de l'Amérique</i> . Paris:<br>Flammarion.   |
| Bejczy I.P.                | 2004                  | “Les vertus cardinales dans<br>l'hagiographie latine du moyen âge”.<br><i>Analecta Bollandiana</i> , CXXII (II):313-<br>360.                                |
| ——.                        | 2011                  | <i>The Cardinal Virtues in the Middle<br/>Ages. A Study in Moral Thought from<br/>the Fourth to the Fourteenth Century</i> .<br>Leiden-Boston: Brill.       |
| Blumenberg, H.             | 1992<br>(1966)        | <i>La legittimità dell'età moderna</i> .<br>Marelli, C. (trans.). Genova: Marietti.   |
| Cacciari, M.               | 2012                  | <i>Doppio ritratto. San Francesco in<br/>Dante e Giotto</i> . Milano: Adelphi.  |
| Cicerone, M.T.             | 1995a                 | “De Republica-Lo Stato”. In: Cicerone,<br>M.T., <i>Opere politiche e filosofiche</i> . Vol.<br>I. Ferrero, L. & Zorzetti, N. (eds).<br>Torino: Utet.155-409 |
| ——.                        | 1995b                 | “De Officiis-I doveri”. In: <i>Opere<br/>politiche e filosofiche</i> . Vol. I. Ferrero,   |

- L.; Zorzetti, N. & Fedeli, P. (eds).  
Torino: Utet:575-837
- . 1998 *De invenzione*. Greco, M. (ed.). Lecce: Congedo.
- Duby, G. 1966 *Fondements d'un nouvel humanisme 1280-1440*. Genève: Skira.
- Kantorowicz, E. 2016 (1957) *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Le Goff, J. 1987 (1986) *La borsa e la vita. Dall'usuraio al banchiere*. Addamiano, S. (trans.). Roma-Bari: Laterza.
- Machiavelli, N. 2018 (1512-1513) "Il Principe (De Principatibus)". In: Machiavelli, N., *Tutte le opere. Secondo l'edizione di Mario Martelli*. Ciliberto, M. & Accendere, P.-D. (eds). Milano: Giunti-Bompiani:803-904.
- Morgan, A. 2012 (1990) *Dante e l'aldilà medievale*. Marcozzi, L. (ed. & trans.). Roma: Salerno Editrice.
- Nardi, B. 1967 (1921) "Il concetto dell'Impero nello svolgimento del pensiero dantesco". In: Nardi, B., *Saggi di filosofia dantesca*. Firenze: La Nuova Italia:215-275.
- Paolo di Tarso 2013 (53–54) *Prima lettera ai Corinzi*. Manzi, F. (ed.). Cinisello Balsamo: San Paolo edizioni.
- Platone 2001a "Fedone". Reale, G. (ed. & trans.). In: *Tutti gli scritti*. Reale, G. (ed.). Milano: Bompiani:67-130.

- . 2001b “Repubblica”. Radice, R. (ed. & trans.). In: *Tutti gli scritti*. Reale, G. (ed.). Milano: Bompiani:1067-1346
- Proto, E. 1912 “Nuove ricerche sul Catone dantesco”. *Giornale storico della letteratura italiana*, LIX (I):193-248.
- Raimondi, E. 1970 (1962) “Rito e storia nel canto I del Purgatorio”. In: Raimondi, E., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*. Torino: Einaudi:65-94.
- Renucci, P. 1954 *Dante disciple et juge du monde gréco-latin*. Paris: Belles Lettres.
- Salutati, C. 1532 (1399) *De nobilitate legum, et medicinae in quo terminatur illa quaestio versatilis in studiis: utrum dignior sit scientia legalis, vel medicinalis*. Venezia: Joannis Baptistae Pederzani.
- Singleton, C.S. 1977 (1958) “Lament for Eden”. In: Singleton, C.S., *Journey to Beatrice. Dante Studies 2*. Baltimore (MD): Johns Hopkins University Press:141-158
- Villani, G. 1991 (1300-1347) *Cronica*. Porta, G. (ed.). Torino: Einaudi.

## **SYMBOL IS THE MESSAGE: McLUHAN AND POETIC COMMUNICATION (PURGATORIO, XXIV)**

**ANDREA LOMBARDINILO**  
(Università di Chieti Pescara "Gabriele D'Annunzio")

### **Abstract**

*Il saggio si focalizza sulla funzione comunicativa che Dante attribuisce al medium poetico nel Purgatorio, là dove il colloquio con poeti e rimatori documenta l'evoluzione della comunicazione poetica verso la modernità. Tale aspetto è colto da McLuhan nel Capitolo 16 della Galassia Gutenberg, in cui sono citati i versi 52-54 di Purgatorio, XXIV in cui il poeta dichiara la novità del suo principio poetico. Le riflessioni di McLuhan si innestano su quelle di Ezra Pound sviluppate nell'ABC del leggere, in cui il riferimento purgatoriale al «miglior fabbro del parlar materno» (Purg. XXVI:117, ripreso da Eliot in epigrafe al The Waste Land), esprime il potere diacronico del linguaggio poetico. Per McLuhan il dialogo tra Dante e Bonagiunta Orbicciani attesta il modo nuovo di dare forma e voce all'esperienza sociale. "Artistic and verbal fidelity to the very modes of experience is the secret of the sweet new style" (McLuhan, 1962:130). Di qui la concezione della comunicazione simbolista come medium euristico a tutto tondo, ispirato alla connessione tra arte, cultura e società. Anche grazie al «lungo studio» dantesco, McLuhan intuisce la possibilità di considerare il simbolo come messaggio, in grado di agevolare la comprensione degli sviluppi mediali dell'era tipografica e della civiltà elettrica.*

**Keywords:** Sociology of literature, symbolism, poetic principle, cultural communication, language

### **1. McLuhan between Dante and Pound: Symbol as a social probe**

In his most brilliant books as well as in his critical essays, McLuhan interlaces his sociological reflections with the literary insights nurtured during his first academic training. The relationship between

media culture and past communication may result closer than previously thought. The development of verbal and written interaction can be related to the need to make informative exchanges more reliable and efficient. The study of ancient poets and modern novelists is not in contrast with the prospect of probing the origins of printed and media civilizations, made possible by the invention of the press and electricity<sup>1</sup>.

McLuhan is deeply persuaded of the influence fuelled by the ancient oral communicative patterns on modern civilization, as the Scholastic engagement and academic growth in the Middle Ages confirm. The scriptural exegesis ensured a sort of intellectual continuity of classical humanism in monastic environments, especially thanks to those thinkers capable of exploiting the legacy of ancient rhetoricians, as in the cases of Erasmus, Lorenzo Valla, Coluccio Salutati and Gioviano Pontano. At that time the amanuensis focused on the oral contents of daily life, to the extent that words needed to be translated into signs just to be shared and transmitted.

McLuhan emphasises the influence that any medium or technological device may have on human linguistic proficiency:

Languages being that form of technology constituted by dilation or uttering (outring) of all our senses at once, are themselves immediately subject to the impact or intrusion of any mechanically extended sense. That is, writing affects speech directly, not only its accident and syntax but also its enunciation and social issues (McLuhan, 2011b:41).

The social dimension of linguistic processes is highlighted by McLuhan through the analysis of rhetorical patterns featuring ancient times and in particular monastic schools, in which grammar “served, above all, to establish oral fidelity” (McLuhan, 2011b:107). The practice of *dictamina* and *pronuntiationes* attests the cleverness of monks in enabling their students to learn the art of transcription. In fact, they had no books available: “The medieval student had to be

---

<sup>1</sup> For further information, see Gamaleri (2013).

paleographer, editor, and publisher of the authors he read” (McLuhan, 2011b:107).

The thorough dictation of words turned monastic schools into an assembly line, which required students and teachers to arrange the didactic tools of their courses. Thanks to the reading of Istvan Hajnal's *L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales* (1959), McLuhan delves into the mystery of oral communication at the time of the birth of universities when portable cheap books were lacking. The Scholastic art of dictation started to be threatened by the Thomist practice of dialogue, inherited from classical tradition and Christian doctrine.

In this sense, McLuhan remarks on the expressive shift from Cicero's *De oratore* to St. Augustine's *De Doctrina Christiana*, which were both destined to influence Dante's poetical, philosophical and linguistic works. “The clash was between the old form of dictation or the new form of dialogue and oral disputation” (McLuhan, 2011:109). Dante's *Convivio* is but the exaltation of the art of dialogue, specifically devoted to the analysis of new poetic patterns growing up soon after the advent of the *dolce stil novo*<sup>2</sup>.

Ahead of the serialisation and repeatability techniques fostered by typography, artists realise the social impact of the poetic medium inspired by the need to shape individual and collective identity. Nonetheless, symbolisation of reality represents the most effective creative process capable of representing human experience, which was often impeded by temptation, fear of sin and longing for immortality. The mystic lesson developed by St. Thomas in his *Summa Theologiae*, along with the rhetoric patterns inherited from Roman culture, endow Dante with the outstanding symbolic sensitivity learned in his transcendent journey. His biblical and mythological proficiency, filtered through the deep knowledge of Roman thinkers (especially Seneca, Cicero, Virgil, Ovid and Statius), is one of the main hallmarks of Dante's symbolism, founded not only on his outstanding visionary mindset, but also on his expressive power<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> An insightful analysis of Dante's intellectual commitment is provided by Baranski (2000).

<sup>3</sup> Dantesque symbolism was carefully analysed by Fletcher (2015).



At the fore is the mission of the catholic humanist analysed by McLuhan in the essay *Catholic Humanism and Modern Letters* (1954) that is focused on the intellectual endeavour by Catholic intellectuals. Referring to Jacques Maritain (1952) and Etienne Gilson (1947), he dwells on the creative process hidden in the practice of rhetoric. Metaphor, in particular, draws the attention of the media scholar: “When we look at any situation through another situation we are using metaphor. This is an intensely intellectual process. And all language arises by this means” (McLuhan, 1999:154).

McLuhan further investigates Maritain's *The Range of Reason*, thus trying to penetrate the concealed dimension of poetic creation. Only the Catholic humanist can probe the inner relationship between myth, rhetoric and symbol, whose symbiosis seems to inspire most modern and contemporary poetry. McLuhan realises that any medium has its own language, whose function is to translate reality into comprehensible signs. This is what William Blake did through his astonishing symbolism. And this is what French symbolist poets aimed to demonstrate by exploring the hidden recesses of our mind. Whenever the artist has recourse to metaphor or other figures of speech, the creative process turns into a translating effort, as challenging as it is mysterious<sup>4</sup>.

In this sense, the invention and development of language can be interpreted as an outstanding work of art, more astonishing than any other possible artistic masterpiece: “So that it is a commonplace of the poetic and critical discussion of the last one hundred years to note that human languages themselves are the greatest of all works of art beside which the works of Homer, Virgil, Dante, and Shakespeare are minor variations” (McLuhan, 1999:154).

The creative efforts supported by some great poets of the past were inherited by William Blake and Edgar Allan Poe, who were considered by McLuhan as the founders of modern symbolism. They were both devoted to the recollection and reconstruction of conscious life. In particular, Blake teaches that “we are what we behold”, thus enabling us to understand the great functional shifts residing in the

---

<sup>4</sup> For further investigation on McLuhan's interest for literary symbolism, see Lombardinilo (2017:1-35); Lamberti (2012:139-154).

advent of the printed book and perspective. In the same way, Poe is the inventor of *The Poetic Principle*, since he discovered the art of making discoveries. Mallarmé, Valéry, Rimbaud and Baudelaire conceived symbolism as a creative process aiming at probing the depths of our minds through the practice of memory<sup>5</sup>.

Symbolism is a “parataxis” and “a jazz of the intellect”: this means that any possible convergence between mind and expression must enlighten through improvisation and creativity, so as to explore the dim landscapes of mind. This process requires an intellectual upgrade, made possible by means of the thorough investigation of symbols and metaphors moulding the complexity of consciousness. McLuhan points out that some of the greatest poets of all time had recourse to Dante and Milton as well, especially as regards the chance to explore transcendental dimensions.

This is what T.S. Eliot has tried to demonstrate in his *Four Quartets*, whose “rhetorical spirals” are further investigated by McLuhan in an essay published in 1978: “Section IV (memoria) is enriched by Dantesque references and the theme of recall in the prayer ‘for those who were in ships’” (McLuhan, 2011b:73). Along with citations retrieved from Augustine’s *Confessiones*, Dantesque references confirm the cognitive function of Christian symbolism, enriched by T.S. Eliot through an attentive rhetoric structure. Eliot’s poem is introduced by the dedication to Ezra Pound, whom he calls “*il miglior fabbro*”, as Dante defines Arnaut Daniel in *Purgatorio* (XXVI:117).

According to McLuhan, T.S. Eliot, Ezra Pound and James Joyce are the three main experimentalist writers of the twentieth century: all of them share the same interest for Dante’s symbolism interpreted as an unbelievable human and artistic experience. Once again, catholic humanists may recall the different phases of human development, which cannot be understood without the proper analysis of the communicative evolution marking modernity. This is why creation is a sort of memory recollection, enhanced by the increasing of symbolic complexity.

---

<sup>5</sup> This relationship between communication and memory in McLuhan’s research was emphasised by Lombardinilo, 2016.

As we will see later on, McLuhan deals with the Dantesque cosmos reading works by Auerbach (1953), Frye (1957) and Milano (1955). Specifically, Pound's *ABC of Reading* provides him with the fundamental aesthetic and historical insights to probe Dante's poem and his revolutionary endeavour, inspired by the need to overcome Provençal tradition. Pound's work represents a kind of handbook made for students and young people eager for instruction in poetry and literature, without any academic interference. His main mission is to explain the real social function of literature across centuries, so as to draw attention to the close connection between poetic communication and social inquiry<sup>6</sup>.

According to Pound, language is the main communicative medium with which men are endowed. Writers are requested to improve and implement the expressive momentum of language in compliance with historical, economic and social paradigms: "Literature does not exist in a vacuum. Writers as such have a definite social function exactly proportioned to their ability AS WRITERS. This is their main use. All other uses are relative, and temporary, and can be estimated only in relation to the views of a particular estimator" (Pound, 1934:32).

Dante is one of the most important interpreters of human uncertainty: his poem becomes an exploration of the concealed spaces of the human mind, which may be entangled with the failed ascent to heaven. Pound's manifold references to Dantesque works and Provençal poets allow us to understand contemporary poetic paths and realise McLuhan's interest in Dante's symbolism, which he further investigates through Blake's visionary brainwaves and Pound's theoretical insights. Furthermore, he pays particular attention to Dante's *Purgatorio*, which can be easily defined as the cantica of the poets, both Italian and Provençal. As Pound ponders, "artists are the antennae of the race" (Pound, 1934:73).

In this sense, Guinizzelli, Cavalcanti, and Dante are the interpreters of a new way to express feelings and sensations, inspired by sentimental struggles and interior rifts. The advent of the "dolce stil novo", recalled by Bonagiunta Orbicciani in *Purgatory XXIV*,

---

<sup>6</sup> For further investigation, see Ardizzone (1998). On Dante's visionary modernity, also in relation with his creative endeavour and expressive innovation, see mainly: Ginsberg (1999); Mazzotta (1993); Freccero (1986).

implies the new expressive potentialities generated by the will to give shape to the fluctuations of conscience. This is what McLuhan aims to demonstrate when, in *The Gutenberg Galaxy*, he quotes lines 52 to 54 of *Purgatorio* canto XXIV, in which Dante explained the creative process founding his new poetic communication.

Dantesque excursus might at first glance appear out of context here. On the contrary, it is paradigmatic of McLuhan's extravagant argumentative technique, often exploiting literature and symbolism to explain contemporary media interactions. "One reason for dwelling on this point is in order to suggest a deep relation between letters and non-literary forms of expression" (McLuhan, 1999:165). Cinema makes no exception: "In reversing the process of perception even the mechanical camera and projector bring about a mysterious change in everyday experience" (McLuhan, 1999:165).

Electric media are the translators of our everyday experience. Likewise, language is the translator of our interactional life. Intertwining images and words determines the construction of synesthetic patterns permeating our digital civilization. Nevertheless, McLuhan does not neglect the role that Dante and poets of his time played in fueling the poetic revolution culminating in the *Divine Comedy*, whose lasting fascination also resides in the richness of symbolic and rhetorical meanings. This is what McLuhan highlights in his critical essays and above all in *The Gutenberg Galaxy*, in which he carefully includes Pound's statement: "I see every reason for studying Provençal verse (a little of it, say thirty or fifty poems) from Guillaume de Poitiers, Bertrand de Born and Sordello. Guido and Dante in Italy, Villon and Chaucer in France and England, had their root in Provence: their art, their artistry, and a good deal of their thought" (Pound, 1934:55-56).

Pound's poetic lesson, together with Frye's literary teaching, allows McLuhan to realise how relevant the understanding of medieval poetry is to cope with electric media, so as to probe the shifting process leading from oral to mainstream and digital words. This is one of the main endeavours of media scholars, who ought to be focused on the practice of memory and recollection. "I think it relevant to observe here that it is especially the job of the catholic humanist to build bridges between the arts and society today"

(McLuhan, 1999:174). This is what Dante did in his time, thus perpetually bridging space, time and poetry<sup>7</sup>.

## 2. McLuhan and Dante: poetic communication as inner dictation

As mentioned above, in the first chapters of *The Gutenberg Galaxy* McLuhan dwells on the learning skills implemented in medieval universities. Thanks to Hajnal's work, the sociologist can further investigate the rhetoric patterns founding the study of *trivium* and *quadrivium*, along with the learning strategies pursued by teachers and professors in classrooms<sup>8</sup>.

The lack of popular books and handbooks obliged teachers to dictate their lessons, so as to allow their students to arrange their didactic texts. Clergymen, professors, lawyers and doctors were required to replace written communications with oral messages, inasmuch as amanuenses, copyists and scribes were expensive and their work was not immune from imperfections. This is what Walter Ong (1971) highlighted in reference to the pre-typographic era, which was ruled by oral interactions and a very limited repeatability and circulation of messages. Therefore, dictation was the most secure way to supply students with the necessary didactic tools produced by the intensive cooperation between teachers and listeners<sup>9</sup>.

As a result, this is one of the most important aspects featuring ancient oratory: "The Ciceronian concept of *doctus orator* and of eloquence as a kind of wisdom, as knowledge in action, became the basic charter of medieval education thanks to Augustine" (McLuhan, 2011b:113). By quoting H.-I. Marrou's *Saint Augustin et la fin de la culture antique* (1938), McLuhan emphasises the importance that Augustine's *De Doctrina Christiana* had in the construction of Catholic humanism, with particular regard to the exegesis of the Scriptures.

---

<sup>7</sup> On the interdisciplinary dimension of Dante's *Comedy*, see Kleinhenz, 2015.

<sup>8</sup> McLuhan's rhetorical interests were underlined by Gronbeck, 1981.

<sup>9</sup> The practice of dictation highlighted the oral mindset of the time, and was fed by the miniaturist craftsmanship and scholastic theology. On the cognitive and educational strategies developed in medieval schools, see: Rosso, 2018.

Likewise, Cicero's *De oratore* was the founding text of Roman oratory, along with Quintilian's *Institutio oratoria*. In many cases, medieval scholars and poets succeeded in shaping a new form of syncretism, founded on the re-elaboration of classical culture and the construction of a symbolic sensitivity dealing with the celebration of God. In ancient universities, grammar and philology became encyclopedic disciplines, since they were attended in compliance with Augustine's *De Doctrina Christiana*.

Cicero and Augustine have to be considered as two fundamental pillars of Dante's education, as his prose essays clearly show. Specifically, the *Convivio* represents a sort of theoretical treatise about poetry communication and the role of the catholic artist in the era of Scholasticism and academic expansion, when the advent of medieval communities enhanced new social, economic and cultural values<sup>10</sup>. Disputes and sermons had to persuade listeners of the need to trust in God and his will. In the meantime, the new poetical patterns supported by the *dolce stil novo* were functional to share a new form of sentimental consciousness.

McLuhan highlights the communicative cornerstone of medieval society founded on dictation, whose development was strictly connected to the practice of rhetoric, grammar, philology and philosophy. Nonetheless, the *dictamen* was not only aimed at the production of "usable private editions". As Hajnal has pointed out, "the expression *modus pronuntiantium* was not used in the statutes simply to designate a course procedure of speaking aloud and duly articulating the words. It was a technical term" (McLuhan, 2011b:111), since it was linked to the act of writing silently and reading aloud. However, the transcription of a dictated speech was not a copying exercise and it gave the student the opportunity to filter and re-shape the contents of lessons.

This is what happens when we social actors have to remember the content of something we listen to without the aid of notes. In these cases, the power of memory allows us to recollect some passages or the general contents of what has been heard, which can then be reproduced according to human sensitivity and expressive habits. This

---

<sup>10</sup> Ancient cities were sociologically analysed by Sennett, 1994.

is true for the university lessons or academic conferences during which listeners try to translate what they hear into notebooks:

Writing in the mode of dictation did not constitute a copying exercise as simple as might at first appear. It is a curious fact but it is precisely owing to this system that studies had been able to revive and a new literature was born in the heart of these Faculties. For every professor strove to give to the matter taught a new form suited to its own assumptions and inherent conceptions; and mostly he dictated to his students the results of these personal insights. That is how the university movement, from its inception, appears to us now as really modern. (McLuhan, 2011b:111)

New didactic patterns of medieval universities were engendered by permanent cooperation inside the classroom, in which different capabilities of listening might alter or compromise the proper reproducibility of teaching. This is also true for poetic inspiration: according to Dante, Cavalcanti and Guinizzelli, it was to be found in the correspondence between listening and writing. This is what Dante pinpoints in the *Convivio* and some topical cantos of the *Purgatorio*, in which the poet encounters numerous colleagues, with whom he talks about his innovative poetry<sup>11</sup>.

In the light of his critical commitment, McLuhan never ceases his homage to Dante, while also giving thanks to Pound and Eliot's mediation and Blake's filter (Powe, 2014:110-168). At the fore are the emotional and expressive effects of Dantesque symbolism, fed by a permanent visionary flow and an endless allegorical reflux. McLuhan is aware of the influence of ancient poetry on modern civilizations, especially in reference to the semiotic and lyrical way of giving shape to the interior life of human beings. Furthermore, Dante aims to point out the importance of study in highlighting the creative effort leading from Provençal culture to the Sicilian and Tuscan

---

<sup>11</sup> For a wider interpretation of Dante's poetic encounters in the *Purgatorio* see Lombardinilo, 2017:93-122.

lyrical schools. Therefore, “it is hardly surprising that most Latin poets appear in the *Inferno*, whereas Provençal and medieval poets appear in the *Purgatorio*, whence their whispers constantly address the celestial intelligences of the *Paradiso*” (Lombardinilo, 2017:112-113).

Indeed, *Purgatorio* is the real cantica of poets featuring as it does a significant concentration of rhymers and versifiers. As a result, Dante has the chance to encounter some of the most important troubadour poets: Giraut de Borneil, Bertran de Born, Folchetto di Marsiglia, Aimeric de Belenoi, Aimeric de Peguilhan, Sordello da Goito, Arnaut Daniel. He can talk to or about his friends and poetic masters, Bonagiunta Orbicciani, Guido Guinizzelli and Guido Cavalcanti. Needless to say, Dante is also accompanied by Virgil and Statius and all around them music and sounds create a dreamlike atmosphere<sup>12</sup>.

The manifold references to artists, especially poets, attest the great importance that Dante attributes to those lyricists who stimulated his poetical training. In the *Purgatorio*, Dante investigates the communicative dimension of art, embracing not only poetry, but also art and music. In this connection, the miniaturist Oderisi da Gubbio plays a relevant role in Canto XI of *Purgatorio*, where Dante meets with Cimabue and Giotto as well. The musician Casella is the main character of Canto II of *Purgatorio*: Dante can hear him while he plays the lyric *Amor che ne la mente mi ragiona*, taken from *Convivio*'s third book.

Poetry, painting and music are closely interlaced, thus engendering that communicative effect achieved by Dante through the communicative power of the poetic medium. Considered in its entirety, Dante's poem provides three different perspectives: the *Inferno* can be interpreted as the jail of damned people, the *Purgatorio* as the kingdom of artists, the *Paradiso* as the reign of saints. Poets are a median category encumbered by those guilty of sin and supported by the hope of salvation: “Some of them are greedy or stingy, others are prodigal or lustful, but every soul tries to recover

---

<sup>12</sup> Scrivano (1997:63-103) provides a remarkable interpretation of Statius as Dante's “travelling companion”.



the light of survival, encumbered with the mystery of human destiny” (Lombardinilo, 2017:108).

Their medium is the language. This is why McLuhan pays attention to the encounter between Dante and Guido Guinizzelli, who was a poetic master for him and for those lyricists who were never involved in the production of love rhymes (“odo nomar se stesso il padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d’amor usar dolci e leggiadre”) (*Purgatorio*, XXVI:97-99). Dante’s verses are a relevant testing ground, as McLuhan proves through the study of Pound’s *Cantos* and Eliot’s *Four Quartets*.

Imbued with countless symbols and concealed meanings, contemporary communication cannot, however, be understood without dealing with the influence of Dante’s message, founded in the offset of art, vision and experience. His endeavour was to incarnate the divine mystery in human words thanks to a remarkable creative effort. And the myth of Incarnation is the real goal of the catholic humanist, whose social task is to accomplish the divine project of heaven on earth: “I suggest that our faith in the Incarnation has an immediate relevance to our art, science, and philosophy. Since the Incarnation all men have been taken up into the poetry of God, the Divine Logos, the Word, His Son. But Christians alone know this” (McLuhan, 1999:169).

Through the insights of Eliot and Blake, McLuhan realises that Dantesque symbolism is more than a poetical habit supported by specific semiotic pressures. Symbolism is a creative elaboration inspired by the interrelating of analogies, myths and symbols. In particular, symbolism is a parataxis, whose function is to rid the mind of any syntactic bonds. In *Purgatorio* XXIV, Dante explains the mental process ruling his poetry. Bonagiunta Orbicciani celebrates him as the inventor of *nove rime*. The dialogue between them supplies the reader with an outstanding chance to delve into Dante’s poetic laboratory, observed as a communicative hotbed.

McLuhan is focused on Dante’s skill in translating into words the supernatural world, featured by desperation and bliss, death and resurrection as well. Darkness and light are the different sides of the same medal, coined in the secret landscapes of the human mind. In medieval universities and monastic schools, careful listening was the

only way to catch the deep essence of words and make the dictation a reliable reproducible process. Likewise, the poetic effort requires a very attentive ear for inner inspiration, especially when love becomes the main interlocutor. Every communicative act is founded on the possibility to put into words the flow of thought, sensations and feelings animating our daily experience<sup>13</sup>.

In this account, the *Purgatorio* supplies us with countless reflections about the communicative process engendering poetry. This is what Dante explains to Bonagiunta when he confides that his secret resides in the fact that he is the “scribe of love”, ready to write when “he dictates”. This sounds like a declaration of poetics, which marks the difference from other poets of his time.

McLuhan quotes those verses taken from *Purgatorio* XXIV, in which Bonagiunta Orbicciani mentions Guittone d'Arezzo, Stefano Protonotaro and the *dolce stil novo* school. They were guilty of underestimating the inner voice of sentiments. According to McLuhan, Dante's encounter with Bonagiunta gains an essentially cultural meaning, in reference to the dialectics between the Scholastic technique of argumentation and the pre-humanistic perception of social spaces. Dante assumes that modern poetry should aim to give form and substance to thought, even when it sounds confused and chaotic<sup>14</sup>.

McLuhan reproduces Dante's verses in the chapter on the transition from the medieval visual mindset to the Renaissance typographic outlook. The title of the chapter epigrammatically synthesises his analysis approach: “The sheer increase in the quantity of information movement favoured the visual organisation of knowledge and the rise of perspective even before typography” (McLuhan, 2011b:128). Once again, McLuhan dwells on the learning

---

<sup>13</sup> For a more specific reflection, see Eco, 2012; Oliva, 1991. Dante's theory of symbolism reveals a high communicative influence on McLuhan and other important poets of the twentieth century, namely Pound and T.S. Eliot, who developed a huge expressive power conveying the complexity of human existence. This is truer from a contemporary point of view, especially when taking into account the everlasting fascination radiating from Dante's vision and epiphanies. For some fundamental interpretations of Dante's visionary prowess, see: Auerbach, 2007.

<sup>14</sup> For a reliable analysis of Dante's linguistic research refer to Tavoni, 2013.

engagement of medieval students who were asked to analyse the process enabling poets to probe the magmatic fluctuations of mind:

The student of medieval poetry could readily parallel these features. The *dolce stil novo* of Dante and others was achieved, as Dante explains, by looking within and following the very contours and process of passionate thought. It is in Canto XXIV of the *Purgatorio* that Dante says:

“Count of me but as one  
Who am the scribe of love; that when he breathes,  
Take up my pen, and, as he dictates, write.”

To which his friend Forese replies:

“Brother!” said he, “the hindrance, which one held  
The notary, with Guittone and myself,  
Short of that new and sweeter style I hear,  
Is now disclosed: I see now ye your plumes  
Stretch, as the inditer guides them”.

Artistic and verbal fidelity to the very modes of experience is the secret of the sweet new style.  
(McLuhan, 2011b:130)

The new poetic school fueled by Dante, Guinizzelli and Cavalcanti was inspired by the convergence between words and sentiments. Furthermore, it was filtered by sorrow and mysticism. This is what McLuhan realises in line with the exegetic model suggested by Pound: they both mention Dante's poetical paradigms to stress the link between lyric expression and cultural environment, so as to penetrate the concealed depths of the spirit. In other words, “the descent of the poet in the afterworld turns into an extraordinary journey into the mystery of human existence, tainted by the illusion of immortality driven by love, faith and study. These are the three main

factors that trigger such a metaphysical ambition, sometimes hampered by the chains of fortune” (Lombardinilo, 2017:120).

The conversation between Dante and Bonagiunta, who was one of the most relevant versifiers of the thirteenth century, marks the passage from the old poetic style to the new lyric mindset shaped by the “dolce stil novo”. It is needless to remark on McLuhan’s mistake in replacing Bonagiunta with Forese. Nevertheless, Bonagiunta is fully aware of the revolutionary impact of Dante’s “canzone”, built in compliance with a thorough expressive research. As a matter of fact, Bonagiunta asks Dante the pilgrim to confirm his poetical identity: “Ma di s’i veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / ‘Donne ch’avete intelletto d’amore’. / E io a lui: ‘I’ mi son un che, quando / amor spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo’ significando” (*Purgatorio*, XXIV:49-51).

This is the trademark of the new poetic school attended by Dante and his followers engaged in the representation of the mysteries of love. Bonagiunta complains about the fact that Stefano Protonotaro, Guittone d’Arezzo and he did not pay attention to what love, called the “inditer”, had to communicate to them. Through Dante’s lines, McLuhan focuses on the hindrances that often do not allow the expression of what is not explainable, because of the obstacles intrinsic in the art of narration<sup>15</sup>.

On the one hand, there is the modern poet who is capable of translating into verses what Love dictates, trying to listen carefully and shaping into signs the sentimental flow. On the other, the old-style poet has regrets about his poetic engagement that is far from being innovative. The reason lies in the underestimation of the role played by Love in determining the courses of life, often ruled by the force of sentimental impulses. This is why Bonagiunta calls Love the “inditer”, in Italian “il dittator”, he who dictates, whose etymological origin has to do with the verb “dettare”, dictate. This is an aspect perhaps neglected by McLuhan, whose work shows the recursive presence of the concept of dictation. The latter is used in reference to

---

<sup>15</sup> Gordon (2010) provided a faithful analysis of McLuhan aesthetic and narrative interests.

the learning strategy in use in universities and monastic schools and with regard to the dictating process engendering the *dolce stil novo*<sup>16</sup>.

Dictation does not imply mechanical transcription: it requires attentive listening and thorough elaboration of what is heard. Of course, the person dictating is expected to be respected and listened to, like the “dictator” imposing norms and rules. Indeed, the dictator is a person whose role is to “dictate” and impose his point of view. For Dante, Love is a special dictator to whom the poet has to listen carefully so as to scan the inner words coming from the heart. The expressive research of the artist is fed by the need to find “a maximum of explicitness”, as McLuhan underlines quoting Panofsky’s *Gothic Architecture and Scholasticism* (1957). This is true for the poet and the architect as well, inasmuch as the transition from the Scholastic to the humanistic mind is featured by a different way of conceiving social environments and human experience.

This transition is shown by the advent of Renaissance architecture, whose bare harmony may stand in contrast to Gothic installations. One of the most relevant protagonists of this aesthetic renovation was Giorgio Vasari, whose masterpiece, the Uffizi building, is not far from the church of Santa Maria del Fiore (built by Filippo Brunelleschi) and its astonishing bell tower (built one century earlier by Giotto). Thanks to Panofsky’s and Ivins’ (1946) reflections, McLuhan finds out that, besides the perfect proportions reached by the science of perspective, humanists searched for the most suitable “diction” in writing, thus pointing to the social and communicative role played by the art of listening and transcription remarked upon by Dante to Bonagiunta.

The decline of the medieval world is marked not only by the representative innovations introduced by perspective, but also by the new linguistic paradigms defined by humanist scholars, of whom Dante and Petrarch were the forerunners, in search of the perfect linguistic tone<sup>17</sup>. Architecture provides the proper exemplum of this transition, involving the way to observe things and translating them

---

<sup>16</sup> An analysis of Bonagiunta’s influence on Dante’s poetry was carried out by Pertile, 1994.

<sup>17</sup> Both Patota (2015) and Nardi (1983) dwell on Dante and Petrarch’s influence on modern Italian language.

into words and images: “Where the humanistic mind demanded a maximum of ‘harmony’ (impeccable diction in writing, impeccable proportion, so sorely missed in Gothic structures by Vasari, in architecture), the Scholastic mind demanded a maximum of explicitness. It accepted and insisted upon a gratuitous clarification of function through form just as it accepted and insisted upon a gratuitous clarification of thought through language” (McLuhan, 2011b:130).

In this account, the social function of poetry is to clarify thought through words and especially symbols which might be arranged according to a rhetoric legacy duly renewed to comply with the expressive needs of modernity. Dantesque symbolism shows that this research may lack “explicitness”: this kind of research requires huge semantic efforts, especially when it is focused on what has not been uttered, such as the mystery of God and Love. Inner dictation implies inspiration and listening so as to grasp the secret meanings of spiritual life. This is why McLuhan assumes that “Artistic and verbal fidelity to the very modes of experience is the secret of the sweet new style”.

Dantesque symbolism implies a visual polycentrism, outstandingly embodied by the stained-glass windows in Gothic cathedrals. The ascent from the earthly condition to the transcendent environment is symbolised by the vertical development of Gothic churches, compelling the believer to interpret the complex metaphorical pattern of architecture. The art of copying manuscripts ceases as soon as the invention of the press wipes out the fascinating but slow and expensive activity of the amanuensis. The “unified pictorial space” created by the press becomes incompatible with the universalistic experience lived by Dante through the profound renovation of poetic communication and lyric symbolism<sup>18</sup>.

This is what McLuhan notices in quoting Dante himself, thus endowing his poetics with an absolute creative impact on Western civilization. This impact was confirmed by the legacy of Eliot and Pound. As a matter of fact, Bonagiunta was already aware of Dante’s innovative work, as he confirms when he calls him the author of the “new rhymes”. Bonagiunta is legitimated to make that statement,

---

<sup>18</sup> For further investigation see McDougal, 1985; Lo Castro, 1968.

since he was one of the most relevant versifiers of his time. McLuhan quotes the rhymed conversation between these experts, Dante and Bonagiunta, in the construction of poetical modernity already analysed by Curtius in terms of textual interconnections<sup>19</sup>.

Dante has no hesitation in confessing the secret of his art, which resides in the ability to hear and transcribe the words pronounced by his dictator. It is likely that McLuhan did not pay attention to the rhetorical trick inspired by the different declination of the verb “dictate”. Surely, he realised the creative meaning of Dantesque words, destined to inspire the creative process of Romantic and Symbolist poets submerged in print and electric society. ‘Behind the scenes’, we see the offset between verbal fidelity and modes of experience. These modes were shaped by the poet long before the clash “between the old form of dictation or the new form of dialogue and oral disputation” (McLuhan 2011b:109). This is what happens when a new medium appears, especially in the presence of a deep functional shift: the fading of Medieval art of memory reveals the communicative impact of Gutenberg’s invention, to the extent that it fuelled a radical transition from oral to visual cognitive patterns<sup>20</sup>.

### **3. From Dante to Pound: Poets as the “antennae of the race”**

By quoting the aforementioned lines of *Purgatorio* XXIV, McLuhan aims to investigate the expressive and semiotic shifts engendered by the evolution of lyric paradigms, closely connected to specific social and communicative patterns. The study of media implies the analysis of linguistic frameworks diffused when a new medium appears<sup>21</sup>.

Any form of art allows us to endow human expression with a universal insight, as with the great masterpieces of all times. Dante makes no exception, as McLuhan points out underlining the separation between his medieval education and his humanist mindset: “A sculpturally contoured universalism of experience such as Dante’s

---

<sup>19</sup> See Curtius, 1953.

<sup>20</sup> See Yates, 2011; Carruthers, 2008.

<sup>21</sup> An attentive focus on McLuhan’s media sensitivity was developed by De Kerckhove, 1998.

is quite incompatible with the unified pictorial space which houses the Gutenberg configuration ahead. For the modalities of mechanical writing and the technology of movable types were not kind to synesthesia or 'the sculpture of rhyme'" (McLuhan, 2011b:131).

The *Purgatorio* is not only the cantica of the poets, but also the place of sculptural representations, as the exempla of virtue illustrated in the seven frames of the cantica show. In canto XXVI of *Purgatorio*, the Angel of Chastity hints at the examples of purity and lust punished as sculptured in marble bas-reliefs. In that place Guido Guinizelli and Arnaut Daniel atone for their sins. Interrelation between images and words is one of the most significant of Dante's aesthetic insights, destined to be developed by Renaissance and Baroque art.

His main model is Ovid, even though his poetic guide is seemingly Virgil. This is what Pound highlights in the *ABC of Reading*: "Virgil was the official literature of the Middle Ages, but 'everybody' went on reading Ovid. Dante makes all his acknowledgements to Virgil (having appreciated the best of him), but the direct and indirect effect of Ovid on Dante's actual writing is possibly greater than Virgil's" (Pound, 1934:45). Dante owes his mythological education to Ovid alone, whose deep knowledge of ancient myth made him a sort of encyclopedic source for all who wrote about classic myth, both in the Renaissance and Baroque period. Ovid laid the foundations of iconographic poetry, inspired to translate into words the unfathomable metamorphosis of human bodies through God's will.

Dante's endeavour has to do with the representation of inner feelings as well, especially those inspired by Love and its heartbreaking power. The main feature of the "dolce stil novo" has to do with the construction of sentimental myth, in which Love rises to become the image of a real Dictator and Dominus. In *Purgatorio* XXIV, Dante and Bonagiunta talk about Love and its vibrating presence, which is dictatorial and dictating as well. According to Pound (1934:32), the social function of poets resides in the expressive sensitivity so rooted in human life.

McLuhan is aware of the heuristic power of Dantesque symbolism since it is embedded in the writing experimentalism of the catholic humanist, who tries to understand the communicative complexity at



the basis of our electric modernity. Somehow he assures us (as Pound does) that poets and writers are the “antennae of the race”, whose function is to receive external signals and transform them into signs, linguistic or visual. Dante, like Virgil, Homer, Shakespeare, Cervantes, Milton, Wordsworth and Eliot are the immortal transformers of human impulses into aesthetic creations, nourished by the universal breath of art<sup>22</sup>.

Nonetheless, the transition from Scholastic explicitness to Renaissance harmony marks the advent of the typographic mindset which is rooted in the visual depth and linearity of perspective. The modern legacy of the “dolce stil novo” shows how universal the lesson of high poetry can be. Real art is always tethered to the capability of a poet to become a reliable “antenna” of the race. When Eliot dedicated *The Waste Land* to Ezra Pound, his aim was to eternalise the role played by Pound in revising and arranging his poem. He paradigmatically recalled him with the same words used by Dante – in the presence of Guido Cavalcanti – to invoke Arnaut Daniel, “il miglior fabbro del parlar materno”.

The same expression is used by Pound in the *ABC of Reading* before quoting some of Daniel's strophes: “The best smith, as Dante called Arnaut Daniel, made the birds sing IN HIS WORDS; I don't mean that he merely referred to birds singing” (Pound, 1934:53). The smith is the artist, the creator, the demiurge, who has the privilege to hear and translate the concealed words of the heart. Daniel succeeded in reproducing the singing of birds by exploiting the expressive power of onomatopoeia, metaphor and alliteration. Pound stressed as much as possible the influence of Provençal poets on Dante and his followers, so as to accept “il lungo studio” carried out by modern poets to renew poetic communication<sup>23</sup>.

Hence follows the opportunity to study Provençal versifiers like Sordello, Bertran de Born, Guillaume de Poitiers, who laid the foundations of modern poetic art. Pound is particularly keen on the rhythmic experimentalism supported by the old poets, so important for the “dolce stil novo”, whose Provençal origins have a cultural

---

<sup>22</sup> Pound's poetic influence was probed by Dennis, 2000.

<sup>23</sup> This is what Pound (2015) highlighted about Dante's poetic innovation.

meaning: "For the specific difference between Provence and Italy or the 'progress' from Arnaut Daniel to Sordello, to Cavalcanti and Dante, the reader who cannot and will not read Italian, can, if he like, refer to my descriptive criticism. Without knowing Dante, Guido Cavalcanti and Villon, no one can judge the attained maxima of certain kinds of writing" (Pound, 1934:57).

Pound suggests that any attempt to improve writing skills might fail without the proper knowledge of ancient poets. He called them "the antennae of the race" and translators of human perceptions. Of course, the task of any antenna is to codify the electric signals hovering in the air. Likewise, the poet is the scrivener of the individual and collective mind, constantly producing meanings to be transcribed. The invention of the press supplies the artist with a renewed aesthetic mindset fueled by the repeatability and reproducibility potentialities of a new medium (Gordon, 2010:29-69).

This is why McLuhan opens *The Gutenberg Galaxy* with a quotation from Shakespeare's *King Lear* and rounds it off with a focus on Mallarmé's poetry, soon after having further investigated the meaning of Blake's verses, "The Seven Nations fled before him: they became what they beheld" (*Jerusalem*, 32, 14). By exploiting Dante's universal poetic engagement, Blake "makes quite explicit that when sense ratios change, men change" (McLuhan, 2011b:299).

This happens when a new medium breaks into a social environment and rapidly permeates human interactions, shifting perceptive skills and tactile habits. This is what Alexander Pope highlights in *The Dunciad* and Edgar Allan Poe emphasises in *The Poetic Principle*: the latter is indicated by McLuhan as the fundamental theoretical manifesto of symbolist literature<sup>24</sup>. His most important insight has to do with the creative momentum allowing the poet to recover memory fragments and foresee the future: "To put the thing briefly, Poe saw that poetry should be written backward. One must begin with the effect that is to be achieved and then seek out the means for obtaining that effect and no other effect. Thus the same insight which enabled Poe to be the inventor of symbolist poetry also made him the inventor of detective fiction" (McLuhan, 1999:156).

---

<sup>24</sup> On McLuhan's symbolist engagement refer to Lamberti (2012:220-222).

In this way the reader feels directly involved in the poetic process, since it aims to build social identity through the recollection of past events. Like the detective who reaches the solution of his case just investigating the previous facts, the symbolist poet starts from the creative facts to probe the unfathomable fluctuations of mind: "This is why he will always say that the poem is not about anything; it is something. It doesn't say anything; it does something" (McLuhan, 1999:157).

Dante's poem does not simply narrate the poet's supernatural journey, it is the journey itself, especially thanks to the outstanding capability of exploiting the semiotic potentialities of language. The pilgrim reveals to Bonagiunta the central role played by the poet's listening skills and discloses the importance of the transcribing process enabling him to convey into linguistic signs the dictated sounds coming from within. McLuhan interprets Dante as an incomparable communication scholar, as he is so involved in the attempt to find the best way to match emotions and words.

The reproducibility of sounds and images is the challenging endeavour of the artist, as Pound properly remarks: "Dante says: 'A canzone is a composition of words set to Music' (fabrication verborum armonizatorum). I don't know any better point to start from" (Pound, 1934:31). Explicitness does not exclude harmony, as the Renaissance courtly poets knew. Convergence between words and music becomes the main task of the modern artist, provided that he possesses the necessary aesthetic and expressive sensitivity. What Pound ponders about Dante's capability of involving the reader in the creative process may anticipate McLuhan's insights about the symbolist poet, "who makes of the poem not a vehicle for views, ideas, feelings, but a situation which involves the reader directly in the poetic process" (McLuhan, 1999:157).

This is what Pound wrote in 1934 in *The ABC of Writing* about the aforementioned definition of "canzone": "Dante's statement is the better place to begin because it starts the reader or hearer from what he actually sees or hears, instead of distracting his mind from that actuality to something which can only be approximately deduced or conjectured FROM the actuality, and for which the evidence can be

nothing save the particular and limited extent of the actuality” (Pound, 1934:31).

Both Pound and McLuhan focus on the reader’s emotional involvement and both dwell on the actuality that poetry should reproduce yet without distracting the audience from the inner meanings nestling in human actuality. Needless to say, Pound is specifically interested in the communicative impact of Dantesque symbolism, to the extent that it becomes an outstanding creative medium for some of the most relevant contemporary writers<sup>25</sup>.

Furthermore, McLuhan learns from Pound (and from Blake and Poe as well) that poetry implies a thorough recollection of past poetical patterns, in particular those built when the amanuensis society began to decline because of the incoming revolution hastened by the invention of the press and perspective. Nonetheless, Dante overcame the visual and acoustic boundaries of his time, as McLuhan points out in *Space, Time and Poetry* (1955), an essay focused on the pursuit of writing in the contemporary age: “What appears to the eye as a flat space decorated with images and symbols is immediately felt in depth as a boundless inner or mental space” (McLuhan, 2005:7).

The representation of what cannot be reproduced or told through human senses is made possible by the genius of great poets carrying the language beyond its expressive boundaries. This may come true through the practice of “il lungo studio e ‘l grande amore” (*Inferno*, I:83-84) enabling the poet to rise above the human ordeal and become a real “antenna” of the race. By means of Pound’s critical lesson, McLuhan confirms that such great poets as Dante may help us probe the social phenomena which led to our electric modernity, since every historical age has been marked by precise semiotic and communicative structures that the poet tried to share with the audience<sup>26</sup>.

On this account, Pound’s opinion is clear: “Good writers are those who keep the language efficient. That is to say, keep it accurate, keep it clear. It doesn’t matter whether the good writer wants to be useful, or whether the bad writer wants to do harm” (Pound, 1934:32). Dante

---

<sup>25</sup> Moevs (2005) provides an insightful analysis of Dantesque metaphysics.

<sup>26</sup> On McLuhan’s “digital” insights refer to Borrelli, 2012.

made the language an immortal medium, so functional as to portray the inexplicable landscapes of the human mind. This is the main task of the Catholic humanist nowadays, entangled in the communicative hypertrophy of the connected society<sup>27</sup>.

#### 4. Conclusion

In the story of human communication, the invention of perspective and the press is as important as the diffusion of electricity, destined to change our sensorial and functional skills profoundly. The way writers adapted to these epochal changes provide the scholar of communication with the interpretative keys of the convergence between society, art and language. Symbolism and myth are interpreted by McLuhan as outstanding heuristic media capable of building “bridges between the arts and society today”.

From Dante to Mallarmé, symbolism can be interpreted as a real “parataxis” enabling us to probe the mental facts by closely listening to consciousness. The poet is but he who listens to the interior dictator whose words have to be transcribed without any psychological restraints. Writing is closely dependent on the capability of grasping the inner sounds of the dictating voice that inspires the poetic process<sup>28</sup>. This is what McLuhan remarks in *The Gutenberg Galaxy* by quoting the rhymed conversation between Dante and Bonagiunta Orbicciani, when the poet is required to reveal the secret of his “new rhymes”. His poetic experience is absolutely universal and paradigmatic, as his modern readers show. Pound and Eliot (1929) are both involved in a poetic process which exploits Dantesque symbolism to empower the probing impact of poetry. It consists in looking backwards and recollecting the memory fragments scattered all along the path of civilization. Therefore, poetry is not about something, but it is something, as Poe and symbolist poets attest through their creative engagement. According to McLuhan, symbolist poets had the creative intuition of literature as a reflection of electric

---

<sup>27</sup> The negative effects of communicative hypertrophy had already been pointed out by Czitrom, 2010.

<sup>28</sup> For a thorough reflection on Dante's diffusion in America see Caputo, 2003.

and industrial modernity. The metaphor of the *paysage interieur* was closely related to the increasing complexity of the human mind<sup>29</sup>.

This is what McLuhan wants to show by donning the guise of the catholic humanist, whose mission is to understand the social and communicative changes enhanced by electric media and specifically television. The quote from *Purgatorio*, explaining the creative process of Dantesque symbolism, implies a close reflection about our median condition, featured by the fear of the abyss (hell) and the longing to reach happiness and bliss (heaven). The poets found in the second cantica seem to expiate their insufficient poetic renovation. Nonetheless, they deserved to be named and recognised. This is true for Arnaut Daniel, “il miglior fabbro del parlar materno”, and for all the other Provençal poets named by Dante, including Sordello, Guittone, Cavalcanti and Guinizelli.

They are the smiths of the new art enhanced by Dante thanks to the semiotic practice of listening and transcribing. Once again McLuhan alludes to the catholic humanist: “Machiavelli showed us the way to a new circle of the Inferno. Knowledge of the creative process in art, science, and cognition shows us either to the earthly paradise or to complete madness. It is to be either the top of Mount Purgatory or the abyss” (McLuhan, 1999:160).

Mount Purgatory becomes the metaphor of our physical and psychic precariousness. It is the symbol of our unsatisfied eagerness for eternity that only art can fulfill. Indeed, Dante's *Purgatorio* is the cantica of human afflictions and hopes, expressed by the supernatural power of poetry. All poets encountered by Dante symbolise the communicative effort to depict the complexity of human condition, filtered through the lens of language. This is what Pound highlights about the linguistic care of the Middle Ages: “In the middle ages when there wasn't any material science, as we now understand it, when human knowledge could not make automobiles run, or electricity carry language through the air, etc., etc., in short, when

---

<sup>29</sup> See Lamberti, 2012:137: “McLuhan's encounter with new forms of communication started with Mallarmé and the symbolist poets, and continued with Joyce and the other modernist writers. He was fascinated by their attempts to elaborate words to render their own reality so as to match the new spirit of their time, a spirit inscribed inside an unprecedented and overwhelming technological change”.

learning consisted in little more than splitting up of terminology, there was a good deal of care for terminology, and the general exactitude in the use of abstract terms may have been (probably was) higher” (Pound, 1934:19-20).

This is why the scholar of communication should primarily study the relationship between technology and linguistic patterns, inasmuch as the diffusion of a new medium implies relevant functional shifts of our senses. Dante can still teach us that poetry’s mystery resides in the chance to look backward at our origins and recollect the racked fragments of our consciousness which have been overwhelmed by hectic technological development<sup>30</sup>. Thus, McLuhan can assume that “the poetic process is a reversal, a retracting of the stages of human cognition” (McLuhan, 1999:157).

This is what Blake, Poe, Pound and Eliot learned from “the long study” of Dante’s poem, which can still provide some useful heuristic insights to decipher our media complexity. Literature and communication come together every time man recognises the duty to understand the psychic landscapes influencing the daily act: “He who would discuss humanism and literature today must know something about the history of the media of human communication, because so rapidly have the media changed of late that print and letters have been dethroned by radio, TV, movies, and mechanised pictorial communication in general” (McLuhan, 1999:161).

In this account, Dante continues to be one of the most fascinating and reliable “antennas” of the race, suspended between reality and imagination<sup>31</sup>. Hence follows that the symbol is the message, long before the advent of digital and analogical culture, that “liquidated 2,000 years of manuscript culture” (McLuhan, 1999:161). Dante made it possible through the synesthetic practice of self-effacement and patient watchfulness, connected to the art of listening and transcript. At the fore is the multi-sensorial society marked by interlacing of sounds, images and words, which are mingled together

---

<sup>30</sup> For a wider interpretation of Dante’s communicative experimentalism, see Lucrezi (2008) and Girard (1977).

<sup>31</sup> Singleton (1977) provided a fundamental interpretation of Dante’s work.

by the symbolic force of digital devices, to the extent that symbols are the messages of our psychic imaginary<sup>32</sup>.

### **Bibliography:**

- |                       |                |  |
|-----------------------|----------------|--|
| Alighieri, D.         | 2008           | <i>The Divine Comedy</i> . Oxford: Oxford World's Classics.  |
| Ardizzone, M.L. (ed.) | 1998           | <i>Dante e Pound</i> . Ravenna: Longo.   |
| Auerbach, E.          | 2007<br>(1926) | <i>Dante: Poet of the Secular World</i> . New York: New York Reviews Books.  |
| ———.                  | 1953           | <i>Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature</i> . Princeton: Princeton University Press.   |
| Baranski, Z.          | 2000           | <i>Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri</i> . Napoli: Liguori Editore.   |
| Borrelli, D.          | 2012           | “Message is the massage. Il pensiero di McLuhan alla prova della comunicazione digitale”. In: <i>Quaderno di comunicazione</i> , 13:57-64.           |
| Caputo, R.            | 2003           | <i>Dante e l'America, Dante in America</i> . In: <i>Il pane orzato. Saggi di lettura intorno all'opera di Dante Alighieri</i> . Roma: Euroma: 13-48. |

---

<sup>32</sup> This is what Jenkins (2006) insightfully pinpointed in reference to the convergent culture of our times.



- Carruthers, M. 2008 *The Book of Memory. A Study in Medieval Culture.* Cambridge (UK) - New York: Cambridge University Press.
- Curtius, E.R. 1953 (1948) *European Literature and the Latin Middle Ages.* London: Routledge & Kegan Paul.
- Czitrom, D.J. 2010 *Media and the American Mind: From Morse to McLuhan.* Hampton (CO): University of North Carolina Press.
- De Kerckhove, D. 1998 *Connected Intelligence: The Arrival of the Web Society.* London: Kogan Page.
- Dennis, H.M. (ed.) 2000 *Ezra Pound and Poetic Influence.* Amsterdam - Atlanta: Rodopi.
- Eco, U. 2012 *On Literature.* London: Secker & Warburg.
- Eliot, T.S. 1929 (1921) *Dante.* London: Faber and Faber.
- Fletcher, J.B. 2015 (1921) *Symbolism of the Divine Comedy.* Charleston (NC): Nabu Press.
- Freccero, J. 1986 *Dante: The Poetics of Conversion.* Cambridge (MA) - London: Harvard University Press.
- Frye, N. 1957 *Anatomy of Criticism.* Princeton: Princeton University Press.
- Gamaleri, G. 2013 *La nuova galassia McLuhan: Vivere l'implosione del pianeta.* Roma: Armando.

- Gilson, E. 1947 *La Philosophie au Moyen Age*. Paris: Payot.
- Ginsberg, W. 1999 *Dante's Aesthetics of Being*. Ann Arbor (MI): The University of Michigan Press.
- Girard, R. 1977 *Dalla Divina Commedia alla sociologia del romanzo*. In: Luzi, A. (ed.), *Sociologia della letteratura: Letture critiche*. Milano: Mursia:154-160.
- Gordon, W.T. 2010 *McLuhan: A Guide for the Perplexed*. London-New York: Continuum.
- Gronbeck, B.E. 1981 "McLuhan as Rhetorical Theorist". *Journal of Communication*, 31 (3):117-128.
- Hajnal, I. 1959 *L'enseignement de l'écriture aux universités médiévales*. Budapest: Academia Scientiarum Hungarica Budapestini.
- Ivins, W. 1946 *Art and Geometry: A Study in Space Intuitions*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Jenkins, H. 2006 *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Kleinhenz, C. 2015 *Dante intertestuale e interdisciplinare: saggi sulla "Commedia"*. Roma: Aracne.

- Lamberti, E. 2012 *Marshall McLuhan's Mosaic*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Lo Castro, A. 1968 *Dante e la società*. Messina: Peloritana.
- Lombardinio, A. 2016 *The memory is the message. McLuhan: symbolism as parataxis*. In Icbay, M.A., Arslan, H., Sidoti, F. (eds). *Research on Cultural Studies*. Frankfurt am Main-New York: Peter Lang:263-271.
- . 2017 *McLuhan and Symbolist Communication: The Shock of Dislocation*. Oxford: Peter Lang.
- Lucrezi, B. 2008 *Dante maestro*. Marina di Minturno (LT): Caramanica.
- Maritain, J. 1952 *The Range of Reason*. New York: G. Bles.
- Marrou, H.-I. 1938 *Saint Augustin et la fin de la culture antique*. Paris: de Coddard.
- Mazzotta, G. 1993 *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- McDougal, S.Y. 1985 *Dante Among the Moderns*. Chapel Hill (NC): The University of North Carolina Press.
- McLuhan, M. 1999 (1954) "Catholic humanism and modern letters". Originally delivered as part of the McAuley Lectures. West Hartford

- (CT): St. Joseph College: 49-67.  
Reprinted in: McLuhan, M. *The Medium and the Light: Reflections on Religion*. Eugene (OR): Wipf & Stock:153-174.
- . 2005 (1955) “Space, Time and Poetry”. *Explorations*, 4: 56-62. Reprinted in: Gordon, W.T. (ed.), *Marshall McLuhan Unbound*. Vol. 13. Corte Madera: Gingko Press.
- . 2011a (1962) *The Gutenberg Galaxy: The Extensions of Men*. Toronto: University of Toronto Press.
- . 2011b (1978) “Rhetorical Spirals in Four Quartets”. In: *Figures in a Ground: Canadian Essays on Modern Literature Collected in Honour of Sheila Watson*. Saskatoon: Western Producer Prairie. Reprinted in: McLuhan, E. & M. *Theories of Communication*. New York: Peter Lang: 67-75.
- Milano, P. 1955 *The Portable Dante*. New York: Viking Press.
- Moevs, C. 2005 *The Metaphysics of Dante's Comedy*. Oxford: Oxford University Press.
- Nardi, B. 1983 *Dante e la cultura medievale*. Roma-Bari: Laterza.
- Oliva, G. 1991 *Per altre dimore. Forme di rappresentazione e sensibilità medievale in Dante*. Roma: Bulzoni.

- Ong, W.J. 1971 *Rhetoric, Romance, and Technology*. Ithaca: Cornell UP.
- Panofsky, E. 1957 *Gothic Architecture and Scholasticism*. New York: Meridian Books.
- Patota, G. 2015 *La grande bellezza della lingua italiana: Dante, Petrarca, Boccaccio*. Roma-Bari: Laterza.
- Pertile, N. 1994 *Il nodo di Bonagiunta, le penne di Dante e il Dolce stil novo*. Firenze: Olschki.
- Pound, E. 1934 *ABC of Reading*. London-Boston: Faber and Faber.
- . 2015 *Dante*. Bologna, C. & Fabian, L. (eds). Venezia: Marsilio.
- Powe, B.W. 2014 *Marshall McLuhan and Northrop Frye: Apocalypse and Alchemy*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Rosso, P. 2018 *La scuola nel Medioevo: secoli VI-XV*. Roma: Carocci.
- Scrivano, R. 1997 *Dante, Commedia. Le forme dell'oltretomba*. Roma: Nuova Cultura.
- Sennett, R. 1994 *Flesh and Stone*. New York-London: Norton.

- Sicari, S. 1991 *Pound's Epic Ambition: Dante and the Modern World*. New York: State University of New York Press.
- Singleton, C.T. 1977 *Commedia: Elements of Structure*. Baltimore (MD): Johns Hopkins University Press.
- Tavoni, M. 2013 *Dante e la lingua italiana*. Ravenna: Longo.
- Yates, F.A. 2011 (1966) *The Art of Memory*. London: Pimlico.

## RIMETABOLIZZARE DANTE E IL SUO *PURGATORIO* TRA CINEMA, LETTERATURA E ALTRI MEDIA<sup>1</sup>

**OLIMPIA AFFUSO**

(Università L'Orientale dei Napoli / Università della Calabria)

**ERCOLE GIAP PARINI**

(Università della Calabria)

### **Abstract**

*This article reflects on the capacity of Dante's Comedy, through its words and images, to permeate cultures of different eras. It may be viewed as more than a central element of culture, and as an open work characterised by fluidity and change. This essay, after examining cinematographic and literature examples, attempts to show the Comedy as an important piece of evolving semantic structure, able to resettle in many generations' imagery, perhaps even to mark the genealogy of western representation. If Dante can be understood as a classic suitable to be examined in several worlds and times, his Purgatory may be viewed as a cantica that gives voice and body to typical features of modernity in its current phase.*

**Keywords:** Sociologia della letteratura, comunicazione, Purgatorio, modernità, industria culturale

---

<sup>1</sup> Questo saggio è frutto di un lavoro comune caratterizzato da una comune progettazione e da un intenso e quotidiano scambio di idee. Tuttavia, al fine di una attribuzione formale, si indica che il paragrafo 1 è scritto da entrambi gli autori; a Ercole Giap Parini sono da attribuire i paragrafi 2 e 4; a Olimpia Affuso, i paragrafi 3, 5, 6.

## 1. Premessa

È scritto in una divertente pagina web dedicata all'attualità del Purgatorio e di Dante – che si trova in un sito dall'altrettanto divertente denominazione, “cattonerd” – che “il purgatorio è un luogo di purificazione piuttosto che di sofferenza, una specie di ‘lettura riparatrice’ della vita terrena”<sup>2</sup>; non si tratta di una frase originale, ma del filosofo Peter Kreeft, esperto di teologia e che insegna a New York<sup>3</sup>.

Perché accostare un dominio internet di ampia consultazione con la raffinatezza di un filosofo forse non noto ai più? Probabilmente perché Dante è in grado di tenere insieme questi due mondi. Anzi, Dante è in grado di tenere insieme più mondi contemporaneamente, con la capacità delle sue parole di fornire materiale di riflessione e codici interpretativi a epoche diverse e distanti da quella in cui concepì le sue opere. Inoltre, Dante rappresenta un “oggetto culturale dalla vasta portata simbolica” (Bombara, 2018:121) che fornisce materiale immaginifico anche a più media. Tanto da ispirare opere letterarie di grande successo: film, *graphic novels*, serie web, videogame e cartoni animati<sup>4</sup>, e la lista potrebbe continuare.

Nel 2018 è stato pubblicato un volume, curato da Stefano Lazzarin e Jérôme Dutel, dal significativo titolo *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*. Gli autori mettono in evidenza la presenza del poeta sui social, nella stessa struttura dei thriller più popolari, nei *graphic novels* dal secondo dopoguerra a oggi, nei fumetti di critica sociale;

---

<sup>2</sup> <http://www.cattonerd.it/2015/10/24/la-dottrina-del-purgatorio-da-dante-a-guerre-stellari/>  
(Consultato il 31/07/2019).

<sup>3</sup> Ritroviamo questa frase in un volume scritto, utilizzando l'espedito del dialogo tra persone morte a poco tempo di distanza l'una dall'altra, da Peter Kreeft (2011); le persone in macabro dialogo sono John F. Kennedy, Clive S. Lewis, e Haldous Huxley.

<sup>4</sup> Tra gli altri si ricorda la vignetta a sfondo erotico di Andrea Pazienza, del 1987, in cui Zanardi cita “la bocca sollevò dal fiero pasto”; o ancora un cartone animato di successo degli anni Ottanta del ventesimo secolo come *Saint Sava-I cavalieri dello zodiaco* con episodi ricchi di citazioni dantesche.



evidenziano quindi la capacità di fornire materiale immaginifico per riflettere sui totalitarismi del Novecento, nella letteratura destinata ai più piccoli, nella filmografia horror e tanto altro (Lazzarin e Dutel, 2018). Due altri volumi *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni* (Cotugno e Gargano, 2016) e *Dante pop. Canzoni e cantautori* (Gargano, 2018) indagano la pervasività delle immagini dantesche, per esempio nella forma della riscrittura della *Commedia*, non soltanto in romanzi, fumetti, opere teatrali, spettacoli musicali, ma anche nell'immaginario delle nostre tavole. Basta poi fare un poco di mente locale per ritrovare Dante e la sua *Commedia* a pubblicizzare olio, pasta, surgelati; alcuni spot sono curiosamente discutibili, come quelli che propagandano telefonini e rotoli di carta igienica la cui lunghezza viene irriverentemente accostata a quella della *Commedia*.

L'espressione oggetto culturale, riportata più sopra, mette poi in evidenza non soltanto la pervasività di Dante nella nostra cultura, ma anche il fatto che l'autore stesso è diventato, nelle mille trasposizioni, personaggio della sua *Commedia*; pensiamo pure a quelle incisioni di Gustavo Dorè che lo raffigurano nei luoghi dell'aldilà in un modo che entra nel nostro immaginario come se appartenesse alla tradizione dantesca più remota; salvo ricordare che quei tratti intensi del poeta accompagnato da Virgilio vennero incisi nel bel mezzo del diciannovesimo secolo. Facendo poi un salto in avanti nel tempo, come non pensare alle immagini che raffigurano Dante come personaggio della Disney<sup>5</sup>? Questo carattere oggettuale del personaggio variamente raffigurato ha fatto passare in secondo piano il Dante storicamente situato: personaggio e autore si fondono in una successione di *remediations* culturali che ce ne rimandano una vera e propria icona, universale e cangiante nella sua capacità di adattamento ai diversi linguaggi mediali e alle diverse interpretazioni. Frutto della differenziazione di strategie di immediatezza e ipermediazione, ovvero di logiche per cui le tracce dei media si rendono, insieme o alternativamente, trasparenti e opache (Bolter e Grusin, 2003:44), la *remediation* è quel tratto della cultura

---

<sup>5</sup> Pare che la prima trasposizione Disney di Dante e della sua opera sia stata realizzata tra il 1949 e il 1950 con il nome *L'inferno di Topolino* (n. 7-12).

contemporanea che prende corpo in “una genealogia della rappresentazione del mondo occidentale” (Marinelli, 2003:17). La si può definire come il processo in base al quale ciascun medium, che non opera mai in isolamento, si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o di rimodellarli in nome del reale<sup>6</sup>. In queste maglie, la letteratura, poi il cinema, il fumetto, fino agli odierni media digitali, si sono nutriti della *Commedia*, nutrendola a loro volta di nuovi significati. La natura del testo originario è stata rimodellata nel tempo attraverso ciascun mezzo, mentre all'utente è sempre rimasta la sensazione di trovarsi ancora in una condizione paragonabile alla fruizione del contenuto nel contesto originale. In un processo circolare e ininterrotto, di pluri-accentuazione<sup>7</sup>, il classico è stato rimediato e la rimediazione ha creato il classico.

Si tratta del percorso di un autore che diventa più che uno scrittore di testi letterari: un corpus di opere classiche riletto e riadattato nelle varie epoche, alimentando successivi processi di mitizzazione. Un processo cominciato – appunto – tanto tempo fa:

la fama mondiale di Dante ne aveva fatto già allora un'icona o, per usare una categoria di Roland Barthes, un mito d'oggi. Chi prende questo autore come punto di partenza di una nuova opera sa che ogni lettore gli attribuisce molti tratti forti: l'abilità letteraria assoluta, è ovvio, ma anche la militanza politica, la capacità satirica, la visionarietà, addirittura i misteri sia biografici sia tematici, che sfociano nell'esoterismo dei Fedeli d'amore. Leggere il poema sacro come un testo iniziatico diventa frequente, e poco importa se il Paradiso rimanda

---

<sup>6</sup> Bolter e Grusin intendono la rimediazione con Derrida (1981), come mimesi, come sentimento di imitazione del soggetto percepito, non come “rappresentazione di una cosa tramite un'altra, [...] di un prodotto della natura tramite un prodotto dell'arte. [...] ma come] relazione tra due momenti produttivi. [...]ciò che] accade tra due soggetti produttori” (9, cit. in Bolter e Grusin, 2003:79).

<sup>7</sup> Ci riferiamo qui all'idea di Valentin Vološinov, ripresa da James Procter, secondo cui “il linguaggio produce significati diversi [...] dipendentemente dall'accento posto da chi ‘parla’ in un determinato contesto sociale” (Procter, 2007:35).

molto più alla teologia di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino che alle tante eresie del primo Trecento: c'è qualcosa da scoprire, da indagare, come per altre 'icone' di tutto il mondo – Shakespeare, per esempio, o Leonardo, Michelangelo, Caravaggio e non molti altri. (Casadei, 2013)

La capacità dell'opera, delle parole, delle immagini di Dante di innervarsi nelle culture di differenti epoche è testimonianza di questo suo essere marchio, caratterizzato da fluidità e possibilità di adattamento, venendo a costituire qualcosa di più che un elemento centrale della cultura: una parte importante di una struttura semantica in evoluzione, capace di insediarsi nell'immaginario di più generazioni.

## **2. L'attualità del purgatorio dantesco**

Se Dante, in generale e nella completezza delle sue opere, può essere considerato mito in senso universale, icona del nostro e di altri tempi, la seconda cantica, dedicata al Purgatorio, merita alcune riflessioni, dato che si presta a rendere di più agevole lettura alcuni caratteri della modernità nella sua fase più attuale.

In prima battuta è bene sottolineare – come già fatto da altri – come la cosiddetta invenzione del Purgatorio intercetti processi di umanizzazione che hanno contribuito a trasformare un certo mondo, posando i primi mattoni per la genesi di quell'insieme di caratteri che chiamiamo modernità. Scrivono Alberto Abruzzese e Davide Borrelli:

Esiste una connessione stretta tra l'invenzione del Purgatorio e l'affermarsi mondano della città, della città come spazio profano, come luogo di consumo, come senso delle cose e dei soggetti che lo abitano. Prima della fine del XII secolo l'uomo medievale era abituato a vivere la propria esistenza come una effimera parentesi terrena in vista del Giudizio universale. Il destino che

con comprensibile trepidazione poteva aspettarsi di guadagnare nell'aldilà era o la beatitudine celeste del Paradiso o la dannazione eterna dell'Inferno. (Abruzzese e Borrelli, 2000:44-45)

Il sostantivo *purgatorium* appare tra il XII e il XIII secolo, nell'ambito di “un grande mutamento delle mentalità e delle sensibilità [...] in una risistemazione profonda della geografia dell'aldilà e dei rapporti fra la società dei vivi e la società dei defunti” (Le Goff, 2010:53)<sup>8</sup>. Il Purgatorio muove quindi i primi passi di un incipiente umanesimo, rappresentando una sorta di luogo mediano tra Inferno e Paradiso con la funzione di fare uscire il mondo da una visione dicotomica che vuole la condizione umana alla mercé del totale male e del totale bene. L'uscita da questa condizione porta con sé la rivendicazione, come graduale presa di coscienza, di uno spazio di libero arbitrio, quindi di errori e di ripensamenti. Riprendendo lo storico Jacques Le Goff, con il Purgatorio “l'umanità si è insediata sulla terra” (2014:261). Il grande storico francese considera la seconda cantica della *Commedia* un momento fondamentale per affermare un nuovo immaginario, “una conclusione sublime alla lenta genesi del Purgatorio. È anche, tra le immagini possibili e a volte concorrenziali del Purgatorio che la Chiesa, pur affermando l'essenza del dogma, aveva lasciato alla scelta della sensibilità e della fantasia dei cristiani, la rappresentazione più nobile concepita dalla mente umana” (381).

È pur vero che, per quanto leggibile nell'attenzione alle cose del mondo e al ruolo degli uomini, il *Purgatorio* è stato letto da Lutero come “Terzo luogo” che non figurava nelle scritture,

---

<sup>8</sup> Il primo esempio letterario compiuto del Purgatorio apparve nel 1190, a cura di un monaco cisterciense inglese; aveva per titolo *Il purgatorio di San Patrizio* e narrava la vicenda di San Patrizio che, per convincere gli irlandesi che non volevano credere nell'esistenza dell'aldilà, aveva convinto Dio ad aprirvi un varco nell'isola di Station sul lago di Derg, che permettesse di discendervi per mettersi alla prova sopportando le pene del purgatorio, appunto.

quindi parte di un processo di consolidamento del potere della Chiesa che, dopo Bonaventura e Tommaso d'Aquino, si accaparrava seria ipoteca sulla possibilità di elargire la salvezza attraverso le pratiche delle indulgenze<sup>9</sup>. I fieri propositori della Riforma protestante opporranno un ritorno alle sacre scritture, che sarà poi letto come motore della condotta capitalistica, ispirando alla ricerca del segno nella grazia e alla messa alla prova con caparbia intramondana. Questa ultima considerazione, anziché porre la dimensione purgatoriale come antitetica rispetto ai processi di modernità, mette in luce, di quest'ultima, un carattere intimamente contraddittorio, una tensione tra poli, quello del libero arbitrio e quello dell'affidamento alla grazia ispiratrice di condotte metodiche, che ne riarticolano le vicende fino ad arrivare ai nostri giorni.

Tornando alla versione dantesca del Purgatorio, esso non è la prosecuzione dell'Inferno; ne rappresenta, piuttosto, una emancipazione: montagna che si eleva al cielo, sentiero irto volto a qualcosa di più alto, immagine vivida di una umana possibilità di ascensione che pone l'essere umano, Dante e i suoi personaggi, in una condizione di lacerazione definita dal carattere paradossale del libero arbitrio. Jorge Luis Borges (2001) ci restituisce un'immagine di Dante dubbioso e lacerato, con apparentemente ferme certezze e portatore di paradossi: "Dante comprende e non perdona; questo è il paradosso insolubile. Io penso che l'abbia risolto al di là della logica. Sentì (non comprese) che le azioni degli uomini sono necessarie e che è necessaria anche l'eternità, di beatitudine o di perdizione, che da queste consegue" (Borges, 2001:58). La necessità non

---

<sup>9</sup> È il Giubileo del 1300 quando Papa Bonifacio VIII "sembrava decidere «la liberazione istantanea da ogni pena di talune anime del Purgatorio». Certo, la teoria del potere pontificale in materia era già stata elaborata [...] da San Bonaventura e da San Tommaso D'Aquino. Pare che non fosse però mai stata applicata. La possibilità per i vivi di liberare i morti dal Purgatorio non si era sino ad allora esercitata se non per *modum suffragii*, attraverso il trasferimento ai morti dei meriti che i vivi acquisivano compiendo buone opere" (Le Goff, 2014: 376-377).

compresa del libero arbitrio rimanda a una condizione ossimorica che parrebbe dare spunti di riflessione a epoche distanti da quella. Una tensione che attraversa tutta quanta la *Commedia*, ma che trova nel *Purgatorio* sede di riflessione naturale. Il libero arbitrio come necessario per l'attuazione della legge divina, condizione contraddittoria e stato di tensione che spiega l'umano.

Il grande scrittore argentino ricorda proprio un verso del primo canto del *Purgatorio*: “Dolce color d'oriental zaffiro. Il verso impone questa lentezza della voce. Bisogna dire *oriental*: Dolce color d'oriental zaffiro,/che s'accoglieva nel sereno aspetto/del mezzo, puro infino al primo giro” (115).

Per Borges questa descrizione, da pronunciare lenta, distesa, è l'esito dell'uscita dall'*Inferno*: “Dante, che è uscito dalla sporcizia, dalla tristezza e dall'orrore dell'Inferno, dice ‘Dolce color d'oriental zaffiro’” (115). A rasserenare vi è la consapevolezza di una nuova possibilità data agli umani pure nella difficoltà dell'ascesa; sottrazione a quell'orrore incomprensibile e alla altrettanto incomprensibile condanna.

Senza nominarlo, Dante incontra Catone a guardia del *Purgatorio*. “Lunga la barba e di pel bianco mista/portava, a' suoi capelli simigliante, de' quai cadeva al petto doppia lista//Li raggi de le quattro luci sante fregiavan sì la sua faccia di lume/ch'i' 'l vedea come 'l sol fosse davante” (*Purgatorio*, 1: 34-39). Le stelle che gli illuminano il volto rappresentano quattro virtù: prudenza, giustizia, fortezza, temperanza. Gran parte delle cose apprese sui banchi del liceo sottolineano una certa sorpresa per il fatto che, pur essendo egli un pagano, non si trovasse nel Limbo, come accadeva alla stessa guida dantesca; per di più, trattasi di un suicida<sup>10</sup>. Per Dante – e per una tradizione antecedente e posteriore a lui – Catone è uomo di

---

<sup>10</sup> Sul punto, si consideri anche Gorni 2008, dove mette in evidenza, a proposito della collocazione di Catone, che “Dante [...] vuole andare contro l'opinione *vulgata*, fissando dei criteri apodittici di salvezza” (263).

tante virtù, esempio di uomo puro. È al contempo un pagano e anche suicida, quindi, tecnicamente, avrebbe dovuto avere la sua punizione nel settimo cerchio dell'Inferno. In un celebre saggio, Erich Auerbach tratteggia Catone proprio come figura, nel senso che il Catone terreno, con il suo anelito alla libertà politica, per la quale pone fine alla vita stessa, prefigura “la libertà dell'anima immortale nella visione di Dio” (Auerbach, 2005: 220). Assumendoci la responsabilità di una interpretazione sociologica, e scostandoci dalla figuralità auerbachiana<sup>11</sup>, è possibile sottolineare come le virtù civili, politiche, terrene divengano materia per un ordine trascendente, in una sacralizzazione di tipo durkheimiano che risulta anche in un rafforzamento della presa e della dignità di quelle stesse<sup>12</sup>. Forse, ancora, questa figura sembra messa lì apposta – per noi commentatori e lettori distanti e moderni – per sottolineare una tensione tutta umana tra peccato e virtù.

In generale, il *Purgatorio* nella *Commedia* restituisce la condizione di una umanità che deve espiare i propri umanissimi peccati: superbia, invidia, ira, accidia, avarizia e prodigalità, golosità e lussuria. Tratti dell'umano che sfuggono all'umano stesso quand'anche faccia grandi cose. Le anime penitenti del *Purgatorio*, pur spesso coinvolte in imprese importanti, sono cadute nell'inciampo del peccato perché colte da umana debolezza o disattenzione. Tra le figure esemplari, il poeta latino Publio Papinio Stazio, vissuto nel periodo dei Flavi dall'anno 45 all'anno 96 dopo Cristo. Dante lo incontra nella quinta cornice, tra coloro che devono scontare la pena per il

---

<sup>11</sup> Il cui senso profondo rimane che per Dante “l'oltretomba è la vera realtà, il mondo terreno è soltanto ‘umbra futurorum,’ tenendo conto però che l'‘umbra’ è la prefigurazione della realtà ultraterrena e deve ritrovarsi completamente in essa” (Auerbach, 2005:223).

<sup>12</sup> Per una sintetica e chiara definizione della questione, riporto quanto scritto da Massimo Rosati in una bella introduzione a *Le forme elementari della vita religiosa* di Emile Durkheim: “senza mai arrivare a una pura e semplice identificazione tra dio e la società, egli [Durkheim, nda] considera gli dei come forme simboliche sotto le quali gli uomini adorano la vita collettiva” (Rosati, 2005:29).

peccato di prodigalità. Stazio – che ha già scontato il peccato di accidia nella quarta cornice – è convertito cristiano e tiene nascosta la conversione per paura – umanissima paura – delle persecuzioni che all'epoca l'imperatore Domiziano riservava appunto ai cristiani. Stazio era un poeta epico e la sua opera era ispirata all'Eneide di quel Virgilio – accompagnatore del poeta – al quale tributa, oltretutto la sua poesia, la decisione di diventare cristiano. Di lì, avendo espiato ormai la pena, si offre di accompagnare Dante e Virgilio per il successivo percorso. Segue allora, nel Canto XXVI, forse il più significativo della Cantica, l'incontro con Diego Guinizelli, e comincia una celebrazione dell'arte poetica e del volgare considerato lingua moderna. Quando Guinizelli si presenta, Dante vorrebbe fare “Quali ne la tristizia di Licurgo/si fer due figli a riveder la madre/”, vale a dire abbracciarlo, trattenendosi, però, e al contempo non mancando di esprimere tutta la sua ammirazione per colui che considerava l'inventore del nuovo modo di fare la poesia. Ma qui proprio Guinizelli indica Daniel Arnaut, che è nella cornice di penitenza riservata ai lussuriosi. Poeta trovatore che, per bocca di Guinizelli, “fu miglior fabbro del parlar materno./ Versi d'amore, prose di romanzi/ soverchiò tutti; e lascia dir li stolti/che quel di Lemosi credon ch'avanzì” (*Purgatorio* – XXVI/117-120). La sua colpa, per la quale fa penitenza, è poco poco sussurrata di fronte alla grandezza di quell'opera poetica. Eppure è lì collocato in quella straordinaria architettura dantesca.

Torniamo alla frase di Kreeft riportata in principio di questo scritto. L'autore, in realtà, la fa pronunciare – in un espediente narrativo che fa parlare persone da poco decedute – a Clive S. Lewis – lo scrittore di fantasy famoso perlopiù per *Le cronache di Narnia*:

credo più probabile che il purgatorio sia un luogo di  
educazione piuttosto che di sofferenza, una specie di



“lettura riparatrice” della vita terrena. In questo caso, il purgatorio sarebbe la prima parte del paradiso, e non un posto diverso e lontano da esso. Quindi, se ora siamo in purgatorio, ci stiamo preparando per il paradiso vero. (Kreeft, 2011:e-book)

La parte più interessante di questa frase non è il riferimento al carattere di redenzione, quanto la parola *lettura*. Almeno è quella che pare più interessante a noi. Lettura che ripara, appunto. Consultando alcuni dizionari, soprattutto etimologici, si apprendono cose interessanti. Leggere significa “riconoscere dai segni della scrittura le parole e riconoscerne il significato”, ma anche “interpretare certi segni convenzionali o naturali” e, ancora, “intendere, interpretare” (*Lo Zingarelli*, 2017); ancora più interessante è andare alla radice etimologica del termine. Si tratta del latino *legere* che significa sicuramente “recitare; commentare” ma anche, più propriamente, “raccolgere, scegliere” (*L'etimologico* – Devoto Oli). Quest'ultima accezione permette di estendere l'uso del termine alla scelta, nel senso della separazione di ciò che c'è di buono in noi per portarlo su una qualche via di redenzione. Leggere, allora, come prendersi tempo e riflettere: sulla propria vita e vicende costellate di errori; sul senso stesso dello stare al mondo e sulla necessità di darvi senso, facendo di quegli errori tesoro. Significa anche dare nuova luce alla propria esperienza. Tutto ciò ha, naturalmente, un presupposto: la nostra vita e le nostre scelte poggiano su basi opache e agiamo in condizioni di incertezza, caratteristiche universali che spiegano le azioni umane ma che, nel risvolto attuale della modernità, acquistano ancora più importanza e di cui siamo più consapevoli.

L'attualità del Purgatorio dantesco sembra riverberare nella riflessione sociologica degli ultimi decenni. Sullo sfondo soggiace una dimensione più umanistica, sospesa nel tempo e nella quale il libero arbitrio prende la forma di nuova assunzione di responsabilità in contesti sempre più incerti.

Entro questo quadro dalla cornice sfocata, definibile di modernizzazione riflessiva<sup>13</sup>, emergono nuove possibilità che passano però attraverso una presa di consapevolezza di tipo diverso, riflessivo appunto; si tratta anche di una rinnovata tensione all'assunzione di responsabilità che si dipana tra le pratiche degli individui, delle comunità e delle istituzioni esperte, secondo le differenti declinazioni proposte, per esempio, da Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lasch (Beck, Giddens & Lash, 1999).

Una condizione, questa, che ha come momento cruciale una intensificazione e una ridefinizione dei processi di individuazione: l'individuo è chiamato ad affrontare rischi in una rinnovata cornice, ove "l'affrancamento dai vincoli delle tradizioni prima e dell'ordine moderno poi risulta un'arma a doppio taglio: una 'libertà rischiosa' che però non possiamo più permetterci di rifiutare" (Ferrero Camoletto, 2003).

Un decennio prima Alberto Melucci aveva sottolineato il destino dell'individuo riflessivo, sospinto a leggersi e a rileggersi per radicare la propria identità attraverso "il filtro mutevole della memoria" (Melucci, 2010:17). Sono soggetti nuovi che, a differenza di quelli delle generazioni passate, vivono in una "cultura differenziata e mutevole [...] che trasforma l'esperienza umana e rende visibile la discontinuità nell'arco della stessa vita individuale" (17). Chiamati ad assumere, per questo, nuovi criteri di responsabilità – che significa, letteralmente, capacità di rispondere – e, aggiungiamo noi, attraverso un'attenta lettura dei propri percorsi di vita:

*si risponde di qualcuno o di qualche cosa e si risponde a qualcuno. Rispondiamo di ciò che siamo e delle risorse di cui disponiamo, ma anche dei nostri limiti.*

---

<sup>13</sup> Come scrive Ulrich Beck, "le teorie della modernizzazione riflessiva non sono nostalgiche. Sono imbevute della consapevolezza che il futuro non può essere capito e affrontato nella cornice del passato" (Beck, Giddens, Lash, 1999:34).

Rispondiamo agli altri nel microcosmo delle relazioni interpersonali e via via in ambiti più ampi che non sono solo dati ma che noi stessi contribuiamo a costruire. (99)

Questa tensione a rispondere delle proprie condotte e dei propri errori diviene un imperativo nel mondo delle professioni; come accade, per esempio, in quelle del lavoro sociale, chiamate a leggere, riflettere sui propri errori. Un mondo, come tanti altri, rimasto orfano di una manualistica onnisciente e onnicomprensiva, perché posto di fronte alla mutevolezza di un presente che spiazza ogni regola e coglie l'operatore impreparato. Costruendo appunto quella condizione di opacità prima evocata. Scrive in proposito Alessandro Sicora, in un libro rivolto prevalentemente agli operatori del lavoro sociale: ««sbagliando si impara». Ma, affinché un tale motto non abbia solo un valore consolatorio, sono necessarie adeguate strategie di stimolo alla trasformazione dell'evento negativo in occasione di miglioramento della qualità delle prestazioni rese» (Sicora, 2010:9).

Dal punto di vista di quegli individui particolari che sono i ricercatori, non solo quelli sociali, si tratta di una condizione che ha anche dei risvolti epistemologici, intesi come perdita di certezze sui presupposti di oggettività nelle scienze, con la conseguente nascita di nuovi paradigmi teorici che superano epistemologie fondate sulla corrispondenza tra discorso scientifico e dimensione extralinguistica. Afferma Danilo Zolo in un vecchio saggio: "l'idea di una generale e insuperabile situazione di *circolarità* [...] frustra ogni tentativo di giustificazione e di autofondazione della conoscenza scientifica" (Zolo, 1988:133); una considerazione analoga a quella di Giampietro Gobo, quando scrive che "le scienze sociali sembrano attingere, quindi, i propri fondamenti conoscitivi dalle strutture della vita quotidiana e spesso sembrano utilizzare le stesse risorse (categorizzazioni sociali di

senso comune cristallizzate nel linguaggio) degli altri membri della società per riconoscere, codificare e indagare le strutture sociali” (Gobo, 1993:303). Anche in questo caso, in gioco sono nuovi modi di assumersi responsabilità in maniera riflessiva.

Sia nella vita quotidiana sia nella vita professionale e della produzione scientifica si pone quindi la necessità di ridefinire forme di assunzione di responsabilità e di agire su sé stessi e letture del proprio percorso e dei propri errori.

### **3. La riflessività nella cultura di massa. L'intessitura purgatoriale di *Caro Diario***

Questa necessità viene espressa e rappresentata anche dalla cultura di massa che per farlo ha attinto trasversalmente a Dante e alle sue cantiche, facendolo proprio in diverse forme espressive e usando vari linguaggi.

Guardiamo per esempio al cinema. Sono tanti i film che, sin dal primo Novecento, si sono confrontati con la *Commedia*, soprattutto con la cantica dedicata all'*Inferno*. Per stare alla tematica purgatoriale, essa emerge in un secondo momento e, come vedremo più avanti, fa il suo ingresso per lo più negli anni settanta e si consolida negli ottanta del Novecento. Insieme a questo, occorre tenere presente che la *Commedia* ha attraversato la cultura occidentale, e in particolare il Novecento, quale risorsa di immagini, storie, iconografie che sono rintracciabili anche quando non vi si faccia esplicito riferimento. Tra diversi esempi della possibilità di rinvenire temi danteschi impliciti nella narrazione e – per stare al nostro tema – purgatoriali, ci soffermiamo sul film italiano *Caro diario*, diretto da Nanni Moretti nel 1993, che sembra tenere insieme quanto ci ha portato fin qui. Questo film è infatti un esempio calzante di come il soggetto Dante e i suoi personaggi intessono, perdendosi, una narrazione in cui i temi della *Commedia*, riletti oggi, si fanno metafora della riflessività.

Da spettatori attenti, possiamo cogliere, nei motivi centrali dei tre episodi che lo costituiscono, la montagna che si eleva al cielo, l'immagine di una umana possibilità di ascensione e il cammino lungo un sentiero irto attraverso il quale giungere alla salvezza. Questo film può ritenersi la tappa matura di un percorso di riaccentuazione contemporanea del Purgatorio dantesco, di quel suo offrirsi alla riflessione su nuovi possibili criteri di responsabilità. Girando in vespa tra i *gironi* di una Roma costellata dalla cementificazione, intento a misurare il tempo di vita che ancora gli resta (come a richiamare quel mezzo del cammino di sua vita), da Spinaceto alla Garbatella, a Casal Palocco, fino a Ostia, dove fu ucciso Pasolini, Moretti prende consapevolezza delle condotte umane, di scelte che al momento in cui sono state fatte potevano ancora essere reversibili. Con il suo girovagare, come per uscire dalla città dolente a riveder le stelle, il regista mima un errare che – in una dilatazione della riflessività all'intera collettività – è anche metafora dell'errore da cui vorrebbe che la società si purgasse. Il viaggio tra le isole Eolie, da Salina a Vulcano, a Lipari, a bordo di una barca in cui è intento a raccogliere pensieri, è, a sua volta, come un pellegrinaggio per purificarsi da vizi e dipendenze; e pare proprio evocare – come fa notare Antonella D'Aquino – quei versi del Purgatorio dantesco “per correr migliori acque alza le vele/ormai la navicella del mio ingegno,/che lascia dietro a se un mar sì crudele;/e canterò di quel secondo regno/dove l'umano spirito si purga/e di salir al cielo diventa degno” (D'Aquino 2000:276). Come Dante è guidato da Virgilio, Moretti è accompagnato dall'amico Gerardo: un intellettuale che, però, con la sua continua incertezza, vittima della sua teledipendenza, testimonia la fragilità identitaria del nostro tempo e il fallimento della guida, intrappolata nella decadenza culturale. Questo fallimento prende corpo nell'ultima tappa del viaggio di Moretti, quando egli sperimenta l'incapacità dei medici di diagnosticare la sua malattia, segno ulteriore che l'uomo non può più contare su nessuna guida responsabile. La scena finale del film, in cui Moretti inquadra sé stesso che beve un bicchier d'acqua, quasi fosse un elisir di lunga vita, rituale per allontanare ogni male, può essere interpretata attingendo al XXXI Canto del Purgatorio (91-

102), dove Dante si purifica bevendo l'acqua del fiume Lete (279). Ed è qui che il regista prende riflessivamente atto che non resta che la propria capacità di acquisire da sé gli elementi per intraprendere un percorso di salvezza della mente e del corpo. Con questo si chiude il cerchio di quella tensione, che il film di Moretti ben rappresenta, e che è stata evidenziata da studiosi come Beck, Giddens, Lasch (1999), la tensione a una assunzione di responsabilità che deve districarsi tra pratiche individuali, collettive e dei sistemi esperti.

Cercare Dante nel cinema, indagare le vie che vi ha preso la *Commedia*, significa attingere a esempi che ci permettono di coglierne la ricezione nella cultura del Novecento insieme al ruolo nella riflessività tardo moderna. In senso più ampio, vuol dire coglierne la significatività rispetto ai processi di elaborazione estetica, filosofica e intellettuale che trovano un luogo di sperimentazione e rielaborazione nei mille rivoli dell'industria culturale.

Dante sembra offrire parole, immagini e *frames* mentali adattabili in maniera varia (epoche, generazioni, appunto), come pure implicitamente deducibili. Il Purgatorio diventa uno schema capace di fornire elementi semantici e immagini mentali che ci aiutano a dare senso anche alla nostra epoca, oltre che a quelle precedenti.

#### **4. La rimediazione di Dante: alcune fasi della ricezione dantesca**

A questo punto si tratta di dare conto, a un livello più generale, della capacità dell'opera dantesca di informare, con la sua semantica, le sue immagini, più epoche e più generazioni. Quella capacità, peraltro largamente attribuita, di superare i confini tra generi, tra commedia e tragedia, dalla matrice teatrale, quindi oggetto culturale capace di figurare palcoscenici dell'immaginario, iscritta nella tradizione della poesia orale (Amendola, Tirino, 2016): "opera aperta [...] plurilinguistica, sperimentale, visionaria, realistica, dialogica, narrativa e multisemica, la *Commedia* sembra richiedere, 'trasmutabile' come il suo autore, attivi sviluppi intermediali in un continuum

potenzialmente illimitato. E difatti, il fecondo poema dantesco (*Inferno in primis*) sollecitò fino dalla sua apparizione metamorfosi in tutte le arti” (Chiamenti, s.d.:1).

La ricezione di un autore e della sua opera, pur della grandezza universalmente riconosciuta di Dante, deve incontrarsi anche con specifiche condizioni sociali, quindi, contingenti. Mostra Alberto Casadei che, dopo un periodo di sostanziale trascuratezza che ha caratterizzato la ricezione dantesca, nell'Ottocento – così nel pensiero e nella penna di Foscolo e Mazzini – entra e prende posto il “«ghibellin fuggiasco», simbolo della ferma e buona politica, contro le lotte intestine e a favore dell'«umile Italia»” (Casadei, 2013), secondo una immagine che ben si adattava a un costruendo spirito nazionale. Nota, peraltro, Ida De Michelis, in un saggio dedicato alla ricezione risorgimentale di Dante, che già da tempo la letteratura si trasformava “in uno strumento di intervento e di partecipazione agli eventi pubblici di educazione popolare: servivano modelli chiari per formare una opinione pubblica” (De Michelis, 2012:153). È l'incontro di specifiche notazioni sociali con un patrimonio semantico che ben si adatta a rinnovate esigenze. Se poi con D'Annunzio Dante diventa icona nazionalista, dopo il suo rifiuto operato dai Futuristi, nel Novecento inoltrato il passaggio dell'interesse dalle storie narrate agli elementi figurativi e allegorici (Casadei, 2010) lo rendono ispirazione e modello per le avanguardie internazionali, da Eliot a Pound a Joyce, che vi vedono un “Dante medievale e insieme paradossalmente modernissimo” (Casadei, 2013), e allora, “i frammenti di vita, sparsi come quelli sopravvissuti alla dura prova della Grande guerra, si compongono nel capolavoro eliotiano come tessere di un mosaico incompleto, come citazioni-allusioni di un mondo che non esiste più né in quanto passato né in quanto presente” (Casadei, 2010:46). Si tratta di un modo per declinare nuove visioni: terzine e endecasillabi danteschi che diventano anche immagini capaci di accogliere le spinte del modernismo, come per esempio fa Osip Mandelstam per il quale “la forma della terzina ricorda quella di aerei che si staccano in volo l'uno dall'altro; l'autore è un ‘direttore d'orchestra chimico’ che crea comparazioni polinomiche e incandescenti, grazie a slanci che

devono convertirsi in precise realizzazioni testuali; ecc.” (48), così, per esempio, nella creatività letteraria del russo primonovecentesco.

Di lì a poco Dante darà corpo alla rappresentazione dei deliri della metà del Novecento, con immagini di devastazione umana e materiale che trovano momenti forse altrimenti irrepresentabili. Valeria Traversi, indagando su Primo Levi, mostra come la *Commedia* sia diventata tanto filtro per decodificare una realtà di sofferenza, rispetto alla quale non esisteva nessun altro strumento di conoscenza, quanto “ipotesto della riconoscibilità” (Traversi, 2008:109). Prendendo in considerazione alcune fonti testimoniali dell'Olocausto Federica Sustersic mette in evidenza come “il regno sotterraneo descritto da Dante si traspone sul piano dell'esperibilità fino alla sovrapposizione totale, nell'immaginario dei prigionieri, tra l'immagine culturale trasmessa e la percezione reale di questa metafora infera” (Sustersic, 2016:58), per cui risulta agevole capire come i prigionieri, dinnanzi alla brutalità dei campi, abbiano attinto alla prima cantica per raffigurarsi e raffigurare quella esperienza limite. E ancora, in maniera sempre rinnovata e mutevole, per raccontare la stessa indicibilità anche per l'artista di fumetti Art Spiegelman è possibile individuare nel suo *Maus* l'immaginario e il lessico dell'Inferno di Dante (Ireland, James, 2018).

##### **5. Ancora sul cinema: la crescente attenzione al Purgatorio**

La *Commedia* ha portato con sé, sussumendoli come il mare fa con i ciottoli dei fiumi, i riferimenti e i segni che, di volta in volta, essa stessa è stata in grado di generare. Fornendo a noi – come fatto con altre generazioni – materiale duttile per dare voce alle nostre inquietudini e di volta in volta alla nostra epoca. Torniamo al cinema, quello stesso che abbiamo visto, con il film di Nanni Moretti, innervato di una dantesca tensione penitenziale/purgatoriale così vicina alle nostre inquietudini. Il cinema quale medium principe del secolo scorso, “occhio del Novecento” (Casetti, 2005), caratterizzato per di più da quella intermedialità fatta di scrittura, musica, fotografia, immagini in movimento. Possiamo allora osservare come Dante abbia popolato e nutrito, con le sue figure e i suoi motivi, il nostro immaginario durante un secolo variamente definito ma che ha



segnato, con le sue vicissitudini, le diverse fasi della cosiddetta modernità; fino a strutturarne quei temi di confine che la hanno variamente ribattezzata come tardo-modernità, iper-modernità, post-modernità. Nel movimento da “immobili significanti verbali disposti su di una pagina a un adattamento che valga come equivalente visivo dell’originale”, il cinema ha contribuito al consolidamento e alla trasmissione dell’immaginario dantesco, come “forma di intertestualità [...], di traduzione intersemiotica, in quanto passaggio da un dato medium espressivo a un altro” (Chiamenti, s.d.:1). È una storia lunga, che inizia quando la *Commedia* aiuta la settima arte a nobilitare sé stessa<sup>14</sup>. È anche il periodo in cui, per la sua vena fortemente illusionistica, la *Commedia* riesce a offrire storie capaci di intrattenere il pubblico popolare delle origini. E continua a rimanere riferimento d’eccezione pure quando il cinema passa a conquistare un pubblico più colto, al quale si offre quale strumento di incontro con la cultura alta. In virtù di quella vena patriottica e politica, la *Commedia*, d’altro canto, si presta a fornire al cinema elementi al servizio dell’integrazione e dell’unificazione, come pure di critica sociale. Arrivando infine a sostenere tutta la riflessione cinematografica sulla condizione tormentata dell’individuo contemporaneo e a nutrire gli effetti speciali dell’odierna cinematografia digitale.

Un’opera senza tempo che si può definire “afterlife” e polisemica (Iannucci, 2004), capace di penetrare la cultura occidentale in ogni forma, caratterizzata da una dimensione etica e morale, attraversata da figure fantastiche, aperta e fruibile a diversi livelli, si offre così alle più svariate sceneggiature e ai più vari generi. Dall’horror al sentimentale, fino al comico, le vicende dello stesso Dante, le storie e le passioni dei suoi personaggi, i paesaggi onirici, i tratti fisici, la salita dell’espiazione verso la redenzione, per altro ampiamente parte delle conoscenze popolari, anche per lo stretto connubio con le narrazioni sacre, penetrano in una infinità di film, rimanendo vive in

---

<sup>14</sup> Il riferimento a grandi opere letterarie è del resto da sempre la strategia tramite la quale i vari campi dell’industria mediale cercano di accreditarsi come campi culturalmente autorevoli.

tutte le fasi della storia del cinema, ma riadattandosi alle diverse istanze dei pubblici.

Nella prima fase, dal 1907 alla fine degli anni Venti del Novecento, la *Commedia* entra nella più cospicua produzione di film<sup>15</sup>. Non si può ignorare, proprio ai fini del nostro ragionamento che ruota intorno al rapporto tra il Purgatorio e la cultura contemporanea, che ancora in questi primi anni del nuovo secolo Dante penetra nel cinema con l'*Inferno*<sup>16</sup>. Inizialmente, l'*Inferno* è il tema della narrazione; poi fa da sfondo a questioni sentimentali o politiche; altre volte ancora viene incastonato in trame differenti, anche con semplici citazioni<sup>17</sup>. Soprattutto a Hollywood il cinema passa a trasporre le storie dantesche in luoghi e tempi diversi<sup>18</sup>. Sono anche gli anni in cui Dante, capace di attivare archetipi, diventa l'allettante guida per la retta via di un cinema puritano e melodrammatico. Un motivo che da questo momento viene però anche ampiamente dissacrato in film ironici o surreali<sup>19</sup>.

Come si nota, nel panorama cinematografico si possono evidenziare diverse tendenze nel modo in cui la *Commedia* si è offerta, tanto duttilmente, all'infinita riaccentuazione transmediale e contemporaneamente alle diverse esigenze dell'evoluzione narrativa cinematografica: quella per cui l'opera viene solo citata, a sostegno di alcuni passaggi della storia; quella per cui il poema diventa il frame

---

<sup>15</sup> Cfr. [www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/dantecinema.pdf](http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/dantecinema.pdf). Si suggeriscono anche <http://www.danteilcinema.com/sito/progetto/>; <http://etcweb.princeton.edu/dante/index.html>.

<sup>16</sup> Si pensi a film come l'italiano *Inferno* (1911)<sup>16</sup>, l'austriaco *Das Spiel mit dem Teufel* (1920) o lo statunitense *Dante's Inferno* (1924); ma anche film in cui si narrano le storie esemplari, soprattutto quella di Paolo e Francesca che dal 1907 alla fine degli anni Venti sarà stata rappresentata in almeno una decina di film.

<sup>17</sup> Un esempio è *Sherlock Holmes Jr. – La palla n. 13* (1924).

<sup>18</sup> Un esempio è il film *Drums of Love* (1928), che ambienta la storia di Paolo e Francesca in Sud America e nel XIX secolo.

<sup>19</sup> Si possono ricordare film come *Maciste all'Inferno* (1926), fino a *Deconstructing Harry* di Woody Allen (1997). *Maciste all'Inferno* è stato il primo film che ha proposto una reinterpretazione dissacrante della *Commedia* (Costa, 1996). Con Allen la discesa parodistica è nell'"inferno" del sesso e del bere, e il film non trascura di richiamare le prime rappresentazioni hollywoodiane della prima cantica, quelle di Henry Otto del 1924 e di Harry Lachman del '35 con i loro due omonimi film *Dante's Inferno*. (Iannucci, 2004:3-20).

di riferimento di film che vogliono porsi come opere di connessione tra realtà, cultura e immaginazione e, soprattutto, di critica sociale. Entrambe queste tendenze si esprimono nel film di esordio di Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (1961), dove il Purgatorio si affaccia non solo attraverso l'esplicita citazione iniziale dei versi del V canto "Tu te ne porti di costui l'eterno/per una lacrimetta che'l mi toglie", ma si tocca la questione della fatica della redenzione. Da ricordare a simbolo di ciò è l'episodio in cui Vittorio, il protagonista, lava la sua faccia nel Tevere, ricordando Dante ai versi 121-129 del canto I del Purgatorio (Patti, 2016)<sup>20</sup>. Come evidenzia Emanuela Patti, la narrazione della storia di Vittorio marca il movimento dall'Inferno al Purgatorio.

È però soprattutto negli anni ottanta che il Purgatorio dà materiale ai testi cinematografici che si confrontano in modi diversi col tema della riflessività. Tra i vari altri film che, riprendendone topos o nutrendosi di citazioni, hanno attinto a questa cantica si possono ricordare: *Allucinazione perversa* (1990), di Adrian Lyne, storia di un reduce del Vietnam e il suo bisogno di spiare un insano attaccamento alla vita; *Ricomincio da capo* (1993) di Harold Ramis, che racconta di un uomo costretto a rivivere sempre la stessa giornata, fino a quando non riesce a liberarsi dal suo egoismo; *Seven* (1997), capolavoro di David Fincher, con il suo ordinamento dei sette peccati capitali; ancora, il film Western di Uli Edel, *The Purgatory* (1999). È interessante notare come questo incremento di film sul tema del Purgatorio si registri negli anni in cui si sta sviluppando il dibattito delle scienze sociali sul tema della riflessività. Il Purgatorio, ormai consolidatosi, diventa il medium per incontrare sé stessi e ritrovare il senso del proprio stare nel mondo.

Da questa storia lunga e articolata, qui trattata in maniera certamente non esaustiva, si evince come la *Commedia* abbia fornito

---

<sup>20</sup> Importante sottolineare che per Pasolini Dante è un riferimento di molte opere, in prosa come in poesia. Per Pasolini, secondo Brusagli (2010), la *Commedia* è un paradigma linguistico letterario, il riferimento "autorizzante" della sua poetica, come emerge soprattutto dal saggio che Pasolini dedica a Dante, *La volontà di Dante a essere poeta*, nel 1964. Profondamente affascinato dalla *Commedia*, tanto da cercare in infinite occasioni di scriverne, Pasolini, per Brusagli, vi leggeva l'attitudine di Dante a dar corpo a una lingua in cui l'io narrante si lasciasse contaminare, quasi penetrare, dal gergo dei suoi personaggi. Cfr. anche Bazzocchi, 1998.

infiniti spunti, risultando quale formula capace di tradurre un grande tema culturale e letterario, dalla vocazione universale, in configurazioni capaci di operare di volta in volta in un ambito determinato, e come il Purgatorio nello specifico abbia intercettato un particolare percorso di riflessività tardo moderna.

## 6. Conclusioni

Abbiamo scritto della vocazione universale di Dante e della sua opera e di tutta la sua duttilità, caratteristiche che ne rendono possibile la ricezione o forse sarebbe meglio dire la innervatura in epoche, semantiche, media differenti. Bisogna, in conclusione, formulare qualche ipotesi sui motivi di tutto questo e lo faremo appoggiandoci a contributi, di differente prospettiva, che si sono posti il medesimo problema. In fondo si tratta di rispondere a una domanda importante ma che sembra banalizzarsi quando viene declinata in 'che cosa rende classico un autore?'. Abbiamo riflettuto e evocato questioni come duttilità, plasticità, figure e così via, termini che sembrano prendere una posizione dentro questi contributi.

Casadei, in uno studio molto innovativo (2018), definisce la nozione di stile (in generale artistico, in particolare letterario) in rapporto con la dimensione biologica al fine di comprendere come certi autori o certe opere siano in grado di riadattarsi e di rimediarsi in epoche e situazioni diverse: lo stile, allora, quale "proprietà biologico-cognitiva *higher level*, idonea a veicolare nuclei di senso generando attrattori" (Casadei, 2018:95). Questi "nuclei di senso" permettono di capire perché Dante (come anche Shakespeare) sia autore imitatissimo e rimediato continuamente, citato e ricitato, dato che si emancipano dal contesto in cui sono stati concepiti offrendo a coloro che li recepiscono la possibilità di dare nuovi ordini di significatività per nuove contingenze<sup>21</sup>. E allora, prosegue Casadei,

---

<sup>21</sup> In una recente intervista, lo stesso Casadei afferma: "occorre notare che, in questi autori, sono riconoscibili nuclei di senso che non esauriscono il loro effetto nell'immediato, come capita a quasi tutte le opere d'arte 'normali', ma riescono a intercettare componenti che solo in nuovi contesti riescono a diventare significative" (<https://www.letture.org/biologia-della-letteratura-alberto-casadei/>).

come i codici da acquisire nella propria ontogenesi, così i caratteri di determinati stili possono rimanere subconsci; tuttavia il singolo autore può riproporli come se facessero parte della propria memoria procedurale, mentre i fruitori-imitatori-critici li colgono all'interno delle sfere di ricezione, e quindi ne possono decretare comparativamente e motivatamente il successo immediato o di lunga durata. (96)

Sentiamo pertanto particolarmente feconda l'idea che un capolavoro che "resiste o eventualmente risorge in epoche storiche fra loro distanti" (144) lo faccia in virtù della capacità di cogliere una tensione cognitiva che induce a uscire dalle forme consuete per immaginare qualcosa di ignoto o che verrà.

Vi è poi un aspetto alternativo e complementare che contribuisce a rispondere a quella domanda. Se scorriamo la *Commedia* scorriamo anche un ordine. Quell'ordine, grazie a una certa collocazione che consentiva di ritrovare quanto lì raffigurato, doveva servire a ricordare. Frutto di un progetto di collocazione di virtù, vizi, premi e pene, secondo una logica che li collegasse a immagini, simboli e luoghi, l'opera dantesca è nata in un momento in cui era centrale l'idea che dovessero essere resi ben visibili; come cose, potremmo dire, dotate di una certa durezza per resistere nel tempo e rimanere nella memoria, per essere agevolmente realizzate, o evitate. Frances Yates, nel suo ricchissimo *L'Arte della memoria* (2007), ritiene che nel Medioevo le suddivisioni dell'Inferno dantesco fossero intese come luoghi di memoria e che la *Commedia* possa considerarsi come "l'esempio supremo della conversione di una summa astratta in una summa di simboli ed esempi, dove la memoria è la facoltà che opera questa conversione, formando un ponte tra l'astrazione e l'immagine" (Yates, 2007:88). Si può pensare, con Yates, all'opera dantesca come basata su "ordini di luoghi distribuiti in Inferno, Purgatorio, Paradiso, [...] un cosmico ordine di luoghi, [...] una summa di similitudini distribuite su uno sfondo universale" (87), intrise di intenzioni spirituali e costruite per essere visualizzate. Poema mnemonico di tutta la cultura fino ad allora prodotta, struttura che si presta a dare contenuto e a tramandare diverse sfere del sapere e dell'esperienza

religiose, ma anche filosofiche, politiche, estetiche, la *Commedia* nutre, fin dal principio, epoche e opere diverse con la propria semantica e con la propria arte, fornendo *frames* per altri teatri della memoria. Basti pensare al teatro progettato da Giulio Camillo. Un dispositivo in cui tutte le nozioni dello spirito umano erano legate a immagini disposte a raggiera, e su più livelli, secondo un ordine logico, in base al quale ogni nozione poteva essere facilmente ritrovata; l'insieme delle nozioni corrispondeva al criterio con cui si immaginava e comprendeva la realtà. Basato sui principi dell'arte mnemonica classica ed eretto nel mondo spirituale e culturale di Ficino e Pico della Mirandola, il teatro di Camillo "aveva il compito di fissare nella mente la verità eterna" (128). E se gettiamo uno sguardo alla sua pianta, vediamo, con Yates, come "sotto la splendida superficie rinascimentale del Teatro sopravviva la memoria di tipo dantesco" (153): prima poderosa testimonianza di quell'esposizione e ridefinizione di temi e motivi, carica delle raccomandazioni di Tommaso<sup>22</sup>, ma ridefinita in accordo con le nuove esigenze e tendenze della memoria occultistica e del Rinascimento.

Solo un pretesto, il Teatro di Camillo, per testimoniare come Dante si sia palesato subito quale anticipatore di sensibilità, dall'Umanesimo alla modernità. Legandosi all'arte della memoria la *Commedia* è entrata nel progetto di aiutare a fissare e imprimere nella mente immagini di Inferno, Purgatorio e Paradiso in eterno. Divenendo essa stessa memorabile. Con la sua specifica capacità figurativa, ci si è offerta come frame di dicibilità e ricezione delle nostre esperienze, inquietudini, passioni; come medium capace di generare una grammatica condivisa con il lettore.

---

<sup>22</sup> Le quattro regole di memoria di Tommaso D'Aquino: che dobbiamo assumere adeguati simulacri delle cose che vogliamo ricordare, che non devono essere troppo familiari per destare quella meraviglia che aiuta a ricordare; che è necessario che le cose si dispongano in un ordine calcolato, in modo che ciò renda possibile sempre ritrovarle; che bisogna indugiare sulle cose da ricordare; infine è necessario meditare e pensare spesso su ciò che si vuole ricordare (Yates, 2007).

## Bibliografia

- Abruzzese, A. & Borrelli, D. 2000 *L'industria culturale*. Roma: Carocci.
- Amendola, A. & Tirino, M. 2016 "Il filtro di Dante. L'impronta di Gustave Doré dal cinema muto al digitale." *Dante e l'arte*, 3:2-38.
- Auerbach, E. 2005 (1944) "Nuovi studi su Dante." In: Auerbach, E., *Studi su Dante*. De Pieri Bonino, M.L. & Della Terza, D. (trans). Milano: Feltrinelli: 163-226.
- Barbaschi, B. 2007 "Apprendere dagli imprevisti: i due livelli della riflessività." *Studi di Sociologia*, 45(2):205-224.
- Bazzocchi, M.A. 1998 *Pier Paolo Pasolini*, Milano: Bruno Mondadori.
- Beck, U.; Giddens, A. & Lash, S. 1999 (1994) *Modernizzazione riflessiva. Politica, tradizione ed estetica nell'ordine sociale della modernità*. Golubovic, I. (trans.). Trieste: Asterios.
- Bolter, J.D. & Grusin R. 2003 (1999) *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Gennaro, B. (trans.). Milano: Guerini Studio.
- Bombara, D. 2018 "Viaggi *comic* di Dante e Beatrice fra Giappone, USA e Italia: un'inedita *Commedia* dolorosa, combattiva, ma anche di umanissima semplicità quotidiana." In: Lazzarin, S. & Dutel, J. (eds), *Dante POP. La Divina Commedia nella letteratura e nella*

- cultura popolare contemporanea.*  
Roma: Vecchiarelli:121-135.
- Borges, J.L. 2001 (1982) *Nove saggi danteschi.* Scarano, T. (trans.). Milano: Aldelphi.
- Bruscagli, R. 2010 *Dante e Pasolini*, testo disponibile all'URL <http://www.leggeredante.it/2010/Pasolini/Introduzione.pdf> (consultato il 3/7/2019).
- Casadei, A. 2010 "Dante nel ventesimo secolo (e oggi)." *L'Alighieri*, 35: 45-74.
- Casadei, A. 2013 "Il marchio Dante. La «Commedia» sfida ancora scrittori e artisti a inventare nuove forme per rappresentarla." *Illuminations* del 18 maggio 2013, disponibile all'URL <http://illuminations-edu.blogspot.com/2013/05/il-marchio-dante.html> (consultato il 31/07/2019).
- Casadei, A. 2018 *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia.* Milano: il Saggiatore.
- Casetti, F. 2005 *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità.* Milano: Bompiani.
- Chiamenti, M. sd *Dante e il cinema*, disponibile all'URL <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/dantecinema.pdf> (consultato il 31/07/2019).
- Costa, A. 1996 "L'inferno rivisitato." In: Casadio, G. (ed.), *Dante nel Cinema.* Ravenna: Longo.



- Cotugno, A.M. & Gargano, T. 2016 *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*. Bari: Progedit.
- D'Aquino, A. 2000 "Caro diario: A Modern Journey of Purification." *Rivista di Studi Italiani*, 2:270-280.
- De Michelis, I. 2012 "Dante nel Risorgimento italiano: letture riformate." *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 9:153-160.
- Derrida, J. 1981 "Economimesis." *Diacritics*, 11:3-25.
- Ferrero Camoletto, R. 2003 "Una vecchia storia: il processo di individualizzazione nella seconda modernità." *Quaderni di Sociologia*, 32:188-196.
- Gargano, T. 2018 *Dante pop. Canzoni e cantautori*. Bari: Progedit.
- Gobo, G. 1993 "Le forme della riflessività: da costrutto epistemologico a practical issue." *Studi di Sociologia*, 31(3):299-317.
- Gorni, G. 2008 *Dante. Storia di un visionario*. Roma-Bari: Laterza.
- Iannucci, A.A. 2004 "Dante and Hollywood." In: Iannucci, A.A. (ed.), *Dante. Cinema and television*. Toronto: University of Toronto Press:3-20.
- Ireland, B. & James, P. 2018 "A journey through Hell: Dante's influence on Art Spiegelman's *Maus*." *Dante e l'arte*, 5:37-60.

- Kreeft, P. 2011 (1982) *Tra cielo e inferno. Un dialogo da qualche parte oltre la morte*. Amatulli, N. (trans.). Faenza (Ra): Homeless Book.
- Lazzarin, S. & Dutel, J. (eds) 2018 *Dante POP. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*. Roma: Vecchiarelli.
- Le Goff, J. 2014 (1981) *La nascita del Purgatorio*. De Angeli, E. (trans.). Torino: Einaudi.
- . 2010 (1983) *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Sampaolo M. (trans.). Roma-Bari: Laterza.
- Marinelli, A. 2003 (1999) "Dallo spazio dello scrivere alla rimediazione". In: Bolter, J.D. & Grusin, R. (eds), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Gennaro, B. (trans.). Milano: Guerini Studio.
- Melucci, A. 2010 (1994) *Passaggio d'epoca. Il futuro è adesso*. Milano: Ledizioni.
- Patti, E. 2016 *Pasolini after Dante. The 'Divine Mimesis' and the Politics of Representation*. Oxon and New York: Modern Humanities and Association and Routledge.
- Procter, J. 2007 (2004) *Stuart Hall e gli studi culturali*. Cariello, M. (trans.) Milano: Cortina.
- Rosati, M. 2005 *Abitare una terra di nessuno: Durkheim e la modernità*. Introduzione a Durkheim, E. (1912), *Le forme*

- elementari della vita religiosa*. Cividali C. (trans.) Roma: Meltemi.
- Sicora, A. 2010 *Errore e apprendimento nelle professioni di aiuto. Fare più errori per fare meno danni?* Santarcangelo di Romagna (Rn): Maggioli.
- Sustersic, F. 2016 “La dicibilità del male. La ricezione dantesca nelle testimonianze concentrazionarie.” *Dante*, XIII:57-78.
- Traversi, V.M.M. 2008 “Per dire l’orrore: Primo Levi e Dante.” *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 5:109-125.
- Yates, F.A. 2007 *L’arte della memoria*. Biondi A. & (1966) Serafini A. (trans.). Torino: Einaudi.
- Zolo, D. 1988 “Epistemologia riflessiva e complessità sociale.” *MicroMega*, 1:131-143.

## LO STAND-BY DELLA COSCIENZA NEL PURGATORIO DI DANTE

**GIOVANNI ZAMPONI**

(Italian Poetry – Società Dante Alighieri Comitato di Fermo, FM)

### **Abstract**

*In the Divine Comedy, the word 'talent' equates with 'desire'. Thus, it conveys energy leading to personal, social, political, cultural and religious deviations. Its trajectory may tend downward, ending in utter failure through an existence lived "sub specie aeternitatis" (infernization).*

*This deviated vector in its stark tragedy takes the shape of retaliation and essence ('damnation'), when no longer stimulated by the fruits/idols of its "operari". Divine mercy provides a middle state, an expectation, a suspension, a halfway time (either cyclic or directional) to those who have accepted the burden of salvation for the "restitutio ad integrum" of freedom and original innocence (Adam). This temporal suspension is not structured "per calendii" (XVI, v. 27) but by duration. The temporary 'attachment' to the starkness of the deviated vector is the 'burden', "lo dolce assenzio" (XXIII, v. 86) of rehabilitation. The (quantic) transition to the higher plane begins when the descent is terminated.*

*The second cantata may be seen as a reflection on current society. However, we could say that the deviations appear characteristic of a progressive section of the vector stripped of desire, where the outcome no longer offsets its tragic, overt truths. Indeed, the lack of planning and confusion within the whole of society does not foretell good hopes for positive change.*

**Keywords:** Letteratura, comunicazione, simbolismo, complessità, incertezza

## 1. Il Purgatorio come cantica della sospensione: note interpretative

Sospensione, attesa, smarrimento, spaesamento, incertezza, disorientamento, non sono lemmi del tutto sinonimi, pur se in parte semanticamente sovrapponibili.

Nella *Divina Commedia* sedici volte ricorre il termine sospeso/a/i/e: per lo più con significato di aperto/a/i/e, fermato/a/i/e, interrotto/a/i/e, concentrato/a/i/e su qualcosa. Ma vi sono due occorrenze nelle quali ha un valore sorprendente. Così nel secondo canto dell'*Inferno* (vv 52-54):

“Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi.”

È Beatrice che si presenta a Virgilio implorandolo di soccorrere Dante nella selva oscura. Virgilio si colloca tra i “sospesi” e tale si autodefinisce. Nel canto IV, poi, lo stesso poeta latino ne chiarisce il senso (*Inf.*, IV, vv 31-45):

Lo buon maestro a me: “Tu non dimandi  
che spiriti son questi che tu vedi?  
Or vo’ che sappi, innanzi che più andi,

ch’ei non peccaro; e s’elli hanno mercedi,  
non basta, perché non ebber battesimo,  
ch’è porta de la fede che tu credi;

e s’e’ furon dinanzi al cristianesimo,  
non adorar debitamente a Dio:  
e di questi cotai son io medesmo.

Per tai difetti, non per altro rio,  
semo perduti, e sol di tanto offesi,  
che senza speme vivemo in disio.”

Gran duol mi prese al cor quando lo 'ntesi,  
però che gente di molto valore  
conobbi che 'n quel limbo eran sospesi.

È condizione di limbo, di confine indefinito, quella di Virgilio. L'inferno vero è fatto da – e di – coloro che hanno scelto di realizzarsi nel fallimento perfettamente riuscito della propria persona. Nel Poema dantesco c'è poi una voce – talento – presente quattro volte e indicante il desiderio nelle varie formulazioni: bello e buono, giusto, corrotto e perverso, occasionale, progettuale. In quest'ultima accezione è un vettore energetico che, se indirizzato verso il “basso” in traduzione orgiastica, secondo un mal governato principio del piacere, conduce a degenerazioni personali, sociali, politiche, culturali, religiose; fino alla disfatta dell'esistenza, congelata in una matericità irredimibile e sancita da immobilità o ciclicità del tempo *sub specie aeternitatis* (infernizzazione). Il vettore deviato, non più occultato dagli appaganti, ma falsi, frutti/idoli del suo *operari*, si palesa nella tragica nudità di contrappasso come essenza, e di essenza come contrappasso (*damnatio*).

Virgilio, tuttavia, non è, non può essere, tra coloro che hanno deliberato e concretizzato il naufragio personale. Egli, come gli altri che sono nel limbo, non ha peccato; ma questo non basta. D'altronde, per lui non era necessario il battesimo per raggiungere Dio, perché fu “dinanzi al cristianesimo”. Che cos'è, dunque, che lo trattiene nella condizione di sospeso, di desiderante bloccato tra un fallimento che non v'è stato e una realizzazione che non vi sarà? Quale impedimento gli vieta la salita verso l'alto? Lo rivela lui stesso nel verso 38: “non adorar debitamente a Dio”. Il motivo è in quel “debitamente” non praticato.

Può essere utile, per intenderlo, trasferirsi da questo “modulo Virgilio” al “modulo Catone”, anche lui sospeso e in attesa, ma in condizioni ben diverse. Appare per la prima volta nel canto I del *Purgatorio* (vv 28-39):

Com'io da loro sguardo fui partito,  
un poco me volgendo a l'altro polo,  
là onde il Carro già era sparito,

vidi presso di me un veglio solo,  
degnò di tanta reverenza in vista,  
che più non dee a padre alcun figliuolo.

Lunga la barba e di pel bianco mista  
portava, a' suoi capelli simigliante,  
de' quai cadeva al petto doppia lista.

Li raggi de le quattro luci sante  
fregiavan sì la sua faccia di lume,  
ch'ì 'l vedea come 'l sol fosse davante.

Sono le virtù cardinali: Prudenza, Giustizia, Fortezza, Temperanza. Sono le quattro ninfe danzanti alla ruota sinistra del carro trionfale condotto dal Grifone-Cristo nel Paradiso Terrestre – sopra il quale, “dentro una nuvola di fiori” (*Purg.*, XXX, v 28), Beatrice apparirà a Dante (*Purg.*, XXIX, vv 130-132; *Purg.*, XXXI, vv 106-108):

Da la sinistra quattro facean festa,  
in porpora vestite, dietro al modo  
d'una di lor ch'avea tre occhi in testa.

e

“Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle:  
pria che Beatrice discendesse al mondo,  
fummo ordinate a lei per sue ancelle.”

Il volto di Catone è illuminato dalle quattro virtù, perché egli le visse in modo caldo, innamorato, pieno. Può apparire strano questo, dato che Catone uticense si tolse la vita quando Cesare prese il potere avviando l'avventura dell'Impero romano. Chi conosce la filosofia e la teologia della storia di Dante sa bene quanto costui tenesse in alta considerazione l'impero di Roma, dono della Provvidenza Divina per l'affermazione del suo disegno di salvezza. Solo alcuni punti significativi nel poema: *Inf.*, II, vv 13-27; *Purg.*, XVI, vv 106-108; *Par.*, VI, vv 1-96; *Par.*, XXX, vv 133-148.

Ma il poeta, consapevole dell'ostinata capacità umana di deturpare anche i doni divini, ha contezza che il potere imperiale ha interpretato non di rado il ruolo di ostacolo lungo la *via salutis*: per sopraffazione, invadenza, negligenza, latitanza. È sufficiente andare al canto XXXII del *Purgatorio* (vv 103-147); o ai canti VI e VII della stessa cantica, ai vv 97-117 e 91-96; o al canto X dell'*Inferno*, dove Federico II è considerato un pericolo per la fede (v 19); o alla cosiddetta, e per Dante autentica, Donazione di Costantino (*Constitutum Constantini*), indirettamente ricordata nel citato canto XXXII del *Purgatorio*, e più direttamente in *Inf.*, XIX (vv 115-117) e in *Par.*, XX (vv 55-60).

Così il gesto dell'uticense, figura simmetrica rispetto a quella di Pier Delle Vigne che, accusato per invidia di tradimento del suo sovrano, cerca, nel togliersi la vita, la dismisura di un gusto egocentrico e altezzoso quale surrogato di riscatto ("l'animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, / ingiusto fece me contra me giusto" – *Inf.*, XIII, vv 70-72), si pone come *exemplum* a favore di qualcosa – la libertà – che vale più della vita stessa, perché è "lo maggior don che Dio per sua larghezza / fesse creando, e a la sua bontate / più conformato, e quel ch'e' più apprezza" (*Par.*, V, vv 19-21). Si comprende, dunque, ciò che è detto in *Purg.*, I, vv 70-75:

“Or ti piaccia gradir la sua venuta:  
libertà va cercando, ch'è sì cara,  
come sa chi per lei vita rifiuta.

Tu 'l sai, ché non ti fu per lei amara  
in Utica la morte, ove lasciasti  
la vesta ch'al gran dì sarà sì chiara.”

Facile, pertanto, che Dante, nonostante la privazione sacrificale autoinflitta della vita, anzi proprio per quella, abbia, *absolute*, ritenuto Catone una vittima-simbolo del potere imperiale distorto. La grandezza morale di costui non deriva dal gesto, bensì è il gesto a derivare da una nobiltà già presente in virtù della luce e del calore



delle citate virtù cardinali; la cui intensità è già pronta a innescare l'accendersi di fede, speranza e carità, le caldissime virtù teologali.

Conteso dal *già* e dal *non ancora*, è anche lui tra i sospesi; e sa che il tempo dell'attesa sarà lungo, perché sarà l'ultimo a intraprendere la salita del santo monte del Purgatorio, dopo che l'angelo traghettatore avrà effettuato l'ultimo viaggio (*Purg.*, II, vv 13-51). La sua marca, quindi, è la premura che sente dentro, e alla quale può incitare chi si attarda (*Purg.*, II, vv 118-123).

“Modulo Rifeo”. Personaggio dell'Eneide: il migliore dei Troiani. Misteriosamente salvato perché sospeso, in vita, tra l'insoddisfazione del presente e la nostalgia di un “totalmente Altro” (Horkheimer, 1970) rispetto agli dèi venerati dai concittadini; sospensione colma di un perfetto e caldissimo amore verso tutte le cose, sicché Dio gli rivelò il suo progetto di redenzione e ricevette il battesimo della carità, della speranza, della fede – le tre donne che danzano alla destra del carro trionfale di Cristo (*Purg.*, XXIX, vv 121-129). Leggiamo di Rifeo in due passi sublimi del XX del *Paradiso* (vv 67-72; vv 118-129):

“Chi crederebbe giù nel mondo errante,  
che RifeoTroiano in questo tondo  
fosse la quinta de le luci sante?”

Ora conosce assai di quel che 'l mondo  
veder non può de la divina grazia,  
ben che sua vista non discerna il fondo.”

e

“L'altra, per grazia che da sì profonda  
fontana stilla, che mai creatura  
non pinse l'occhio infino a la prima onda,

tutto suo amor là giù pose a drittura:  
per che, di grazia in grazia, Dio li aperse  
l'occhio a la nostra redenzion futura;

ond'ei credette in quella, e non sofferse

da indi il puzzo più del paganesmo;  
e riprendiene le genti perverse.

Quelle tre donne li fur per battesimo  
che tu vedesti da la destra rota,  
dinanzi al battezzar più d'un millesmo.”

Poiché (*Par.*, XX, vv 94-99):

“*Regnum celorum* violenza pate  
da caldo amore e da viva speranza,  
che vince la divina volontate:

non a guisa che l'omo a l'om sobranza,  
ma vince lei perché vuole esser vinta,  
e, vinta, vince con sua beninanza.”

Se ora torniamo al “modulo Virgilio”, e facciamo attenzione ai versi 25-36 del canto VII del *Purgatorio*, ci rendiamo conto di quale fu il difetto fondamentale suo e di coloro che sono insieme a lui, il “difettoso fare” che non gli consentì di “violentare” il Regno dei Cieli con l’“adorar debitamente a Dio”:

“Non per far, ma per non fare ho perduto  
a veder l'alto Sol che tu disiri  
e che fu tardi per me conosciuto.

Luogo è là giù non tristo di martìri,  
ma di tenebre solo, ove i lamenti  
non suonan come guai, ma son sospiri.

Quivi sto io coi pargoli innocenti  
dai denti morsi de la morte avante  
che fosser da l'umana colpa essenti;

quivi sto io con quei che le tre sante  
virtù non si vestiro, e senza vizio  
conobber l'altre e seguir tutte quante.”

Virgilio non si vestì delle virtù teologali, come capitò a Rifeo, innamorato di *agápe*, per divina condiscendenza; ma questo, come già osservato nel “modulo Catone”, non sarebbe stato necessario. Sarebbe stato indispensabile, invece, che le virtù cardinali fossero vissute in maniera accesa e luminosa; non solo “senza vizio”, ossia in modo sufficiente e tiepido. È vero che nel limbo, insieme ai grandi spiriti (“spiriti magni”), si trova in un “loco” che rammenta i Campi Elisi (*Inf.*, IV, vv 67-144; *Purg.*, XXII, vv 94-114). Ma, nonostante la bellezza dell’ambiente (il “nobile castello”, il “bel fiumicello”, il “prato di fresca verdura”, “il verde smalto”); nonostante il luore diffuso (un “foco” che vince “emisferio di tenebre”); nonostante la compagnia di poeti con i quali ragiona delle Muse, dell’Elicona e dell’altra vetta del Parnaso; nonostante la *suavitas* e la *gravitas* degli ospiti e la pace che vi regna; nonostante tutto ciò, si tratta di un luogo pallido, illuminato da una luce artificiale e notturna, fruito in modo perpetuamente monotono e monotono. Il poeta latino vi resterà in eterno sospeso tra la sua condizione incompiuta e la nostalgia (*desiderium*) per quel “ben de l’intelletto” (*Inf.*, III, v 18) del quale pure raccoglie e accoglie qualche barlume, ma che sa eternamente irraggiungibile.

Lo *stand-by* del Sé gli consente, tuttavia, di essere perfettamente a suo agio nel guidare Dante lungo l’abisso infernale; mentre, al contrario, lo osserviamo salire incerto e spaesato lungo le balze della montagna santa dove anche altri si trovano in *stand-by*, ma provvisorio. Eppure il suo ruolo è indispensabile, e provvidenziale, nel progetto del Poema Sacro, perché il mantovano è uno che può condurre fino alla soglia della fede, come riconosce Stazio (*Purg.*, XXII, vv 64-66):

Ed elli a lui: “Tu prima m’inviasti  
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,  
e prima appresso Dio m’alluminasti.”

E può anche, per somma autorevolezza umana, unita all’ostensione concreta di ciò che si è chiamati a raggiungere e della meta che si può fallire, restituire dignità e propositi di conversione a chi sta

precipitando verso la perdizione. È incaricato credibile di una proposta possibile; più convincente, azzardo, di una figura “più” celeste. E con la visita al “nobile castello” del limbo mostra al suo protetto ciò che può realizzare la migliore umanità nelle sue alte e variegata articolazioni di politica, scienza, filosofia, arte, poesia. Ma senza la fede, la carità, la speranza, e vivendo prudenza, fermezza, giustizia e temperanza in misura molto “misurata”, realizzerà solo una sospensione senza fine, individuale e collettiva; senza reali prospettive di trascendimento di quel limite che preclude a ogni speranza intrastorica l'accesso a qualcosa d'altro – nonostante le ricorrenti tentazioni dell'*hybris* a compiere passi “dismisurati” ma sempre precipitevoli. Dante interiorizza così bene il ruolo di colui a cui si era rivolto per soccorso (*Inf.*, I, vv 61-136), che quando la sua guida sarà scomparsa, proromperà in un diretto pianto (*Purg.*, XXX, vv 49-54).

Ed eccoli, allora, i due poeti, spaesati, disorientati, sospesi, sulla spiaggia della montagna del Purgatorio (*Purg.*, I, vv 118-120):

Noi andavam per lo solingo piano  
com'om che torna a la perdita strada,  
che 'nfino ad essa li pare ire in vano.

Il blocco del Sé dell'uno si risolverà allorché la libertà sarà stata riconquistata, anche per merito dell'altro (*Purg.*, XXVII, vv 139-142):

“Non aspettar mio dir più né mio cenno;  
libero, dritto e sano è tuo arbitrio,  
e fallo fora non fare a suo senno:

per ch'io te sovra te corono e mitrio.”

Mentre al secondo, che si sottrarrà senza commiato, rimarrà il rimpianto e il turbamento di aver mancato la meta; e dalla sua inopia comunque abbastanza ricca, ammonisce l'umanità che ritiene insipientemente copiose le proprie risorse di non spendere ogni attenzione nella ricerca orizzontale dei *quia*, ma di volgersi al

*mysterium*, se vuole veramente attraversare il deserto che ha scelto per *habitat* e itinerario, e dalla cui sabbia rischia di essere sommersa (*Purg.*, III, vv 34-45).

Probabilmente, e qui indugio in una digressione, il lettore "accorto" si sarà "accorto" che si sta usando una terminologia troppo moderna per indicare il complesso della vita e della consistenza immateriale dell'uomo: la nozione di Sé, tipica della psicanalisi e della psicologia dell'ultimo secolo. Il Sé, in siffatto contesto culturale, allude alla totalità psichica di ogni individuo, mentre l'Io è il nucleo dell'esperienza soggettiva autocosciente.

È palese che, applicando queste nozioni alla *Divina Commedia*, si devia verso un irreparabile anacronismo. Ci sono buone ragioni per tale scivolamento, come specificherò; ma per non soccombere all'accusa di improvvisazione, è opportuno che esponga brevemente le idee di Dante sulla natura umana (fisica, filosofica, psichica, spirituale) desunte dalla filosofia dello Stagirita e dell'Aquinate.

L'uomo è un combinato (sinolo) di "materia" e "forma sostanziale" che da quella "materia" è "setta [...] / ed è con lei unita": l'anima (*Purg.*, XVIII, vv 49-50), principio divino che Dio stesso infonde nella creatura in formazione quando "l'articular del cerebro è perfetto". È il momento in cui "lo motor primo [...] si volge lieto / sovra tant'arte di natura, e spira / spirito novo di virtù repleto, / che ciò che trova attivo quivi tira / in sua sustanzia, e fassi un'alma sola": la quale, riassumendo in sé l'anima vegetale e quella animale, "vive e sente e sé in sé rigira" (*Purg.*, XXV, vv 69-75).

I sensi fisici consegnano le informazioni esterne alle attività superiori, poiché *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* (cfr. *Par.*, IV, vv 40-42). La mente integra facoltà rappresentative, quali memoria e fantasia, facoltà di raziocinio (*ratio*) e facoltà intellettive (*intellectus*). La volontà integra le facoltà deliberative come espressione di una libertà di decisione: l'uomo perfetto è l'uomo di cui si possa dire: "libero, dritto e sano è tuo arbitrio" (*Purg.*, XXVII, v 140). Libertà a sua volta sollecitata da "quel piegare" che "è amor" (*Purg.*, XVIII, v 26).

Le passioni sono attrazioni positive; e gli stessi vizi, con gli eventuali peccati che ne sono la manifestazione, scaturiscono da amore. Amore che può dirigersi a troppo "picciol bene" (*Purg.*, XVI,

v 91) e amarlo in modo distorto (avarizia e prodigalità, gola, lussuria); o amare senza impegno il Bene Primo (accidia); o amare addirittura il male del prossimo (superbia, invidia, ira) (cfr. *Purg.*, XVII, vv 91-139). Donde l'importanza del ruolo della *ratio* (ragione) nel guidare la libertà e nel governare il rapporto tra libero arbitrio e amore (cfr. *Purg.*, XVIII, vv 13-75 e i canti XV-XIX della seconda cantica).

La riabilitazione della persona, o del Sé, se preferiamo, passa attraverso una prima e piena, e interiore, presa di coscienza dell'orientamento dei vettori di quel talento al quale si è fatto cenno all'inizio di queste pagine. La loro negatività, tratto personale maturato durante gli anni terreni, si svela come pena e contrappasso; ma la misericordia di Dio, trasformandone l'energia in attaccamento alla necessaria e accettata espiazione, può renderli occasione e modo di reintegrazione; e l'anima si accorgerà di essere alla fine della penitenza allorché avvertirà "libera volontà di miglior soglia", pronta, con la scorta delle beatitudini evangeliche, a farsi investire dalla logica e dalla forza di tutte le virtù cardinali e teologali (*Purg.*, XXI, vv 69 e 61-66):

“De la mondizia sol voler fa prova,  
che, tutto libero a mutar convento,  
l'alma sorprende, e di voler le giova.

Prima vuol ben, ma non lascia il talento  
che divina giustizia, contra voglia,  
come fu al peccar, pone al tormento.”

Tornando ai nostri pellegrini (“modulo del pellegrino”), essi si accompagnano incerti ad altri appena pervenuti (*Purg.*, II, vv 10-12; vv 52-66):

Noi eravam lunghesso mare ancora,  
come gente che pensa a suo cammino,  
che va col cuore e col corpo dimora.

e

La turba che rimase lì, selvaggia  
parea del loco, rimirando intorno  
come colui che nove cose assaggia.

Da tutte parti saettava il giorno  
lo sol, ch'avea con le saette conte  
di mezzo 'l ciel cacciato Capricorno,

quando la nova gente alzò la fronte  
ver' noi, dicendo a noi: "Se voi sapete,  
mostratene la via di gire al monte."

E Virgilio rispuose: "Voi credete  
forse che siamo esperti d'esto loco;  
ma noi siam peregrin come voi siete.

Dianzi venimmo, innanzi a voi un poco,  
per altra via, che fu sì aspra e forte,  
che lo salire omai ne parrà gioco."

Disvestiti del vecchio, e non ancora vestiti del nuovo, i nuovi arrivati si percepiscono in forte indigenza, alla quale, come generalmente rilevato, cercano di ovviare re-indossando *habitus* terreni e volgendo il desiderio alle consolazioni trascorse. Richiesto dall'amico Dante, il musico Casella, appena giunto alla spiaggia del Purgatorio, si presta a intrattenere gli astanti con le note cantate a Firenze. Ma si avverte un che di malinconico e distante, perché quelle note non sono più capaci di alleviare i disagi di un Sé che deve essere "diversa-mente" reintegrato (*Purg.*, II, vv 106-114).

A mio avviso, tuttavia, si è insistito troppo su questa estensione psicologica ed emotiva della terra fino all'animo degli ospiti del Purgatorio. Tracce abbondanti di "terra", infatti, la cui ombra raggiunge il cielo di Venere (*Par.*, IX, vv 118-119), si reperiscono, oltre che nell'*Inferno* e in gran parte della seconda cantica, altresì nel *Paradiso*. Pare piuttosto che la mancanza della veste corporea, sostituita da una corporeità aeriforme (*Purg.*, XXV, vv 79-108) in attesa del ricongiungimento finale (precipualmente *Par.*, XIV, vv 37-

66), “debiliti” e disorienti le anime che, in quella nuova condizione, sentono più pressante l’esigenza del *resetting* globale del Sé e di quel detto centro del Sé “che vive e sente e sé in sé rigira” (*Purg.*, XXV, v 75).

Quello di cui hanno bisogno non è, perciò, di sorseggiare memorie o nostalgie al cospetto di un compito ancora indefinito; ma di liberarsi del cuore di pietra che impedisce loro la manifestazione di Dio. Molto bruscamente provvede Catone a metterli sull’avviso circa il nuovo imprescindibile dovere (*Purg.*, II, vv 118-123):

Noi eravam tutti fissi e attenti  
a le sue note; ed ecco il veglio onesto  
gridando: “Che è ciò, spiriti lenti?

qual negligenza, quale stare è questo?  
Correte al monte a spogliarvi lo scoglio  
ch’esser non lascia a voi Dio manifesto.”

E si disperdono: ma verso dove? Verso la montagna: qualcuno indicherà il cammino. Ma la ripartizione iniziale è duplice: non tutti andranno immediatamente alle balze del sacro monte a spogliarsi dell’interiore scoglio. Incontreremo coloro che sono costretti all’attesa, lunga attesa, a meno che qualcuno non preghi per essi. Manfredi di Svevia, scomunicato ma affascinante protagonista del canto III del *Purgatorio*: deve attendere trenta volte il tempo trascorso in “contumacia di Santa Chiesa”. Il movimento suo, e di quelli del suo gruppo, è lento, al pari di quello delle pecorelle di un gregge (*Purg.*, III, vv 55-145).

Nel canto IV Belacqua, amico di Dante: deve attendere tanto quanto fu il tempo della vita, perché ritornato a Dio solo alla fine dei giorni. Talmente lenti sono i suoi gesti da sembrare di avere la pigrizia per “serocchia” (sorella). Ma non serve affrettarsi, se non v’è nessuno che preghi (*Purg.*, IV, vv 106-114 e vv 128-135):

E un di lor, che mi sembiava lasso,  
sedeva e abbracciava le ginocchia,  
tenendo ’l viso giù tra esse basso.



“O dolce signor mio”, diss’io, “adocchia  
colui che mostra sé più negligente  
che se pigrizia fosse sua serocchia.”

Allor si volse a noi e puose mente,  
movendo ’l viso pur su per la coscia,  
e disse: “Or va tu su, che se’ valente!”

e ancora:

Ed elli: “O frate, andar in su che porta?  
ché non mi lascerebbe ire a’ martiri  
l’angel di Dio che siede in su la porta.

Prima convien che tanto il ciel m’aggiri  
di fuor da essa, quanto fece in vita,  
perch’io ’ndugiai al fine i buon sospiri,

se orazione in prima non m’aita  
che surga su di cuor che ’n grazia viva;  
l’altra che val, che ’n ciel non è udita?”

Proseguendo lungo i canti V,VI, VII e VIII incontriamo illustri personaggi in *stand-by*: Iacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia dei Tolomei e altri “per forza morti” e convertiti in fin di vita, che implorano preghiere perché si accorci il tempo dell’attesa. E poi Sordello, e i principi detti negligenti (anche se non tutti lo furono). Un mondo variegato di richiedenti aiuto, un mondo che proviene da tutto il mondo umano, inesorabilmente ormai giudicato dall’umile e discreta presenza di questi protagonisti. Si pensi alla dolcezza evasiva e reticente di Pia dei Tolomei, le cui lievi parole paiono emulare il suono dell’attesa (*Purg.*, V, vv 130-136):

“Deh, quando tu sarai tornato al mondo,  
e riposato de la lunga via”,  
seguitò ’l terzo spirito al secondo,

“ricorditi di me, che son la Pia:  
Siena mi fé, disfecemi Maremma:  
salsi colui che ’nnanellata pria

disposando m’avea con la sua gemma.”

Si pensi alla mansueta mitezza con la quale cantano *Salve Regina* coloro che un tempo furono grandi in terra (*Purg.*, VII, vv 82-84):

“*Salve, Regina*” in sul verde e ’n su’ fiori  
quindi seder cantando anime vidi,  
che per la valle non parean di fuori.

A partire dal canto X, il tono e i registri cambiano completamente: siamo ormai laddove il peccatore pentito assapora la pena riabilitatrice, e non intende perderne nemmeno un sorso né di modo né di tempo. Ma che cosa si possa dire di tale pena ascoltiamo da Forese Donati, amico di Dante e compare di trasgressioni in vita, ritrovato con somma gioia nella cornice dei golosi (*Purg.*, XXIII, vv 70-75):

“E non pur una volta, questo spazzo  
girando, si rinfresca nostra pena:  
io dico pena, e dovria dir sollazzo,

ché quella voglia a li alberi ci mena  
che menò Cristo lieto a dire: “*Eli*”,  
quando ne liberò con la sua vena.”

Con l’amico, che solo il “pianger diretto” (*Purg.*, XXIII, v 87) della sua sposa Nella ha agevolato nella salita al monte, Dante procede ben speditamente (*Purg.*, XXIV, vv 1-3):

Né ’l dir l’andar, né l’andar lui più lento  
facea, ma ragionando andavam forte,  
sì come nave pinta da buon vento.

Quanto è lontana la scena del III canto che introduce il già accennato incontro con Manfredi di Svevia (*Purg.*, III, vv 79-87):

Come le pecorelle escon del chiuso  
a una, a due, a tre, e l'altre stanno  
timidette atterrando l'occhio e 'l muso;

e ciò che fa la prima, e l'altre fanno,  
addossandosi a lei, s'ella s'arresta,  
semplici e quete, e lo 'mperché non sanno;

sì vid'io muovere a venir la testa  
di quella mandra fortunata allotta,  
pudica in faccia e ne l'andare onesta.

E ancor più lontana appare, se confrontata con i versi in cui si descrive il dileguarsi della schiera dei golosi (*Purg.*, XXIV, vv 64-69):

Come li augei che vernan lungo 'l Nilo,  
alcuna volta in aere fanno schiera,  
poi volan più a fretta e vanno in filo,

così tutta la gente che lì era,  
volgendo 'l viso, raffrettò suo passo,  
e per magrezza e per voler leggera.

Ma anche nell'apparire si palesa, tale schiera, come "più tosto mota" (*Purg.*, XXIII, vv 16-21):

Sì come i peregrin pensosi fanno,  
giugnendo per cammin gente non nota,  
che si volgono ad essa e non restanno,

così di retro a noi, più tosto mota,  
venendo e trapassando ci ammirava  
d'anime turba tacita e devota.

Lo stesso Forese comprende, a un certo punto, che il suo pur breve rallentare il passo, per accordarlo con quello dell'amico pellegrino, gli sta facendo perdere tempo propizio; così, senza convenevoli, in una scenografia di impareggiabile resa espressiva e plastica, si congeda da lui (*Purg.*, XXIV, vv 91-99):

“Tu ti rimani omai; ché 'l tempo è caro  
in questo regno, sì ch'io perdo troppo  
venendo teco sì a paro a paro.”

Qual esce alcuna volta di gualoppo  
lo cavalier di schiera che cavalchi,  
e va per farsi onor del primo intoppo,

tal si partì da noi con maggior valchi;  
e io rimasi in via con esso i due  
che fuor del mondo s'è gran marescalchi.

Questa categoria dell'urgenza, della premura, della sollecitudine, non può esprimersi al meglio nella prima cornice, alla quale lo stesso Dante giunge “stancato” dal salire, e sulla quale ambedue i poeti si ritrovano incerti (cfr. *Purg.*, X, vv 13-21); perché in quella cornice (s)offrono la loro spirituale tribolazione i superbi, sopraffatti nell'andare dal gravame dei massi che li opprimono, e che altro non sono che i pesi del loro vizio (cfr. *Purg.*, X, vv 100-120). Nel canto XI gli stessi superbi, rivolgendosi a Dio con un *Pater noster* parafrasato (cfr. *Purg.*, XI, vv 1-24), suggeriscono a noi una meditazione sulla *progressio spiritualis* a rischio di inversione di rotta, ed evidentemente di arresto, se non animata e sorretta dalla grazia divina (*Purg.*, XI, vv 13-15):

“Dà oggi a noi la cotidiana manna,  
sanza la qual per questo aspro deserto  
a retro va chi più di gir s'affanna.”

Ed è interessante annotare un collegamento con il canto XXXII del *Paradiso*, quando San Bernardo ammonisce Dante di impetrare grazia per non arretrare, credendo di avanzare, nell'*itinerarium in Deum* (*Par.*, XXXII, vv 145-147):

“Veramente, *ne* forse tu t'arretti  
movendo l'ali tue, credendo oltrarti,  
orando grazia conven che s'impetri.”

Nel canto XII – e torniamo ai nostri passi – Virgilio esorta il suo protetto a non indugiare, ma a procedere sollecito verso l'angelo che appare (*Purg.*, XII, vv 82-87):

“Di reverenza il viso e li atti addorna,  
sì che 'i diletti lo 'nviarci in suso;  
pensa che questo dì mai non raggiorna!”

Io era ben del suo ammonir uso  
pur di non perder tempo, sì che 'n quella  
materia non potea parlarmi chiuso.

Nella cornice successiva – invidiosi – i due poeti non trovano guide o segni, e si muovono d'iniziativa, seguendo il corso del sole (cfr. *Purg.*, XIII, vv 13-21). Perché:

“Se qui per dimandar gente s'aspetta”,  
ragionava il poeta, “io temo forse  
che troppo avrà d'indugio nostra eletta.”

Così, sempre in *Purg.* XIII, ai versi 10-12. Mentre, nel canto successivo, Guido del Duca quasi bruscamente congeda Dante preferendo il diletto del piangere; il che ci fa riflettere sulla veste ampiamente ossimorica della seconda cantica – cosa che meriterebbe uno studio a sé (*Purg.*, XIV, vv 124-126):

“Ma va via, Tosco, omai; ch'or mi diletta  
troppo di pianger più che di parlare,  
sì m'ha nostra ragion la mente stretta”.

E: “Dio sia con voi, ché più non vegno vosco” (*Purg.*, XVI, v 141) è il rapido saluto di Marco Lombardo, che si trova tra gli iracondi, ai due poeti.

Ma il massimo della densità espressiva e penitenziale si raggiunge nel canto XVIII, allorché Dante e Virgilio si imbattono negli accidiosi (cornice quarta), nei quali l’“amore” a Dio “veder” fu “lento” (*Purg.*, XVII, v 130). Verso di loro Virgilio grida (*Purg.*, XVIII, vv 106-108):

“O gente in cui fervore aguto adesso  
ricompie forse negligenza e indugio  
da voi per tepidezza in ben far messo...”

In che cosa consista questo “fervore aguto” viene specificato nei versi precedenti che, come in una sorprendente cinematografia, mostrano come si debba “ricompiere” la negligenza coltivata in vita (*Purg.*, XVIII, vv 91-96):

E quale Ismeno già vide e Asopo  
lungo di sè di notte furia e calca,  
pur che i Teban di Bacco avesser uopo,  
  
cotal per quel giron suo passo falca,  
per quel ch’io vidi di color, venendo,  
cui buon volere e giusto amor cavalca.

Corrono come i Tebani lungo i fiumi Asopo e Ismeno durante le feste di Bacco, e si incitano l’un l’altro a che il “tempo non si perda” (*Purg.*, XVIII, vv 103-105):

“Ratto, ratto, che ’l tempo non si perda  
per poco amor”, gridavan li altri appresso,  
“che studio di ben far grazia rinverda.”

Un tale, che si definisce “abate in San Zeno a Verona / sotto lo ’mperio buon Barbarossa” (*Purg.*, XVIII, vv 118-119), e che

risponde a Virgilio, lo fa correndo e scomparendo nella calca (*Purg.*, XVIII, vv 115-117 e vv 127-129):

“Noi siam di voglia a muoverci sì pieni,  
che restar non potem; però perdona,  
se villania nostra giustizia tieni.”

e

Io non so se più disse o s'ei si tacque,  
tant'era già di là da noi trascorso;  
ma questo intesi, e ritener mi piacque.

Canto XIX, quinta cornice: avari e prodighi (*Purg.*, XIX, vv 139-141):

“Vattene omai: non vo' che più t'arresti;  
ché la tua stanza mio pianger disagia,  
col qual maturo ciò che tu dicesti.”

È Papa Adriano V dei Conti di Lavagna, che ordina a Dante di allontanarsi: la sua presenza gli “disagia” (disturba) il pianto indispensabile alla riabilitazione. Nel canto XXI ai due si accompagna Stazio, poeta latino salvato e già riabilitato, e tutti e tre vanno “forte” (*Purg.*, XXI, vv 19-21):

“Come!”, diss'elli, e parte andavam forte:  
“se voi siete ombre che Dio su non degni,  
chi v'ha per la sua scala tanto scorte?”

Settima cornice: i lussuriosi tra le fiamme. Mirabile l'attenzione posta, notando l'ombra di Dante, a non uscire dal fuoco, loro tormento e benefica cura (*Purg.*, XXVI, vv 13-15):

Poi verso me, quanto potean farsi,  
certi si fero, sempre con riguardo  
di non uscir dove non fosser arsi.

Anche qui la sollecitudine per il prezioso tempo è espressa sotto forma di incontri rapidi e altrettanto rapidi congedi (*Purg.*, XXVI, vv 31-33 e vv 43-48):

Lì veggio d'ogne parte farsi presta  
ciascun'ombra e basciarsi una con una  
senza restar, contente a brieve festa

e

Poi, come grue ch'a le montagne Rife  
volasser parte, e parte inver' l'arene,  
queste del gel, quelle del sole schife,

l'una gente sen va, l'altra sen vene;  
e tornan, lagrimando, a' primi canti  
e al gridar che più lor si convene.

L'incontro con due poeti "moderni", Guinizelli e Arnaut Daniel, straripa di significati. Mi limito a considerare l'inattesa (per il lettore) richiesta di Guido: un *Pater Noster*. La creatività iperrealistica di Dante coglie qui uno dei suoi migliori *foci*: il veneratissimo padre e maestro di poesia e di stile chiede solo un *Pater*. La relativizzazione della terra e del terrestre è totale, l'essenza del cammino è certificata, l'umiltà del grande Guinizelli esaltata. Inoltre non si può non rimarcare come tutta l'ascesa lungo le cornici del Purgatorio sia sotto la profezia della preghiera cristiana per eccellenza: presente, perché recitata, nella prima cornice; presente, perché implorata, nell'ultima (*Purg.*, XXVI, vv 127-132):

“Or se tu hai sì ampio privilegio,  
che licito ti sia l'andare al chiostro  
nel quale è Cristo abate del collegio,

falli per me un dir d'un paternostro,  
quanto bisogna a noi di questo mondo,  
dove poter peccar non è più nostro.”



Non resta, qui giunti, che congedarci dall'ultima impazienza di Dante. Allorché Virgilio gli riferisce che è arrivato il momento di gustare quel dolce frutto che gli uomini diuturnamente cercano, spesso senza trovarlo e assaggiarlo, la sua buona volontà mette letteralmente le ali (*Purg.*, XXVII, vv 115-123):

“Quel dolce pome che per tanti rami  
cercando va la cura de' mortali,  
oggi porrà in pace le tue fami.”

Virgilio inverso me queste cotali  
parole usò; e mai non furo strenne  
che fosser di piacere a queste iguali.

Tanto voler sopra voler mi venne  
de l'esser su, ch'ad ogni passo poi  
al volo mi sentia crescer le penne.

E si avvia all'Eden. Là, dopo l'immersione nel Leté e prima dell'incontro con Beatrice, figura della contemplazione delle realtà divine, si perfeziona in lui il vincolo d'armonia con le virtù cardinali e teologali, indizio di una definitiva *restitutio ad integrum* del Sé spirituale; e lo *stand-by* in cui si era cacciato si risolve a favore della ripresa del cammino verso l'alto, verso l'ultima e definitiva metamorfosi (*Purg.*, XXXI, vv 103-111):

Indi mi tolse, e bagnato m'offerse  
dentro a la danza de le quattro belle;  
e ciascuna del braccio mi coperse.

“Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle:  
pria che Beatrice discendesse al mondo,  
fummo ordinate a lei per sue ancelle.

Merrenti a li occhi suoi; ma nel giocondo  
lume ch'è dentro aguzzeranno i tuoi  
le tre di là, che miran più profondo.”

## **2. Lo stand-by del sé nella società occidentale: analogie e differenze.**

Scrive Christopher Bollas (2018:201) che dopo il fallimento della secolare ricerca di una “vita significativa”, “uno stato d'animo maniacale ha permeato l'Europa e successivamente l'America nel corso del secolo XIX”. Scemati gli spazi e “gli scopi spirituali e umanistici” (Bollas, 2018:201), “alle sfide poste dall'autoriflessione” sono subentrate “misure compensative”, come il perseguimento del successo materiale, del potere, della ricchezza.

La ricerca del significato era stata sempre legata alla percezione che su ciascuno vegliasse una “musa” (Bollas, 2018:202), una “presenza originaria”, un “Altro amorevole”, un compagno interno da amare come un “Sé ideale” pronto a esaudire ogni desiderio. “Martin Buber – prosegue Bollas (2018:202) – riteneva che questa musa perenne fosse Dio. In *L'io e il tu*, Buber ha scritto: “Vi è un significato divino nell'esistenza del mondo, degli uomini, della persona umana, di te, di me”.

Nel secolo XIX i Sé si sono trovati inglobati nell'*éros* della psicologia delle masse e abbandonati, appunto, a uno stato maniacale collettivo che li ha proiettati, con euforia psicotica, verso la Grande Guerra (Bollas, 2018:203).

E per vent'anni la depressione in cui era caduta la società si riversò in una sorta di contro-maniacalità segnalata da alcuni grandi autori. “Nel 1910 – riassume Bollas (2018:203-204) – Virginia Woolf nota un cambiamento della personalità, Th.S. Eliot ci descrive come “uomini vuoti”, abitanti di una “terra desolata”; nel 1926 Ernest Hemingway descrive la Grande Guerra come castrante per gli uomini, resi incapaci di amare le donne”.

I contraccolpi delle due guerre mondiali hanno prodotto “un progressivo indebolimento delle capacità di autoriflessione e auto-responsabilizzazione” (Bollas, 2018:204), con la fine delle immagini rosee dipinte per l'umanità in progresso dagli autori del passato. In risposta alla crisi maniaco-depressiva risultante – insiste Bollas (2018:206) –, è emersa una nuova forma di personalità, la cui mente borderline si è divisa in due parti: una che aveva una visione

idealizzata del mondo, l'altra capace solo di registrare negatività; parti compresenti spesso negli stessi individui.

Nel mondo pragmatico che ne è scaturito è stata negata rilevanza e persino esistenza alle “questioni esistenziali maggiori” (Bollas, 2018:207), arrivando fino alla negazione del Sé, di ogni Sé. E se il Sé non esiste, non c'è motivo di sentirsi deprivati di qualcosa o in lutto (Bollas, 2018:207).

Sul versante politico, la sinistra ha cercato sollievo nel perseguimento di scelte identitarie, come alla ricerca di surrogati del Sé, inseguendo un significato che, per quanto è stato raggiunto, lo è stato attraverso una riduzione dei temi in questione, perdendo di vista obiettivi più ampi (Bollas, 2018:208).

“A partire dagli anni Cinquanta del Novecento, parallelamente al diffondersi della personalità borderline, si è assistito alla proliferazione del Sé normopatico, di cui Edward Morgan Forster ci offre, in *Casa Howard*, una perfetta descrizione, nella sua incarnazione dell'inizio del XX secolo” (Bollas, 2018:208).

“Il normopatico si difende dai sentimenti di lutto e perdita, rinunciando a qualsiasi desiderio di esplorare il proprio mondo interno o la più ampia gamma di esperienze vissute che rientrano sotto gli auspici della “spiritualità”. Al contrario, cerca la bella vita esaltando i comfort materiali. Mentre il borderline ha scisso la parte del Sé che ama dalla parte del Sé che odia, il normopatico ha sostituito la soggettività con la convenzione” (Bollas, 2018:208-209), puntando a un Sé privo di affetti e tendenzialmente a disfarsi della mente. “Una persona normopatica – precisa Bollas – è qualcuno di anormalmente normale. Troppo stabile, tranquillo ed estroverso. È totalmente disinteressato alla vita soggettiva e tende a badare solo alla materialità degli oggetti, alla loro realtà concreta o ai relativi concreti dati fenomenici”. Una forma di deprivazione definibile anche come “sindrome del compound” (Bollas, 1987:114)<sup>1</sup>.

Con la globalizzazione “la paura di trovarci inadeguati ci ha lasciati smarriti” (Bollas, 2018: 209), e molti hanno cercato rifugio “nell'identificazione con il sistema, come Sé trasmissivi” (Bollas, 2018: 209), indifferenti a ciò che si trasmette, ma parti del

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sul tema: McDougall, 1978; Winnicott, 1971.

dispositivo. Sé programmati per un mondo *fastnet*, caratterizzati da velocità, mancanza di riflessione e giudizio, immersi in un operazionismo orizzontale che chiede non riflessività, ma piani d'azione ("pensiero-azione") (Head, 2014).

L'immersione nell'orizzontalismo vieta ai Sé di concepire gerarchie di idee. Sono Sé disinformati e omogeneizzati, il cui modulo di pensiero è di natura non riflessiva ma rifrattiva: la rifrazione sostituisce la riflessione distruggendo l'integrità di un'idea e dissolvendo i suoi frammenti in una corrente di pensieri privi di significato. Si è smarrita ogni preferenza per l'*insight* (coscienza diretta verso il mondo interno), mentre pullula il *sight* (vista) nella sua forma degradata di visuofilia (Bollas, 2018:132-133).

"Abbiamo raggiunto un punto in cui non abbiamo più creduto nel valore della vita umana e nel compito etico di cercare di migliorarne le condizioni. Abbiamo rinunciato a noi stessi. Così facendo abbiamo abbandonato la ricerca del significato a livello individuale e collettivo" (Bollas, 2018: 212). "Avendo perso il senso delle cose, ovvero la sensazione che le nostre vite possano fare la differenza, il lutto si è trasformato in malinconia" (Bollas, 2018:213). Quasi in paralisi collettiva, ci si sente uniti non da propositi morali comuni, bensì da un diffuso squallore di crisi, condividendo "l'esperienza di uno smarrimento di massa, e non avendo la minima idea di come sottrarci a quella che appare come la fine ineluttabile della nostra specie" (Bollas, 2018:213). Urge il compito di rimettere i lavori in corso, di conoscere ancora se stessi, di convincere i Sé a uscire dal loro ritiro (Bollas, 2018:211).

Ma come si aggancia questa analisi sulla debilitazione del Sé con quanto scritto nella prima parte? È veramente possibile confrontare lo stato di attesa, di sospensione, di smarrimento, di spaesamento, degli abitanti della casa della civiltà odierna con lo spaesamento, la sospensione e l'attesa degli ospiti del *Purgatorio* dantesco e dello stesso poeta?

Non è agevole, e può essere ingannevole; eppure Dante e i suoi personaggi in modalità *stand-by* c'erano davvero – o ci sono, se dantescamente avvertiamo la rappresentazione letteraria come riattivazione di ciò che è passato in un nuovo presente – e aspettavano la vitale reintegrazione del Sé personale, come già

trattato. Parimenti vitale si pone per gli inquilini dell'attuale temperie storica il problema di un Sé disperso e indifeso da rivalorizzare.

Tuttavia, la prospettiva è completamente diversa. I riabilitandi annoverati lungo le balze della montagna sacra avevano uno sguardo interiore acutissimo, un *insight* perfetto; erano consapevoli del loro stato e della certezza del ripristino dell'originaria edenica integrità protesa verso la gloria dell'Empireo. Sia per chi aspettava, lento e sospeso, in un tempo misteriosamente altro; sia per chi già fruiva del *potus* del "dolce assenzo d'i martiri" (*Purg.*, XXIII, v 86), la metamorfosi era in atto. Il "meta-mondo" che è di su, e che "quel di giù torna" (*Par.*, IX, v 108), presto o tardi si sarebbe svelato. Dunque, sospensione, attesa e spaesamento, ma immersi in una sofferente *voluptas*, non diluiti in una nostalgia anodina.

Al contrario, gli spaesati, gli smarriti, i sospesi della società di oggi non hanno idea di ciò che li attende; sentono di aver bisogno di nuove coordinate, ma non c'è bussola che indichi la rotta. Non sanno se l'esistenza abbia un senso, e non se lo chiedono; non intravedono riferimenti a un "meta-modo" di essere che pure sembra postulato dalle infinite serie di "meta-ambiti" che infondono fondamenti al linguaggio, alla logica, all'arte, alla filosofia, alla poesia, alla scienza: in una parola a ogni processo di creazione e di comprensione.

Del Sé, pur attestato in modalità identitarie, si sono perse le tracce *quidditarie*. Che cos'è quel *quid* che rende il Sé ciò che è e non altra cosa? I medievali avevano vista e idee chiare; noi non ne sappiamo praticamente e teoricamente nulla, esclusi i balbettii delle neuroscienze e delle scienze psicologiche. Dai campioni del Sé sinaptico (LeDoux, 2002) e neuronale (Changeux, 1983), ai problematici indagatori della mente e della coscienza come fatto emergente (Popper; Eccles, 1977), ai cauti funzionalisti (Bonali, Stefanini & Antonietti, 2015), agli affascinati dalla mente quantistica, fino ai rari enigmatici cercatori di un dualismo moderato come "spiegazione" di ciò che siamo, nessuno, quando argomenta del Sé, o dell'Io, o della mente, o della coscienza, sa, nemmeno alla lontana, di cosa stia ragionando.

Ciononostante, anzi proprio per questo, uno sguardo da lungi come quello di Dante può essere di ausilio a focalizzare analogie e

differenze, sofferenze e prospettive di riscatto, illusioni e vie di comprensione. Forse terapie.

Tornando alle analisi degli analisti del presente, è interessante un saggio di Robert Pogue Harrison (2016). Sostiene lo studioso che la neotenia biologica caratteristica di alcune specie, tra cui l'uomo, per la quale si mantengono tratti fetali nell'età infantile e tratti infantili e giovanili nell'età adulta, sia diventata nell'ultimo secolo, soprattutto negli ultimi decenni, una neotenia psicologica e mentale, una giovinezza persistente. Il processo, sorto in America, si è irradiato verso le società europee. Come la società americana, la generazione neotenuca "è comprensibile dalle prospettive di tutte le altre culture, ma è a sua volta la prospettiva dalla quale tutte le altre culture risultano incomprensibili" (Harrison, 2016:146).

Questa cultura del Sé neotenuca sta abbandonando le radici della propria storia e del proprio Sé. Per comprendere meglio ciò, suggerisce l'autore, si può ricorrere a un esperimento di geometria proiettiva: "Se si dirige una luce verso un cubo e si proietta l'ombra così generata su un muro, si ottiene l'effetto di ridurre un oggetto tridimensionale a un quadrato a due dimensioni. Ma se il quadrato è comprensibile dalla "prospettiva" del cubo, non si può dire l'opposto, perché il quadrato è privo della terza dimensione del cubo" (Harrison, 2016: 146).

Ma perché e come il quadrato si impone sul cubo? Perché questa drastica *reductio*? Qual è il fascino che esercita il mondo della generazione neotenuca? "Forse perché – soggiunge lo studioso americano – l'umanità non può sopportare un grado eccessivo di realtà, come affermò Th. S. Eliot, o qui entrano in gioco altri fattori?" (Harrison, 2016:146). "Credo – riflette l'autore – che la nostra giovane età non rappresenti semplicemente un ulteriore stadio dello sviluppo culturale della civiltà moderna, bensì un evento epocale, ma caotico, nell'evoluzione dell'umanità verso un futuro incomprensibile. Può darsi che quel futuro sia già in corso, poiché ogni giorno il nostro presente stravolge l'interpretazione storica. Se la saggezza serve a creare una memoria vivente sintetizzando il passato e il presente in prospettiva del futuro, nella nostra età la saggezza appare smarrita" (Harrison, 2016:148).

E conclude: “Nessuno di noi può oggi plausibilmente affermare di sapere cosa il futuro ci riserverà. Qualcuno mi ha raccontato che se tutte le rane cominciano la propria vita come girini, non tutti i girini però diventano rane. Sembra che in certi ambienti controllati artificialmente – e chi potrebbe negare che i nostri ambienti sono sempre più artificiali – alcuni girini rimarranno tali per tutta la vita. A questo punto della nostra storia culturale stiamo diventando come i girini di un nuovo tipo di umanità. Resta da vedere se un giorno diventeremo rane” (Harrison, 2016:149).

È lo *stand-by* del Sé, forse definitivo e non reversibile, esito probabile della *superbia vitae* che l'uomo moderno ha praticato come virtù. Quella che il medievale Dante e i riabilitandi purgatoriali avvertivano come sosta temporanea, dolorosa e consolata, lungo il percorso di un continua metamorfosi ascendente, la società odierna la sta facendo diventare una scelta esistenziale e ontologica. Giunge quindi a proposito l'avvertimento del poeta che nel canto X del *Purgatorio* incita a non bloccarsi, per superbia, sulla via della trasformazione. Non girini e rane, qui, ma bruchi e farfalle. L'esempio è più calzante, e il significato non cambia (*Purg.*, X, vv 121-129):

O superbi cristian, miseri lassi,  
che, de la vista de la mente infermi,  
fidanza avete ne' retrosi passi,

non v'acorgete voi che noi siam vermi  
nati a formar l'angelica farfalla,  
che vola a la giustizia senza schermi?

Di che l'animo vostro in alto galla,  
poi siete quasi automata in difetto,  
sì come vermo in cui formazion falla?

## Bibliografia

- Bollas, C. 1987 *The shadow of the object. Psychoanalysis of the unthought known.* New York: Columbia University Press.
- . 2018 *L'età dello smarrimento. Senso e malinconia.* Merlin Baretter, P. (trans.). Milano: Raffaello Cortina.
- Bonali, M.; Stefanini, M. & Antonietti, A. (eds) 2015 *La bussola della mente funzionale.* Milano: Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Changeux, J.-P. 1983 *L'Homme neuronal.* Paris: Fayard.
- Harrison, R.P. 2016 (2014) *L'era della giovinezza. Una storia culturale del nostro tempo.* Scaifei, D. (trans.). Roma: Donzelli.
- Head, S. 2014 *Mindless. Why Smarter Machines Are Making Dumber Humans.* New York: Basic Books.
- Horkheimer, M. 1970 *Die Sehnsucht nach dem ganz Anderen.* Berlin: Furche-Verlag.
- LeDoux, J. 2002 *Synaptic Self: How Our Brains Become Who We Are.* London: Macmillan.
- McDougall, J. 1978 *Plaidoyer pour une certaine anormalité.* Paris: Gallimard.
- Popper, K.R. & Eccles, J.C. 1977 *The Self and Its Brain.* Berlin: Springer.
- Winnicott, D.W. 1974 (1971) *Gioco e realtà.* Adamo, G. & Gaddini, R. (trans.). Roma: Armando.



**OPEN SECTION / SEZIONE APERTA**

## ARTICLES / SAGGI

### IN PURSUIT OF DANTE'S SHADOW: JANE EYRE AND INTERTEXTUAL REFERENCING FROM THE *DIVINE COMEDY* BY DANTE ALIGHIERI

**GIOVANNA SANSALVADORE**  
(University of South Africa)

#### **Sommario**

*In Jane Eyre di Charlotte Brontë (1847), la gran parte dell'attenzione critica si concentra intorno al personaggio di Bertha Rochester, la prima moglie del protagonista, Edward Rochester. In gran parte delineata come alter ego di Jane Eyre, il suo ruolo è fondamentale per l'esito del messaggio di emancipazione femminile promulgato dal romanzo vittoriano. In questa lettura critica del personaggio si farà un confronto delle proprietà fisiche di questo personaggio con il demone mitologico di Cerbero, tratto dal canto VI dell'Inferno di Dante. Questo paragone suggerisce riferimenti intertestuali che possono offrire nuovi spunti per la comprensione di una lettura più sfumata del personaggio di Bertha in questo importante frangente del testo di Brontë.*

**Keywords:** Gothic novel, Dante Alighieri, Cerberus, Bertha Rochester, Jane Eyre, Charlotte Brontë, Victorian Literature

This article focuses on the comparison of the physical depictions of two characters, the entrapped woman-in-the-attic, Bertha, displayed by her husband, Edward Rochester, to the assembled wedding guests as his 'mad' first wife in Charlotte Brontë's *Jane Eyre* and Dante's

three-headed, dog-like Cerberus from the third circle of the *Inferno*. This startling visual link has surprisingly never elicited critical attention in all the years of academic enquiry and all the volumes of commentary dedicated to Brontë's work. The possibility of Dante's influence on Brontë in this scene of the novel, however, cannot be overlooked, particularly in view of the richness that this association, if accepted, adds to the layering of meaning in the text<sup>1</sup>. These two images share a number of physical similarities that make a case for some level of cultural appropriation if not direct intertextual referencing. However, in view of the difficulty of definitively stating that Brontë's woman-in-the-attic passage is directly reliant on Dante's text, the bulk of this enquiry – or speculation – focuses on the textual comparative analysis of the descriptions as the surest way of attaining a feasible link between these texts. Dante's works could either have been read, indirectly absorbed, or simply remembered from public readings or other means of distribution, the image of Cerberus becoming, through direct or indirect association, a model for the beast-like 'Other'. On this level, therefore, the relationship would be one of intertextuality, as a reliance on the actual source text would be referred. However, the difficulty of an actual comparison of the two texts, which cannot be definitively stated, distances the reference from a directly referenced source to the more general appropriation of an Italian cultural link. While cultural appropriation as a methodological approach in this instance is enticing, and probably closer to the truth, the problem remains of the actual resemblance between the two pieces. The idea behind this investigation is an attempt at supporting the notion that Brontë may have known, and used, the description of Dante's Cerberus from *Inferno* VI, as a loose narrative model to 'flesh out' the desired horrifying appearance of the entrapped woman, using similar details, ambience and narrative techniques. The implications of such a 'borrowing', a definition of which will also be attempted, will add to the final reading of the character's role in the entirety of the work.

---

<sup>1</sup> This article will not attempt to draw broad comparisons between *Jane Eyre* and any other features or characters from Dante's *Divine Comedy*, apart from what is already posited.

The reader's first encounter with the persona of Bertha Rochester happens immediately after the abortive marriage between Edward and Jane, well into the body of the novel:

In a room without a window, there burnt a fire, guarded by a high and strong fender, and a lamp suspended from the ceiling by a chain. [...] In the deep shade, at the farther end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight tell: it grovelled, seemingly, on all fours, it snatched and growled like some strange animal: but it was covered with clothing, and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face. [...] The maniac bellowed: she parted her shaggy locks from her visage, and gazed wildly at her visitors. (Brontë, 1847:356-7)

Dante's Cerberus, drawn from the Classical mythological three-headed dog-like creature that guards the entrance to the third circle, appears in *Inferno*, Canto VI:

Cerbero, fiera crudele e diversa,  
Con tre gole caninamente latra  
Sovra la gente che quivi é sommersa.  
Gli occhi ha vermigli, la barba unta ed atra,  
E il ventre largo, e unghiate le mani;  
Graffia gli spirti, gli scuoia ed isquatra<sup>2</sup>.

Supposing that Brontë knew the *Divine Comedy*<sup>3</sup>, the translation with which she would have been familiar is probably the one by Francis Cary<sup>4</sup>:

---

<sup>2</sup> The Italian text used here is Alighieri, Dante (1907) *La Divina Commedia*. Milano: Hoepli, edited by G.A. Scartazzini.

<sup>3</sup> A purist may object to the word 'Divine', which only started being used to describe the work after 1555. This article will make use of the modern title of *Divine Comedy* as it is more current and less mannered for today's use than the original.

Cerberus, cruel monster, fierce and strange,  
Through his wide threefold throat, barks as a dog  
Over the multitude immersed beneath.  
His eyes glare crimson, black his unctuous beard,  
His belly large, and claw'd the hands, with which  
He tears the spirits, flaying them, and their limbs  
Piecemeal disparts.  
(*The Vision of Hell*, Canto VI, vv.15-6)

Starting with the physical descriptions of the two characters, a case can be made for a link between these passages. However, in terms of historical and literary certainty, the possibility for such a link must be looked for in a broader context. A search for a hidden source with reference to Classical texts – evidence for an instance of cultural appropriation, a theme that will be discussed further on in this study – is what Hurst describes as a “childhood encounter with a major classical text in translation [which] is a common event in the biographies of nineteenth-century writers” (2010) and could be at least postulated in a search through Brontë’s many associated texts. So, even if this “childhood encounter” with Dante’s works cannot definitively be proven, a network of linkages can be made to highlight Brontë’s likely familiarity with the writings of Dante. In Brontë’s day, Dante was controversial but also widely known and admired and could offer a solution to the problem of writing the ‘unwritable’, as was attested to throughout the *Divine Comedy*.

Before embarking on an analysis of the relevant sections, which will be done at a later stage of the analysis, a broad outline of Dante’s presence in the Romantic and Victorian world will be delineated to the ends of providing cultural links that can bolster the argument for Brontë’s familiarity with the Medieval Italian writer’s more popular works. Although the vast network of ramifications that link intercultural influences around this topic goes beyond the brevity allowed by an article of this nature, an attempt will be made to give as

---

<sup>4</sup> The *Inferno*, the first cantop of the *Divine Comedy* was translated and published by 1805 (Corrigan, 1969:9). The full work was translated by 1814. See below footnote 17.

broad and coherent a background as possible. An attempt has also been made to trace the imagery through texts that either were or may have been familiar to Brontë and to assess whether these show any of the features that define Bertha, apart from the Dante reference. Readings known to have been familiar to Brontë as well as those general Victorian staples that can offer grounds for speculation around Brontë's familiarity with Dante and his world, have been considered. Two main lines of enquiry have been followed: known primary texts that can be directly related to Brontë's upbringing, schooling, reading interests and travels on the one hand, and the more general cultural 'ambience' of Victorian popular readings on the other.

Brontë's formative reading is largely known<sup>5</sup>, owned by the Brontë Society and held at the Haworth Parsonage Museum in West Yorkshire. An overview of some popular Victorian texts can indicate possible familiarity with Dante and be an indication of what is assumed to have been either read or encountered by her in her formation as writer. We learn from one of the numerous Brontë family collected letters, that:

They were allowed to choose freely from their father's library, which included requisite family reading such as John Bunyan's *Pilgrim's Progress* (1678–1684), Hannah More's *Moral Sketches* (1784), John Milton's *Paradise Lost* (1667), Sir Walter Scott's *The Lay of the Last Minstrel* (1805), James Thomson's *The Seasons* (1726–1730), and, of course, the Bible. The family regularly received *Blackwood's Magazine*, which heavily influenced Charlotte and Branwell's early writing, and, beginning in 1832, *Fraser's Magazine for Town and Country*. (see: <http://www.poetryfoundation.org/bio/charlotte-bronte>)

Inevitably, their reading also included a spread of canonical texts that offered the reclusive siblings a broad base for imaginative

---

<sup>5</sup> See Myer (1987:76).

elaboration. Patrick Brontë was himself a Cambridge trained Classical studies graduate and friend of Classical scholar William Weightman (Myer, 1987:73) who was also the Brontë family curate. Patrick Brontë, unusually for the time, allowed his family open access to his library<sup>6</sup>. Canonical classical texts would have been standard fare amongst the educated of the time. Classical authors such as Homer, Virgil and Lucretius<sup>7</sup> were popular reading amongst the educated, particularly since antiquity was considered “a privileged period within classical reception studies, with Romantic and Victorian Hellenism as prominent areas of interest” (Hurst, 2010)<sup>8</sup>. None refers in these terms to the mythological figure of Cerberus.

In Homer's work Cerberus appears merely as “the hound of loathed Hades” (Murray, 1924:II.8.367), in Lucretius, he lives in “pitchy darkness and the jaws of Hell belching abominable fumes” (*On the Nature of the Universe*, III:127, 1951:126), while in Virgil's *Aeneid* he is “gigantic Cerberus send[ing] echoing howls from his three throats” (1956:159), with snakes for a mane (159). However, while many more classical texts mention Cerberus<sup>9</sup>, all of which could have feasibly been in Patrick Brontë's library, in none of these is Cerberus a red-eyed monster, as he appears in Dante. The version of Cerberus that would undoubtedly have been most readily available to Brontë was Blake's illustration of the *Divine Comedy* (1824-1827, today held in the Tate collection), in which Cerberus appears more as a three headed fluffy pet than a red-eyed hell hound<sup>10</sup>.

---

<sup>6</sup> Although a study of the Classics was reserved for Branwell, the only male amongst the Brontë siblings, the girls were also known to have had some training by their father in the Classics (Harman, 2015:52).

<sup>7</sup> Lucretius was quoted in debates on the “conflicts between religion and science” and often seen as anticipating Darwin (Hurst, 2010). First English translation was by Lucy Hutchinson 1620-81 (Hurst, 2006:56).

<sup>8</sup> Classical imagery was a prevalent visual referent in Victorian England, with even Punch's cover doing satires in the form of Classical friezes. (see <http://www.victorianweb.org/art/design/books/cooke12.html>)

<sup>9</sup> A full list of all the ancient sources are listed and quoted in the following reference: *Theoi Project*, Aaron J. Atsma, available at: <http://www.theoi.com/greek-mythology/bestiary.html>.

<sup>10</sup> Blake's illustrations of the *Divine Comedy* (1824-1827) shows Cerberus as a rather innocuous three headed dog, lacking, however, the very significant details of the black mane and fiery eyes. So while this image may have been known to the author, the lack of

Amongst Brontë's readings are also numerous French texts, unclassified and thus unknown<sup>11</sup>, but important in so far as they underline the author's connection with the European continent, a fact highly significant in her formation as writer (Harman, 2015:135). These books also underscore the links with the Catholic context which Charlotte ambivalently enjoyed, treasured and held in contempt in equal proportions. Linked to her friendship with the Taylor family – fluent in French and partly inspirational for Charlotte's first stay in Brussels (135) – was her introduction to French in her early school days. Charlotte is known to have read extensively in French as well as having tried her hand at translation (Duthie, 1975:15). During her first sojourn in Brussels, from 1842, at the age of 26 (105), Brontë's familiarity with French culture became first-hand, an interest she actively maintained till her death in 1855 (110).

More importantly, for the purposes of this study, during her Belgian sojourn Brontë also had direct experience of Catholicism for the first time, towards which she confessed feeling "unprepared for the strength of the hostility" (115), deeming it alien and "Other"<sup>12</sup>. As much as the European environment, a novelty in itself, Catholicism seems to have also fed into the notion of the Gothic as "a crystallisation of [...] neurotic and psychic disturbances" (117), traditionally associated with imagery of a misguided fanaticism identified with a debilitating and restrictive repression. Many instances of anti-Catholicism are famously found in *The Professor* (1857) and *Villette* (1853), though the main example of this prejudice on Brontë's part should be the critically unacknowledged instance of Bertha in her attic and the cultural referencing to the atmosphere of Dante's *Inferno*. In *Jane Eyre*, the emotional link made between the

---

specificity is unlikely to make it an influence for the famous figure of the entrapped first wife.

<sup>11</sup> Myer (1987:76).

<sup>12</sup> A surprising episode recounted by Charlotte, during her second stay in Brussels, in a letter to Emily, describes how she, on entering a church during a period of deep depression, had joined a queue waiting for confession. When her turn came, Charlotte, strangely enough, insisted on telling her confession to the priest in spite of his attempts at dissuasion once he had discovered that she was not Catholic (Harman, 2015:175). The strangeness of this episode for one so decidedly anti-Catholic, indicates a fascination with the 'reprehensible' closely akin to the Gothic mode and a certain level of fascination with ritualistic spectacle.



cell-like room, in which the wedding guests view the 'mad' first wife, with the cultural opprobrium felt for the 'popish' faith so forcefully abhorred in Victorian attitudes in general, seems to enmesh this imagery with the despised European Catholicism of which Dante was inevitably a representative. In conjunction with the horror-cum-admiration for the Dante figures, this isotope of references may be viewed as confirmation of the origin of Mrs. Rochester and her isolated cell at Thornfield Hall<sup>13</sup>.

Certainly, in 1840s England, the *Divine Comedy* was not esoteric reading, having been habitually 'plundered' for themes and images since at least the Romantics<sup>14</sup>. Dante's influence on English sensibilities and writing, firstly Romantic and later Victorian, is generally accepted as an indisputable fact amongst critics. Some go as far as calling Dante's relevance to England in this period a "cult" (Havely, 2014:7) and the proliferation of commentary in this area widely spread and acknowledged. It seems probable that given the general appreciation of his works amongst these illustrious antecedents, Brontë must have been familiar with at least some of Dante's writing 'rediscovered' by the late eighteenth century<sup>15</sup> and considered Gothic in all but name.

The Romantics, responsible for much of the Italian writer's fame in England in the nineteenth century<sup>16</sup>, were interested in both Italian

---

<sup>13</sup> The character of Crimsworth, in Brontë's *The Professor*, holds some deeply derogatory ideas about the vices of a Catholic world view.

<sup>14</sup> While this is broadly speaking true, a recent study by Nick Havely (2014), gathers earlier influences of Dante's works in England, starting with a 14<sup>th</sup> century text, through Chaucer's clerics, most of whom "have contacts with Italy or Italian literature" (8) studying Dante in various locations of English learning such as Cambridge University, amongst whom the influential cleric, Friar Roger from Sicily (9) in 1351-2 (9), and the 14<sup>th</sup> century manuscript now in the Berlin Staatsbibliothek, the MS Hamilton 207, which appears to have been in circulation in England around the same years (1).

<sup>15</sup> Saglia (2002:101) gives a detailed list of the many translation of the *Divine Comedy* starting with Thomas Wharton in 1781 to Cary's much more famous version.

<sup>16</sup> *The Divine Comedy* was translated in its entirety by the year 1814, by the Staffordshire clergyman Henry Cary, who was instrumental in establishing the reputation of the Tuscan poet amongst English readers. Born in 1776 and educated first at Rugby School and later at Christ Church, Oxford, Cary is credited with providing the greatest impetus for the spread of Dante's work during the early years of the 19<sup>th</sup> century. The first three months after the release of his first translation saw a major sale of 1,000 copies (Isba, 2006:30), with a

as a language and Dante as poet, Italy having “always been not only a cultural influence but a magical place from which the English imagination [...] derived creative inspiration” (Marroni, 1996:1)<sup>17</sup>. On a more popular front, Anne Radcliffe, the main representative of the Gothic mode for the Victorians, set most of her works in Italy. Dante’s poetry began to enjoy heightened visibility in the English public’s attention after Coleridge’s acclaimed lectures of 1818-1819<sup>18</sup> followed closely by Henry Hallam’s chapter on medieval literature in his *View of the State of Europe in the Middle Ages*. We know from a letter to Elizabeth Gaskell (letter 463, dated August 27, 1850) that Brontë was familiar with Tennyson’s *In Memoriam* (1849), written in commemoration of Henry Hallam upon the latter’s premature death<sup>19</sup>, in which she declares it to be “beautiful [...]; [...] mournful; [...] monotonous” and finds herself “clos[ing] the book when [she] had got about half way” (Shorter, 1969:164). Can we assume, therefore, that she may have been familiar with Tennyson’s lectures on Dante as well?

Of the more notorious readings of Dante’s poetry the largely reviled narrative poem by Leigh Hunt, “The Story of Rimini” (1816), based on the tale of Paolo and Francesca’s tragically fated love affair,

---

second edition the following year, reaching a fourth in the year of Cary’s death in 1844 (30). By 1817, when Coleridge met him in person, developing a high regard for his work, Cary’s translation had already gained respect in literary circles. Of the Romantic circle, Keats is definitely known to have taken the 1815 edition of Cary’s translation on a walking tour of Scotland, because its small size allowed it to be easily packed and was light to carry (Milbank, 2002:17). In view of this fact it seems unlikely that Brontë would have been unaware of Dante’s work through these contemporary literary networks, further spreading Dante’s fame. Cary’s translation eventually became “the *terminus post quem* of the Romantic assimilation of Dante” (Braidà, 2004:9).

<sup>17</sup> Byron, a great admirer of Dante, had started learning Italian during his sojourn in Greece in 1810 (Beatty, 1960: 395) going beyond simple influence by interweaving the story of Paolo and Francesca into the first canto of his *Don Juan* in 1811 and enmeshing its main points with his own biographical affair with his half-sister Augusta (398). It is through Byron, for instance, that Brontë first encountered Ancient Greece, the poetry of which “brought to life for her the beauty of the Mediterranean landscapes” (Duthie, 1975: 51). Likewise, Keats’ *The Fall of Hyperion* is also considered to have been influenced by his own 1819 reading of Dante (Saly, 1965:65).

<sup>18</sup> Coleridge’s reading of Dante was based on the early Boyd translation of 1796 (see Brown, 1998).

<sup>19</sup> Henry Hallam was himself “a promising Dante scholar” (Wallace, 2007:292).

retold in *Inferno V*, became the most highly criticised<sup>20</sup> reference to Dante's work amongst the English reading public. Much like Byron's projection of his own affair with his half-sister Augusta into Dante's figures of Paolo and Francesca, Hunt's scandalous relations with his sister-in-law at the time of writing his own version of the story added piquancy to his literary works by eliciting social scandal and thereby drawing notoriety to his own and Dante's writings. Gossip, literary or otherwise, would surely have brought these points to Brontë's attention, even years later. We certainly know that the controversy around Hunt's poem raged in the *Blackwood Magazine*, a publication regularly read by the Brontë family. Charlotte had certainly also read some of Hunt's own work<sup>21</sup> and was to express astonishment at his reported admiration for her own writing, stating as much to her publisher in the year of *Jane Eyre's* publication (Harman, 2015:239). Later, she also agreed with Hunt's appraisal of her own Bertha as "shocking" (Shorter, 1969:383). It seems reasonable to think that she would have been familiar with at least part of Hunt's source texts.

Also important for the spread of Dante's fame in the early nineteenth century were the public lectures and articles by the Italian poet Ugo Foscolo, exiled from Italy for subversive political activities against Austrian rule in the years leading up to the Italian Unification, and a familiar presence in English contemporary intellectual Whig circles (Walsh, 2014). Brontë's interest in the politics of her day, as well as her documented familiarity with the *Edinburgh Review*, would have certainly exposed her to Foscolo's articles on Dante. Although written mainly to supplement his income while living in exile, Foscolo's series of articles on Italian literature, starting with Dante,

---

<sup>20</sup> The heated controversy is most starkly represented by the acrimony of the mysterious commentator, "Z", who attacked Leigh Hunt both on a personal and literary level over a number of issues of "Blackwood Magazine".

<sup>21</sup> Brontë is known to have read Hunt's *The Town* (1848) about which she writes to W.S. Williams in 1849, expressing her favourable impressions on the piece (Eberle-Sinatra, 2013:125). Hunt wrote a number of other poems around subjects set in Italy, where he resided for a considerable time. The play "A Legend of Florence" is an elaboration on a traditional story "variously told by Italian authors, and [with which] I have taken my own liberties [...] accordingly" (Leigh Hunt, "A Legend of Florence", 1840:viii).

were received with acclaim in the years 1818-9 (Millbank, 2002:14)<sup>22</sup>. Perhaps this fact should not be surprising as in the years immediately following the Napoleonic Wars, the British public found renewed interest “in all things European, with the exclusion of things French” (Millbank, 2002:20).

For the Romantics and their Victorian successors, the story of Paolo and Francesca's adulterous love highlighted two of Dante's most important traits: a dramatic corporeal character description, which went hand in hand with what Carlyle defined as “a certain tragic passion fused with a spontaneous and natural sentiment of human piety” (Marroni, 1996:1) and the balance between the dramatically etched characters in the *Inferno* and the projection of their psychological human frailty which cannot but have influenced the ‘realist’ writing of the day. The monstrous Bertha Rochester, emerging for a single moment in literary time from the shadows of her Thornfield cell, projected into the pages of the novel by a few sketchy but saliently defining physical traits, could be a figure straight out of Dante's *Inferno*.

For the early Victorians, Italy was both a physical place and an emblematic ‘region of the imagination’ from which to draw inspiration. The early interest in Dante's work was of a diffuse and, considering the later ubiquitousness of his influence amongst the Romantics and Victorians, also of a more generalised nature, what Saglia (2002) refers to as “cultural appropriation”, a recognition of place beyond quotation or allusion. As a process, “cultural appropriation” allows for a fusion that leads to “inclusion and adoption of foreign, *other* signs into one's own cultural environment in order to aggrandize, enlarge and reinforce it” (Saglia, 2002:98) thus providing a methodology for the inclusion of images and ideas which would otherwise be difficult to reconcile. On the most obvious level, the image of Bertha Rochester in *Jane Eyre* has transmuted from an

---

<sup>22</sup> It is interesting to note that in the diary of John Cam Hobhouse, a friend of Foscolo's and commentator on Byron, a story is told in which Hobhouse attempted to promote the Italian poet's articles on Dante with Rees, the editor of Longmans. Rees declined to buy the articles because “everyone is sick of Dante” (Havely, 2014:128), thereby confirming what must have thus been seen as the public's overexposure to discussions and publications around Dante's work.

element derived from a foreign text to becoming an “assimilation [that] corresponds to a domestication of diversity” (Saglia, 2002:96). This, however, does not preclude the direct borrowing of images, which goes beyond the general absorption of spirit of place but still not identifiable as quotations.

The presence of Dante's figure of Cerberus thus works on a number of levels. As an example of cultural appropriation, the image is “foreign”, Italian as well as Classical, filtered through a series of important re-framings, moving from the Greek *Kerberos*, monstrous son of Greek gods, to Dante's *Cerbero*. As dramatic characterisation, the image is a visually identified reference to the set of Dantesque characteristics; black hair, red eyes, long nails for ripping flesh, grovelling on all fours, canine appearance. In Brontë use and possibly appropriation, has been made of this principal image, turning the monstrous dog-as-guardian into the monstrous dog-as-woman image, while aligning many of the core associations from the one to the other. However, the relevance of the link stretches more broadly and subsumes the ambivalence that Brontë displayed throughout her life towards Catholicism. In its ‘new’ placement in *Jane Eyre* the figure addresses a number of related issues.

In their three defining characteristics these two ‘hell hounds’ share salient traits; they both have animal-like behavioural and animalistic physical attributes; copious amounts of dishevelled black hair and crimson, bloodshot eyes. Although Brontë does not refer to the red eyes in this specific instance, they had already been mentioned in the preceding chapter of the novel where Jane describes the redness twice – “the roll of the red eyes” (Brontë, 1847:345) and the “black eyebrows widely raised over the bloodshot eyes” (345) - when Bertha usurps and tears Jane's wedding veil on the eve of the latter's marriage. The image of Bertha as red-eyed is therefore already established before the appearance of the animal-like Bertha. Further, they are both “strange” and “savage”; the one a frightening, three-headed canine creature, the other a dog-like human being, one has claws that flay the souls entering into Hell, while the other is reported to have physically lacerated her own brother, Richard Mason, in the vestibule to the same chamber (“she bit and stabbed you here”,

Brontë, 1847:359) while later in the same scene also physically attacking her husband Edward<sup>23</sup>.

However, Diane Hoeveler points out the most highly significant anomaly between Bertha Mason's first appearance in Jane's bed chamber and her second appearance in her own attic-cell:

[...] this description differs significantly from the previous description Jane had given only twenty-four hours earlier to Rochester. There Bertha's hair was long and dark; now it is grizzled like an ape's. Then she had worn a white sheath; now she is a wild animal seemingly covered with a coat of fur. Her demonization, her abjection, her objectification – all are motivated by Jane's intense guilt and shame. (Hoeveler, 1998:218)

This anomaly, however, rather than showing “Jane's intense guilt and shame”, may, in fact, be explained by positing the influence of Dante's Cerberus passage as the source-text for Brontë's description. In Dante's portrayal the infernal creature's black mane is “atra”, or “grizzled”, similar to Bertha's now “grizzled” hair, while in Brontë's text Bertha's body, in order to fulfil the important “abjection” of which Hoeveler speaks, has been shown transformed through a process of profound degradation: from woman, albeit monstrous, to the animal-like status of the ‘beast’, of which Dante's Cerberus may have offered the most starkly rendered prototype. Bertha Rochester's Gothic intensity is mainly attributable to the monstrosity of her

---

<sup>23</sup> While in Cary's translation the creature more elegantly “barks”, Dante's Cerberus “howls” (“lata”) in a ferocious, animal-like manner, preparing the reader for the verb “disquarta” or “quarters”, rather than Cary's more sedate “disparts”, which reduces the extent of the savagery, and with it, some of the impact of the image. In Brontë's version, the animal-like creature “grovelled” while it “snatched and growled”, the “strangeness” serving to dissociate it from the human norm, while it's “bellow[ing]” aligns it to the animal. Brontë's version is more starkly horrifying and closer in spirit to the Dante original, underlining the similarity of the images. However, this textual reading adds a further question of whether Brontë could have in fact based her image on the original Italian, which in itself becomes another line of investigation.

physical appearance, a quality she shares with a fantastic trans-species, almost entirely alienated from the human form. Is there the possibility, then, that Brontë may have known the works of Dante and used this episode from *Inferno* VI, as a model for the description of the mad woman in the upper floor of the Hall? In her effort to describe the fullest horror of 'otherness', identified as a process of transmutation from the human to the monstrous, Brontë may have turned to the culturally defined terms of reference to be found in an author seen as producer of archetypal literary interstate monstrosity, Dante himself.

Much has been written about the first Mrs. Rochester's physical appearance, the Caribbean connection alone spawning an array of literary commentaries. Bertha, starting off initially as exotic 'Other', a shadowy Caribbean presence emerging from the outer perimeters of Victorian colonial interests, becomes more emblematic through a layering of visual imagery and references drawn from the standard tropes of the Gothic genre. At this point of the novel Bertha Rochester serves the narrative function of fulfilling the reader's highly anguished Gothic expectations. The Gothic genre predetermines the reader's appraisal of the entrapped first wife in an obligatory vision of arresting physical horror. All the common themes of the Gothic mode are present: isolation, entrapment, female subjugation, madness, physical disintegration. The dog-like creature in the attic of the castle is a figure of horror meant to cast doubt on the very 'reality' experienced by the characters up to this point of the narrative. The chaos of uncertainty, identifiable here with a process of change from the human to the semi-human, is at the core of Brontë's understanding of the female condition. In order to maximise the *unheimlich* of the 'Other' Brontë has used the recoil offered by trans-species indefinability to be found in a long literary tradition, and still to this day a powerful part of the Gothic interrogation of taboo. When, towards the end of *Jane Eyre*, the reader finally comes into contact with what had only, until this point, been a series of Gothic literary reverberations, the mysterious figure is finally defined by iconography of madness-as-alterity, outside of the human: evil as half beast/half human confined to the periphery of everyday human experience.

In the tradition of Medieval bestiaries and early travel literature – of which Charlotte's brother Branwell was most fond (Duthie, 1975) – the deepest incongruity and strangeness possible for the human form is the monstrous hybridity offered by the condition of trans-species, the obfuscation of demarcation between the real and the marvellous. Literature dedicated to the 'strange' and the 'fantastic' could thus allow a latitude for disorder and subversion in all "perfect societies" in order to allow them to "revel in human disorder" (Flores, 2007:555)<sup>24</sup>. This is a metaphorical literary territory to which a 'realist' Victorian writer could revert in the effort of finding textual forebears in which to cast the half human/half animal. This literary need is still seen in the numerous popular novels and films that rely on the shift between the human and the animal<sup>25</sup>. Such an appropriation of Dante's Cerberus, a fantastic dog-creature that functions as a human flagellating judge punishing human error, could be an easy forebear to which to turn for this descriptive need.

The figure of Bertha Mason, at the core of the Gothic field of the novel, is thus not simply a visual trope providing a superficial *frisson* of fear but also a ready excuse for a re-visioning of the other interpersonal relationships between the dominant patriarchal figure, Edward Rochester, and the rest of the subordinated, and largely subjugated, female characters. The interplay of the multiple relationships brings together the female individuals found in this juncture of the novel, in which issues of personal choice and patterns of survival in the closely structured Victorian society form the backdrop to the novel. Gilbert and Guber posit Bertha as "Jane's truest and darkest double" (1979:360), the first Mrs. Rochester being, in their reading of the text, the mirror image of Jane, projected by Jane herself, to explore what could be the result of a loss of empowerment should Jane become subjected to the masculine supremacy of Rochester's patriarchal male power.

---

<sup>24</sup> Flores studies the transportation of the marvelous from the Mughal court to Europe in the 17<sup>th</sup> century but offers some interesting notions on the process of transference of literary imagery in general.

<sup>25</sup> The novels *Zoo City* (2010) or *Broken Monster* (2015) by Karen Beukes being simply the most recent in a tradition of similarly themed works to have been highly successful in recent years.



However, Bertha Rochester's significance goes beyond the parameters of simply being Jane's double. Her placement at the core of the novel, of the castle and thus of the meaning of the text, makes for a presence more integral to the meaning than a simply reversed mirror image of Jane. Her position as the core of the novel's message sets her up as a foil for all the other female characters at Thornfield Hall. Bertha is linked in one way or another to the other female characters in this part of the novel: to Jane as her putative romantic rival, in 'combat' for the affections of Rochester; to Mrs. Fairfax as unacknowledged prisoner or ward ("She was kept in very close confinement, ma'am; people even for some years were not absolutely certain of her existence", Brontë, 1847:524); to Adele Varens as barely tolerated social burden of Edward's social 'obligations' ("Pilot is more like me than her", Brontë, 1847:173); to Grace Poole, the paid servant, who as subordinated, disempowered female figure in the employ to the 'master', is expected to be the strong arm of Bertha's factual incarceration and Edward Rochester's 'agent' in control ("Mr. Rochester stayed a moment behind us, to give some further order to Grace Poole", Brontë, 1847:358). Jane herself has already drawn some of these secondary characters together by citing their names in the *elenchus* she makes when describing the events on the night of the wedding-veil rending:

Mr. Rochester, this was not Sophie, it was not Leah, it was not Mrs. Fairfax: it was not – no, I was sure of it, and still am – it was not even that strange woman, Grace Poole. (Brontë, 1847:344)

On a metaphorical level Bertha's Gothic 'presence' embodies the Victorian concern with the social 'disorder' resulting from the loss of rigid surveillance. When associated with the guardian's sleep this allows for the rise of the 'monster' at Thornfield Hall, a fact that also threatens the advent of "fires of Hell", the dangers of which we are warned against at the onset of the novel. The reader is aware that these "fires" are factual as well as metaphorical; they metaphorically threatened the young Jane's psychic wellbeing at the beginning of the novel, fires that are equated with the threat of eternal damnation

spurring her on to take control of her own life and matching Brocklehurst's threat with belligerent individuality. Fires physically threaten the older Jane's life in her encounter with Rochester in his burning bed chamber, where the fire is twinned with the first implied amorous *rapprochement* between the two. Both these interpretations of the fire – metaphorical and factual – finally come together at the end of the novel in the physical destruction of the Hall. However, through the inclusion of the visual link to Cerberus, if we agree to its relevance, the symbolic value also extends to the threat of patriarchal 'damnation' to which the other female characters may be subjected except for the intercession of the first Mrs. Rochester. On a plot level, Bertha Mason's actions enable a resolution whereby Rochester is freed, although chastised, to marry again. However, on a more metaphorical level, her actions at the end of the novel as well as the imagery that surround them, posit Bertha Rochester as the 'keeper' of the doors of Hell, a fully-fledged archetypal image drawn from the resemblance between the physical and literary properties of Cerberus and the unlucky Bertha Mason from *Antigua*.

In Dante's canto, Cerberus has the dual role of 'pre-punishing' the souls – by quartering them ("*isquarta*") – while also allowing them entry into the third circle. In Dante's words, again echoed in the Cary translation, the figure of Cerberus lords "Over the multitude immersed beneath" just as Bertha's final moments are spent on the pinnacle of the roof, overlooking the expanse into which she will ultimately hurl herself. In the final chapters of *Jane Eyre*, the figure of Bertha completes this action of self-destruction, resolving the issues at the centre of the work, by plunging headlong into the fire that also destroys the Hall. In the meantime, she serves as visual intermediary between earth and Hell, the fiery pit surrounding the building within which she dies, which also holds the other characters, 'the multitude' of people whose fate she determines, both physically and metaphorically.

[...] he went up to the attics when all was burning above and below, and got the servants out of their beds and helped them down himself, and went back to get his mad wife out of her cell. And then they called out to him that

she was on the roof, where she was standing, waving her arms, above the battlements, and shouting out till they could hear her a mile off: I saw her and heard her with my own eyes. She was a big woman, and had long black hair: we could see it streaming against the flames as she stood. I witnessed, and several more witnessed, Mr. Rochester ascend through the sky-light on to the roof; we heard him call 'Bertha!' We saw him approach her; and then, m'am, she yelled and gave a spring, and the next minute she lay smashed on the pavement. (Brontë, 1847:526)

In this *denouement* attention is again drawn to the black mane silhouetted against the fiery sky, the character herself having been saved from a 'cell' in the manner of a Catholic recluse. Surrounded by the chaos of incoherent noise ("shouting out till they could hear her a mile off") much as in Dante's third circle the souls cry out in the manner of wild dogs ("*Urlar li fa la pioggia come cani*" *Inferno*, VI, v. 19 "[...] Howling there spread, as curs,/Under the rainy deluge, [...]")<sup>26</sup> her final action is that of suicide by jumping into the fiery scene below. The act of suicide, the voluntary taking on of the 'punishment', a mortal sin in terms of Dante's world view, however, here allows the action to be restored to the peace and rebirth of the 'happy ending'. In the shift from Dante's afterlife to the "domestication" of this act of sacrificial suicide the changes in the imagery also bring the actions from Dante's apocalyptic vision into the realm of the domesticated Gothic, with which Brontë is so often associated.

Bertha's actions thus stand as a barrier or threshold for all the female characters at Thornfield Hall where, by interposing herself between the 'saved' and the 'damned', she 'shelters' the other female characters from those "fires of hell" that, at the end of the novel, engulf everything ("[...] the house was burnt to the ground: there are only some bits of walls standing now", Brontë, 1847:526). In the anti-Catholic discourse prevalent in the years around the composition of

---

<sup>26</sup> Translation from Cary's *The Vision of Dante*, Canto VI, vv. 19-20.

the novel, and the mid-Victorian attitude to madness, the reader can find further peripheral support for this linkage between Dante and the Gothic image of the entrapped first wife. In the general way that “English anti-Catholicism was the fear of Catholic institutions and sacerdotal activity” (Peschier, 2005:52), so the particulars of the imagery can also be seen as popularly promulgated by probably the most famous Catholic of all, Dante Alighieri. Notably important is Brontë’s focus on the location of Bertha Rochester’s entrapment, the “secret inner chamber” (Brontë, 1847:377), the “wild beast’s den”, an enclosure that both confines the inhabitant and defines her personality.

Cary’s description of Dante’s poetry as “graphic and picturesque”<sup>27</sup> underscores the association made by nineteenth-century readings of the Medieval poet with expectations of romantic sublimity and dramatic impact. On this level the early Victorians could sublimate the imagistic and the visual by associating it with the medieval poet. Interestingly, Coleridge notes the physicality of Dante’s imagery, and although an admirer of Dante’s work, still feels distaste for the graphically overt descriptions that, in his view, do not include the high moral tones attributable to Milton (“[...] he is sometimes horrible rather than terrible [...] many of his images excite bodily disgust, and not moral fear”)<sup>28</sup>. His work, “approached through such contemporary aesthetic categories [...] as the pathetic and the sublime, especially through their joint formulation in the Gothic literary mode” (Saglia, 2002:104), could provide an easily recognizable model with which to include secondary meanings, much like Brontë, who could be accused of the same.

A well-read Victorian woman, educated at home in a cultured environment, of a clerical family, who clearly knew “her language better than most ladies do, or has had a classical education” (Hurst, 2006:52)<sup>29</sup> would have been familiar with the harrowing figure created in Dante’s Hell. In a letter (260) to W.S. Williams of 4 July,

---

<sup>27</sup> Milbank (2002:20).

<sup>28</sup> Corrigan (1969:76).

<sup>29</sup> This was the opinion of Thackeray about the anonymous author of *Jane Eyre* in 1847 (Hurst, 2006:52).

1848, the author equates the figure of Mrs. Rochester with what she describes as “fiend-nature” (Shorter, 1969):

There is a phase which may be called moral madness, in which all that is good or even human seems to disappear from the mind, and a fiend-nature replaces it. [...] The aspect, in such cases, assimilates with the disposition – all seem demonised. [...] I have erred in making horror too predominant. (383)

The “fiend-like” nature of this “moral madness” also ties the image integrally to the Victorian discourse on madness. But in order to effectively describe the physical properties of this “fiend nature”, Brontë seems to have referred closely to the Dantesque lesson, the canine imagery also pointing to a dual association between the dog and evil (Rowland, 1973:60) and the dog as guardian (62), both of which resonate with Bertha in the novel. An evil dog-like creature, entrapped in a windowless prison, running on all fours like an animal, both victim and perpetrator, crowned with black hair and glaring red eyes. She is the “unchaste” first wife, but also a barrier to the Hell symbolized by the fires that engulf Thornfield Hall at the end of the novel. Similarly, the vicious dog is the keeper of the doors of the third circle of Hell, both protector and monstrous victim, both outside of Hell as well as one of its inhabitants, just as Bertha Rochester, both perpetrator and victim, both protector and scourge, becomes the metaphorical monster at the doors of the patriarchal ‘Hell’ of Thornfield Hall. The fire at the Hall, which marks the before and after of the character of Edward Rochester powerful position in the novel’s plot, also determines the ascendance of Jane’s equality in the face of gender positioning. Beyond her physical and metaphorical presence lies the pit of Hell associated with the loss of self, just as beyond the figure of Cerberus in Dante’s *Inferno* lie further gradated levels of Hell as eternal damnation.

Rochester himself, showing Bertha to the assembled company straight after the abortive marriage ceremony, uses a similar register, describing Jane as “this young girl who stands so grave and quiet at the mouth of hell” (Brontë, 1847:358). The link is a strong echo of a

cultural appropriation of this imagery, functionally inserted into a new placement, adding to its richness and taking it outside of its otherwise strictly defined meaning. Bertha protects, by allusion, the other female characters from the fate awaiting those who are not able to protect themselves from the dangers of annihilation threatened by the patriarchal figure of Rochester. The “fires of Hell” in the novel are the result of patriarchal dominance that is the inevitable part of loss of self<sup>30</sup>. Jane’s childhood resolution expressed defiantly to Mr. Brocklehurst, to avoid the fires of hell by “keep[ing] in good health, and not [dying]” (Brontë, 1847:32) is terrifyingly realised at Thornfield Hall in encountering at first-hand what can happen to women in a state of social and personal vulnerability. Jane’s “fires of hell”, threatened in childhood, are faced in person in Thornfield Hall in the real arson perpetrated by the terrifying Gothic ‘Other’. However, but thanks to the latter, neither Jane nor the other female characters face the destruction that characterises part of the disempowered female state. In this appropriation of Dante’s imagery and conception of the afterlife, Brontë’s feminist ‘moral’ has taken on an entirely new ontological depth.

By starting the fire that consumes Thornfield Hall, Bertha also frees the other characters from the subjugation that had been their fate. She is dichotomously both a victim and a perpetrator, the cause of the fire and the agent for the release from the patriarchal bonds that potentially entrap the other female characters of the novel. Jane wins the battle for all the women of the novel by adhering to her own personal integrity – metaphorically and psycho-spiritually “keeping well” – which the first Mrs. Rochester literally and figuratively fails to do and, through her personal agency of choice, by surviving the “fires of hell”. Jane manages this feat, however, by learning the lesson obliquely taught by the figure of Bertha who, by standing between the female characters of the novel and the fires of hell that engulf the castle, saves them and sets them free. The *Inferno* has surely made a

---

<sup>30</sup> It is interesting to note that the dog as guardian, symbolically placed as a deterrent to entry into Hell, is also to be found in an anecdotal reference from Brontë’s personal life. Her sister Emily’s dog was called “Keeper” “that ferocious canine without whose company Emily Brontë would not stalk the moors” (Moers, 1963:260).

new place for itself in the Victorian environment of male-dominated stately homes, where governesses have to fight for their freedom and learn from the lessons of the former wife's downfall, and Dante, "the author of shocking tales", a writer who is "by extension, a Gothic, gloomy and ruthless author, enjoying gory descriptions and meeting out terrible punishments" (Saglia, 2002:104) is still seen as leading the way.

### **Bibliography**

- |               |      |   |
|---------------|------|---|
| Alighieri, D. | 1907 | <i>La Divina Commedia</i> . Scartazzini, G.A. (ed.). Milano: Heopli.  |
| Beattie, V.   | 1996 | "The Mystery at Thornfield: Representations of Madness in <i>Jane Eyre</i> ". <i>Studies in the Novel</i> , 28 (4):493-505. |
| Beaty, F.L.   | 1960 | "Byron and the Story of Francesca da Rimini". <i>PMLA</i> , 75 (4):395-401.   |
| Beukes, K.    | 2010 | <i>Zoo City</i> . Johannesburg: Jacana Press  |
| ——.           | 2015 | <i>Broken Monsters</i> . Johannesburg: Umuzi.   |
| Braida, A.    | 2004 | <i>Dante and the Romantics</i> . Basingstoke: Palgrave Macmillan.   |
| Brontë, C.    | 1847 | <i>Jane Eyre</i> . London & Glasgow: Collins.   |
| ——.           | 1853 | <i>Villette</i> . London: Smith.  |
| ——.           | 1857 | <i>The Professor</i> . New York: Harper.  |

- Brown, E.C. 1998 "Boyd's Dante, Coleridge's Ancient Mariner, and the Pattern of Infernal Influence". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 38 (4):647-67.
- Cary, F. 1976 *The Vision of Hell by Dante Alighieri*. London: Paddington Press.
- Corrigan, B. (ed.) 1969 *Italian Poets and English Critics, 1775-1859: A Collection of Critical Essays*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dry, F. 1977 *The Sources of Wuthering Heights*. Cambridge: W. Heffer and Sons Ltd.
- Duthie, E.L. 1975 *The Foreign Vision of Charlotte Brontë*. London & Basingstoke: Macmillan.
- Eberle-Sinatra, M. 2013 *Leigh Hunt and the London Literary Scene: A Reception History of His Major Works, 1805-1828*. London: Routledge.
- Flint, K. 2005 *Visuality and Victorian Fiction in The Victorian Novel*. O'Gorman, F. (ed.). Oxford: Blackwell.
- . 2015 "The Victorian novel and its readers". In: David, D. (ed.), *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press:17-36.
- Flores, J. 2007 "Distant Wonders: The Strange and the Marvelous between Mughal India and Habsburg Iberia in the Early Seventeenth Century". *Comparative Studies in Society and History*, 49 (3):553-81



- Freud, S. 1995 *Psychological Writings and Letters*. Gilman, S.L. (ed.). New York: Continuum.
- Gilbert, S. & Guber, S. 2000 *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press.
- Hallam, H. 1824 *View of the State of Europe in the Middle Ages*. 2 vols. Philadelphia: Carey & I. Lea.
- Harman, C. 2015 *Charlotte Brontë A Life*. U.K.: Viking.
- Havely, N.R. 2014 *Dante's British Public: Readers and Texts, from the Fourteenth Century to the Present*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoeveler, D. 1998 *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Homer 1924 *Iliad*. Murray, A.T. (trans.). Cambridge: Harvard University Press, available at: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Hom.+Il.+8.367>.
- Hunt, L. 1840 *A Legend of Florence: A Play in Five Acts*, London: Moxon. (Kindle Edition)
- . 1889 (1848) *The Town. Its Memorable Characters and Events*. London: Smiths, Elder & Co., available at: <https://www.gutenberg.org/files/42060/42060-h/42060-h.htm>

- Hurst, I. 2006 *Victorian Women Writers and the Classics: The Feminine of Homer*. Oxford: Oxford University Press.
- . 2010 “Victorian Literature and the Reception of Greece and Rome”, *Literature Compass*, 7(6), 484-95, available at: [research.gold.ac.uk/6206/1/lit\\_compass.doc](http://research.gold.ac.uk/6206/1/lit_compass.doc).
- Isba, A. 2006 *Gladstone and Dante: Victorian Statesman, Medieval Poet*. New York: Boydell & Brewer.
- Knight, K. (ed.) 1999 (1372) *The Travels of John Mandeville*. The Catholic Encyclopaedia, Vol. IX. Online Edition, Project Gutenberg, available at: <http://www.gutenberg.org/ebooks/782>
- Lucretius 1951 *On the Nature of the Universe*. Rifu, E.V. (ed.). Middlesex: Penguin.
- Marroni, F. 1996 “The Shadow of Dante: Elizabeth Gaskell and the Divine Comedy”. *The Gaskell Society Journal*, 10:1-13.
- Milbank, A. 2002 “Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880”. In: Hogle, J. (ed.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press:145-66.
- Moers, E. 1963 *Literary Women*. New York: Anchor Books.
- Myer, V.G. 1987 *Charlotte Brontë: Truculent Spirit*. Totowa, N.J.: Barnes and Noble.
- Neufeldt, V.A. (ed.) 1985 *The Poems of Charlotte Brontë: A New Text and Commentary*. New York: Garland.

- Rowland, B. 1973 *Animals with Human Faces. A Guide to Animal Symbolism.* Knoxville: University of Tennessee Press
- Saglia, D. 2002 "Translation and Cultural Appropriation: Dante, Paolo and Francesca in British Romanticism". *Quaderns. Revista de traducció*n, 7:95-119.
- Saly, J. 1965 Keats's Answer to Dante: "The Fall of Hyperion". *Keats-Shelley Journal*, 14:65-78.
- Shorter, C. (ed.) 1969 *The Brontës Life and Letters.* 2 vols. New York: Haskell House.
- Wallace, D. 2007 "Dante in English". In: Jacoff, R. (ed.), *The Cambridge Companion to Dante.* Cambridge: Cambridge University Press:281-304.
- Walsh, R.A. 2014 *Ugo Foscolo's Tragic Vision in Italy and England.* Toronto: University of Toronto Press.

**Internet sources:**

<http://www.foliosociety.com/author/charlotte-bronte>

[Accessed: 16/3/2016]

<http://www.victorianweb.org/art/design/books/cooke12.html>

[Accessed 3/4/2016 and 8/4/2016]

<http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/>

[Accessed: 26/2/2015]

[https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2Fresearch.gold.ac.uk%](https://view.officeapps.live.com/op/view.aspx?src=http%3A%2F%2Fresearch.gold.ac.uk%2F)

[Accessed 3/4/2016]

<http://www.poetryfoundation.org/bio/charlotte-bronte>

[Accessed 8/4/2016]

## LUIGI CAPUANA E IL MITO DEL RISORGIMENTO

**LARA MICHELACCI**  
(University of Bologna)

### **Abstract**

*The essay proposes an analysis of the myth of Garibaldi through the work of Luigi Capuana. Starting from his initial dramatic and novelistic production, it highlights the contributions of the Sicilian writer during his journalistic and political-administrative activity as mayor of the town of Mineo at the end of the 19th century. The hagiographic-popular component of Garibaldi's mythicisation emerges in this way but also the conservative vision of the writer who, through the figure of the hero, hopes for a new Risorgimento.*

**Keywords:** Luigi Capuana, Garibaldi, Post-Unification Italy, Sicilia

### **Introduzione**

Garibaldi e il garibaldinismo (Fogu, 2001:203-40) sono sempre stati una categoria rischiosa. Siamo talmente abituati a considerare il Generale un'icona del Risorgimento, l'incarnazione del *monumentum* nazionale nelle piazze e nelle strade, che a fatica si riesce a pensare al di fuori dell'epos (Isnenghi, 2010:69-128; Curreri, 2011:327-32; Marini, 2012:1-2). Già Dall'Ongaro lo rappresentava come una sorta di divinità:

E vidi i lampi che gli uscian dagli occhi.  
Ei non è fatto di tempra mortale,  
E non c'è piombo che nel cor lo tocchi [...].  
L'angiol Michele lo venne a trovare,

Ed una stella gli posò sul fronte:  
Questa ti guiderà per l'alto mare,  
Questa la via ti mostrerà del monte.  
(Dall'Ongaro, 1963:1102)

Garibaldi incarnava l'eroe di un'Unità nazionale controversa ma che aveva identificato nell'uomo dalla camicia rossa il simbolo del mondo liberale<sup>1</sup>. Il Generale, come ha scritto Lucy Riall (2010:387), “was one of the nineteenth century's most celebrated political heroes [...]”. During his lifetime, he was the subject of an intense, widespread, and popular personality cult, and after his death he was transformed into a “father” of the nation [...]”<sup>1</sup>.

Il numero stesso del suo esercito appariva come una formula magica e la narrazione dell'impresa di quei *Mille* eroi che sbarcarono a Marsala l'11 maggio 1860 e liberarono la Sicilia in soli tre mesi è raccontata anche da Alexandre Dumas, amico personale di Garibaldi e scrittore delle figure leggendarie<sup>2</sup>.

Il suo segretario, Giuseppe Guerzoni, scrisse una biografia nel 1882 dove il Generale è rappresentato come una leggenda; il perfetto capitano in mare e in terra, un uomo di straordinaria bellezza ma anche di umana passione per le cose umili: “Si dice che Garibaldi non è una persona ma una personificazione; non è un uomo, ma un mito; laonde chi lo aggrava di una cappa storica, e lo costringe nelle seste della critica e lo rapisce ai liberi cieli della leggenda e della poesia, lo offusca e lo impicciolisce” (Guerzoni, 1882:XXXI). E poi si legge: “la sua leggenda parrà tanto più meravigliosa e sarà tanto più indistruttibile quanto più s'imbaserà largamente nella Storia e il Critico futuro sentirà palpitare, sotto la spoglia granitica del nuovo Titano italico, le carni d'un uomo” (Guerzoni, 1882:XXXII)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Già Maurice Wilkinson (1928:637) faceva riferimento a quel tipo di liberalismo espressamente condannato da Pio IX.

<sup>2</sup> Il *Grand Alexandre* aveva fatto scalo a Genova a fine di maggio e il 9 giugno era arrivato a Palermo quando la città era già stata conquistata (Dumas, 1861). Sull'interesse degli scrittori francesi per Garibaldi si veda la relazione di Dumas (2002) con il discorso Victor Hugo e la prefazione di George Sand.

<sup>3</sup> “Ed ora chi è quest'uomo? [...] già immortale prima della morte” (Guerzoni:657). Ritroviamo le stesse nel romanzo di Giuseppe Cesare Abba (1983:333 e 326): “veduto da

Garibaldi era “uomo del popolo per il popolo”<sup>4</sup>, come dichiarò Andrea Costa nell’elogio funebre pronunciato a Imola al teatro Golinelli nel 1882 (Ragusa, 2010). E d’altra parte, oltre a incarnare il potere arcaico della terra e il fascino dell’avventura, il Generale era anche un eroe vivente tra la schiera di uomini illustri del passato. E la rappresentazione di questo mito, addirittura taumaturgico (Mengozzi, 2008), si poteva notare nell’apparato scenografico dedicato allo sbarco a Marsala o alla battaglia di Calatafimi durante la parata a Palermo la notte del 19 luglio 1860, giorno del compleanno di Garibaldi, mentre l’eroe era impegnato nella battaglia di Milazzo<sup>5</sup>.

Garibaldi esprimeva il “carisma del gesto, più che della parola, il carisma dell’azione, nella quale fu, a differenza di Giuseppe Mazzini, massimamente versato” (Biondi, 2009:27), e il connubio fra immagini e parole fu imprescindibile per la creazione dell’eroe, così come il supporto ricevuto dai mezzi di comunicazione del tempo (Sciocco, 2007; Brevetti, 2012).

Garibaldi infatti, sempre secondo Riall, era in grado di stabilire una sorta di relazione tra il *performer* e la sua *audience*: “a sense of familiarity and intimacy combined with one of admiration and awe

---

basso, grandeggiava sul suo cavallo nel cielo; in un cielo di gloria, da cui pioveva una luce calda, che insieme al profumo della vallata ci inebriava» e ancora”, e poi ancora “al piè di un olivo, mangia anche lui pane e cacio, affettandone con un suo coltello, e discorrendo alla buona con quelli che ha intorno”. Il volume dell’Edizione Nazionale degli *Scritti garibaldini* (1983) contiene il *Commentario sulla rivoluzione di Sicilia* (a cura di C. Scarpati), il poema *Arrigo. Da Quarto al Volturmo* (a cura di L. Cattanei) e *Da Quarto al Volturmo. Noterelle d’uno dei Mille* (a cura di E. Elli).

<sup>4</sup> Eppure, come ha sottolineato Rosa, “Si può dire che il termine ‘popolo’ individui un topos del discorso democratico risorgimentale. “Luogo” variamente attraversato da tutti gli speaker democratici della stagione risorgimentale, esso si costruisce, nella trama dei diversi percorsi disegnati dai loro ripetuti attraversamenti, come un luogo comune, al tempo stesso, un luogo di contesa; come un territorio da scoprire, e, al tempo stesso, una terra da conquistare” (Rosa, 379).

<sup>5</sup> Come ha osservato Maurizio degli Innocenti (2008:34), “Il mito di Garibaldi interpretò il formarsi della nazione moderna connessa alla costruzione sociale di una territorialità ricostituita attraverso la riorganizzazione dello spazio e dei confini, intorno ad un’autorità centrale consolidata. Diventato l’eroe nazionale, egli dava un’immagine concreta della nazione come religione laica e civica dello stato territoriale e di più: presentandosi come figlio del popolo oppresso contro il nemico esterno e interno poneva un problema politico fondamentale della società borghese, e cioè la democrazia. In questo senso si può accettare che alla metà dell’800 diventasse anche una figura retorica del nuovo discorso politico, nazionale o europeo”.

(feeling of wonder)” (2007:162). In tal modo il Generale assumeva i connotati di un atto iconico, un'immagine di potenza, di *enargheia*, che poteva agire autonomamente rispetto al contesto storico (Bredenkamp, 2015).

La popolarità di Garibaldi rientrava nella tradizione europea sugli eroi e nella propaganda necessaria per approdare a nuove forme di governo<sup>6</sup>.

Come hanno osservato, fra gli altri Riall (2007) e Banti (2011), la fine del potere monarchico imponeva un nuovo simbolismo politico fondato prevalentemente sulle emozioni<sup>7</sup>. Per questa ragione era importante trasferire la sacralità del vecchio regime nella Repubblica (Riall, 2007:60) attraverso il culto della personalità (Sciocco, 2007:264); un culto capace di tenere insieme gli eroi greci ma anche la ritualità e il simbolismo cattolico (De Santis, 2017; Mengozzi, 2015) nella continua associazione Garibaldi – *figura Christi*<sup>8</sup>.

Pur con le opportune differenze, il meccanismo della costruzione dell'eroe nazionale si ebbe in Francia dopo la rivoluzione (si veda il dipinto di Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* -1793- che è una sorta di eroe greco morente) e in Italia dopo il 1848 quando Garibaldi fu percepito come l'uomo dell'occasione, della provvidenza, capace di cogliere al volo, e senza esitazioni, il destino di una Nazione

---

<sup>6</sup> Si ricordi peraltro che Garibaldi era anche scrittore in proprio. Quattro i suoi romanzi: *Clelia. Il governo del monaco o Clelia, ovvero il governo dei preti*, scritto nel 1868-69 e pubblicato nel 1870; *Cantoni il volontario*, del 1870; *I Mille*, pubblicato nel 1872; *Manlio*, del 1876 e pubblicato nel 1892; si veda Orvieto, 2013:245-266.

<sup>7</sup> Secondo Banti (2011:9) “leader intellettuali e politici del nazionalismo italiano sanno presentare il discorso nazionale attraverso modalità comunicative che fanno appello non tanto alla ragione degli illuministi, alla solida cultura, all'indagine lucida e distaccata, quanto all'universo pre-razionale delle emozioni”.

<sup>8</sup> “In quanto a Garibaldi l'aureola sublime di gloria che circonda il suo Gran Nome, lo rende abbastanza luminoso da abbagliare di luce e di splendore il mondo intero. Le sue gesta sovrumane appaiono come altrettanti miracoli di un moderno Cristo e la sua magnanimità, generosità e filantropia lo innalzano al livello dei semidei cantati da Omero. La sua morte solo ci dimostrò essere egli un mortale, ma se si facesse sparire il suo corpo e si facesse divulgare essere egli risorto e salito al Cielo, occorrerebbe poca fatica a divinizzarlo, e non posso trattenermi dal considerare l'immensa differenza che passa fra molti poltroni santificati e glorificati dai Clericali e l'eroe dei due Mondi” (*Cristo e Garibaldi*, 1882:7).



nascente. Brevi e potenti discorsi sull'onore dell'Italia, sia pure macchiata di sangue e violenza (Banti, 2005:225), erano fonte di ispirazione per il popolo e origine di un coinvolgimento emotivo. Non stupisce, dunque, che Garibaldi abbia giocato in Italia un ruolo decisivo nella definizione dell'identità nazionale (Riall, 2007:94).

Per questi motivi è interessante indagare il modo in cui Luigi Capuana raccolse il mito di Garibaldi e come la sua immagine e il suo messaggio di libertà siano stati utilizzati per costruire la figura di un eroe mitologico capace di restituire il senso stesso dell'arte.

### **Garibaldi secondo Capuana**

Capuana ha mostrato un lungo interesse verso la figura di Garibaldi: all'inizio della sua carriera ha scritto una leggenda drammatica intitolata *Garibaldi* (1861)<sup>9</sup>, mentre nel 1915, l'anno della sua morte, lo scrittore lavorava a un dramma patriottico in tre atti (solo i primi due vennero pubblicati dalla moglie). Capuana è stato patriota in giovinezza: ha sognato una rivoluzione antiborbonica che avrebbe portato l'Italia a essere una Nazione sotto il controllo della monarchia dei Savoia (Di Blasi, 1954:82).

Aldo Maria Morace (1984) ha trovato nella biblioteca di Mineo molti frammenti di questo periodo di entusiasmo secondo il modello di Prati, Guerrazzi e Berchet. Capuana, infatti, desiderava un'arte impegnata (1885: 141) e per realizzare il sogno di modificare la politica italiana, prese parte a Mineo alle riunioni dei gruppi politici, guidati da La Farina, che sostenevano la spedizione dei Mille<sup>10</sup>.

La leggenda drammatica *Garibaldi* è costruita su *The loves of the Angels* (1823) di Thomas Moore, letto nell'edizione italiana di Andrea Maffei<sup>11</sup>. Il poema, che parla dell'amore di tre figure angeliche per tre donne mortali, catturò l'attenzione di Capuana anche

---

<sup>9</sup> La *Leggenda* è pubblicata in *Appendice* al primo volume del *Teatro italiano* (Capuana 1999:633-56) con introduzione e nota al testo di G. Oliva.

<sup>10</sup> Capuana dà conto delle sue prime esperienze politiche, cfr. Capuana (2005) e Finocchiaro Chimiri (1972).

<sup>11</sup> Andrea Maffei tradusse *Gli amori degli angeli* nel 1835; si veda la "voce" di Marta Maria Tonelli (2006).

per la possibile connessione di queste storie con la leggenda popolare sull'invincibilità di Garibaldi e sulla sua natura quasi divina<sup>12</sup>. Basata sul racconto biblico in cui ai figli delle Divinità è concesso di innamorarsi di esseri umani, Moore affrontava il problema del peccato e della redenzione. Questi aspetti del racconto di Moore si adattavano perfettamente all'ideologia di Capuana, vicino al cattolicesimo di Gioberti, proprio nel momento in cui il giovane scrittore stava cercando una via poetica conforme anche all'idea giobertiana del letterato<sup>13</sup>.

La combinazione di leggende popolari e di storie bibliche eretiche per costruire il mito era particolarmente presente nei drammi popolari<sup>14</sup>. Allo stesso tempo le citazioni da Foscolo, Manzoni, Leopardi e naturalmente Dante e Shakespeare, non facevano altro che costruire il mito dell'eroe.

In questo modo, la leggenda popolare raggiungeva un livello più alto: Garibaldi è visto come un liberatore, un nuovo Cristo – “il tuo model Cristo sarà” – secondo quanto è annunciato alla madre da un angelo nel finale del secondo atto.

Nella terza parte, l'eroe finalmente appare sulla scena e non è un esempio senza tempo di virtù e dignità ma l'incarnazione della forza di una particolare stagione della storia d'Italia.

---

<sup>12</sup> “Il mio vero primo passo dovevo farlo [...] con *Garibaldi. Leggenda drammatica in tre canti* ispirandomi ad una storiella che correva attorno in quel tempo e agli *Amori degli angeli* del Moore, feci il bel pasticcetto di un angelo innamorato di una giovane nizzarda, dal cui congiungimento veniva generato Garibaldi”; cfr. Martini e Bigi, 1922:49.

<sup>13</sup> Con riferimento anche alle riflessioni sul letterato-critico: “Il critico non dee essere poeta, ma aver alquanto di quel fuoco divino che anima l'estro del poeta e gl'infonde un sovrumano entusiasmo; altrimenti egli non si accorgerà dell'assenza di questo fuoco, e ricercherà nelle opere di letteratura solamente l'assenza di difetti” (Gioberti, 1971:253).

<sup>14</sup> Secondo Croppi e Manzelli (2010:83) “Il mito di Garibaldi ha avuto diffusione planetaria e si è sviluppato nelle forme più diverse, ma si può senz'altro sostenere che la tragedia di Capuana rappresenta una delle più alte espressioni letterarie di quel diffuso sentimento popolare che volle accostare la figura di Garibaldi a quella del Nazareno, unendo elementi religiosi e tradizionali ai nuovi ideali patriottici in una sorta di sincretismo incentrato sulla sacralizzazione del condottiero, visto come nuovo Messia, redentore degli strati più umili della società e liberatore degli oppressi”. Sulla stessa linea Riall (2007:336).

In bilico fra speranza e disperazione, il padre Elim lo conduce in chiesa, gli consegna una cintura per renderlo invisibile in battaglia e solo allora Garibaldi può pregare per la redenzione della Patria:

“Mira, Signor, l'Italia, /Ne arresta la ruina; /E dalla polve suscita / La maestà Latina. //Mira, Signor, l'Italia, /Sotto tedesca soma / Servo il pensiero ai fulmini/ Della baccante Roma.// Mira, Signor, L'Italia / Per lei non mutan gli anni; /Si tinge nei suoi martiri /La scure dei tiranni. //Mira, Signor, l'Italia / Ne arresta la ruina / E dalla polve suscita /La maestà latina”. (Capuana, 1861)

La simbologia appare chiara: Dio garantisce forza all'eroe per conquistare l'Unità d'Italia e il combattente prega di poter risollevarle le sorti della sua terra.

A conti fatti, il dramma di Capuana è un'esatta interpretazione dell'immagine di Garibaldi anche nelle forme più spontanee di ricezione popolare (Banti, 2011:34) e di “estetica politica” (Mosse, 1975).

Nelle sue apparizioni pubbliche, come sostiene Riall, Garibaldi “was careful to follow or borrow elements from traditional religious and royal rituals” (2007:231), con un'iconografia ampiamente riconoscibile: “Il portait sa chemise rouge, son foulard flottant autour du cou et une espèce de burnous en laine à carreaux noir et rouge”, scrisse Louise Colet che si trovava a Napoli all'arrivo dell'eroe (1863:63).

D'altra parte, occorre notare che gli esordi poetici di Capuana furono in gran parte legati all'esaltazione di Garibaldi, come possiamo vedere nell'ode *Per la fortuna. Insurrezione sicula* (1859) e ne *Il cacciatore delle Alpi* del 1860 dove si replica il *topos* dell'eroe coraggioso capace di incarnare l'uomo della fortuna: “Rompe il silenzio un grido e parve il Fato /Avanti! Avanti! Siede a un legno in poppa / La Vittoria, col crin di giovanetti [...]. / Un biondo Dio / Siede sull'altro, non di Lei men forte, / O men invitto, ma di Lei più fido; /Povero, eppur non cangeria coi serti / Di venti Imperatori un dei suoi cenci; / E tal, che quando poserà dall'aspra danza della battaglia,

Itala Gente, / Men sicure parran le tue speranze” (Morace, 1984:660-661).

Nel 1864 Capuana lasciò la Sicilia per Firenze e iniziò la sua carriera di giornalista per *La Nazione* (Capuana, 2009). La frequentazione del circolo dei macchiaioli (Madrignani, 1970:40-41), e la formazione intellettuale del periodo fiorentino, costituirono un momento fondamentale per il giovane scrittore e gli ardori risorgimentali furono messi da parte<sup>15</sup>.

Nel 1882, tuttavia, sul *Fanfulla della domenica* si legge un necrologio che probabilmente portava la firma, anche se non esplicita, del direttore della rivista<sup>16</sup>.

Nella commemorazione possiamo vedere il contrasto fra un Garibaldi vecchio e stanco signore, martoriato dall'artrite e giacente sul proprio letto, e l'immagine della leggenda gloriosa. La sovrapposizione dei piani, quello umano e quello leggendario, è in tal senso emblematica:

Quel corpo fiero e forte che una volta incedeva colla serena baldanza di un Dio d'Omero giaceva, da anni, inchiodato sur un lettuccio fra le orrende strette dall'artrite, rattappito, quasi inerte [...].

Ma non voleva dir nulla. Garibaldici si trasfigurava sotto gli occhi; Garibaldi significava sempre giovinezza, forza, entusiasmo, eroismo!

La nostra immaginazione ribellavasi contro la realtà, ostinatamente; scettici, credevamo già a qualche cosa; positivisti, calcolatori, ci abbandonavamo senza resistenza al fascino poetico della leggenda. (In: Morace, 1984:661)

Capuana disegnava il ritratto di un mito popolare ma allo stesso tempo ne riconosceva il valore storico: “Quella storia aveva la

---

<sup>15</sup> Proprio in quegli anni Capuana insiste sull'inutilità del teatro risorgimentale ormai superato dai tempi, cfr. Capuana, 1872:X-XXII e Monaco, 2012.

<sup>16</sup> Sull'attività di Capuana al *Fanfulla della Domenica* si veda Orvieto (1990: 271) e Comoy Fusaro (2009: 93).

grandiosità di un'antica epopea. Quella realtà toccava i confini del fantastico [...]. Ma domani verrà la storia e lo troverà più straordinario ancora” (in Morace, 1984:662). In tal modo, lo scrittore siciliano identificava Garibaldi con l'ideale mentre la sua morte segnava la fine della stagione eroica. Anzi, l'eroe era ritratto come isolato rispetto alla politica tradizione che non aveva abbastanza coraggio e passione per abbracciare i suoi ideali.

Un motivo che ritroviamo nel *Semiritmo* intitolato *O voi che deste il fiore* (poi rimosso dall'ediz del 1888)<sup>17</sup> dove si celebra la morte degli eroi del Risorgimento che non possono vedere la rovina del tempo attuale. In particolare, la delusione era rivolta alla politica del trasformismo di Depretis<sup>18</sup> che era considerata da Capuana l'opposto degli ideali Risorgimentali (Morace, 1984b:272). Il lamento assumeva i toni dello sconforto: “È dunque un vano nome / il tuo, Patria? E il tuo, / o Giustizia? E fûr vani / fantasmi tutti quelli / che voi amaste, e per cui / voi deste il fior del vostro / gentil sangue italiano” (Capuana, 1982:52-53; Monaco, 2011).

L'amarezza di Capuana si manifestava nei confronti dei pregiudizi verso il sud (Oster 2015; Michelacci 2017) soprattutto dopo le indagini di Borsani-Bonfadini (1875-76)<sup>19</sup> e di Franchetti-Sonnino

---

<sup>17</sup> Capuana spiega le ragioni dell'espunzione prima in una postilla autografa (considera infatti il *Semiritmo* “una stonatura della serenità degli altri; e poi la politica, in arte, stona sempre; è cosa troppo mutabile”) e poi nel carteggio con De Roberto nel 1887: “Ho intenzione di sopprimere il componimento *O voi che deste il fiore*: mi pare che stoni”. D'altra parte il gusto parodico e da *divertissement* dei testi non sembrava in linea con un componimento politico. Si veda Capuana 1888.

<sup>18</sup> Il 7 agosto del 1887 Capuana scrive a De Roberto: “Sai che ho fatto questa mattina? In meno d'un'oretta ho buttato giù un frammento delle *Nuove Rane* di Aristofanunculus. Si tratta di Depretis che va all'inferno. Si potrebbe far già tutta la commedia allo stesso modo, sulla falsariga aristofanesca. Ma non spaventarti, non la farò. Però sappi che preso da subito furore, ho ricopiato il frammento e l'ho mandato, senza dire né ni né bai a Scarfoglio, per Corriere di Roma. Lo stamperà? Ne dubbito (sic). Dopo che mi son cacato il gusto di farlo non me n'importa nulla. Non è irrive[re]nte pel Depretis e perciò non inopportuno. Poi l'arte dovrebbe, almeno, salvar tutto, se mai li arte ci sia”. Il “ghiribizzo” fu pubblicato con piacere da Scarfoglio sul *Corriere di Roma* il 12/8/1887. I due frammenti di satira politica le *Nuove Rane* (entrambi pubblicati sul *Corriere di Roma*) oggi si possono leggere in Longoni (1993); per un'analisi si veda Morace (1993:21) e 1999 (60-63).

<sup>19</sup> L'indagine fu pubblicata nel 1876 e non viene citata esplicitamente da Capuana; si veda Iachello (1987).

(1876)<sup>20</sup>. Il saggio *la Sicilia e il Brigantaggio* (1892)<sup>21</sup> costituiva una difesa della sua terra dai luoghi comuni: “per essi la Sicilia rappresentava allora qualcosa di simile all’Africa nera, e inesplorata di oggi. Ci mancava poco che i siciliani non fossero creduti a dirittura cannibali, e le loro provincie terre sfornite d’ogni bene delle nazioni civili” (Capuana, 1898:39)<sup>22</sup>. Seguendo le orme di Giuseppe Pitrè (Monaco, 2015), rilesse il fenomeno mafioso per ridurlo a una sorta di associazionismo criminale generico: “qualcosa di simile alla camorra napoletana, alla teppa milanese, al bagherinaggio romano; ora [...] Associazione di malfattori”<sup>23</sup>.

Il *pamphlet*, così come gli scritti confluiti nell’*Isola del sole*, evidenziano un’amara considerazione della politica italiana nei confronti della Sicilia, ridotta a terra di conquista e a triste immagine di subalternità (Virga, 2017:27; Zuccala, 2018:60-61). *La Sicilia e il Brigantaggio* fu scritto durante la campagna elettorale che avrebbe portato alla vittoria di Giolitti nel 1892. Un’elezione sentita come una sconfitta degli ideali risorgimentali poiché, con la perdita di potere di Crispi, l’Italia avrebbe rinunciato alla compagna coloniale e di conseguenza, secondo Capuana, a un nuovo Risorgimento. Come ha notato Morace (1984:654-655), “il parallelismo simbiotico istituito da Capuana fra l’opera di Garibaldi e quella di Crispi è, d’altronde, un dato costante nei suoi scritti di taglio politico”<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> La relazione si legge nell’edizione Vallecchi del 1877.

<sup>21</sup> Roma, «Il Folchetto».

<sup>22</sup> Edizioni più recenti dell’*Isola del sole*: Ciuni (ed.), 1977; Mineo (ed.), 1994; Freni (ed.), 1998, poi con il titolo *La Sicilia e il Brigantaggio*, 2005.

<sup>23</sup> Capuana insiste su questi aspetti, ricalcati sulle riflessioni di Pitrè, nella conferenza bolognese del 1894 “Mafia, una volta non voleva dire in Sicilia una specie di associazione di malfattori: e il mafioso non era un ladro, né molto meno un brigante. L’aggettivo mafioso significava qualcosa di grazioso e gentile, qualcosa di bizzarro, di spocchioso, di squisito; [...] E il mafioso era ordinariamente un giovane con qualche grillo in testa, vanitoso della sua bellezza virile, della sua forma muscolare; che non si lasciava posare una mosca sul naso; che riparava a modo suo torti, o imponeva riconciliazioni [...]”. Si cita da Capuana (1972:145-146) che riporta la parte sulla mafia espunta dall’opuscolo pubblicato per Zanichelli nel 1894.

<sup>24</sup> Morace (1984:655) fa riferimento soprattutto alla commemorazione per la morte di Carducci nel 1907 e alle recensioni sui volumi di Crispi (1910-1912).

Grazie allo scandalo della banca romana, Giolitti fu costretto a dimettersi nel 1893 e il 15 dicembre dello stesso anno Crispi divenne di nuovo primo ministro<sup>25</sup>. L'ultimo mandato crispino fu segnato dalla campagna di Eritrea e dalla sconfitta di Adua nel 1896 che mise fine all'età crispina<sup>26</sup>. I fatti di Adua colpirono in maniera sostanziale l'opinione pubblica italiana ma Capuana continuò a portare avanti le sue idee espansionistiche fino al Novecento (Isnenghi, 1991:49-72).

Il mito di un'Italia forte e unita provocò sentimenti nostalgici in particolare rispetto alle figure che rappresentavano l'italianità come Dante, Colombo e anche Garibaldi. Il culto della personalità fu uno dei modi per costruire il processo identitario nazionale alla fine del XIX secolo e Capuana seguì quel modello promuovendo valori morali attraverso le istituzioni come la scuola. Non stupisce, infatti, che intendesse creare una nuova coscienza nazionale fondata su una pedagogia da diffondere soprattutto tra le nuove generazioni.

### Conclusioni

Nel 1870 Capuana fu nominato ispettore scolastico municipale, poi consigliere comunale e infine sindaco (per due mandati: 1872-75 e 1885-1887)<sup>27</sup>. Come ha sottolineato Luca Todesco (2016), in quegli anni Capuana promosse la formazione del nuovo cittadino italiano con una serie di manuali scolastici. L'obiettivo del sussidiario, *Fatti principali della storia d'Italia raccontati da uno zio ai nipoti scolari*<sup>28</sup>, era quello di scrivere per la propria comunità nell'ottica di una preparazione civica per il rinnovamento del Paese<sup>29</sup>. Già nel 1870, nel ruolo di ispettore, aveva tenuto un discorso di premiazione nelle

---

<sup>25</sup> Morace (1982:384) parla di "crispinismo politico, effuso con ardore mitizzante".

<sup>26</sup> Per i riferimenti storici si rimanda a Duggan (2000:491).

<sup>27</sup> Per un profilo dettagliato si veda Carli (2011).

<sup>28</sup> Si tratta di tre manuali scolastici per le scuole elementari: Capuana, 1904 e 1905a e b; e di due manuali per le scuole tecniche, Capuana 1905c e 1906.

<sup>29</sup> Di Blasi (1954:130): "Era un incarico assai gradito, perché gli dava occasione di avvicinare i ragazzi della nuova generazione "italiana" e di poter influire su di loro per dar corso ad un efficace rinnovamento paesano".

scuole elementari, poi pubblicato con il titolo *Il bucato in famiglia*<sup>30</sup>, dove incitava all'educazione delle giovani generazioni proponendo l'apertura serale delle scuole e l'istituzione di biblioteche circolanti.

Tuttavia, Capuana aveva nei confronti del Risorgimento una visione conservativa, ed espressamente 'unitaria'<sup>31</sup>, come possiamo vedere negli interventi pubblici<sup>32</sup> e nelle opere degli ultimi anni: *Viva San Garibaldi* (1913) e il dramma patriottico *Prima dei Mille* (1915)<sup>33</sup>. In maniera sorprendente<sup>34</sup>, infatti, il giudizio dello scrittore mineolo sul Risorgimento sembra non cambiare e anche nella maturità persiste un modello agiografico (Longo, 2010) teso a rappresentare, o meglio a voler conservare, il mito di Garibaldi<sup>35</sup>.

Domenico Tanteri (2010:407) ha osservato che Capuana aveva per il Generale una vera e propria venerazione tanto da considerarlo un eroe ma quasi "sublimato, cioè politicamente 'sterilizzato' e 'depurato' di qualsiasi connotazione e 'contaminazione' estremistica o comunque 'eterodossa'".

Non mancano, peraltro, spostamenti semantici sulle qualità miracolose di Garibaldi che sembrava assumere le vesti di un guaritore, come accade nel *Medico dei poveri* (1892) poi confluito nella raccolta *Le Paesane* (1894), dove si dice che l'eroe aveva promesso di sconfiggere il colera: "Garibaldi intanto aveva assicurato

---

<sup>30</sup> Il discorso fu pronunciato il 24 novembre (Capuana, 1870:1): "La solenne distribuzione dei premi delle scuole elementari dovrebbe essere la più importante delle nostre feste civili".

<sup>31</sup> Nel saggio su Lionardo Vigo, Capuana dichiara: "Noi giovani amavamo la Sicilia ma, assai più d'essa, l'Italia" (Capuana, 1880:45).

<sup>32</sup> Si veda ad esempio la *Commemorazione* per la morte di Carducci (Di Grado, 1976) e ancora prima i dibattiti sulla *Cronaca bizantina*, cfr. Monaco (2012:162).

<sup>33</sup> Domenico Tanteri (2010:403) sostiene che "lungo tutto l'arco della sua esistenza Luigi Capuana si mantenne, in 'politica' fondamentalemente coerente". Il dramma patriottico *Prima dei Mille* è pubblicato nel secondo volume del *Teatro italiano* (Capuana, 1999:279-313). Nella Sezione III: *Frammenti* (1857-1913), troviamo la *Nota introduttiva* e la *Nota ai testi* a cura di G. Oliva (239-245).

<sup>34</sup> Una linea conservatrice, e a tratti reazionaria, caratterizza la posizione ideologico-politica di Capuana soprattutto in relazione al Risorgimento; Tanteri, 2010:404-405.

<sup>35</sup> Una coerenza tanto più sorprendente se si pensa alla mutabilità, e allo sperimentalismo, di Capuana sul piano letterario; si veda il recente volume (Pagliaro, Zuccala, 2019) e il numero monografico di *Studi di Italianistica nell'Africa Australe* (Virga, Zuccala, 2019).



che non ci sarebbe stato più colera dopo la rivoluzione! Che poteva farci il povero Garibaldi? Vittorio Emanuele voleva così perché gli altri governi gli forzavano la mano. Anche il papa faceva buttare il colera ne' suoi stati, ed era un ministro di Dio!" (Capuana, 1974:312).

Oppure in *Gambalesta* del 1903<sup>36</sup>, storia di un ragazzo che poteva correre lunghe distanze, e che descrive l'arrivo di Garibaldi in Sicilia in chiave simbolica ma fortemente umanizzata: "vide venire un bell'uomo con barba e capelli biondi, con camicia rossa e mantello bianco su le spalle" (Capuana, 1903:92-93). *Gambalesta* poteva gridare "Viva la Talia" senza conoscere esattamente il significato dell'esclamazione, e tuttavia, come ha visto Mazzucchelli (2019), proprio la letteratura per l'infanzia divenne il luogo di riflessione privilegiato sul Risorgimento e lo strumento più idoneo a un'educazione patriottica<sup>37</sup>.

Anche nella novella *Zi' Gamella* del 1895 l'eroe dei due mondi è visto come un santo, sia pure in senso ironico-umoristico: "il vero re non era Vittorio Emanuele, ma Garibaldi, anzi San Garibaldi come egli lo chiamava, scoprendosi il capo quando gli capitava di nominarlo" (Capuana, 1898:171)<sup>38</sup>.

D'altra parte, se è vero che si assiste a un "infiacchimento" del mito e a una progressiva valutazione umoristica, e persino

---

<sup>36</sup> Nella dedica a Cesira Pozzolini Siciliani, moglie di Pietro Siciliani (Savorelli, 2018), Capuana dichiara di considerare la letteratura per l'infanzia alla stessa stregua dei romanzi e dei racconti per adulti: "Scrivendo, parecchi anni dopo, una serie di racconti dove ho studiato la vita dei bambini con lo stesso metodo con cui avevo studiato le passioni umane nelle novelle e nei romanzi, io pensavo spesso che il nostro carissimo Piero avrebbe approvato quei lavori e che *Il Drago*, *Schiaccianoci*, *Fanciulli allegri*, *Scurpiddu*, più una dozzina di novelline dello stesso genere pubblicate alla spicciolata e ora questa *Gambalesta*, sarebbero piaciuti alla sua mente di filosofo e al buon gusto d'arte grandissimo in lui"; cfr. Sardo (2012:362). Posizione sostenuta da Capuana anche nelle *Cronache letterarie* (1899:249): "Non ho mai pensato che una fiaba o una novellina per bambini potesse essere cosa diversa da una novella diciamo, psicologica o pure di soggetto paesano, o di un racconto di larghe proporzioni".

<sup>37</sup> Mazzucchelli (2019:63): "The Risorgimento and its aftermath have a significant impact on the life of the child, and children's literature becomes an ideal means for readers to gain an overall understanding of historical events and for the author to build the foundations of patriotic education".

<sup>38</sup> Occorre certamente considerare il ruolo della tradizione popolare e folklorica nelle raccolte *Le paesane* e *Le nuove paesane*. In particolare sulle leggende legate a Garibaldi, si veda Capuana (1907).

“strumentale”, della figura di Garibaldi, rimane un dato di fatto l'insistenza sul personaggio storico che costituisce un perno nella carriera del mineolo. Sicuramente, come ha visto Matteo Durante, la novella inedita *Viva Garibaldi*<sup>39</sup> e il drama patriottico *Prima dei Mille*<sup>40</sup> rappresentano un pallido tentativo di far sopravvivere il *pathos* di una stagione ormai trascorsa e i cui esiti storici determinarono un inevitabile pessimismo<sup>41</sup>.

Tuttavia, se la carriera di Capuana si apre e si chiude su Garibaldi non può essere un caso, perché il Generale rappresentava la necessità di interpretare la realtà politica del tardo XIX secolo. Questo spiegherebbe anche la passione di Capuana per Crispi e per la sua politica nazionalista<sup>42</sup>.

Garibaldi incarnava per lo scrittore siciliano il fervore attivista unito a una posizione politica reazionaria, quella che avrebbe portato al fascismo ma che in Capuana era la realizzazione di una letteratura capace di incidere sul mondo reale. Come scrisse negli anni '80 l'arte deve essere “l'Arte civile, l'Arte battagliera, l'Arte redentrice” (Capuana, 1994:123). Un'arte quindi rappresentata, sia pure problematicamente, dalla figura di Garibaldi.

---

<sup>39</sup> La novella è stata pubblicata da Oliva (1979:155-166).

<sup>40</sup> Solo i primi due atti del *Dramma* furono pubblicati con il beneplacito di Adelaide Bernardini: il primo atto sul *Giornale dell'Isola* (19 e 30 dicembre 1915) e il secondo atto su *Aprutinum* (1915, IV, 12: 542-567). Una versione in dialetto, non licenziata dall'autore, col titolo *Prima di li Milli. Scene storiche in tre atti* (a cura di Ludovico Capuana) è stata pubblicata in Capuana (1921:131-238).

<sup>41</sup> Matteo Durante (2010:65) attribuisce la nascita di *Prima dei Mille* all'imitazione del drama patriottico di Gerolamo Rovetta: “[...] un episodio sostanzialmente periferico che ha tutto il sapore [...] di un percorso strumentale, quello appunto di voler il Capuana emulare “il successo di Romanticismo”, il drama in quattro atti del Rovetta (rappresentato nel 1901 e pubblicato già in quello stesso anno) costruito sulla storia risorgimentale, che – malgrado i tempi ormai lontani da quelle vicende, e rivolto ad una borghesia dimentica di quegli ideali – aveva avuto un grande consenso di pubblico e di critica”.

<sup>42</sup> Capuana (1911:3) lo definisce “Un italiano che voleva tenere alta la dignità della sua patria”.

## Bibliografia

- Abba, G.C. 1983 (1860) *Da Quarto al Volturno. Noterelle d'uno dei Mille*. In: Elli, E. (ed.), *Scritti garibaldini*, vol. I. Brescia: Morcelliana: 301-457.
- Banti, A.M. 2011 *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2005 *L'onore della nazione: identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal 18. secolo alla grande guerra*. Torino: Einaudi.
- Biondi, M. 2009 L'uomo che fece l'impresa: appunti su mito e storia di Giuseppe Garibaldi. *Letture di provincia*, 132-3:1-52.
- Borsani, G. & Bonfadini, R. 1876 *Relazione della Giunta per l'inchiesta sulle condizioni della Sicilia: nominata secondo il disposto dell'articolo 2 della Legge 3 luglio 1875*. Roma: Tip. Eredi Botta.
- Bredenkamp, H. 2015 *Immagini che ci guardano: teoria dell'atto iconico*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Brevetti, G. 2012 "L'obiettivo del Generale. L'immagine di Garibaldi durante la spedizione dei Mille tra fotografia e pittura". *MDCCC 1800*, I (1):81-92.
- Capuana, L. 1861 *Garibaldi: leggenda drammatica in tre canti*. Catania: Galàtola.

- . 1870 *Il bucato in famiglia: discorso pronunziato il dì 24 novembre per la solenne premiazione delle scuole elementari maschili e femminili in Mineo*. Catania: Stabilimento tipografico di C. Galatola:1-23.
- . 1872 *Il teatro italiano contemporaneo. Saggi critici*. Palermo: Luigi Pedone Lauriel.
- . 1880 *Studi sulla letteratura contemporanea*. Milano: Brigola.
- . 1888 *Semiritmi*: Milano: Treves.
- . 1894 *La Sicilia nei canti popolari e nella novellistica contemporanea*. Bologna: Zanichelli.
- . 1898a *L'isola del sole*. Catania: Giannotta.
- . 1898b *Nuove "Paesane"*. Torino: Roux Frassati e C.
- . 1899 *Cronache letterarie*. Catania: Giannotta.
- . 1904a *I fatti principali della storia d'Italia raccontati da uno zio ai nipoti Scolari della quinta classe elementare. Parte I. dalla fondazione di Roma alla scoperta dell'America*. Catania: Fratelli Battiato.
- . 1904b *I fatti principali della storia d'Italia raccontati da uno zio ai nipoti Scolari della quinta classe elementare. Parte II. Dalla scoperta dell'America Fino al tempo presente*. Catania: Fratelli Battiato.

- . 1905a *I fatti principali della storia d'Italia raccontati da uno zio ai nipoti Scolari di quarta classe elementare*. Catania: Fratelli Battiato Edit. (Tip. Galàtola).
- . 1905b *Breve storia d'Italia a uso delle scuole tecniche e complementari: Parte I*. Catania: Fratelli Battiato.
- . 1906 *Breve storia d'Italia ad uso delle scuole tecniche e complementari: Parti II-III*. Catania: Fratelli Battiato.
- . 1907 *Una leggenda garibaldina*. In: Comitato universitario per le onoranze a Garibaldi (ed.), *Garibaldi*. Roma-Firenze. Civelli: 31-2.
- . 1911 I Mille e Francesco Crispi. *Giornale d'Italia*, 11 gennaio:3.
- . 1921 *Teatro dialettale siciliano*. Catania: Giannotta:131-230.
- . 1972 *Verga e D'annunzio*. Pomilio, M. (ed.). Bologna: Cappelli.
- . 1974 *Il medico dei poveri*. In: Ghidetti, E. (ed.). *Racconti*. Vol. 2. Roma, Salerno.
- . 1982 *O voi, che deste il fiore*. In: Zimbone, C. (ed.). *Mineo, la Biblioteca Capuana: manoscritti e carteggi superstiti editi e inediti*. Catania: Edizioni Greco:52-3.
- . 1994 (1885) *Per l'arte*. Scrivano, R. (ed.). Napoli: edizioni scientifiche italiane.

- . 1999 *Teatro italiano*. Oliva, G. & Pasquini, L. (eds). 2 vols. Palermo: Sellerio.
- . 2005 *La Sicilia e il brigantaggio*. Ruta, C. (ed.). (1892) Palermo: Edi.bi.si.
- . 2005 *Ricordi d'infanzia e di giovinezza*. (1893) Fichera, A. (ed.). Mineo, Edizioni del Museo.
- . 2009 *Cronache teatrali (1864-1872)*. Oliva, G. (ed.). 2 vols. Roma: Salerno.
- Carli, A. 2011 *L'ispettore di Mineo. Luigi Capuana fra letteratura per l'infanzia, scuola e università*. Villasanta: Limina Mentis.
- Colet, L. 1863 *L'Italie des italiens. Le Libérateur. Italie du sud*. Paris, Dentu.
- Comoy Fusaro, E. 2009 *Forme e figure dell'alterità: studi su De Amicis, Capuana e Camillo Boito*. Ravenna: Pozzi.
- Croppi, U. & Manzelli, M. (eds) 2010 *Luigi Capuana*. In: Rossi, L. (ed.). *Giuseppe Garibaldi. Due secoli di interpretazioni*. Roma, Gangemi:82-3.
- Curreri, L. 2011 *Garibaldi 1870. 'Clelia ovvero il governo dei preti' (e «dintorni»)*. In: Gigante, C. & Vanden Berghe, D. (eds), *Il romanzo del Risorgimento*. Bruxelles: Peter Lang:315-25.
- Dall'Ongaro, F. 1963 *Stornelli italiani*. In: Baldacci, L. & Innamorati, G. (eds), *Garibaldi in Sicilia*, in *Poeti minori dell'Ottocento*. Tomo 2. Milano-Napoli: Ricciardi:1102-4.

- Degl'Innocenti, M. 2008 *Garibaldi e l'Ottocento. Nazione, popolo, volontariato, associazione.* Manduria: Lacaita.
- Di Blasi, L. 1954 *Luigi Capuana. Vita-Amicizie-Relazioni letterarie.* Mineo: Ed. "Biblioteca Capuana".
- Di Grado, A. (ed.) 1976 "Commemorazione di Giosuè Carducci". In: *Quaderni di Filologia e Letteratura Siciliana*, III:41-60.
- Duggan, C. 2000 *Creare la nazione: vita di Francesco Crispi.* Ferrara degli Uberti, G. (trans.). Roma: GLF editori Laterza.
- Dumas, A. 1861 *Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples.* Paris: Michel Lévy Frères.
- . 2002 (1860) *Viva Garibaldi: une odyssée en 1860,* Schopp, C. (ed.). Paris: Fayard.
- Durante, M. 2010 "Il fascino poetico della leggenda". *Il mito Garibaldino e la giovanile poesia del Capuana.* In: *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi. Atti del convegno Internazionale di Studi (Catania, 13-16 dicembre 2010).* Catania: Annali della Fondazione Verga, 3:45-76.
- Finocchiaro Chimirri, G. 1972 "I "Ricordi d'infanzia e di giovinezza" di Luigi Capuana nell'edizione originale del 1893". *Le ragioni critiche*, 3:34-58.
- Fogu, C. 2001 "'To make history': Garibaldism and the formation of a fascist historic imaginary". In: Russell Ascoli, A. & Von Henneberg, K. (eds), *Making and Remaking Italy. The Cultivation of National Identity around the Risorgimento.* Oxford: Berg:203-40.

- Franchetti, L. & Sonnino, S. 1877 *La Sicilia nel 1876*. vol. 1. *Condizioni politiche e amministrative della Sicilia*. vol. 2. *I contadini in Sicilia*. Firenze: Vallecchi Editore.
- Gioberti, V. 1971 *Scritti letterari*. Travi, E. (ed.). Milano: Marzorati.
- Guerzoni, G. 1882 *Garibaldi (1807-1859), con documenti editi e inediti, piante topografiche e un fac-simile*. Vol. 1. Firenze: Barbera.
- Iachello, E. 1987 *Stato unitario e disarmonie regionali: l'inchiesta parlamentare del 1875 sulla Sicilia*. Napoli: Guida.
- Isnenghi, M. 1991 "Il sogno africano". In: Del Boca, A. (ed.), *Le guerre coloniali del fascismo*. Roma-Bari: Laterza:49-72.
- . 2010 *Garibaldi fu ferito. Il mito, le favole*. Roma: Donzelli.
- Longo, G. 2010 Capuana e l'agiografia del Risorgimento. *Annali della Fondazione Verga*, nuova serie, 3:155-72.
- Longoni, A. (ed.) 1993 *Lettere a Capuana*. Milano: Bompiani: 140-52.
- Madrignani, C.A. 1970 *Capuana e il Naturalismo*. Bari: Laterza.
- Marini, Q. 2012 *Viva Garibaldi! Realtà, eroismo e mitologia nella letteratura del Risorgimento*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Martini, F. & Bigi, G. (eds) 1922 *Il primo passo. Note autobiografiche*. Firenze: Sansoni:47-51.



- Mazzucchelli, C. 2019 La Merica for children: Emigration in Luigi Capuana's Gli "americani" di Ràbbato. *Altreitalie*, Gennaio-giugno:60-76.
- Mengozzi, D. 2008 *Garibaldi taumaturgo: reliquie laiche e politica nell'Ottocento*. Manduria: Lacaita.
- Mengozzi, D. 2012 *Corpi posseduti: martiri ed eroi dal Risorgimento a Pinocchio*. Manduria: Lacaita.
- . 2015 "Il fascino di Garibaldi sul clero italiano". *Storia e futuro. Rivista di storia e storiografia on line*, XXXIX, n.p., available at: <http://storiaefuturo.eu/il-fascino-di-garibaldi-sul-clero-italiano/>
- Michelacci, L. 2017 "Capuana e il popolo. Indagine sulla Sicilia". *Griseldaonline*, 16:7-19, available at: <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9116/8995>
- Monaco, S. 2011 "*È dunque vano il tuo nome patria*": Luigi Capuana, uno scrittore politico. Doc. Diss. Università di Catania.
- . 2012 "Il naufragio degli ideali risorgimentali in Luigi Capuana". In: Beniscelli, A.; Marini, Q. & Surdich, L. (eds), *La letteratura degli italiani. Rotte, confini, passaggi*. Genova: Diras:1-10, available at: <https://www.yumpu.com/it/document/view/43909699/il-naufraggio-degli-ideali-risorgimentali-in-luigi-capuana-diras>
- . 2015 "Da Pitrè a Capuana: per una lettura sicilianista della mafia". In: Castelli, R. (ed.), *Maestri cercando. Per i quarant'anni d'insegnamento di Antonio*

- Di Grado*. Acireale-Roma: Bonanno:43-66.
- Moore, T. 1836 *Gli amori degli angeli*. Maffei, A. (trans.). Livorno: Bertani Antonelli.
- Morace, A.M. 1982 *Capuana e "La Voce": lettere inedite a Giuseppe Prezzolini*. In: Mazzarino, A. (ed.), *Apophoreta. Scritti critici offerti a G. Raya dalla Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*, Roma, Herder:381-396.
- . 1984 "L'Apoteosi crispina di Capuana". In: *Capuana verista*. Catania: Biblioteca della Fondazione Verga:265-310.
- . 1993 "Le "istantanee" di Capuana". *Annali della Fondazione Verga*, 10:15-60.
- . 1999 "Capuana poeta. Tra ritmi e semiritmi". *Annali della Fondazione Verga*, 16:25-87.
- Mosse, G.L. 1975 *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*. Bologna: Il Mulino.
- Oliva, G. 1979 *Capuana in archivio*. Caltanissetta-Roma: Sciascia editore.
- Orvieto, P. 1989 *Capuana critico del "Fanfulla della Domenica"*. In: Picone, M. & Rossetti, E. (eds), *L'illusione della realtà. Studi su Luigi Capuana, Atti del Convegno di Monreale, 16-18 marzo*. Roma, Salerno:267-296.

- . 2013 “L'ideologia nazionale nei romanzi di Garibaldi”. In: Tellini, G., Bruscaagli, R. & Nozzoli, A. (eds), *Letteratura italiana e Unità nazionale, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 27, 28, 29 ottobre 2011*. Firenze: Società editrice fiorentina:245-66.
- Oster, A. 2015 “Novecento nord/sud. Verità e punti cardinali nello specchio d'Europa (Luigi Capuana, Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino)”. *Babel. Littératures plurielles*, 32:221-40.
- Ragusa, A. 2010 “Andrea Costa”. In: Rossi, L. (ed.), *Giuseppe Garibaldi: due secoli di interpretazioni*. Roma: Gangemi:103-05.
- Riall, L. 2007 *Garibaldi. Invention of a Hero*. New York and London: Yale University Press.
- . 2010 “The Shallow End of History? The Substance and Future of Political Biography”. *The Journal of Interdisciplinary History*, 40(3):375–97.
- Rosa, S. 2007 “Un'immagine che prende corpo: il «popolo» democratico nel Risorgimento”. In: Banti, A.M. & Ginsborg, P. (eds), *Il Risorgimento. Annali 22*. Torino: Einaudi:379-99
- s.a. 1882 *Cristo e Garibaldi*. Genova: Tip. Economica di L. Dellacasa.

- Sardo, R. 2012 "Educazione linguistica e Risorgimento: La narrativa per ragazzi di Capuana". In: Sorbello, G. (ed.), *L'unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi: Atti del Convegno Internazionale di studi (Catania, 13-16 dicembre 2010)*. Catania: Stampadiretta:361-80.
- Savorelli, A. 2018 "Piero Siciliani". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 92, available at: [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-siciliani\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-siciliani_%28Dizionario-Biografico%29/)
- Scirocco, A. 2007a (2001) *Garibaldi. Battaglie, amori, ideali di un cittadino del mondo*. Roma-Bari: Laterza.
- . 2007b Garibaldi e il suo mito nelle grandi riviste illustrate. *Nuova antologia*. APR./GIU., 2007:1-17.
- Tanteri, D. 2010 "Capuana e il Risorgimento". *Annali della fondazione Verga*, 3:403-19.
- Todesco, L. 2016 "Pedagogia civile e *nation-building* nelle *Storie d'Italia* di Luigi Capuana". *Educazione. Giornale di pedagogia critica*, V(1):49-66.
- Tonelli, M.M. 2006 "Andrea Maffei". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, 67, available at: <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- Virga, A. 2017 *Subalternità siciliana nella scrittura di Luigi Capuana e Giovanni Verga*. Firenze: Firenze University Press.

- Virga, A. & Zuccala, B. (eds) 2019 "Luigi Capuana (Thematic section)". *Italian Studies in Southern Africa*, 32(2):1-195.
- Wilkinson, M. 1928 "The Myth of Garibaldi". *The Catholic Historical Review*, 13(4):630-45.
- Zuccala, B. 2018 "Certe volte mi vergogno di essere siciliano": spunti per una (ri)lettura postcoloniale de *Il Benefattore* di Luigi Capuana". *Italian Studies in Southern Africa*, 31(2):52-94.

# IDENTITÀ POST-COLONIALE E COSTRUZIONE IDENTITARIA: *LEI CHE SONO IO / ELLA QUE SO YO* DI CLEMENTINA SANDRA AMMENDOLA

**FILOMENA ANNA D'ALESSANDRO**  
(Universidad de Málaga)

## **Abstract**

*The essay analyses Lei che sono io/Ella que soy yo by Clementina Sandra Ammendola. The aim is to understand how the public space (Habermas, 1981) can be binding during the process of building a socio-cultural identity of a post-colonial and nomadic woman (Braidotti, 1995), and how the literature is useful in order to analyse this process. Indeed, I believe the choices made by protagonist (writer and main character) are based on pre-constructed and pre-determined labels because of habits and beliefs. Inherent not only in the external experience of the subject but, above all, in the more intimate one (De Lauretis, 2013). The methodological-conceptual approach of the essay proposes the analysis of the three parts of the autobiography through the emotions (Ahmed, 2014) that are believed to best describe Sandra's process of identity formation: disorientation, intolerance, nostalgia, happiness.*

**Keywords:** Nomadic woman, inner world, outer world, identity, Clementina Sandra Ammendola

## **1. Introduzione**

Secondo Habermas (1981) lo spazio pubblico, inteso come luogo dell'agire comunicativo, può essere vincolante nei processi di costruzione identitaria. Partendo, quindi, da tale presupposto teorico, obiettivo del presente lavoro è dimostrare come per un verso come lo spazio pubblico possa essere chiave nell'agire della *donna nomade*

(Braidotti, 1995), post-coloniale; e dall'altro quanto la letteratura sia strumento essenziale per l'analisi di tale fenomeno.

Per fare questo, articoleremo uno studio incentrato sul testo autobiografico *Lei che sono io/ Ella que soy yo* della scrittrice argentina, naturalizzata italiana, Clementina Sandra Ammendola (2005), opera considerata interessante a tal fine proprio per la dettagliata descrizione che l'autrice ci offre della propria esperienza migratoria. In questo caso, oltre ad applicare la teoria dell'*Agire comunicativo* di Jürgen Habermas (1981) e che ci permetterà di comprendere, come il linguaggio, strettamente relazionato con l'agire sociale, si configuri sotto forma d'azione emancipativa, si cercherà di ripercorrere le scelte compiute dalla protagonista, sulla base delle teorie di Teresa De Lauretis (1999) e sullo studio dei sentimenti di Sara Ahmed (2014). Proveremo a mettere in evidenza, infatti, come l'agire di Sandra sia determinato da ciò che la De Lauretis definisce dinamiche pre-costruite e pre-determinate che si adattano ad *abiti*<sup>1</sup> e credenze insite non solo nell'esperienza esterna compiuta dal soggetto, *outer world*, ma soprattutto in quella più personale e intima, *inner world*<sup>2</sup>.

L'ipotesi di partenza è che l'identità della protagonista, così come la posizione da lei assunta nella piramide sociale, siano determinate, soprattutto, da dinamiche emozionali, sistemi affettivi che fungono da mezzo d'esclusione e auto-esclusione, influenzandone l'agire.

In tale contesto la narrazione diventa l'atto narrativo dal quale il racconto si sviluppa, frutto della sovrapposizione fra situazione reale e fittizia in cui ha luogo. Il narratore, quindi, autodiegetico (Genette, 1976), diventa parte della storia stessa; l'io narrante e l'io narrato si completano come elementi integranti del racconto e come testimoni

---

<sup>1</sup> Peirce, a cui si rifarà De Lauretis, riflette sulla tendenza insita in ognuno di lasciarsi guidare dalle credenze (*abiti*), forme di sapere non pienamente coscienti e che limitano le possibilità di interpretazione della realtà. Queste, poi, riducono le nostre capacità di attribuzione di significato al mondo che ci circonda. Per un chiaro approfondimento sul tema si veda Lorusso (2015).

<sup>2</sup> Teresa De Lauretis, partendo dal pensiero di Peirce e riflettendo, quindi, sul concetto di *abito* da un punto di vista semiotico, sostiene che la soggettività del genere e la sua risignificazione si costruiscono sulla base di un'esperienza esterna (*outer world*) e un'interna (*inner world*) regolata dalle passioni del soggetto stesso. Quest'ultimo gestirebbe i propri *abiti* e il proprio io sulla base delle intersezioni tra questi due mondi. A tal proposito si veda De Lauretis (2013) e Demaria (2015).

degli eventi narrati. Si farà affidamento, quindi, alle emozioni intese non come parti costitutive di una presunta debolezza femminile, bensì come componenti essenziali che connotano l'essere umano in quanto tale, considerandole, quindi, importante agente di cambiamento identitario.

Basandoci sul presupposto teorico-metodologico che vuole che i sentimenti vengano presi in considerazione come tasselli rappresentativi delle politiche testuali di sessismo, razzismo e omofobia in epoca contemporanea (Ahmed, 2014), analizzeremo le tre parti di cui si compone il romanzo della Ammendola, attraverso tutte quelle emozioni ritenute fondamentali per lo studio di tale processo: straniamento, intolleranza, nostalgia, felicità.

L'idea di far riferimento proprio a questi sentimenti scaturisce dalla riflessione secondo cui per comprendere davvero la società contemporanea e, in questo caso specifico, una donna contemporanea, la cui vita si compone secondo la logica del doppio (Sayad, 2002) – doppia lingua e doppia cittadinanza – sia necessario intendere, anzitutto, tutti quei meccanismi intrinseci che vengono espressi attraverso il corpo, inteso come cornice e mezzo d'espressione del soggetto.

Dal momento, poi, che porremo come fondamenta del discorso la differenza tra un mondo esterno, corporeo, e uno intimo, interno e corporeizzato, non possiamo prescindere dal considerare la letteratura, come già anticipato in precedenza, come una delle più potenti forme d'espressione a disposizione della soggettività (cfr. Bruner, 1987; Ricoeur, 1985b). Prendere in considerazione un testo letterario come oggetto d'analisi, quindi, significa ammettere, per prima cosa, il potere intrinseco derivato dall'azione linguistica. Questa, attraverso l'attribuzione di significati di senso al testo stesso, lo rende, un più che valido oggetto di studio. Aperta alle contaminazioni la letteratura si affida, perciò, a un orizzonte transdisciplinare di cui ne sposa la pluralità dei discorsi e la fascinazione dei contrasti. Detto questo, quindi, non si può far altro che attingere a questa proprio nel momento in cui ci si propone d'indagare su un mondo nel quale il processo di colonizzazione non si è ancora esaurito.

I fatti narrati vengono raccontati dall'Ammendola tramite l'utilizzo di uno stile semplice e diretto, dovuto alla necessità di coinvolgere i lettori più giovani. Il volume, infatti, in principio era stato pensato



esclusivamente per i ragazzi delle scuole e quindi pubblicato dalla casa editrice *Sinnos* nella collana "I Mappapondi". Tuttavia, attraverso una narrazione che non pretende acrobazie linguistiche e che risulta essere caratterizzata da elementi retorici che potremmo definire, in un certo senso infantili, la scrittrice è in grado di rendere un quadro più che esaustivo di quella che è la condizione sociale ed emozionale di un migrante.

Attraverso, la storia di Sandra, infatti, cercheremo d'introdurci nei meandri di quella frontiera mentale che divide il presente dal passato, visti l'uno come la reinterpretazione dell'altro.

La sua storia, infatti, s'inserisce in quel filone della letteratura italiana che mirando alla scoperta dell'altro ci aiuta a comprendere l'universo dei migranti.

A proposito del fenomeno della migrazione e soprattutto delle forme d'espressione possibili a disposizione dei migranti Gnisci<sup>3</sup> dirà:

I migranti [che] in Europa portano e offrono l'occasione per poterci esporre (uso un'espressione di Glissant) al mondo dei mondi nel quale noialtri italiani viviamo solo come turisti rumorosi, irriverenti e scapestrati, e per avviare quella che ho iniziato a pensare e a chiamare la 'Via della Decolonizzazione europea'. (2006:14-15)

Si potrebbe azzardare, quindi, che in *Lei che sono io/ella que soy yo* Sandra, autrice e personaggio allo stesso tempo, si fa specchio e portavoce della situazione di stallo di tutti quei migranti che arrivando in Italia sono alla ricerca di condizioni di vita migliori. Non di chi non vive l'esperienza del viaggio come semplice turista in terra straniera, ma di tutti coloro che attraverso l'atto del migrare generano un intercambio di culture tra il contesto di partenza e quello d'arrivo. Sandra è riflesso di tutti quei valori tipici di una società mobile che viaggia e si muove sotto la spinta delle emozioni. Amore,

---

<sup>3</sup> Gnisci sulla scorta del pensiero di Fanon (2007), Sartre (2007) e Glissant (1998) ritiene siano due le azioni transculturali necessarie per una rivisitazione e regolamentazione identitaria: la *decolonizzazione* della mente europea dall'essere colonizzatrice e la *creolizzazione* delle nostre vite. Secondo lo studioso questi elementi sono molto importanti soprattutto nel momento in cui si incrociano con "la letteratura mondo", ovvero la poetica dei migranti che arrivano in Europa. Questi apporterebbero nel caso italiano una svolta salvifica perché in grado di educare la società contemporanea.

paura, felicità, speranza, malessere economico, la lista delle motivazioni addotte per partire, per un potenziale migrante, si fa sempre più lunga, effetto di una scelta che appare forzata, persino nel momento stesso in cui pare essere intenzionale.

Elemento, poi, da non trascurare è proprio, come anticipato in precedenza, la scrittura, qui colta nel momento stesso in cui diventa azione performante (Butler, 1990) e caratterizzante a livello emancipativo. Non bisogna dimenticare, infatti, che è proprio il linguaggio ciò che definisce l'esistenza della persona che, attraverso l'atto linguistico, sia esso volontario che incosciente, costruisce la propria realtà. In tale contesto, quindi, non si può far altro che riconoscere il corpo (Kirby, 2006) attraverso la parola stessa, la quale contribuisce alla formazione dei valori e degli *abiti* (Lorusso, 2015) di coscienza. Come affermato da Judith Butler:

La performatività non è dunque un "atto" singolo, poiché è sempre la ripetizione di una norma o di una serie di norme, e per quanto assuma una condizione simile all'atto nel presente, nasconde o dissimula le convenzioni delle quali è una ripetizione [...] Nella teoria dell'atto linguistico, un'espressione performativa è quella pratica discorsiva che mette in atto o produce ciò che nomina. (2011:12)

Come vedremo, nel romanzo dell'Ammendola, valori e codici vengono, poi, identificati e ri-costruiti, proprio mentre la bambina, e successivamente la donna, si evolve come soggetto singolo, dall'identità molteplice, e che crea non solo la trama della storia ma anche della propria vita. Divisa tra due mondi, Italia e Argentina, tra due lingue (italiano e spagnolo-argentino), Ammendola adotta una duplicità che la caratterizza. Un'identità molteplice creata dall'incrocio di culture, valori, storie e emozioni differenti.

## **2. "Sandra, che sono io": origini e imposizioni identitarie**

Che il romanzo dell'Ammendola sia ricco di elementi descrittivi ed estremamente significativi dal punto di vista identitario, lo s'intuisce

sin dalle prime pagine e in particolare sin da quando la scrittrice si presenta:

Clementina Sandra Ammendola, che sono io, è una che viaggia molto. Sandra è nata a Florida, un paese della provincia di Buenos Aires, vicino, molto vicino alla Città di Buenos Aires che è la capitale della Repubblica Argentina. Sandra è nata nel 1963 e ha sempre vissuto a Don Tarquato, un altro Paese della provincia di Buenos Aires, a ventisei chilometri dalla Capitale. Clementina Sandra ha il padre italiano, un emigrato italiano arrivato in Argentina negli anni '50; e la madre, argentina, di origine spagnola e italiana. Il padre di Sandra, Arnaldo, è sarto e ha conosciuto Elba Lita, la mamma di Sandra, in una sartoria, a Florida, dove lavoravano insieme: Elba Lita è sarta pure lei. Negli anni '50 e '60 c'era lavoro per tutti: argentini, italiani, spagnoli, ebrei, polacchi. (Ammendola, 2005:10)

È già dal primo enunciato: “Clementina Sandra Ammendola, che sono io”, ripetuto più volte all'interno del libro, che veniamo a conoscenza, infatti, di una delle peculiarità della protagonista: Sandra “è una che viaggia molto” (10). La scrittrice agisce in maniera drammaturgica presentandosi come un attore che si autopresenta dinnanzi al suo pubblico; una forma di agire, questa, a cui corrisponde la veridicità soggettiva (Habermas, 1981).

L'autrice, quindi, decide di palesarsi al lettore in modo diretto ed efficace, senza nascondendosi dietro un personaggio fittizio, e lo fa adottando la tecnica dell'io narrante tipica dello stile autobiografico. Sandra che è allo stesso tempo autrice e personaggio, entra in maniera dirompente nella storia, anzi, si potrebbe persino affermare, data l'irruenza, che il suo Io di carta adotti quell'atteggiamento “prepotente” tipico dello straniero che “cerca di venir permanentemente accettato” (Schütz, 2013). Un tentativo, questo, che porrà in atto attraverso il rifugio in tutte quelle tradizioni che le appartenevano sin dalle origini e che, in molti modi, ne condizioneranno l'agire futuro. Non va dimenticato, infatti, che è proprio la mancanza d'accettazione ciò che genera emozioni come

tristezza, ansia e rabbia, portando il migrante a sentirsi come vittima di un'ingiusta persecuzione che gli viene perpetrata per il semplice fatto di appartenere a una cultura diversa. In questo contesto, quindi, l'unica forma consolatoria che lo straniero incontra, è quella di trovare appoggio proprio in chi si sente escluso come lui; in quella comunità di migranti appartenenti a un medesimo contesto geo-culturale, e detentore di un'identità chiusa e autopoietica (Berti, 2000), attuando una forma di auto-esclusione, come quella che avviene, ad esempio, in appositi quartieri-ghetto, e che ne consentono la salvaguardia e il rafforzamento dell'identità. Un atteggiamento, questo, che risulta essere funzionale all'atto stesso del sentirsi accolto nella comunità d'arrivo e alla possibilità di poter essere, così, in grado di dominare le strutture di potere che lo circondano. Il nuovo spazio è per il migrante, almeno in principio, un enigma da risolvere, un contesto nel quale le norme sociali e quanto da esse generato crea esclusione proprio nel momento stesso dell'adattamento. Ciò che però può essere facilmente riscontrato in Sandra è che con il largo utilizzo dell'espressione "viaggia molto" si rappresenta spontaneamente al lettore come *soggetto nomade* (Braidotti, 1994), mobile, post-identitario, sottoposto a continue trasformazioni e a modi di appartenere strettamente correlati al contesto socio-geografico in cui entrerà a far parte. Attraverso le pagine, infatti, ci accorgiamo, sin da subito, che la protagonista è indissolubilmente legata alla propria famiglia e che questa, a sua volta, agisce da agente condizionante sulle sue scelte. Decisioni che, in un primo momento, potrebbero configurarsi come atti passivi, e che successivamente, in seconda battuta, assumono le connotazioni di scelte attive, determinate da costanti combinazioni emozionali e sensoriali.

Il primo atto performativo compiuto dall'autrice è quello di narrare del contesto socio-familiare da cui proviene e dell'esperienza della migrazione, da un punto di vista storico, concedendo ampio spazio alla descrizione di quel sistema-lavoro di cui i genitori facevano parte. Una scelta, questa, che si mostrerà particolarmente coerente proprio nel momento stesso in cui Sandra narrerà di se stessa immigrata in Italia, partendo da quel medesimo sistema ma che nel suo caso, però, si configurerà come elemento discriminante.

Ammendola racconta di come Arnaldo ed Elba Lita si siano incontrati proprio sul posto di lavoro, essendo entrambi sarti

(Ammendola, 2005:10) e di come gli stessi erano immigrati, rispettivamente, di prima e seconda generazione: la madre della protagonista, infatti, era argentina ma di origini italo-spagnole, il padre, invece, era italiano, originario della Calabria (Ammendola, 2005:10). Quest'ultimo, in particolare, veniva inquadrato in quella peculiare cappa sociale composta da i *tani*<sup>4</sup>, ossia, cittadini italiani che negli anni '50 e '60 avevano varcato il confine argentino alla ricerca di fortuna, in un contesto nel quale le prospettive economiche erano più che favorevoli. Questi, infatti, sono gli anni del *boom* economico in Argentina, un Paese in cui ci si poteva sposare, comprare casa e persino avere la libertà di trasferirsi da un posto all'altro, con molta più facilità che altrove. Obiettivi di vita, quelli dei genitori della protagonista, che plasmeranno Sandra come una donna che incarna tutti quei valori tradizionali tipici della cultura migrante e che, in un certo senso, ne determineranno l'esistenza.

Limitata dalle norme derivate da un agire comunicativo (i racconti di vita) che si configura all'interno del nucleo familiare stesso, Sandra si presenta come attore sociale che inconsciamente accetta e fa proprie le credenze familiari. Queste, quindi, se da un lato si sviluppano come spinta emancipativa (Habermas 1981), dall'altro diventano inevitabilmente nuclei regolatori del suo agire. Tali racconti di vita, se da un lato ci permettono d'intrufolarci, in modo quasi *voyerista*, nell'infanzia della scrittrice, dall'altro ci lasciano percepire come per Sandra, sin dalla più tenera età, l'agire si configuri quasi sempre in modo passivo. Un atteggiamento, questo, conseguenziale sia alle dinamiche familiari che a ragioni intrinseche ad essa stessa. A tal proposito è interessante notare come l'Ammendola dia avvio alla narrazione proprio a partire dall'incontro tra i propri genitori, percepito dalla scrittrice, quasi, come attimo generativo. Il racconto del matrimonio, l'acquisto della casa, la ricerca del lavoro, il trasferimento e la nascita sua e del fratello, sono i tasselli che compongono un puzzle familiare estremamente armonico; un contesto nel quale Sandra ha la possibilità di vivere la propria infanzia con quella spensieratezza e tranquillità che, purtroppo, non sempre sono

---

<sup>4</sup> Il termine *tano* ancora oggi è utilizzato in Argentina con riferimento a tutti gli italiani o ai discendenti di italiani. Deriva dall'afesi fonetica di "napolitano" (napoletano) dato che la maggior parte degli immigrati arrivati tra il XIX e il XX secolo nel Río de la Plata erano proprio di Napoli.

tipiche della vita dei figli dei migranti. Un modello, quello familiare, che la Ammendola segue irrimediabilmente, e che si connoterà come un'aspirazione di vita alla quale ambire. Sandra, infatti, nel corso del racconto mostrerà proprio questa tendenza, del tutto inconscia, di riprodurre quelle stesse, identiche dinamiche familiari da lei vissute.

Ciò se da un lato permetterà di preservare tutti quei valori e tradizioni che sono indispensabili nel passaggio da una generazione all'altra, dall'altro è quasi come se decellerasse l'intrinseco processo emancipativo messo in atto da Sandra, la quale, nel corso del racconto, mostrerà in più di un'occasione, di adattare le proprie decisioni sulla base o meno dell'approvazione ricevuta da parte di altri; e quindi agirà dipendendo da tutte quelle norme sociali che condizionano l'emancipazione femminile. Sandra, però, è anche una ragazza che, pur essendo parte integrante di quell'Argentina in cui è nata, cresciuta, vive e si sente una *outsider*. Etichettata come la figlia di un *tano*, di origini calabresi, e per di più dal cognome "impronunciabile" persino dagli insegnanti: "Ammendola era *Amméndola*, *Améndola*, *Ad Mendola*, *Memdola*" (Ammendola, 2005:12), Sandra non si sentirà mai pienamente argentina. Vittima di quei pregiudizi che portano i figli dei migranti a sentirsi stranieri nella propria stessa patria nutrirà un perenne senso di angoscia e di esclusione. Dopotutto, infatti, sentimenti come straniamento e incomprensione sono da sempre causa di stereotipizzazione e/o di attacchi generici ai danni dei migrati (Pozzi, 1993).

Il seguente passo tratto dal libro ci aiuterà a comprendere meglio quanto detto sopra:

Un giorno Sandra era passata a prendere Claudia Fracas, che era nel suo gruppo di catechismo, e lei, Claudia, disse a sua mamma: "Sai mami, anche Sandra ha il padre italiano"; la mamma di Claudia che era nata a Brescia, con un breve sorriso, chiese a Sandra: "Di dove è tuo padre?". Sandra non si ricordava bene il nome del paese – aveva sette, otto anni allora – e disse che suo padre veniva dalla Calabria. "Quella non è l'Italia, fa parte della Terronia", disse la signora, congedando le bimbe perché facevano tardi. Il suo tono era molto severo per i gusti di Sandra, a quale non sapeva dove si trovasse la Terronia,

mai sentita nominare da suo padre. Piena di curiosità, quando Sandra fu di nuovo a casa, raccontò tutto al suo babbo e lui, con gli occhi pieni di rabbia, ordinò a Sandra di non andare più a casa di Claudia Fracas. (Ammendola, 2005:12-14)

Il giudizio della madre di Claudia Fracas assolve, qui, alla funzione di voluto agente di cambiamento. Per la donna, quindi, e per il suo sistema di credenze determinato dall'appartenenza a un'altra parte dell'Italia, Sandra, infatti, non è figlia di un *tano*, bensì di un *terrone*<sup>5</sup>. Questa, dunque, ritiene necessario, per salvaguardare la propria identità, rimarcare tale differenza che si configura sia come implicito giudizio di valore che come atto di auto-affermazione. Un commento/giudizio di questo tipo genera in Sandra immediati dubbi riguardo le proprie origini; e la bambina, frastornata, si recherà dal padre alla ricerca di ulteriori spiegazioni.

Possiamo affermare che, frutto di una realtà manomessa e modificata da una visione sul mondo che s'indipendentizza dall'altro, secondo uno schema che affonda le proprie radici in una cultura divisiva, è l'intolleranza ciò che porta la madre di Claudia Fracas ad adottare un atteggiamento fatto di parole dure e totalmente privo di empatia nei confronti di una bambina il cui processo di crescita personale è ancora in atto. Un'intolleranza che per la donna pare essere, quasi, atto salvifico perché il venire identificata come *tana* ma non come *terrone* equivale, come, ad essere accettata. Questi, infondo, sono atteggiamenti tipici delle dinamiche dei gruppi sociali (Lewin, 1972), nei quali vengono stabiliti legami soggetti al cambiamento e che derivano da interferenze tra le condizioni individuali e gruppali. Qui, il senso d'appartenenza è forte e l'altro viene accolto proprio in virtù delle comuni radici. Tuttavia, per quanto l'elemento coesivo sia determinante, tratto tipico della dinamica gruppale è l'esclusione di colui che si ritiene sia più debole.

In questo caso, quindi, si potrebbe ipotizzare che il *terrone* sia colui che va escluso dai *tani* forse, perché, in minoranza numerica, o

---

<sup>5</sup> Dalla metà del XX secolo il termine *terrone* è stato utilizzato in maniera dispregiativa da parte degli abitanti dell'Italia settentrionale per indicare gli abitanti dell'Italia meridionale, risaltarne l'origine contadina, *terrone* appunto, in un periodo di forti migrazioni dal Sud verso il Nord.

probabilmente perché vittima di differenti tipi di stereotipi e ghettizzazione tramandati dall'Italia stessa. Analizzando questo processo socio-discorsivo attraverso l'ottica post-coloniale e di quelli che potremmo definire i presupposti teorico-tematici del meridionalismo e soprattutto del *meridionismo* (Cazzato, 2017) è chiaro che questo fosse la diretta conseguenza di pratiche linguistiche e di potere dettate da stereotipi e banalizzazioni. Una sorta di colonizzazione teorica che attraversa tempo e spazio e che accentua le differenze tra Nord e Sud del mondo<sup>6</sup>. Un meccanismo, questo, che produrrà un effetto a catena dato che, successivamente, ascoltato il racconto della figlia, il padre di Sandra, con “gli occhi pieni di rabbia” (14), manifesterà una significativa reazione di dissenso e che si concretizzerà sotto forma di doppia intolleranza. Un sentimento materializzatosi attraverso i suoi occhi, e che si propagherà in ogni anfratto del corpo rendendone visibili a tutti gli effetti. Ciò, proprio come un'epidemia, andrà a incidere sulla visione superficiale della realtà adottata dalla scrittrice e quindi sulla trama stessa del romanzo. Emblematico sarà, infatti, che da quel momento in avanti non sentiremo più nominare Claudia Fracas. L'azione della donna pare rivelarsi come prova diretta di un fenomeno sociale di tipo comunicativo, come descritto da Habermas (1981), che conduce un soggetto che aspira al riconoscimento sociale, a compiere una determinato tipo di azione pubblica. Questa, oltretutto, contaminata da credenze predeterminate è svolta in maniera tale da ottenere tale tipo di riconoscimento.

Di fatto, l'intolleranza, che sia quella della madre di Claudia Fracas o del padre di Sandra, genera un'automatica riflessione su tutte quelle dinamiche e ideologie che generalmente entrano in contrapposizione con le proprie e che sono caratteristiche di un altro sentimento, tipico, con cui ha a che fare il soggetto migrante: l'insofferenza.

Secondo Minkenberg (2000), questo stato emozionale può essere considerato come una vera e propria patologia proprio perché basato su processi continui d'esclusione dell'altro. Tuttavia, in questo specifico caso, siamo portati a pensare, come accennato in precedenza, che tale atteggiamento derivi, piuttosto, da un'ansia generalizzata dovuta alla condizione d'esclusione che si sta vivendo,

---

<sup>6</sup> Per un approfondimento sul tema consultare (Teti, 2011) e (Moe, 2006).



più che da una vera e propria forma d'intolleranza. È per tale ragione, quindi, che possiamo parlare d'*intolleranza dell'incertezza* (Sassaroli & Ruggiero, 2002), una sorta di paura dell'ignoto che porta a considerare non sopportabile tutto ciò che è sconosciuto, incomprensibile o più in generale sottoposto al giudizio di credenze insite in chi giudica. Un sentimento, questo, che se da un lato, come accennato in precedenza, produce straniamento nella bambina, dall'altro la segnerà come persona e soggetto in formazione.

Sino ad ora ci siamo soffermati su emozioni come senso di straniamento e intolleranza e su come queste, agendo direttamente su un soggetto in formazione, ne andranno a influenzare le scelte future relazionate a tutti quegli atti (passivi) che compie. Tuttavia, vi è un ulteriore elemento emozionale che si ritiene sia di fondamentale importanza ai fini della nostra analisi sulla soggettività: la nostalgia. Uno dei momenti che l'Ammendola descrive con maggior enfasi e coinvolgimento è sicuramente quello relativo all'arrivo della nonna dalla Calabria. L'andare a prenderla in aeroporto e il dialetto percepito da lei come suono di una lingua vecchia, sono descritti con dovizia di dettagli. Quest'azione performante genera in Sandra una sorta di legame profondo con le proprie radici, cosa che fino a quel momento, non pensava di avere. Non è un caso che la protagonista, scossa, eccitata e in un certo senso condizionata da quell'incontro, si spinga anche a pulsioni affettive (attive) più forti:

regalava a sua nonna una pianta fatta da lei: preparava un piccolo vaso di ceramica e una volta ci metteva l'azalea, un'altra i ciclamini, o le begonie o le petunie [...] ci teneva molto a che la nonna si portasse la sua terra, la terra del suo giardino, la terra che sporcava le ginocchia di Sandra e di Mauro, la terra che sosteneva molte vite, la terra argentina che rimaneva sempre molto lontana dalla Calabria. (E poi) si andava di nuovo all'aeroporto, questa volta tutti con l'aria molto triste. L'aria era molto triste perché non si sapeva mai la prossima volta del loro incontro. (Ammendola, 2005:28)

Un senso di attaccamento, profondo, viscerale, quello di Sandra e rivissuto attraverso l'azione simbolica del regalare alla nonna la terra

del proprio giardino. Questa, infatti, stando a simboleggiare il luogo dove l'identità si forgia e trasforma, rappresenta il terreno dove s'innestano le radici. Un gesto, questo, che diventa personificazione di quell'io dell'autrice/personaggio e che la porterà, inconsciamente, a rifugiarsi in un microcosmo generato dalla sua stessa esistenza individuale<sup>7</sup>. È in questo momento, quindi, che entra in gioco la nostalgia, quel sentimento comune a chi migra e che secondo Svetlana Boym (2002) equivale a una rielaborazione e idealizzazione di un desiderio rivolto a ciò che è considerato lontano nel tempo. Un rapporto, quello tra nostalgia e memoria, poi, largamente approfondito negli studi di Halbwachs (2007) il quale arriva perfino ad affermare che esistono dei marchi sociali della memoria come ad esempio il linguaggio, lo spazio e il tempo, relativi ai diversi gruppi; e che questi, a loro volta, creando un sistema globale del passato, permettono una rimemorizzazione individuale e collettiva. Intesa in tal senso, la nostalgia deve essere percepita come agente attivo di cambiamento piuttosto che come effetto del ricordo. Ci affidiamo a quest'ultima nel momento in cui dobbiamo trovare, nel futuro, quell'elemento del passato che ci fa sentire felici, perché questo è ciò che ci caratterizza come *persona*. Un processo, questo, che assume alcune connotazioni del rammarico, una forma immaginativa di quello stesso passato finalizzata al buon vivere del presente. Come scrive Affuso a proposito del passaggio da rammarico a nostalgia:

Per pervenire a ciò che è prossimo e distante al tempo stesso, non c'è altra via che contare su un'immagine, un racconto, il cui senso è approdare ad una forma che colmi il rammarico. Ma racconti e immagini sono costellati dalla presenza di altri, persone, comunità, paesaggi, momenti, discorsi che abbiamo attraversato. In una parola, dalla memoria collettiva. Sicchè, affidandosi ad essa, come il naufrago al porto, la nostalgia riesce a

---

<sup>7</sup> Ciò che non bisogna dimenticare è che soprattutto l'Argentina, vittima in passato di processi di colonizzazione e la cui popolazione risulta essere in quanto tale multiculturale sin dalla nascita, è caratterizzata da un forte attaccamento alla terra. Riappropriarsi di quest'ultima significa riappropriarsi della propria casa e della propria storia. La terra, quindi, per l'autrice, non può far altro che essere rappresentativa di un sentimento profondo e innato di unione, frutto di una condizione esistenziale formatasi nello spazio sociale in cui si trova a vivere.

trovare un'ancora per ciò che sarebbe perduto, inafferrabile, e a riconnettere l'altrove al proprio nucleo, l'attesa all'esperienza. In questo modo, la nostalgia costituisce una modalità per reagire all'irreversibilità del tempo (2012:109).

Con riferimento a quanto detto sopra è interessante osservare come, nel nostro caso, il potere critico della nostalgia non solo conduca Sandra a compiere azioni passive, ma anche attive. Grazie a questo sentimento, sia esso considerato nella sua accezione positiva che negativa, Sandra diventa parte integrante di una memoria collettiva che lei stessa contribuisce a costruire attraverso la scrittura. Reazioni, speranze e timori si condensano nella rappresentazione della casa sostituita, a livello simbolico, dalla terra in cui si stabiliscono tutti quei rapporti personali che il soggetto intrattiene con l'ambiente che lo circonda, con se stesso e con gli altri.

È in questo momento che ci torna in aiuto Habermas (1981) con la *teoria dell'agire comunicativo*; il filosofo, infatti, nell'affrontare il tema dell'integrazione degli individui, secondo una prospettiva formale, considera il linguaggio e l'espressività, come riproduzione genuinamente sociale della vita, quella stessa che Sandra vive e della quale ci offre una versione riprodotta mediante la scrittura. Inteso in tal senso, quindi, l'atto comunicativo, che sia esso simbolico o finalizzato alla comunicazione stessa, dimostra di essere uno dei più potenti mezzi a disposizione dell'uomo e che ne determina l'azione sociale. Un narrare, quello di Sandra, che si configura, anche, come critica sociale, a tratti involontaria, e a tratti no; la scrittrice, infatti, nel raccontare la propria storia e quella della sua famiglia, si fa narratrice, anche, delle vicende occorse in Argentina degli anni '70, senza esaltazioni o idealizzazioni. Quando Sandra frequenta la scuola media, ad esempio, in Argentina vi è la dittatura militare; di questa vengono ricordate atrocità, tragedie, e restrizioni. Particolarmente significativo sarà il racconto di quanto accaduto a Marcelo, primo fidanzato della scrittrice, il cui zio, José Luis, scomparve nel nulla, vittima di quella crudele prassi d'assassinio perpetrata dai militari e che passerà alla storia con il nome di *fenomeno dei desaparecidos*<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Con il termine *desaparecidos* ci si riferisce alle persone che furono arrestate per motivi politici, o anche semplicemente accusate di avere compiuto attività "antigovernative" dalla

Quello che prova Sandra nei confronti di José Luis, un uomo del quale ha solo sentito parlare ma che non ha mai conosciuto, è un sentimento ambiguo, fatto di curiosità nei confronti di un estraneo la cui fine è stata tragica ma anche di rammarico per un incontro che, a causa degli stravolgimenti della storia, non potrà mai avvenire.

Ansie e riflessioni che permangono nella mente di Sandra come *memento mori*, condizionandone, poi, l'agire futuro, dato che, in fin dei conti, sono proprio le esperienze, dirette e non, a forgiare la soggettività individuale.

Il dato storico, poi, viene ulteriormente approfondito nella terza parte del romanzo, non a caso intitolata: *Punti di riferimento*. Qui sembra quasi rientrare in gioco quel senso di nostalgia che allo stesso tempo si fa portavoce del ricordo e generatore di un bisogno di apertura verso l'altro. Apertura, questa, forse spinta dal desiderio di farsi conoscere non solo dagli altri ma anche da se stessa e che la porta a ripercorrere, in maniera critica, la propria storia e quella del suo Paese d'origine: l'Argentina. Attraverso una digressione, fatta esclusivamente di ricordi, Sandra rivive le vicende che dagli anni '60 in poi interessarono il Paese; tra questi ricorda gli scioperi dovuti ai salari troppo bassi e alla mancanza di lavoro, importanti da ricordare perché parti di una memoria collettiva che incide nella formazione sociale e identitaria dello spazio familiare e non in cui vive e si forma come soggetto sociale. Sandra ricorda di quando, ancora bambina, cerca di comprendere disperatamente le vicende di quella che all'epoca era la sua terra, la sua casa e frenetica si precipita alla ricerca di qualcosa che le spieghi le cose che le stanno accadendo intorno. Cerca di carpirne le dinamiche a casa, a scuola, in biblioteca; la sua ricerca, tuttavia, s'interrompe dinnanzi al cartello posto da un edicolante di Don Torcuato, poco distante da Buenos Aires, dove l'uomo si proclama agente di "verità". Sandra, quindi, è ancora più determinata a comprendere quanto accade in Argentina e nel mondo,

---

polizia dei regimi militari argentino, cileno e di altri paesi dell'America latina, e delle quali si persero in seguito le tracce. L'autrice spiega: "Era la fine degli anni '70 e la scomparsa di persone era molto comune in quegli anni. Poi molto tempo dopo, si è saputo che circa trenta mila persone sono scomparse su ordine dei militari e mai più ritrovate: i desaparecidos. La loro colpa dicono: opporsi al regime, alle ingiustizie. E Sandra, che sono io, non ha mai conosciuto lo zio José Luis" (Ammendola, 2005:38).

tanto da sviluppare quello spirito critico che, oltre a farla appassionare alle scienze sociali, la trasformerà come *persona*. Una trasformazione di cui, in un certo senso, si fa promotore proprio quell'edicolante di Don Torcuato.

L'edicolante e Sandra, presentandosi come attori multipli all'interno della narrazione, attraverso lo scambio reciproco di informazioni, opinioni e credenze mettono in atto quella stessa azione comunicativa e sociale teorizzata da Habermas (1981) che conduce il soggetto ad emanciparsi socialmente. Tale agire va visto come elemento propulsore principale nel momento in cui si vuole comprendere in maniera più ampia lo spazio storico-sociale che li circonda.

Quella che poi farà Sandra è una denuncia velata della storia intesa come mero catalogo di eventi e che la porterà, poi, ad avvicinarsi a quelle che lei definisce forme più critiche d'espressione. Secondo Paul Ricoeur "il beneficio maggiore che si può attendere dall'incrocio delle memorie e dallo scambio dei racconti è la liberazione di un futuro incompiuto del passato" (1994:99-101), memorie e scambi, questi, che permettono una visione chiara e aperta del mondo, i cui pregi e difetti, vittorie e sbagli, devono essere accettati nella speranza di non compiere, appunto, gli stessi errori nel futuro.

Se l'Italia, come vedremo, sarà la nuova casa di Sandra, l'Argentina rimarrà pur sempre la dimora del passato. La scrittrice, infatti, ci racconta di quando apprese la storia aborigeni, della scoperta del Río de la Plata, del fenomeno della schiavitù, dell'indipendenza argentina, arrivando fino al ricordo delle vittime della dittatura militare. È con estrema ingenuità e forse, con un pizzico di quello spirito critico tipico dei bambini, che Sandra esporrà dubbi e domande:

Sandra non capiva proprio come in un Paese così grande, con tante risorse naturali e umane, la gente fosse senza lavoro o con lavori pagati male. Il proprietario dell'edicola diceva a Sandra: "gli adulti, a volte, fanno fatica a mettersi d'accordo e alcuni politici hanno interessi personali, individuali di arricchirsi [...] lasciando da parte il bene comune degli argentini" [...] chiedeva a Sandra di studiare bene la storia del suo Paese,

“perché è necessario avere memoria, non dimenticare Sandrina – diceva l’edicolante – per non commettere gli stessi errori e far sì che il nostro Paese vada avanti, senza tanti conflitti, senza tante divisioni interne e senza dover dare spiegazioni ad altri Paesi”. (Ammendola, 2005:108-109)

La protagonista comprende, innanzitutto, l’importanza fondamentale di porsi determinate domande per dare soluzione a dubbi che successivamente instilleranno in lei, anche se in forma acerba, i premi segni di una volontà d’emancipazione.

Altra azione performante, poi, e che caratterizzerà Sandra durante l’intero arco narrativo, è quella relativa al suo duplice ruolo di studentessa e lavoratrice. Una dualità che non smetterà mai di mantenere e che, anzi, si configurerà quasi come una doppia identità. Questa se da un lato genererà in lei disagio, dall’altro produrrà speranza e crescita sociale. Un tema, questo, sul quale torneremo più avanti.

Sandra, durante gli ultimi anni trascorsi in Argentina, continua a interessarsi ai problemi della comunità in cui vive e di tutte quelle problematiche che la riguardano in prima persona. Segue le dinamiche di un Paese sconvolto dalla guerra contro gli inglesi<sup>9</sup> e assiste alla costituzione di quella democrazia tanto agognata. Inizia a studiare sociologia mossa dal desiderio di sentirsi parte di qualcosa e cerca di prendere parte attiva alla vita politica e sociale argentina. La crisi economica è molto forte, il lavoro scarseggia, e in un certo senso solo il rapporto con Pablo, compagno di Sandra, riuscirà a risollevare le sorti della protagonista; ciò, però, avverrà in maniera del tutto passiva, configurandosi come uno di quei sentimenti o di quelle azioni, delle quali abbiamo già parlato in precedenza, e che sono dipendenti non tanto da qualcosa insito in Sandra stessa, quanto da fattori esterni. I due, infatti, alimentati dalla voglia di costruire il proprio microcosmo, cercheranno di perseguire un modello di felicità che forse non gli

---

<sup>9</sup> La Guerra de las Malvinas, conosciuta anche come Guerra delle Falkland, è stata combattuta nel 1982 per la rivendicazione (da parte dell’Argentina) del controllo sulle isole Malvinas, su cui rivendicava la sovranità. La guerra ebbe conseguenze devastanti per il Paese che già riversava in gravi condizioni economiche. Gli inglesi infatti riuscirono a respingere l’attacco e a proclamare la loro supremazia.

appartiene. Nella decisione di lasciare il Paese per andare in Italia, infatti, è possibile riscontrare in Sandra, in un primo momento, un condizionamento generato proprio da Pablo e alimentato dalle false aspettative legate a ricordi, eccessivamente idealizzati, dell'esperienza migratoria dei nonni e del padre.

Sandra, perciò, servendosi della sua doppia cittadinanza, decide di riprodurre la storia della propria famiglia trasformandosi, quindi, in quel soggetto nomade che tanto aspira al cambiamento. È il 20 dicembre 1989 il giorno in cui Sandra, sola, parte alla volta di Vicenza.

### 3. “Sandra, che sono io” tra realtà e alterità

“Clementina Sandra Ammendola, che sono io, attraversa l'oceano e diventa così una migrante” (Ammendola, 2005:60). La sua, tuttavia, non è una migrazione avventurosa dettata dalla voglia di scoperta o cambiamento ma un'azione determinata in gran parte dalla necessità.

Sandra, infatti, è spinta a partire dalla possibilità di avere un futuro migliore, una famiglia, una casa, quelle stesse cose che suo padre e i suoi nonni trovarono in Argentina. Ancora una volta, la donna, prende possesso del proprio corpo, attraverso la scrittura, s'identifica lei stessa come migrante, portando allo scoperto ciò che Julia Kristeva (2014) definisce “la faccia nascosta della nostra identità”, ossia un'alterità generata nel nostro mondo più interno e che è necessario accettare perché, simbolicamente, ciò sta a significare rendersi conto delle proprie contraddizioni e differenze.

Con la sua tipica e persistente nota nostalgica, nella descrizione del processo che porta Sandra a diventare migrante, la scrittrice pare quasi voler riprodurre, anche se in maniera totalmente inconscia, una situazione ideale. In questo caso, il sentimento provato viene visto come consolatorio, un tentativo di conforto che avviene nel passaggio da uno *status* all'altro e che produce continuità nella sua esistenza.

La donna ripercorre le tappe che l'hanno condotta sin lì, ricorda ciò che ama e che ha adorato e si muove seguendo una strategia, un obiettivo possibile; e anche in questo caso il riferimento ad Habermas pare obbligato. Sandra si muove secondo un agire strategico che è basato sul calcolo dell'utile e dello scopo finale (Habermas, 1981); un calcolo, questo, che tuttavia viene compromesso dalle interazioni

necessarie tra il soggetto che lo compie e gli altri agenti con cui entra in contatto. Sarà per questa ragione che Sandra, una volta arrivata in Italia, pur migliorando la propria posizione economica, sarà vittima di una stereotipizzazione, derivata dal fatto di essere straniera, di cui non aveva mai tenuto conto.

La scrittrice, in perenne connessione con il suo *inner world* (De Lauretis, 1999), farà pace con se stessa solo nel momento stesso in cui comincerà ad accettarsi come soggetto in divenire e che si muove verso l'ignoto. Il passato le manca nel presente, altra emozione tipica di chi emigra (Wildschut et al., 2006), tuttavia è determinata a prendere parte attiva a quel suo stesso processo di risignificazione; un avvenimento, questo, che sarà determinato proprio da quel viaggio che la scrittrice compie e che, in un certo senso, starà a simboleggiare un cerchio che si chiude. Sandra, però, sovverte e decostruisce solo in parte tutte quelle norme che fino a quel momento avevano assunto il ruolo di elementi conduttori della propria quotidianità.

Sicuramente prende coscienza della propria condizione di donna migrante, ma allo stesso tempo rimane comunque imbrigliata nella rete di abiti precostituiti e determinati anche dal ricordo nostalgico. Un processo, questo, che dimostra una fortissima connotazione simbolica oltre che psichica; si potrebbe definire, usando le parole della De Lauretis (1999), l'espressione di un momento in cui si andranno, poi, ad analizzare gli effetti della soggettivizzazione.

Sandra, ripercorrendo simbolicamente alcune delle tappe più significative della propria storia familiare, si fa testimone indiretta di quei corsi e ricorsi tipici dell'epopea umana e che nella riproduzione, le consentono, allo stesso tempo, di ricordare e reinventarsi.

Se in Argentina, infatti, da Ammendola diventava "Amendola", una sorta d'ispanizzazione del cognome, dovuta a un incrocio d'interferenze linguistiche, adesso, per il medesimo ma inverso meccanismo, da Sandra diventa Alessandra, acquista una nuova identità, multipla, e influenzata, ancora una volta, da elementi culturali persistenti che però sono tipici della società che l'accoglie.

L'Italia, per Sandra è garanzia di condizioni economiche e di vita migliori ma è anche un contesto che genererà in lei una forma di controllo identitario. Questo scaturisce, proprio, da un sistema di credenze insito nel nuovo contesto sociale in cui entra a far parte; una terra che geneticamente le appartiene ma che allo stesso tempo è per



lei sconosciuta e in cui viene etichettata come straniera. Interessante, infatti, sarà notare come Sandra, straniera in Argentina perché figlia di un *tano*, lo è anche in Italia perché argentina (cfr. Said, 2000).

Il processo d'esclusione, in questo caso, si configura in modo ancora più complesso e articolato: non le vengono riconosciuti i propri studi ed è costretta ad accettare i lavori più umili pur di raggiungere i propri obiettivi di vita. La costruzione di una casa di proprietà, seppur in terra straniera, sarà per Sandra uno degli scopi primari. Un desiderio, questo, dalla valenza più che pratica, simbolica, poiché ne sancisce il primo e più significativo tentativo d'affermazione di lei stessa come italiana. La protagonista, in primo luogo, in una fase che Habermas (1981) definirebbe *teleologica*, disegna un progetto d'azione per raggiungere gli obiettivi che si era prefissata prima del viaggio; successivamente si sviluppa una fase comunicativa in cui l'agente, in questo caso Sandra, interpreta la situazione e raggiunge dei compromessi pur di tener fede al progetto iniziale.

I suoi connazionali, cioè altri argentini, facevano lavori più o meno simili: le donne erano operaie nelle stirerie, cassiere ai supermercati; le donne che avevano figli lavoravano in nero senza busta paga, a casa; altre andavano a fare pulizie mentre i loro figli erano a scuola; alcune facevano ripetizioni di spagnolo, anche se non avevano mai fatto le insegnanti da nessuna parte e non avevano la busta paga; gli uomini facevano gli autisti di camion, in giro per l'Italia, per la Germania o per la Spagna; altri lavoravano in imprese di pulizie con altri immigrati o in cooperative di servizi con altri italiani, tutti con la busta paga. (Ammendola, 2005:64-66)

Disuguaglianze, queste, che sicuramente rimarcavano, in modo netto, la differenza tra lo straniero, il cui *status* di lavoratore sottopagato era considerato legittimo, e l'italiano.

Sandra è caratterizzata dalla medesima dualità che porta l'immigrato a vivere *in between* (Bhabha,1994), una condizione durante la quale, questo, cerca di negoziare, invertire, spostare e appropriarsi delle strutture di dominio che la sottomettono. Sandra

lavora, cerca casa, fa nuove amicizie, sempre spinta, paradossalmente, da quel sentimento di nostalgia, solitudine, sradicamento che invece aveva condizionato Pablo, il quale, come accennato in precedenza, a pochi giorni dalla partenza per l'Italia invierà una lettera a Sandra nella quale le comunicherà l'intenzione di non trasferirsi più con lei nel Bel Paese.

Tristezza, straniamento e solitudine dovuti, soprattutto, alla distruzione di un sogno, quello di costruire una famiglia con Pablo, quello stesso sogno che in gran parte l'aveva spinta a prendere in considerazione l'esperienza migratoria come possibile, sono i sentimenti che, in quel momento, pervadono la protagonista. Quest'ultima si dimostrerà combattuta tra la scelta di ridimensionare i propri obiettivi di vita, assecondando le paure di Pablo, e quella, invece, di andare avanti, spinta dalla voglia di ricercare quella stessa felicità individuale a cui tanto aspira. La donna, quindi, prendendo, seppur con qualche remora, la decisione di restare in Italia sola, sarà portata, egoisticamente, a ricercare quel desiderio di miglioramento personale e che quindi, di conseguenza, si configurerà come spinta emancipativa. Un'emancipazione, questa, che tuttavia avverrà solo in parte. Sandra, infatti, se da un lato darà una svolta alla propria vita affermandosi come scrittrice, più nello specifico come scrittrice migrante, dall'altro rimarrà ingabbiata in quegli stessi schemi culturali che in passato ne avevano già condizionato l'azione.

Tuttavia, dal momento del trasferimento in Italia in poi, possiamo individuare un'altra emozione che risulterà essere fondamentale per l'analisi della soggettività della protagonista: la felicità.

Questa si configura nella vita di Sandra come emozione chiave e che guiderà la protagonista lungo tutto il processo di crescita identitaria. Il suo ottenimento diviene, per la scrittrice, quasi un obiettivo di vita, poiché fonte di appagamento individuale. Sandra/Alessandra, cerca di risignificarsi non solo come soggetto nomade ma soprattutto come donna che si vuole emancipare, che si evolve e rischia, perché solo azzardando potrà essere in grado di raggiungere quella soddisfazione personale che può derivare proprio dal cambiamento. Con ciò, però, non facciamo riferimento a quella produzione industriale di felicità, tipica di una visione capitalista e determinata a controllare le emozioni e il cervello del *subalterno* (Davies, 2015) come una sorta di ricerca del consenso radicato nella

promessa di felicità; no, il concetto a cui ci rifacciamo, in questa sede, ha a che vedere, soprattutto, con ciò che potremmo definire “il lavoro morale ed emozionale di liberarsi” (Ahmed, 2019:281). Sandra, infatti, una volta superate malinconia e nostalgia sarà mossa, nel suo agire, da un desiderio molto più grande; questa ricercherà infatti la stabilità data da una famiglia e da un gruppo di amici, e, soprattutto, quei medesimi modelli di condizionamento, di cui abbiamo parlato in precedenza, e che si rifletteranno attraverso le azioni da lei compiute. La protagonista si rifugia in quella che Habermas (1981) definirebbe una comunicazione con gli altri, con gli altri membri della sua comunità linguistica al fine di riprodurre quel ruolo sociale più volte desiderato e ricercato.

Sandra, quindi, lascia il precedente lavoro come operaia trovando impiego in una casa di riposo. In questo momento la donna comincia a nutrire un rinnovato interesse per le tematiche sociali, passione che in Argentina l'avevano portata prima a insegnare e poi a studiare sociologia. L'incontro-scontro con una nuova cultura, il capovolgimento degli obiettivi, la lingua differente e persino il dialetto veneto ne plasmeranno l'identità, funzionando come agenti attivi nel processo di trasformazione.

La donna si specializza con corsi e tirocini in strutture socio-sanitarie e solo quattro anni dopo la sua partenza dall'Argentina, nel 1993, ottiene l'agognato titolo. Sandra, poi, prenderà anche la patente, comprerà una macchina e, sempre spinta dal desiderio di scoprire e di conoscere, ma anche dal ricordo, nei momenti liberi si rifugerà in biblioteca, luogo della memoria in cui aveva imparato a capire la storia ma anche a mettere in discussione i confini. Sandra amplia le proprie conoscenze e prospettive attraverso ricerche sulla realtà italiana, momento che diventa così, per lei, nuova forma di scoperta e rivalutazione. Ma sarà grazie a Lucia, bibliotecaria, e soprattutto a Martín, ragazzo argentino come lei e conosciuto durante un laboratorio di scrittura (successivamente diverrà suo compagno di vita) che Sandra entrerà definitivamente a far parte di quel tessuto sociale che prima non le apparteneva.

La storia nuovamente si ripete e da questo momento in poi sarà proprio la sua nuova relazione, o meglio, la felicità da essa generata, a condizionarne tutte quelle scelte che fungeranno da oggetto propulsore di cambiamento. Sandra abbandonerà, quindi, l'idea del

raggiungimento di una felicità individuale, per cercarne un'altra conformata anche alle esigenze del suo *partner*.

Sandra/Alessandra, con il passare degli anni, ottiene la possibilità di prendere parte attiva alle storie degli altri, quelle dei giovani dell'associazione *Arciragazzi* di cui ne segue i racconti, le vite e i sogni, arrivando, in un certo modo, a identificarsi con loro. I ragazzi, qui, diventano specchio dei suoi desideri più nascosti e che confida solo alle tante lettere scritte o al suo diario. La donna scrive e ogni sera lascia che Martín l'ascolti. Sarà proprio lui, poi, a spingerla a iscriversi a quel concorso di scrittura che le cambierà la vita. Ancora una volta Sandra si trova a fare i conti con delle forme di controllo (anche se positive) generate da altri e che saranno condizionanti per le sue scelte future. Se per un verso, infatti, la scrittrice è determinata a lasciarsi il passato alle spalle, dall'altro tenta di riformularlo, replicando quegli abiti e quelle categorie che la rappresentano.

Nella vita di Sandra non esistono confini netti tra il prima e il dopo (de Caldas Brito, 2006), una presenza-assenza che si incrocia all'interno soggetto stesso e che genera "un'esperienza esistenziale assolutamente unica" (Bruno, 2010:15). Cerca di sensibilizzarsi, risignificarsi, orientarsi attraverso strade sconosciute e inesplorate, alla ricerca di un'emancipazione che pare avvenire solo da un punto di vista sociale, poiché pienamente cosciente del suo *status* di migrante.

Non si tratta solo di affrontare una lingua nuova, nuovi comportamenti, cercare una casa e un lavoro, affrontare certezze e disillusioni. Nel momento della migrazione, mentre si affrontano tutti questi problemi, ci si trasforma da un punto di vista identitario. (Durst & Poznansky, 2011:169-170)

La migrazione produce in Sandra, nella sua soggettività, una combinazione culturale, un confronto, che la stimola ulteriormente. Eppure la stessa emancipazione non pare avvenire ad altri livelli. Probabilmente, ancora una volta, spinta dalle aspettative del compagno (anche in questo caso positive) e da un desiderio di felicità intesa come costruzione di un nucleo familiare, Sandra si mette in gioco e inizia a scrivere non solo per se stessa.

Vince, così, quel famoso concorso di scrittura che la connoterà più non solo come straniera ma, soprattutto, come scrittrice: “per Sandra aver vinto [infatti] è stato l’inizio di un lungo viaggio nella scrittura, per cercare voci e forme nuove di narrazione, d’appartenenza” (Ammendola, 2005:92).

Divisa tra il lavoro in una cooperativa sociale, in cui entra a far parte nel 1999, e quello da scrittrice, Sandra si muove, ancora; si fa nomade lungo l’Italia senza, tuttavia, dover rinunciare a quella parte di argentinità che da sempre le appartiene. Non mancano, infatti, come aveva fatto la nonna prima di lei, i viaggi in Argentina. Un attaccamento, questo, che resta immutato nel tempo ma viene, sotto certi aspetti, reinterpretato. A tal proposito sarà interessante mettere in risalto ciò che Sandra dice riguardo le sue visite alla famiglia:

Clementina Sandra, che sono io, come una volta sua Nonna, dopo un mese, sente il bisogno di tornare al suo letto, alla sua casa, al suo nuovo paese, l’Italia; allora prepara le valigie con tanti regali, cibi argentini, e piccole piante con tanta terra argentina [...] ma va all’aeroporto sempre con aria triste, perché non si sa mai la prossima volta del loro incontro. Ma, di solito, c’è sempre un altro incontro e un altro ancora dice Sandra, che è lei che sono io. (Ammendola, 2005:98)

Proprio in conclusione, quindi, la famiglia da agente attivo nelle scelte della protagonista, si trasforma in elemento di passaggio del suo presente, e ricordo del passato. La nuova casa per Sandra sono l’Italia e Martín con il quale costituisce una nuova famiglia e che arriverà a sostituire la precedente, almeno simbolicamente. Sandra, con il tempo, passa da migrante a scrittrice che narra della propria esperienza migratoria, rinchiudendosi, però, almeno socialmente, in alcuni ruoli femminili stereotipati. Un agire comunicativo che attiva il proprio riconoscimento sociale attraverso la lingua (Habermas, 1981) seguendo comunque quelle norme sociali che contribuiscono alla costruzione complessiva della società in cui Sandra è vissuta e in cui vive

Durante l’evolversi di tutta la storia, infatti, l’istituto della famiglia è sempre rappresentato in maniera tradizionale e la felicità stessa di

Sandra sembra essere condizionata da questa ricerca, quasi ossessiva, di una stabilità familiare, dipendendo lei stessa, infatti, più dalle relazioni affettive vissute che dai propri bisogni individuali. Le scelte condotte in tutte le fasi della sua vita si mostrano come un tentativo mal riuscito di decostruzione delle norme (perlomeno dal punto di vista emancipativo-identitario). Sandra, dunque, non modifica mai totalmente il proprio essere, anche quando crede, invece, di averlo fatto. Le relazioni che intercorrono nella storia, lo spazio temporale e sociale in cui entra a far parte (Moretti, 2011) ma soprattutto il sentimento, si costituiscono in *Lei che sono io/Ella que soy yo* come parte attiva dell'evoluzione, sviluppo o radicamento delle credenze prima della bambina e poi della donna.

#### 4. Conclusioni

Era il 1970 quando Carol Hanisch diffonde lo *slogan* “the personal is political”<sup>10</sup>, un motto, questo, che anticipa e aiuta a comprendere come il mondo interiore sia strettamente connesso a quello esteriore e quindi determinato da strutture di potere sociali e politiche. Capire questo, accettarlo, significa rivedere i canoni e i meccanismi regolatori che (con)partecipano alla costruzione identitaria. I sentimenti, considerati elementi costitutivi della quotidianità del soggetto che si muove attraverso spazi sociali differenti, dunque, operano plasmando idee e scelte che contribuiscono alla formazione personale della protagonista. Riteniamo, quindi, che questi vadano considerati funzionali a un'analisi sulla soggettività proprio nel momento in cui ci si riferisce a una *donna nomade* (Braidotti, 1995), *subalterna* (Spivak, 2010) e alle dinamiche identitarie, legate all'attribuzione del proprio ruolo all'interno della società più attuale.

Sandra come autrice e come personaggio allo stesso tempo diventa portavoce di un cambiamento non solo identitario ma anche sociale. Rappresenta il mondo odierno, globalizzato e multiculturale, influenzato dalle dinamiche e da abiti rappresentativi di epoche

---

<sup>10</sup> Carol Hanisch, rende popolare lo slogan “the personal is political” attraverso un saggio pubblicato nel 1970. Lo slogan pone in rilievo la connessione tra l'esperienza interiore, personale, e le grandi strutture di potere, sociali e politiche. In contesto femminista la frase è stata utilizzata come caratteristica della seconda ondata del femminismo, del femminismo radicale, degli studi di genere e del femminismo in generale.

passate. Trascorrono gli anni, la politica cambia, cambia il lavoro ma ciò che non muta è quel sistema percettivo che caratterizza Sandra/Alessandra come scrittrice e come personaggio. In questo caso specifico si tratta di una donna che invece di piantare le sue radici, si muove esplorando. A prescindere dai suoi desideri iniziali indirizzati alla formazione di un microcosmo personale, diventa cittadina di un macrocosmo fatto di ricordi, traguardi raggiunti e aspettative future.

Inoltre, abbiamo anche visto come straniamento, intolleranza, nostalgia, felicità muovono la protagonista alla ricerca di se stessa, una donna che forse a prescindere dalle sue origini, rappresentandosi come *soggetto nomade* e mostrandoci il suo percorso, ci mostra una realtà senza compromessi e senza possibilità di ritorno. In questo frangente lo spazio pubblico è vincolato, esso stesso, alle emozioni sopra descritte ed entra in contatto con la protagonista influenzandola ulteriormente. Queste vengono espresse chiaramente attraverso la produzione narrativa dell'autrice che si fa testimone di ciò che Turner (1996) dice a proposito della mente letteraria, ossia, che quest'ultima costituisce la base e la pianificazione delle nostre esistenze. In questo contesto risulta facile comprendere come sia stata proprio la mente letteraria ad avere un ruolo di guida nel processo di crescita personale di Sandra. Attraverso l'azione linguistica e quindi comunicativa (Habermas, 1981), quest'ultima interpreta e cerca di tradurre la situazione passata e quella a lei più contemporanea per stabilire un accordo con se stessa e con gli altri.

Si ritiene, infatti, che proprio attraverso la semplicità che caratterizza lo stile della Ammendola gli eventi e le storie narrate riescano a influenzare la mente di un lettore o di una lettrice, anche se inesperti. E Sandra/Alessandra cerca di farlo, cerca di imporsi con chiarezza a tutti coloro che la leggono anche quando, con ingenuità, a conclusione del racconto realizza una sorta di elenco di filastrocche e di percorsi culinario rappresentativi dell'argentina. Dopotutto, creare una nuova casa, vivere in una nuova terra e avere una nuova storia non vuol dire abbandonarne quel passato che ha contribuito alla propria crescita personale.

Attraverso il semplice atto del ricordo, quindi, Sandra/Alessandra cerca di empatizzare con il lettore. Personalizza gli eventi, li caratterizza semanticamente perché attraverso la riscrittura della sua

storia (con)partecipi al processo di crescita personale. Rivendica se stessa, si rinnova e allo stesso tempo si apre alle differenze.

L'appunto che possiamo fare a Sandra, quindi, è solo quello, già formulato in precedenza, di essere rimasta troppo ancorata a degli abiti che in parte ne hanno compromesso la totale emancipazione. La scrittrice, infatti, continuerà a rivivere questi abiti come in un circolo vizioso, adattandosi a quelle stesse norme tipiche della realtà da cui si vuole emancipare.

Concludiamo riportando pochi ma significati versi tratti dalla poesia con cui Ammendola vince il concorso letterario che la consacrerà, definitivamente, come scrittrice; in questi si domanda cosa significhi emigrare:

Emigrare è arrivare, è cercare, è pure lasciare e posticipare. È cambiare la propria realtà senza essere estraneo alla dura solitudine. [Soprattutto] È come far passare un'anima da un corpo all'altro, ma l'identità, la cultura, la libertà, l'assenza, con che mezzi si possono contenere? (1996)

## Bibliografia

- |                 |                |   |
|-----------------|----------------|---|
| Affuso, O.      | 2012           | “Nostalgia: un atteggiamento ambivalente”. <i>Sociologia italiana</i> , 0:107-126.  |
| Ahmed, S.       | 2014<br>(2004) | <i>The Cultural Politics of Emotion</i> . Edinburgh: Edinburgh University Press.  |
| —.              | 2019<br>(2010) | <i>La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría</i> . Salas, H. (trans.). Buenos Aires: Caja Negra. |
| Ammendola, C.S. | 1996           | “Per fare teoria”. In: Sangiorgi, R. & Ramberti, A. (eds), <i>Mosaici d'inchiostro</i> . Sant'Arcangelo di Romagna: Fara.           |



- . 2005 *Lei che sono io/Ella que soy yo*. Roma: Sinnos.
- Bhabha, H.K. 1994 *The Location of Culture*. London - New York: Routledge.
- Boym, S. 2002 *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Braidotti, R. 1995 *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*. Roma: Donzelli.
- Bruner, J. 1987 "Life as Narrative". *Social Research*, 54 (1):11-32.
- Bruno, A. 2010 "Intervista al professor Armando Gnisci ideatore della Banca dati Basili". *Lingua Nostra e Oltre*, 3(III), available at: [http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua\\_nostra\\_e\\_oltre/LNO3\\_26luglio2010/Bruno\\_14\\_15.pdf](http://www.maldura.unipd.it/masters/italianoL2/Lingua_nostra_e_oltre/LNO3_26luglio2010/Bruno_14_15.pdf).
- Butler, J. 2011 *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge.
- Camilotti, S. 2015 "La 'doppia assenza': peregrinazioni letterarie tra Italia e Argentina in Clementina Sandra Ammendola, Miguel Ángel García e Laura Pariani". *Zibaldone. Estudios italianos*, 3 (1):233-42.
- Cazzato, L. 2017 *Sguardo inglese e mediterraneo italiano. Alle radici del meridionismo*. Milano: Mimesis.
- Davies, W. 2015 *The Happiness Industry: How the Government and Big Business Sold Us Well-Being*. London: Verso Books.

- De Caldas Brito, C. 2006 *Qui e là'. Anam Cara. Sapienze antiche all'incrocio di mondi.* Udine: Forum.
- De Lauretis, T. 1999 *Soggetti eccentrici.* Milano: Feltrinelli.
- . 2013 *Figures of Resistance. Essays in Feminist Theory.* Urbana-Chicago: University of Illinois Press.
- Demaria, C. 2015 “Abiti di genere. Outer world e inner world tra azione, immaginazione e Phantasie”. *Rivista italiana di Filosofia del Linguaggio*: 258-69.
- Durst, M. & Poznansky, M.C. 2011 *La creatività. Percorsi di genere.* Milano: Franco Angeli.
- Fanon, F. 2007 *I dannati della terra.* Torino: Einaudi.
- Genette, G. 1976 [1972] *Figure III. Discorso del racconto Zecchi,* L. (trans.). Torino: Einaudi.
- Glissant, E. 1998 *Poetica del diverso.* Neri, F. (trans.). Roma: Maltemi Editore.
- Gnisci, A. 2006 *Mondializzare la mente. Via della decolonizzazione europea.* Isernia: Cosmo Iannone Editore.
- Habermas, J. 1981 *Agire comunicativo e logica delle scienze sociali.* Bologna: Il Mulino.
- Halbwachs, M. 2007 *La memoria collettiva.* Milano: Unicopli.
- Kirby, V. 2006 *Judith Butler: Live Theory.* New York: Continuum International Publishing Group.

- Kristeva, J. 2014 *Stranieri a noi stessi. L'Europa, l'altro, l'identità*. Serra, A. (trans.). Roma: Donzelli Editore.
- Lewin, K. 1982 *Teoria e sperimentazione in psicologia sociale*. Baccianini, M. (trans.). Bologna: Il Mulino.
- Lorusso, A.M. 2015 "L'abito in Peirce. Una teoria non sociologica per la semiotica della cultura". *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*:270 -81.
- Minkenberg, M. 2000 "The Renewal of the Radical Right: Between Modernity and Anti-modernity. Government and Opposition". *Government and Opposition*, 35 (2):170-88.
- Moe, N.J. 2006 *The View from Vesuvius: Italian Culture and the Southern Question. Studies on the History of Society and Culture*. Berkeley: University of California Press.
- Moretti, F. 2011 *Network Theory, Plot Analysis*. Stanford: Stanford Literary Lab.
- Pozzi, E. 1993 *Lo straniero interno*. Firenze: Ponte alle Grazie.
- Ricoeur, P. 1985 "Narrated Time". *Philosophy Today*, 29 (4):259-72.
- Ricoeur, P. 1994 *Persona comunità e istituzioni. Dialettica tra giustizia e amore*. Danese, A. (trans.). S. Domenico di Fiesole: Edizioni Cultura della pace.
- Said, E. 2000 *Out of Place. A memoir*. New York: Alfred A. Knopf.

- Sassaroli S. & Ruggiero, G.M. 2002 "I costrutti dell'ansia: obbligo di controllo, perfezionismo patologico, pensiero catastrofico, autovalutazione negativa e intolleranza dell'incertezza". *Psicoterapia cognitiva e comportamentale*, 8:45-60.
- Sayad, A. 2002 *La doppia assenza. Dalle illusioni dell'emigrato alle sofferenze dell'immigrato*. Borca, D. & Kirchmayr, R. (trans.). Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Schütz, A. 2013 *Lo straniero. Un saggio di psicologia sociale*. Budnich, L. (trans.). Trieste: Asterios Editore.
- Spivak, G. 2010 *Can the Subaltern Speak?: Reflections on the History of an Idea*. New York: Columbia University Press.
- Teti, V. 2011 *La razza maledetta. Origini del pregiudizio antimeridionale*. Roma: Manifesto Libri.
- Turner, M. 1996 *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press.
- Wildschut, T.; Sedikides, C.; Arndt, J. & Routledge, C. 2006 "Nostalgia: Content, Triggers, Functions". *Journal of Personality and Social Psychology*, 91:975-993.

## BOOK REVIEWS / RECENSIONI

**PAOLO PUPPA, *Scene che non sono la mia. Storia e storie di violenza nel teatro tra due millenni*. Titivillus Edizioni: Corazzano S. Miniato, 2019.**

Lo sguardo che Paolo Puppa, in *Scene che non sono la mia. Storia e storie di violenza nel teatro tra due millenni*, getta sul teatro contemporaneo, ma che in verità si allarga ben oltre il secolo breve (fin dal primo saggio della raccolta, dove l'autore coglie la drammaticità biblica della scena di Abramo), è sicuramente uno sguardo comparatistico, che spesso travalica i canonici confini, spesso troppo rigidi, dei generi letterari, nonché delle arti. Come chiarisce lo stesso autore nella breve *Introduzione*, il titolo è una sorta di precisazione (data la “doppia professione” di Puppa, critico teatrale e “commediografo-performer”), una precisazione che diviene ancora più importante se si osservano le “angolazioni diverse” con cui vengono presentati i “tredici personaggi della mia biblioteca personale, letterati e attori con incroci di mansioni” (7-8): da Pirandello a Svevo, passando per Fo e Scabia, ognuno ci viene presentato come un personaggio di un unico dramma, che si muove su una scena che viene illustrata fin dai primi tre saggi, per l'appunto accoppiati in una sezione dal titolo *Fondali-sfondi*. Da questo trittico iniziale di studi generali emergono i fili conduttori dell'intera raccolta, come l'umorismo e l'ironia, le dinamiche dei rapporti familiari (osservati da una prospettiva psicoanalitica) e le loro rappresentazioni artistiche, o l'importanza della Bibbia e dell'ebraismo all'interno della cultura e dell'arte occidentale; vengono anche presentati, o anticipati, i protagonisti dei successivi saggi monografici, come Svevo o Pirandello.

Il primo di questi “tre studi generali” si concentra, con taglio ora drammaturgico, ora psicoanalitico o antropologico, sulle origini della civiltà occidentale e, in particolare, sulla “teatralità della Bibbia”, il personaggio di Abramo e il suo rapporto con Dio, un rapporto che è soprattutto “quello di padre padrone e figlio schiavo”: un Dio-padre

che, come in un *Bildungsroman* ante litteram, forma e costruisce la personalità del figlio, e quindi del popolo eletto, attraverso “continui sradicamenti dalla terra e dalla famiglia”, al fine di educarlo “alla sottomissione e alla formazione del carattere”, da cui si origina “il costante destino diasporico imposto alla creatura” (13-4). Sebbene talvolta il figlio si permetta col Padre “confidenze e richieste umane”, il rapporto tra Abramo e Dio è caratterizzato dall’ubbidienza e l’episodio del sacrificio di Isacco, tra i più citati nelle arti quanto dimenticato negli altri Libri della Bibbia, è emblematico di questa sottomissione; un episodio, quello del padre che sacrifica il figlio per ottemperare a una volontà divina e in ossequio a un bene superiore, che si può ritrovare anche nell’epica classica (Ifigenia) e che nel Nuovo Testamento, con il sacrificio di Cristo, giunge a “rimuovere la presenza obbligante del sacrificio stesso” (18-19). Dunque una “pulsione all’infanticidio” e un affascinante “orizzonte luttuoso” che ritroviamo, rimodulato di volta in volta, in tutta la storia della letteratura occidentale, e che emerge con particolare evidenza in epoca moderna e contemporanea, soprattutto nell’ “immaginario borghese alla fine del secondo millennio”: dal Romanticismo all’Espressionismo, da Pasolini a Joyce, per non parlare di Italo Svevo, con la sua incompleta *Rigenerazione*, dove è il nonno a manifestare la pulsione infanticida verso il nipotino. Se in tutta la letteratura ebraica moderna, da Svevo a Kafka, la risata convive con il pianto, e questo aspetto tragicomico e grottesco deriva anch’esso dalla Bibbia, dove è frequente l’ “apologo gioioso” tanto che “l’ambivalenza tra simpatia e avversione, tra presa in giro e affettività” può portare a domandarsi se “per caso il Signore non giochi appunto con Abramo, allorché gli impone il sacrificio, con tutte le assicurazioni di una infinita progenie dategli in precedenza” (23). Nasce così una distinzione, con l’aiuto teorico di Jankélévitch, tra umorismo ed ironia: “L’ironia è a volte sprezzante e aggressiva. L’umorismo, al contrario, non esiste senza la simpatia. Esso è il sorriso della ragione. Mentre l’ironia misantropa mantiene nel rapporto con gli uomini un atteggiamento polemico, l’umorismo compatisce con la cosa derisa”(24); è questa ironia, intesa come una “scuola rabbrividente e terapeutica di disincanto”, ad emergere spesso

nelle scene bibliche relative ad Abramo e nelle opere di scrittori moderni di origine ebraica come Svevo e Kafka.

Il saggio successivo sposta l'attenzione sulla più piccola struttura sociale umana ("cellula che riproduce e ricicla l'organizzazione sociale al suo interno"), ossia la famiglia e come questa venga rappresentata, nel teatro dell'ultimo secolo a partire da Ibsen e Pirandello, nei suoi aspetti più oscuri e notturni. Esempio è *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini, che, nella sua dimensione onirica e visionaria, "mette a fuoco uno dei capisaldi del sottosuolo novecentesco, cioè la famiglia di notte", dove "le parentele si sciolgono e cadono i tabù": il *plot* dell'opera non si muove più intorno alla coppia "orizzontale" marito-moglie, bensì a quelle verticali "dove si sprigiona una maggiore energia desiderativa (32-33). Qualcosa di simile avviene in *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* di Svevo, dove il protagonista, "senex lascivo e corruttore", inchiodato al letto da un infarto per le troppe "copule compulsive" con la giovane sedotta, finisce per progettare un "manuale pedagogico su come i vecchi dovrebbero comportarsi con le giovinette, amandole come un padre dovrebbero comportarsi colle giovinette, per il fatto che ogni abbraccio tra i due esala aromi e miasmi di incesto" (34). Con la frantumazione e l'umiliazione dello statuto dell'Io iniziata con il Novecento, anche la famiglia lascia trasparire le sue pulsioni più oscure e incestuose, "fantasticherie fascinose, miste di orrore e di bellezza" che vengono alla luce nelle ultime sperimentazioni sveviane, in *Affabulazione* di Pasolini, nei drammi di Ibsen e in tutta l'opera pirandelliana, dalle novelle al teatro, passando per l'epistolario con Marta Abba e fino alla "compiuta fusione nel romanzo sul cinema, basato sul trionfo dell'immagine nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*".

L'ultimo saggio della sezione prende le mosse dalla constatazione etologica, che a sua volta si rifà ad Aristotele, che una differenza tra gli uomini e gli animali risiede "nel fatto che le bestie piangono ma non ridono": se il tragico tende a una dimensione "metastorica", il comico è "radicato" in un contesto ben preciso, e, per questo, se la tragicità è accettata dal potere, la comicità è invece spesso censurata. Fin dall'inizio del Novecento, secolo che offre molte occasioni per piangere e poche per ridere, si assiste, paradossalmente, a "sfiati

fisiologici dalle tensioni e dal dolore”, così che la comicità dilaga proprio di fronte alla tragedia e si nota “un’indubbia voglia di ridere sulle macere e sullo strazio dei defunti”: la risata beffarda delle avanguardie storiche mira “allo sbeffeggiamento, abbassando ciò che sta in alto” (43-44). Con lo scoppiare della Grande Guerra, osservando la scena teatrale italiana, si nota la ricorrenza di “*plot sincopati*” dove “si afferma la polarità tra *buon giovane* e *cattivo vecchio*”; il protagonista è, spesso, uno studente insofferente “verso la disciplina imposta dall’alto della cattedra”, un giovane futurista che “pare coltivare un autentico complesso del muscolo”, tanto che il “suo completamento professionale sarà pertanto la figura del lottatore” o del “boxeur”, colui che trasforma il salotto in ring. Dall’altra parte, l’antagonista *senex* per eccellenza è il “pacifista”, di cui si intuisce “la latente capacità a sopravvivere, a riemergere *dopo*, ripristinando il vecchio mondo” (47-48). Anche la lingua risente profondamente dell’atteggiamento aggressivo del futurista verso il *senex*, così che, tra “accensioni fono-sintattiche”, “anafore ritmiche” e “iperbole dello stile nominale” si genera un “caos eracliteo in cui precipita frantumandosi la grammatica dell’Io”: è la “crisi della lingua” che, per un certo periodo, diviene “esplosione di significanti”, venendo meno, soprattutto sul palcoscenico, il “principio di individuazione allocutorio. Persino in Pirandello, “regolatore e mediatore delle avanguardie” all’interno della tradizione, si possono ritrovare aspetti linguistici tipicamente futuristi: i repentini cambi di registro linguistico nell’*Enrico IV*, da “battute da moderna tabernaria” a impennate verso un “*sermo* ironicamente *elatus*, rispetto al *rusticus*, e al medio alto della lingua di Enrico IV, con lessemi di forte impronta toscaneggiante” (48-49). La “spaccatura” che Pirandello porta sul palcoscenico è quella tra due sistemi, “uno logico raziocinante e uno pulsionale-notturno”, da cui consegue “l’impotenza della parola a comunicare” a causa della “tragica autoreferenza e la non corrispondenza tra significanti eguali e significati diversissimi per ogni allocutore”: è la “sfiducia nel potere comunicativo della parola” che costringe l’altro a rimanere “enigma invalicabile e indecifrabile”, in un orizzonte nichilista e relativista, che viene sempre affrontato da Pirandello “in chiave umoristica, ossia in termini gioiosi e ludici, e



insieme tragici, secondo la consueta, voluta incertezza di giudizio cara allo scrittore” (50-51).

Seguono poi sette saggi di taglio più monografico. I primi due sono incentrati su due autori classici del Novecento italiano, Pirandello e Svevo, ma entrambi sono presentati da una prospettiva originale: da una parte, il rapporto tra Pirandello e capocomici, attori e attrici, colto attraverso le pagine di epistolario, con particolare attenzione alla “furiosa sublimazione” di Marta Abba, alla sua trasformazione progressiva in “personaggio” di un *Bildungsroman*; dall'altra, un dialogo a distanza, un confronto tra Svevo e Kiš, da cui emergono sorprendenti analogie (come la “funzione difensiva dell'umorismo” in un orizzonte “materialistico, nichilistico al limite”), derivate, in parte, dalla cultura ebraica, percepita e vissuta diversamente, ma comune a entrambi (“Ettore era tutto ebreo essendolo entrambi i genitori. [...] Kiš, viceversa, non può dichiararsi tale, dal momento che la madre era montenegrina di religione ortodossa, mentre il padre, ispettore ferroviario ungherese, era ateo, non certo praticamente”), e anche dall'incontro, reale o letterario che sia, con Joyce. Il terzo saggio è incentrato sul ciclo narrativo di *Nane Oca* di Giuliano Scabia, autore e artista poliedrico che ben si presta allo sguardo comparatistico di Puppa. In una piccola comunità di lettori/spettatori alle porte della fantastica Pava (Padova) si ricrea un “*milieu* indispensabile”, una “comunità separata” dal resto del mondo, dove “la gioia di narrare è pari a quella di ascoltare a bocca aperta”. Uno dei tratti distintivi di questo ciclo è un certo “picarismo naïf” che sottende a “una sospensione del giudizio verso il mondo”, una “teodicea, secondo cui il male non esiste, e non sono concesse depressioni gnostiche o attese apocalittiche”, così da venir meno ogni “manicheismo” (86-87). L'autore di questo “assemblaggio di favole” non è unico e, al contrario, nel testo “esplode un'autorialità diffusa”: esiste l'“autore invisibile, colui che sovrintende al disegno generale del mondo”, l'“io autoriale” che “entra ogni tanto in scena e si rende visibile, curioso del reale, testimone coinvolto” e che tuttavia “appartiene al Tempo”. Diversi autori per ogni piano narrativo, con personaggi che “passano con disinvoltura da una cornice all'altra”; storie su storie che generano altre storie, in *Nane Oca* la morte viene sconfitta, o almeno allontanata, dal *mythos*: “L'antico mito di

Schéhérazade rivive qui, nel senso che la catena di storie non solo allontana la fine ma allo stesso tempo invita i morti, li richiama dal passato, mentre il falò attorno cui ci si riunisce per l'ascolto assume la funzione di una seduta spiritica, in chiave popolaresca e bonaria, non tenebrosa" (88-89). In un "orizzonte spinoziano" il sacro "si fa osceno e viceversa", mentre Dio è rappresentato spesso come "un guardone acustico" e gli aspetti più alti dell'esistenza convivono e hanno la stessa dignità dei più bassi; allo stesso modo, in questo universo letterario permeato da un "intenso panteismo", mondo umano, animale e vegetale sono separati e fusi come in un bestiario medievale. La fusione di elementi eterogenei in una sorprendente *concordia discors*, si rispecchia anche sul piano linguistico, dove è si riscontra una "babele euforica", in quanto "ogni personaggio ha la sua lingua" inventata su misura, e quindi la presenza di "impavidi neologismi" (95-96).

Segue un grande balzo all'indietro nel tempo con un saggio su Kleist, con in primo piano il copione dell'*Anfitrione*, dove "l'io, su cui tutto l'illuminismo ha costruito certezze e trionfi, viene privato della propria identità", così che nascono motivi presenti in tutta l'opera kleistiana e che diverranno grandi temi nel Novecento: la comunicazione tra personaggi è spesso "disturbata", l'altro è, in buona parte, un mistero e il reale viene frequentemente soggettivizzato da "personaggi esaltati" che "non potendo tener testa al principio di realtà" ne creano uno, in una "universale anamorfosi per cui ognuno altera l'identità dell'altro in quanto spinto dall'amore-illusione o dal malanimo (107-108). Nelle ultime tre monografie della sezione il taglio comparatistico diviene più evidente, in quanto i protagonisti di questi saggi sono soprattutto attori e attrici o *performer*, e solo secondariamente drammaturghi. Nel saggio su Maria Callas, il piano letterario della riflessione è costituito dal mito mediatico che ha sublimato la donna, rendendola *divina*, in consonanza con quanto era accaduto, qualche decennio prima, con Eleonora Duse; da cui un interessante confronto ravvicinato sulle diverse *performance* recitative delle due attrici:

Se insomma è la metamorfosi il motivo fondante dietro il lavoro di ogni interprete, la Duse si costituisce proprio in

quanto natura per eccellenza proteica. Temperamento nervoso, quintessenza riconosciuta della donna moderna, Eleonora flette e torce la voce con esiti striduli o torsioni gutturali all'insegna di una disarmonia e di una sprezzatura inquisite quali cifre personali. Anche la Callas, ad esempio nei panni di Lady Macbeth, fa uscire dalla sua gola un suono aspro [...]. E nondimeno la Lady Macbeth di Maria riesce fascinosa, nell'etimo ambivalente del termine, in quanto sprigiona una malia non resistibile, nel medesimo modo con cui la Duse riscattava le sue adulate e le sue peccatrici, trasformandole in vittime di se stesse oltre che della crudeltà oggettiva delle norme sociali. (122)

Dal Risorgimento italiano arriva la prosa "rapida e impulsiva" di Gustavo Modena, carbonaro e mazziniano, un "passionale" in grado "di far convivere in sé dosi indubbe di idealismo romantico con un illuminismo materialista di fondo", attore, traduttore e adattatore formidabile di drammi francesi, autore, tra l'altro, dei *Dialoghi*. Una drammaturgia "sospesa a metà tra il manifesto e il sogno" che ha in Dante un "modello stilistico e ideologico", un modello a cui cerca di far aderire anche la propria vita: "Leggenda in vita, che attira a teatro, dove spesso si va a vedere l'esule, l'attore che nel 1831 a Bologna e a Venezia nel 1848 abbandona il palcoscenico per imbracciare il fucile" ; nel suo eclettico e straordinario *curriculum* non potevano quindi mancare la *dantate* "ovvero singolari letture del poema dantesco" dove l'attore "sembra davvero avere incorporato in sé il poeta della *Divina commedia*". L'ultimo protagonista della sezione è Dario Fo, un artista che si presta particolarmente bene a un approccio comparatistico, in quanto le sue opere, come *Mistero buffo*, sono difficilmente inseribili all'interno delle categorie tradizionali; lo stesso dicasi per i suoi "figli, ossia tutti quegli artisti delle generazioni successive, la "numerosa schiera di narratori monologanti", da Paolini a Moni Ovadia, che instaurano molti parallelismi e filiazioni con il teatro di Fo. Uno degli aspetti e motivi più caratteristici di questo teatro è una "forte contrapposizione fra la Chiesa alta, corrotta, venduta al potere e quella che sta dalla parte dei paria, degli ultimi,

fin dall'epoca medievale"; se si mettono a confronto *Il paese dei Mezaràt* di Fo e *Album* di Paolini, si nota un'ulteriore analogia nella "struttura del romanzo di formazione presente quale montaggio discorsivo in ambedue i cicli narrativi" (142-143). Ci sono anche però alcune differenze: da una parte la recitazione di Fo è unica, in quanto ricopre un ruolo importante la mimica, denotando una "istanza iconica" che "palpita bel sottofondo professionale", dall'altra, la Storia è centrale nelle opere di Paolini e degli altri narratori monologanti, mentre Fo la rovescia in una "controstoria grottesca".

Nell'ultima sezione, *Varie ed eventuali*, sono contenute tre brevi riflessioni su autori prettamente contemporanei, come Fernando Marchiori con la sua riflessione drammaturgica sul rapporto uomo-animale, o Loretta Innocenti che, in un suo saggio, ha indagato diacronicamente gli adattamenti neoclassici di Shakespeare dalla Restaurazione inglese alla metà del Settecento, oppure Eugenio Barba, un "regista" che "non crede alla drammaturgia scritta" ma, come un sciamano, nei suoi libri, "comunica con i grandi maestri del passato, dunque con i morti". Così dalla scena di Abramo alle sperimentazioni teatrali più recenti, in *Scene che non sono la mia* lo sguardo di Paolo Puppa si rivela particolarmente attento ai dettagli, agli aspetti apparentemente marginali di ogni autore o scena, teatrale o meno, riuscendo a superare agilmente i confini tra generi e arti diverse; una raccolta di saggi che possiede una forte coerenza e coesione strutturale, non tanto per l'argomento trattato, che anzi spesso esula dal teatro vero e proprio, ma quanto piuttosto per la duttilità dell'approccio critico e la ricorrenza di motivi, come l'ebraicità o l'umorismo, che, sottilmente, legano tra loro i tredici protagonisti del libro.

**Andrea Fallani**  
(Università di Firenze)

## CONTRIBUTORS / COLLABORATORI

**OLIMPIA AFFUSO** (PhD Sociology) is an Adjunct Professor of Sociology at the University of Naples “L’Orientale”. From 2015 to 2019 she was an adjunct professor of Public and Institutional Communication at the University of Calabria. Her scientific interests focus on memory studies, theory of the public sphere and sociology of communication. Since 2008, she is the coordinator of “Ossidiana. The Observatory of cultural processes and everyday life”, directed by prof. Paolo Jedlowski. From 2009 to 2014 she was a research fellow in the Department Political Social Sciences, University of Calabria. From 2011 to 2014 she was a visiting research fellow at the CNRS, Paris Ouest Nanterre La Défense. She is on the board of the “Everyday Life” section of the Italian Sociology Association (AIS). Her publications include, “Architetture del passato e rovine della memoria. La *Cité de la Muette* e la ri-significazione di un luogo del trauma” (*Rassegna Italiana di Sociologia*, LX, 2, 2019); *Memorie in pubblico* (Mimesis, 2017).

**EMILIANO BEVILACQUA** teaches Sociology at the University of Salento and is a member of the Sociological Theories and Social Transformations Section of AIS (Italian Association of Sociology). His latest books are: *La vita oltre l'utilità. Soggettività ed economia* (Mimesis, 2015), and *Rapporti di potere e soggettività. Identità autonomia territorio* (with Luca Benvenga-Novalogos, 2018). His most recent publications include: “Critica all'utilitarismo e soggettività nella sociologia durkheimiana” (*Sociologia e Ricerca Sociale*, forthcoming); “Tra cultura e capitalismo. La soggettività nella sociologia di Adorno e Marcuse” (with Paolo De Nardis) (*Sociologia. Rivista Quadrimestrale di Scienze Storiche e Sociali*, 1, 2018); “Il dissenso come politica di noi stessi tra Patočka e Foucault” (with Davide Borrelli) (*Quaderni di Teoria Sociale*, 1, 2018). He has been a guest at the Universities of Edinburgh and Stirling for research

activities on the genealogy of subjectivity and economics and has conducted research on the topics of work and social work with PRIN, CeSPE, CNR, IRPSS and other local institutions.

**DAVIDE BORRELLI** is a Full Professor of Sociology of Cultural Processes at the “Suor Orsola Benincasa” University of Naples. He deals with social media history and the sociology of cultural industries. Recently, he has developed a line of research about the Critical Studies on the Evaluation of research and Higher Education. He has published numerous essays and articles, among which the books *Il filo dei discorsi. Teoria e storia sociale del telefono* (Luca Sossella Editore, 2000); *L'industria culturale. Tracce e immagini di un privilegio* (with Alberto Abruzzese-Carocci, 2000); *Pensare i media. I classici delle scienze sociali e la comunicazione* (Carocci, 2010); *Contro l'ideologia della valutazione* (Jouvence, 2015).

**FILOMENA D'ALESSANDRO** (MA Bari; MA Madrid) is a final-year PhD student at University of Málaga (Spain). Under the supervision of Dr Giovanni Caprara and Dr Lucía Cantamutto, she is working on a comparative international project titled “Humanidades digitales y literatura migrante escrita por mujeres (2009-2019): para una nueva interpretación del género en Europa y América Latina”. She explores the role of migrant women in redefining the concept of gender, during the 2000s, through the theory of Teresa de Lauretis (2014) and through methodological tools related to Digital Humanities. She is the author of various articles (forthcoming) and her research interests include postcolonialism, migration, linguistics, gender, cultural studies and Digital humanities.

**CARLO GRASSI** is an Associate Professor of Sociology of Culture and Communication at the Iuav University of Venice, Italy. He has taught in France, EHESS and University of Paris North; and in Italy, Luiss and Sapienza. He has co-edited and introduced the book by Jean-Luc Nancy, *Dies Irae* (Westminster University Press, 2019). His

monographs include *La macchina e il caso (The camera and the Chance - Postmedia, 2020)*; *La communauté des usagers (The Prosumers Community - Centre d'Etudes Sociales E. Durkheim, 2012)*; *Sociologia della cultura tra critica e clinica (Sociology of Culture Between Critical and Clinical Practice - Mimesis, 2012)*. He has contributed to many international collective books and journals such as: *Art and Artifacts in Movie – Technology Aesthetics Communication, Cahiers de l'Imaginaire, Comunicazioneepunto-doc, Media Philosophy, Mediterranean Journal of Human Rights, Meridione - Sud e Nord del Mondo, Rivista di Estetica, Sociétés, Sociologia del Diritto, Teatro Pubblico*.

**ANDREA LOMBARDINILO** is an Associate Professor of Sociology of Cultural and Communicative Processes at the “Gabriele d'Annunzio” University, Chieti-Pescara (Italy), where he is a member of the Evaluation Committee. His interests include sociology of higher education and sociology of literature, with a particular focus on the narrative and symbolic representations of modern identity. He conducted institutional and research activities at the Italian Ministry of Education, University and Research (MIUR). His most recent volumes are: *Università in democrazia: Habermas e lo spazio della comunicazione accademica (University in Democracy: Habermas and the Space of Academic Communication – Mimesis, 2019)*; *McLuhan and Symbolist Communication: The Shock of Dislocation (Peter Lang, 2017)*.

**LARA MICHELACCI** (PhD) is an Associate Professor of Italian literature at the University of Bologna. Her main publications are in the area of Renaissance Studies. She is the author of *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale (Il Mulino, 2004)*, an edition of Paolo Giovio's, *Commentario de le cose de' Turchi (Clueb, 2005)*, and co-author of *Battista Guarini e la retorica dell'altrove politico (I libri di EMIL, 2009)*. In 2015 she edited the book, P. Giovio, *Vita di Adriano V (Napoli, La Scuola di Pitagora)*. Her main research areas are Italian Renaissance literature,

Travel Literature in Renaissance and Nineteenth-Century literature, specifically Women's Writings. More recently she has focused on Nineteenth-Century Italian Literature and published *Il microscopio e l'allucinazione: Luigi Capuana fra letteratura, scienza e anomalia* (Pendragon, 2015), as well as several essays in peer reviewed journals and collective books. She was involved in the "M. Polo Program" at the Warburg Institute (2000; 2012, 2013, 2020) and at the Collège de France (2007-08). In 2009 she completed a Master's Program at the University of Oregon.

**ERCOLE GIAP PARINI** is an Associate Professor of Sociology in the Department of Political Science of the University of Calabria. His fields of research are history of sociology with particular attention to the definition of concepts in the contexts where they originate; social theory; the relationship between literature and social sciences in a perspective of social theory, and the pedagogy of social sciences; the transformation of scientific knowledge production practices; epistemology of social sciences; organized crime with particular reference to the Calabrian mafia phenomenon and its international activities. He has been Deputy Director of the Department of Political and Social Sciences of the University of Calabria since 2015 to present and Director of the following Degree Programs: L-39 "Social Work" and LM-87 "Sciences of Policies and Social Works" of Department of Political and Social Sciences of the University of Calabria, since 2015. His main publications include: "Ortega y Gasset, la sociologia, le parole" (*Comunicazioni sociali*); "Tra sociologia e letteratura. Per una mappa di una o più storie di incontri" (*Rassegna Italiana di Sociologia*, 1, 2018); *Il cassetto dei sogni scomodi. Ovvero, quello che della letteratura importa ai sociologi* (Mimesis, 2017).

**GIOVANNA SANSALVADORE** was head of the Italian Section at Unisa (University of South Africa) and joined the Theory of Literature Department on the closure of Italian studies by the University. She obtained her M.A. in 1981 on the late poetry of the



Nobel Prize winner Eugenio Montale with a thesis entitled “Innovative Stylistic Resources in Eugenio Montale’s Recent Poetry”. She obtained her Ph.D. in 1990 on the Italian postmodernist writer Giorgio Managanelli – “Giorgio Manganelli: Librarian of the Possible” – while a member of staff at the University of the Witwatersrand. She has taught Italian Language and Literature at the University of the Witwatersrand, Rhodes University in Grahamstown, and at Unisa in Pretoria. Her interests are in contemporary Italian writing with special emphasis on Pulp Fiction, the Gothic novel in both England and Italy, and postcolonial writing in Italy. With the closure of Italian at Unisa her recent interests have diversified to comparative and English literary studies. In 2016 she obtained an M.A. in English Studies with a comparative thesis on aspects of Charlotte Brontë and Isabella Santacroce. Dr Sansalvadore is the President of API (Association of Professional Italianists in South Africa) for the academic years 2017-2019. She organised a Colloquium on postcolonial studies entitled “Translating Italy in Africa” held at UNISA during September 2011 and the International API Association Conference held in Sicily in July 2019, in collaboration with the University of KZN.

**MARIALUISA STAZIO** works and teaches in the Department of Political Sciences at the University of Naples Federico II. Since her thesis she has been dealing with cultural industries and their systemic development and with the consumption processes in the cultural field. In the last ten years she has been focusing on the intersections between global and local in the processes of globalisation/localisation.

**GIOVANNI ZAMPONI** is a doctor of Letters and a poet, merging his passion for poetry with his deep knowledge of Dante’s poem, to whom he has dedicated several studies and conference papers. Owing to his unwavering passion for the *Divine Comedy*, in October 2013 he recited the whole *Inferno* by heart. His fondness for Dante led to the publication of (along with Claudio Postacchini) *La seconda equalità*

(2012), which revolves around the discovery of a second criterion concerning the subdivision of the 100 *canti* that make up the Poem. He has written numerous essays on some of the greatest contemporary poets. He co-founded *Smerilliana*, a magazine focusing on Italian and international poetry. Some of his poetical work include: *Fughe nella realtà* (1996), *Ombra Bianca* (2002). He took part in the anthologies called *Ottanta poeti per Luciano Erba* (2003) and *La poesia italiana contemporanea dal Novecento a oggi* (2017), along with Alfredo Giuliani, Mario Luzi, Elio Pagliarani, Giovanni Raboni, Edoardo Sanguineti, Mark Strand ([www.italian-poetry.org](http://www.italian-poetry.org)).

## INFORMATION FOR CONTRIBUTORS / INFORMAZIONI PER I COLLABORATORI

*Italian Studies in Southern Africa* is published bi-annually and aims at providing a forum for academic discussion on all aspects of Italian culture. The journal features articles on the Italian language and literature and, since it is one of the primary aims of the journal to foster multi- and inter-disciplinary study and communication, contributions are invited from all writers interested in Italian culture, irrespective of their specific disciplines. Contributions of a less theoretical nature which provide an insight into Italian culture, especially as it manifests itself in Southern Africa, will also receive attention.

Each article will be critically evaluated by two referees. Notice of acceptance or rejection will be communicated in writing to the author with reasons for the readers' decision.

**The printed version was discontinued in 2018. The online version is Open Access but all articles will be on a 2-year embargo. All articles will appear online under the international licensing Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0.**

Copyright on all published material is vested in A.P.I. When submitting an article for publication in *Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica nell'Africa australe*, the author automatically accepts the following conditions: 1. If published, all copyrights on the article are ceded to A.P.I.; 2. The article has not been published nor is in the process of being published anywhere else.

Contributors must seek the Editor's permission when a reprint of an article is envisaged. The Editor reserves the right to amend the phrasing and punctuation of any article as may be deemed necessary.

Opinions expressed in contributions are those of the authors, and are not necessarily endorsed by the Editor/s, the Editorial Board or by A.P.I.

### Guidelines

- Contributions in Italian or in English should be submitted preferably as an e-mail attachment in Microsoft Word format. The text of the manuscript must be preceded by a brief summary (approx. 10 lines) in English for Italian texts and in Italian for English texts.
- Although longer articles may be considered for publication, a length of 7000 words (about 15 printed A4 pages) is set as general guideline.

- The article should be supplied with a cover page on which only the title of the article, the author's name and address and professional affiliation appear. The article itself should then start on the subsequent page, with the title and summary (about 100 words).

**Manuscripts that do not adhere to the house style of the journal will not be considered.**

### Style Sheet

- **Typescripts**, in their **final** draft, should have double spacing and occupy one side only of a page of about 2000 strokes (about 30 lines of 65 strokes each). It should be clear from the manuscript which words or parts of the text are to be set in italics, in block capitals or in small print.
- **Quotations** in the body of the text longer than 5 lines should be indented and in single spacing. Omitted text should be indicated by an ellipsis (three dots in square brackets). The corresponding numbers are affixed as superscripts, without parentheses **after** the full stop. References should be in brackets and follow the punctuation.
- **Bibliographical details** of references should be provided either in the bibliography or in footnotes. The bibliography, if used, should be arranged alphabetically, as follows:

Holland, N.N. 1979 *Psychoanalysis and Shakespeare*. New York: Octagon.

Massimo, J.L. 1970 "Psychology and gymnastics." In: George, G. (ed.) *The magic of gymnastics*. Santa Monica, Calif.: Sundby 4 Publications: 31-33.

Potter, A.M. 2010 "Religion and the literary critic." *Literator*, 10(1):66-76. April.

Pratt, M-L. 1977 *Toward a speech act of literary discourse*. London: Indiana University Press.

- **Titles of publications and journals** are given in italics. No quotation marks are used with titles of journals. In the case of journal articles, articles from newspapers and contributions in collections the relevant

page numbers should be quoted. The abbreviated Harvard method of reference should be used.

- **References in the text** are done as follows: Anderson (1982:305) or (Anderson, 1982:305)
- **Footnotes.** The number (without brackets) should be put to the left of the punctuation mark as a superscript. The footnotes (with indication of the number) should appear on the same page (not at the end of the text) and in single spacing. The numbering of footnotes in the text should be consecutive.

Contributors are encouraged to preserve a copy of the manuscript since the publisher is not responsible for loss of, or damage to, typescripts submitted to this journal. No material submitted to the journal will be returned.

Contributors attached to a South African academic institution receiving DHET research funding are charged R120-00/page as page fee for their articles.

**Contributions and correspondence for the Journal to be sent to the Editor:**

Dr Anita Virga  
Italian Studies, School of Literature, Language and Media  
University of the Witwatersrand  
Johannesburg  
Private Bag 3, Wits 2050  
South Africa (RSA)

Tel. +27 (0)11 717 4218  
Cell. +27 (0)72 253 57753  
E-mail: segreteria.issa.sa@gmail.com

**PRICE LIST**

*NB: All issues and articles not covered by the two-year embargo are Open Access.*

- **Annual Subscriptions (Two issues. Online only)**

**Individuals:** R300-00 (South Africa); \$75 (Elsewhere)

**Institutions:** R500-00 (South Africa); \$100 (Elsewhere)

**A.P.I. Members:** Free

- **Single Issues** (under the 2-year embargo: 2017-2019)

**Online** (*ISSA. website*)

R150-00 (South Africa); \$50 (Elsewhere)

**Printed** (**Postage fees not included**)

R200-00 (South Africa); \$50 (Elsewhere)

- **Single articles** (under the 2-year embargo: 2017-2019)

R100-00 (South Africa); \$35 (Elsewhere)

**Payments may be made directly online.**

Find all information on <http://api.org.za/issa-2/subscription> (in English)  
or <http://api.org.za/issa/tariffe-abbonamenti> (in Italian).

Alternatively, payments may be made also electronically:

**Electronic payments and orders:**

ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS

ABSA Bank

Bank Account No: 9056609619

Sandton Branch

Branch Code: 63 200 5

Swift Code: ABSA ZA JJ

**Electronic order files** to be sent to:

Editor, Dr A. Virga, email: [anita.virga@wits.ac.za](mailto:anita.virga@wits.ac.za)

**A.P.I.**  
**PUBBLICAZIONI / PUBLICATIONS**  
**ATTI / PROCEEDINGS**

- 1) **XIV Convegno Internazionale/International Conference:**  
**Postcolonialismi italiani ieri e oggi/Italian Postcolonialisms: Past and Present** (Johannesburg 10-12 agosto/August, 2017).  
Numero speciale/Special issue vol 31, no 1 e/and no 2 (2018). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
  
- 2) **XIII Convegno Internazionale/International Conference:**  
**Antichi moderni. Gli apporti medievali e rinascimentali all'identità culturale del Novecento italiano/The contribution of Middle Ages and Renaissance to Italian cultural identity in the 20th century** (Città del Capo/Cape Town, 4-5 Settembre/September 2014).  
Numero speciale/Special issue, vol. 28, no 2 (2015). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
  
- 3) **XII Convegno Internazionale/International Conference:**  
**Finis Terrae Finis Mundi. L'Apocalisse nella cultura e nella letteratura italiana/The Apocalypse in Italian culture and literature** (Durban, 26-27 Settembre/September 2013).  
Numero speciale/Special issue, vol. 27, no 2 (2014). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.
  
- 4) **XI Convegno Internazionale/International Conference:**  
**Tempo e spazio nella cultura italiana e oltre/Time and space in Italian culture and beyond** (Città del Capo/Cape Town, 7-9 Settembre/September 2000).  
Numero speciale/Special issue, vol. 14, no 2 (2001). Articoli scelti tra le relazioni presentate al convegno/Selected articles from the papers presented at the conference.

- 5) **Identità e diversità nella cultura italiana**  
**Identity and Diversity in Italian Culture**  
Atti del X Congresso internazionale A.P.I. / Proceedings of the X International A.P.I. Conference (Pretoria, 1998).  
Apparso solo in formato elettronico/Appeared in electronic format only  
([www.unisa.ac.za/dept/rom/api](http://www.unisa.ac.za/dept/rom/api)).
- 6) **Power and Italian Culture and Literature**  
**Potere cultura e letteratura italiane**  
Atti del IX Congresso internazionale A.P.I. / Proceedings of the IX International API Congress (Johannesburg, 1995).  
Numero speciale/Special issue *Donne, scrittura e potere*, vol. 9, no 2 (1996).
- 7) **Immagini letterarie italiane della donna / Immagini dell'Africa nella letteratura italiana**  
Atti dell'VIII Congresso Internazionale dell'API (Città del Capo, 1993).  
**Italian Literary Images of Woman / Images of Africa in Italian Literature**  
Proceedings of the VIII International API Congress (Cape Town, 1993).
- 8) **Novella e racconto nella letteratura italiana**  
Atti del VII Congresso Internazionale dell'API (Pretoria, 1991).  
**Novella and short story in Italian Literature**  
Proceedings of the VII International API Congress (Pretoria, 1991).



- 9) **I minori**  
Atti del VI Congresso Internazionale dell'API (Johannesburg, 1989).  
Questi Atti sono usciti in un numero speciale doppio della rivista  
(n.4/1990 - n.1/1991).

**The minor writers**

Proceedings of the VI International API Congress (Johannesburg,  
1989). These Proceedings have appeared in a special double issue of  
this journal (n.4/1990 - n.1/1991).

- 10) **Letteratura e mitologia / Rapporto fra la letteratura e le altre arti**  
Atti del V Congresso Internazionale dell'API (Città del Capo, 1987).

**Literature and Mythology / The Relation between Literature and  
the Other Arts**

Proceedings of the V International API Congress (Cape Town, 1987).

- 11) **Atti del IV Congresso dell'API** (Grahamstown, 1985).  
Proceedings of the IV API Conference (Grahamstown, 1985).
- 12) **Atti del III Convegno dell'API** (Johannesburg, 1983).  
Proceedings of the III API Conference (Johannesburg, 1983).
- 13) **Atti del II Convegno dell'API** (Pretoria, 1982).  
Proceedings of the II API Conference (Pretoria, 1982).
- 14) **Atti del I Convegno dell'API** (Johannesburg, 1981).  
Proceedings of the I API Conference (Johannesburg, 1981).

## ASSOCIAZIONE PROFESSORI D'ITALIANO / ASSOCIATION OF PROFESSIONAL ITALIANISTS

### EXECUTIVE COMMITTEE 2020

Presidents	Dr Giovanna Sansalvadore (UNISA) / Ms Federica Belusci (UKZN)
Vice President	Ass. Prof. Giona Tuccini (UCT)
Hon. Treasurer	Dr Brian Zuccala (Wits)
Hon. Secretary	Dr Christopher Fotheringham (Wits)
Editorial Committee	Dr Anita Virga (Wits)
Members' Representative	Dott. Enrico Trabattoni (Educational Director, Consulate General of Italy, Johannesburg)

The purpose of A.P.I. (Association of Professional Italianists/Associazione Professori d'Italiano), established in 1981, is to promote cultural exchanges and discussions on didactic and literary topics concerning the preservation and teaching of the Italian language and literature in Southern Africa both at school and university level, and to keep abreast with international developments in this field.

Congresses and Round Tables alternate every second year at various universities and cultural associations where Italian is taught. All teachers and students of Italian, as well as anybody interested in Italian culture are invited to participate.

Membership fees are as follows:

RSA	R250 (Ordinary members) R200 (Students)
Abroad	US \$50 (Ordinary members) US \$25 (Students) US \$60 (Institutions)

Membership fees include subscription to this journal and are payable by the 28th February.

All enquiries about the Association and applications for membership and remittances should be sent to The Hon. Treasurer, Dr Brian Zuccala, e-mail: [brian.zuccala@wits.ac.za](mailto:brian.zuccala@wits.ac.za).

For more information on the Association go to [www.api.org.za](http://www.api.org.za). You can also find it on Facebook (<https://www.facebook.com/api.org.za>) and Wikipedia ([https://en.wikipedia.org/wiki/Italian\\_studies](https://en.wikipedia.org/wiki/Italian_studies)).

To contact the association write to [api@api.org.za](mailto:api@api.org.za).