

Remo Ceserani
(Università degli Studi di Bologna)

*Dante e il canone occidentale**

Cercherò di rispondere a una domanda che credo sia serpeggiata in tutte gli scritti e in tutte le nostre discussioni: la domanda è perché Dante continua ad avere una fortissima presenza negli studi, e non solo negli studi, ma anche nella cultura in senso ampia un po' in tutto il mondo, con fenomeni che abbiamo visto ieri: la presenza nella musica, nel cinema, il fenomeno Benigni, i grandi dicitori che leggono le pagine di Dante nelle più diverse circostanze: in uno studio televisivo, dal sepolcro di Ravenna, dalle tante case di Dante sparse per l'Italia, dall'alto della torre degli Asinelli a Bologna ecc. Cercherò di dare una risposta. So bene che le possibili risposte sono parecchie e non è detto che quelle che ho in mente io siano quelle giuste.

C'è da prendere in considerazione, fra l'altro, che non è sempre stato così. Ci sono stati alti e bassi nella fortuna di Dante. Certo c'è sempre stata una presenza di Dante nella letteratura italiana, come anche tra gli storici si trovano esempi e testimonianze. Persino un poeta come Ariosto, che è un altro dei nostri autori che sembrano oggi godere di una buona fortuna critica e sono presenti in tanti corsi universitari in Francia, Germania, Stati Uniti e altrove, ha un suo rapporto privilegiato con Dante. Nel tessuto linguistico dell'*Orlando furioso*, è stato dimostrato dagli specialisti, c'è una fortissima presenza di espressioni e giri di frase danteschi. Addirittura nel poema c'è un episodio che non chiamerei parodia, ma è una specie di piccola *Divina commedia* dentro il grande poema al tempo stesso romanzesco, umanistico e classicheggiante: è l'episodio del viaggio di Astolfo che scende all'inferno e poi sale sulla luna e visita i cieli. Avviene, in questo episodio, un fatto clamoroso: invece di Virgilio Astolfo ha come guida nientemeno che l'evangelista Giovanni, il quale a un certo punto si permette di dire: eh beh, noi siamo tutti poeti, tutti raccontiamo storie. (Nel particolare momento storico della composizione del *Furioso* una dichiarazione del genere è tutt'altro che innocente: evoca elementi della cultura diffusa in parecchi circoli culturali del tempo: l'indagine filologica applicata ai testi della tradizione, l'evangelismo, la riforma luterana. A Lutero Ariosto accenna solo in una satira, ma si sa che gli ambienti culturali, e in particolare quelli vicini all'Università di Ferrara contavano persone vicine ai movimenti di riforma, in alcuni casi, come quello del padre di Olimpia Morata, conoscenti e amici di Ariosto).

Il vero grande momento in cui Dante e la *Commedia* entrano nel canone occidentale, se vogliamo chiamarlo così, cioè diventano una conoscenza diffusa, un punto di riferimento forte in tutta Europa avviene nel passaggio fra Sette e Ottocento. Nel Settecento, per esempio, Voltaire era ancora molto incerto nel giudizio su questo grande testo, che un po' l'attirava e un po' lo respingeva. A un certo punto l'ha chiamato un "salmigondis", riferendosi a un piatto cucinato mettendo insieme tante vivande diverse un po' alla rinfusa. Le cose invece sono cambiate radicalmente con il primo

Ottocento. Se si ragiona in termine di gusto o, per usare l'espressione divenuta di moda, in termine di canone, con riferimento a quegli autori che dovrebbero, secondo i dettami del gusto o i suggerimenti delle più varie istituzioni (l'accademia, la scuola, il mondo dei media) far parte obbligatoria della base culturale condivisa di una data società, si può vedere come nel primo Ottocento nel canone occidentale sia avvenuta una grande rivoluzione: alla triade classica dei grandi modelli di Virgilio per la poesia

epica, Petrarca per quella lirica e Racine per la poesia tragica è stata sostituita la triade “romantica” costituita da Omero (oppure Ossian) per la poesia epica, Dante per la poesia religiosa (e, accanto a Dante, soprattutto nei paesi protestanti, la Bibbia, che veniva anche rivisitata e imitata) e Shakespeare per la poesia tragica.

È un vero e nuovo Dante quello che viene letto e reso presente nei quadri, nelle illustrazioni, che viene commentato o imitato nelle poesie e negli scritti: si pensi per esempio al quadro di Delacroix *La barque de Dante* (1822) e all’aneddoto per cui lo stesso Delacroix sarebbe intervenuto a una festa mascherata nelle vesti di Dante; si pensi a quel naso affilato che viene attribuito a Dante in molti ritratti e quadri storici, e che viene ricondotto a una fiorentinità tutta romantica e ritrovato nei più diversi personaggi. Dante, in quel modo, è divenuto un vero fatto di costume, ha assunto una presenza molto incisiva nella società. Quali sono le caratteristiche di questo Dante “nuovo”? Certo, non viene colta l’ampia geometrica architettura teologico-poetica del poema e nemmeno la sua figuralità realistico-poetica. E c’è una netta prevalenza dell’*Inferno* sulle altre cantiche. Vengono colte (parlo della Francia, ma potrei estendere il discorso all’Inghilterra, dove c’è una fortissima presenza di Dante nell’Ottocento, e alla Germania, più tardi agli Stati Uniti) di volta in volta alcune precise caratteristiche: Dante poeta cristiano, Dante cantore del malinconico e del terribile (“sombre et terrible”) e quindi anticipatore dei temi gotici e fantastici che avevano larga presa sul pubblico del tempo, Dante lirico, creatore di paesaggi sentimentali che avevano una forte affinità con alcuni temi della poesia romantica, grande modello di una tradizione lirica che ha acquistato, proprio in quel tempo, una posizione di primato sull’epica e sulla tragedia; Dante delineatore di personaggi e vicende drammatiche, quindi un Dante teatrale, in sintonia con il grande sviluppo dell’opera in musica di quel tempo; Dante realista, capace di rappresentare, con tratti rapidi e robusti, la condizione di un intero popolo, quindi anticipatore di opere come la *Comédie humaine* di Balzac, che già nel titolo allude alla *Divina commedia* e che prende a modello Dante per descrivere le abitudini individuali e sociali del mondo contemporaneo; Dante celebratore del pittoresco storico, in sintonia con la grande fioritura del romanzo alla Walter Scott; Dante come poeta del meraviglioso medievale, che può offrire un modello non solo al *novel* ma anche e soprattutto al *romance*; Dante poeta dell’amore: conosciamo esempi della grande fortuna del personaggio di Francesca da Rimini, ma a essa va naturalmente affiancata Beatrice, che diventa una presenza forte e importante per commentatori, illustratori fino ai preraffaelliti; Dante mago e profeta, come attesta il grande sviluppo di interpretazioni in chiave esoterica, enigmatica, extra-ortodossa della *Commedia* (Rossetti, i «fedeli d’amore», ecc.); Dante, infine, sullo sfondo del Risorgimento italiano e dei suoi sostenitori europei, come eroe nazionale, patriota, esule, come molti dei suoi cultori che furono anche protagonisti del Risorgimento, quindi come vate del riscatto politico e culturale dell’Italia.

Dante, che era stato, nella tradizione italiana, anche modello di linguaggio, di presentazione drammatica, creazione di personaggi lo diventa anche in tutta Europa. Non più quindi solo Foscolo, ma anche Madame de Staël, Byron, Lamartine, e tanti altri. Madame de Staël nel romanzo *Corinne, o l’Italia* (1807) scrive: “Dante, l’Omero dei tempi moderni, poeta sacro dei nostri misteri religiosi, eroe del pensiero immerse il suo genio nello Stige per approdare all’Inferno e la sua anima ebbe la profondità degli abissi da lui descritti”. Ecco come viene letto e interpretato Dante. Thomas Carlyle, nel libro famoso sugli eroi (*On heroes, hero-worship and the heroic in history*, 1841) scrive:

Dante parla ai nobili, ai puri, ai grandi di tutti i tempi e tutti i luoghi. Dante brucia come pura stella fissata là nel firmamento e al suo calore si scaldano gli spiriti magni ed elevati di tutte le età. Egli appartiene a tutti gli uomini eletti del mondo e ad essi apparirà per una quantità innumerevole di secoli,

il che vuol dire collocare Dante nel grande canone universale della poesia. Va aggiunto, come abbiamo letto in queste pagine, la fortissima presenza di Dante nella pittura, nella scultura, nella musica (Verdi, Listz, Ciajkovskij) e via via nel teatro, nel cinema, ecc. È interessante, per esempio, questa testimonianza di George Sand, che in quel momento aveva una relazione d'amore con Franz Liszt, autore fra l'altro di una grande sinfonia su Dante. Nel 1836 Listz nel duomo di Friburgo suona all'improvviso sull'organo per George Sand. Sono loro due soli nella chiesa. E lei scrive nel diario: "L'ispirazione del musicista faceva librare nell'aria sotto le volte acute tutto l'Inferno e il Purgatorio di Dante. Mai prima il profilo fiorentino di Franz si era stagliato più puro dentro una nube più cupa di terrori mistici e religiosa tristezza". Accanto a questa scena posso citarne un'altra, avvenuta molti anni dopo, nella libreria Shakespeare & Co. a Parigi, negli anni Trenta del Novecento, un giorno in cui T. S. Eliot, grande estimatore di Dante, come sappiamo, recitò alcune sue poesie alla presenza di James Joyce. La scrittrice americana Katherine Anne Porter, anche lei presente, con molto meno entusiasmo per il personaggio di Eliot, ne designò comunque anche lei un profilo dantesco:

Il poeta davanti a noi aveva un viso severo come quello di Dante, gli occhi fieramente atteggianti in difesa, una piega amara alla bocca, il naso più grande e inarcato più in alto di quanto mostrassero le sue fotografie: l'intero profilo faceva pensare a un qualche tipo di uccello da preda. Avrebbe potuto anche essere lì da solo, per leggere a se stesso ad alta voce, non una volta alzò gli occhi verso gli ascoltatori.

Le traduzioni della *Commedia* in tutta Europa sono state numerosissime. Ecco un elenco delle principali traduzioni in francese, tedesco, inglese, spagnolo e portoghese:

Le traduzioni in francese

1827	Antoine Deschamps	20 canti dell' <i>Inferno</i>
1840	Pier Angelo Fiorentino	l'intera <i>Commedia</i> in prosa
1840	Auguste Brizeux	l'intera <i>Commedia</i> in prosa
1854	Sébastien Rhéal	tutta l'opera dantesca in prosa
1855	F. R. de Lamennais	l'intera <i>Commedia</i>
1862	Frédéric Ozanam	il <i>Purgatorio</i> in prosa
1879	Émile Littré	<i>l'Inferno</i> in antico francese
1922	Henri Hauvette	traduzione parziale in prosa
1924	René A. Guttmann	l'intera <i>Commedia</i> in versi
1932-65	Madame L. Espinasse-Mongenot	l'intera <i>Commedia</i> in prosa

1938	Henri Longnon	l'intera <i>Commedia</i> in versi
1947	Alexandre Masseron	l'intera <i>Commedia</i> in prosa
1965	André Pézard	tutta l'opera dantesca in prosa
1985-90	Jacqueline Risset	l'intera <i>Commedia</i> in prosa

Le traduzioni in tedesco

1809-21	Karl Ludwig Kannegiesser	
1862	Karl Witte	
1877	Philalethes [re Giovanni di Sassonia]	in versi
1901	Paul Pochhammer	in versi
1912	Stefan George	In versi
1920	Axel Lübbe	
1922-29	Konrad zu Putlitz, H. Federmann, Emmi Schweitzer	
1938	Karl Vossler	
1948	Hermann Gmelin	
1955	Wilhelm G. Hertz	
1963	Ida & Walther von Wartburg	

Le traduzioni in Gran Bretagna

1814	H. F. Cary	
1843-49	John A. Carlyle, Philip H. Wicksteed	
1852	Rev. E. O'Donnell	
1854	I. C. Wright	in versi
1862	Mrs. C. H. Ramsay	in versi
1892-99	Charles Lancelot Shadwell	<i>Purgatorio</i>
1914	E. M. Shaw	
1932	Melville Best	in versi
1933-1947	Laurence Binyon	in versi
1939-46	John D. Sinclair	in prosa

1954-62	Dorothy Sayers	in versi
1955	Geoffrey L. Bickersteth	in versi
2006	Robin Kirkpatrick	

Le traduzioni in America

1867	Henry Wadsworth Longfellow	in versi
1891-92	Charles Eliot Norton	in prosa
1893	Thomas William Parson	parziale, in versi
1931	Jefferson Butler Fletcher	in versi
1937	Louis How	solo <i>Inferno e Purgatorio</i>
1948	Lawrence Grant White	in blank verse
1963	John Ciardi	in versi, solo <i>Inferno</i>
1966	Louis Biancolli	in blankverse
1969	Thomas G. Bergin	in versi
1971-	Mark Musa	in blank verse) (molte edizioni, sino a quella grande e commentata in sei volumi)
1971-75	Charles Singleton	in prosa
1979-1982	Alex Mandelbaum	in versi
1996-2006	Robert Durling	in prosa, con ampio commento

Le traduzioni in spagnolo e portoghese

1870-72	D. Cayetano Rosell	(in spagnolo)
1908	Barão da Villa da Barra	(portoghese)
1931	Juan de la Pezuela	(spagnolo)
1958	José Pedro Xavier	(brasiliano)

	Pinheiro	
1969	Enrique de Montalbán	(spagnolo)
1983	Andreu Febrer	(catalano)
1988	Luis Martínez de Merlo	(spagnolo)
1998	Vasco Graça Moura	(spagnolo)
1999	Abilio Echeverría	(spagnolo, in versi)

Si tratta davvero di un fenomeno imponente. In Francia per molto tempo i traduttori furono dei curiosi dilettanti, a volte addirittura dei militari in pensione, ma poi si misurarono con il poema dantesco anche personaggi importanti della tradizione cattolica francese, come Lamennais e Ozanam e grandi studiosi italianisti come Hauvette, fino a che si è arrivati alle grandi, competenti traduzioni di André Pezard per la *Pléiade* e della studiosa che insegna in Italia e fa la francesista a Roma, Jacqueline Risset. Tutt'e due hanno tradotto l'intera *Commedia*. Le traduzioni poetiche in Germania sono state meno problematiche di quelle in francese o in inglese. In francese l'endecasillabo dantesco, reso con il tradizionale alessandrino tende ad allentare il ritmo compatto e scandito dell'originale. In Inghilterra la scarsità di rime che è propria di quella lingua mette i traduttori in difficoltà. In tedesco invece è più facile tradurre la poesia italiana. Meglio, comunque, tutto sommato, le buone traduzioni in prosa o in versi liberi. In Germania, come si vede dall'elenco, si sono cimentati con il verso dantesco il grande poeta Stefan George, che ha tradotto la *Commedia* in versi, e alcuni importanti studiosi, filologi romanzi di prestigio, come Vossler, Gmelin e von Wartburg. In Gran Bretagna abbiamo una quantità di traduzioni, sia in versi che in prosa; l'ultima è del 2006, di un professore di Cambridge: Robin Kirkpatrick. In America si può notare una presenza davvero molto grande e questo ha a che fare con il problema del canone moderno dei grandi autori, soprattutto dopo che Pound e Eliot hanno posto Dante al centro dei loro interessi intellettuali. Eliot aveva studiato a Harvard e lì aveva trovato una lunga tradizione di cultori e specialisti della *Commedia*, a cominciare da Longfellow, Charles Eliot Norton e tanti altri. Di qui una grande quantità di traduzioni, per arrivare via via alle traduzioni contemporanee: quelle di Singleton, lo studioso forse più significativo nella storia del dantismo americano; di Mark Musa, che ha tradotto il poema nel verso tradizionale della poesia inglese, il blank verse di Shakespeare e Milton, e l'ha pubblicato prima presso un piccolo editore di lusso, poi nella popolare collana dei Penguin e di recente ha pubblicato una nuova ampia edizione con commento (Musa, con questo suo lavoro, ha fatto una fortuna anche economica); di Alex Mandelbaum, che è un fine poeta in proprio e traduttore dei classici latini e ha fatto anche lui una traduzione in versi in modo abbastanza creativo, pubblicando tre volumi presso la California University Press accompagnati da tre volumi di *lecturae* di ogni singolo canto; egli, con accenti simbolisti e modernisti, ha cercato di rendere la *Commedia* adatta al gusto contemporaneo: infine di Robert Durling, un grande studioso soprattutto di Petrarca, che si è impegnato per una decina d'anni a fare una grande traduzione, con a fronte il testo italiano e in apparato un amplissimo commento. Le traduzioni in spagnolo e in portoghese sono anch'esse assai numerose, e così pure quelle in altre lingue (in giapponese, per esempio, mi risulta che la prima traduzione sia stata fatta su una

traduzione tedesca, poi sono venute le traduzioni dirette dall'italiano): tutte dimostrano l'eccezionale diffusione del poema in tutto il mondo.

Quel che è successo è che, grazie alla rivoluzione nel gusto che è avvenuta all'inizio dell'Ottocento, Dante si è insediato fra i grandi classici anche nel canone scolastico. È questo un fatto molto significativo: a prescindere dalle nostre discussioni sulla legittimità e sulle caratteristiche del cosiddetto canone della letteratura occidentale o mondiale, è innegabile che in molte delle scuole di tutto il mondo la *Commedia* (e in particolare l'*Inferno*) fa parte di quelle opere la cui lettura è considerata obbligatoria. Dovete tener conto, per valutare questo fenomeno, della differenza che c'è, nei sistemi scolastici dei vari paesi, fra la nostra tradizione, che tende a essere antologica, con la lettura di brani di numerose opere più un numero limitato di opere lette al completo (nelle nostre scuole superiori, per esempio, l'abitudine, che mi pare si stia riducendo, è stata quella di leggere un'antologia, organizzata storicamente, qualche volta tematicamente, della letteratura italiana, e in più, ogni anno, una cantica della *Commedia*), ci sono invece paesi dove si ha più rispetto dei testi (e magari meno attenzione ai percorsi storici complessivi) e si leggono pochi testi per intero. È a questa situazione che si è riferita la discussione, che si è ripercossa anche fra di noi, attorno al canone. Naturalmente hanno un aspetto canonico anche le antologie, che inevitabilmente prevedono, nei compilatori, un qualche criterio di scelta e quindi di istituzionalizzazione, come dimostra il fatto che quando un testo entra in un'antologia molto spesso ricompare anche nelle altre antologie e difficilmente viene eliminato; in questo modo si forma un canone di singoli brani di testo). Là dove invece avviene che nel corso della formazione scolastica è prevista la scelta di alcune, e poche, opere da leggere per intero, si pone il problema della lista dei testi considerati fondamentali per una conoscenza di base della tradizione letteraria. Ecco, per esempio, un tipico canone modernista in uso nelle università americane negli anni Trenta. Questi sono i libri canonici che gli studenti che entravano nella Columbia University, come *freshmen* in un percorso scolastico previsto in quattro anni (il *college*) dovevano leggere nel 1938, cioè nell'America di Roosevelt.

Omero, *Iliade*

Eschilo, *Oresteia*

Sofocle, *Edipo re e Elettra*

Euripide, *Ifigenia in Tauride e Medea*

Aristofane, *Rane*

Platone, *Apologia, Simposio e Repubblica*

Aristotele, *Etica e Poetica*

Lucrezio, *De Rerum Natura*

Marco Aurelio, *Ricordi*

Virgilio, *Eneide*

Agostino, *Confessioni*

Dante, *Inferno*

Machiavelli, *Principe*

Rabelais, *Gargantua di Rabelais*

Montaigne, *Saggi*

Shakespeare, *Enrico IV, Amleto e Re Lear*

Cervantes, *Don Chisciotte*

Milton, *Paradiso perduto*
Spinoza, *Etica*
Molière, *Tartufo*, *Misanthropo* e *Medico per forza*
Swift, *Viaggi di Gulliver*
Fielding, *Tom Jones*
Rousseau, *Confessioni*
Voltaire, *Candide*
Goethe, *Faust*
ecc.

Come potete vedere la lista è molto ampia e interessante e include, oltre ai testi letterari veri e propri, anche testi che noi siamo abituati a studiare nei corsi di storia o filosofia. Gli studenti del college americano che, diversamente da quanto avviene nei nostri licei, non hanno avuto nessuna vera formazione letteraria e anche una scarsa formazione culturale, una volta entrati nel college (la vecchia scuola superiore di “arti liberali”), pur non ricevendo nessuna formazione specifica di filosofia, dovevano acquisire una conoscenza di base di alcune delle più importanti opere letterarie e di pensiero della tradizione occidentale. Come risulta da questa lista, Dante, e in particolare l’*Inferno* di Dante, si è insediato fra le grandi opere di cui era richiesta la lettura obbligatoria agli studenti del college. Oltre a Dante, come vedete, di scrittori italiani compare solo Machiavelli. E anche questo è un fenomeno abbastanza interessante. Per tutta una serie di ragioni (il posto avuto nella formazione del pensiero politico, le luci e ombre che la sua figura ha gettato sul teatro elisabettiano), la presenza di Machiavelli nella lista dei libri obbligatori è abbastanza rilevante. In Inghilterra e in America il *Principe* è una conoscenza assai familiare: si sa, per esempio, che il presidente John Kennedy teneva una copia del *Principe* accanto al suo letto. Il gesto ha, naturalmente, un valore diverso, e diversamente simbolico, se il libro di Machiavelli è letto e commentato da uno studente di un college americano o se viene esibito come *livre de chevet* di un uomo politico: nel caso dell’Italia il pettegolezzo mediatico ci ricorda che un rapporto speciale con il *Principe* l’hanno avuto, scrivendo una prefazione, di volta in volta Mussolini, Craxi e Berlusconi.

Dopo Machiavelli, la letteratura italiana scompare dalla lista dei libri canonici del mondo occidentale. La lista che vi ho mostrato della Columbia si ferma a Goethe, ma se andate a vedere anche il seguito, riguardante l’Ottocento e il Novecento, potete constatare che né Manzoni né Leopardi sono mai riusciti a entrare nel grande tempio delle letture obbligatorie e solo in anni più vicini a noi autori come Pirandello e Calvino vi hanno fatto una non marginale comparsa.

Su questa questione, quella cioè dei rapporti internazionali e delle trattative per costituire una lista dei libri che dovrebbero far parte obbligatorio della formazione delle persone colte, è interessante, anche se molto discussa e problematica, la posizione del critico americano Harold Bloom, il quale ha scritto un libro controverso, anche assai criticabile, ma che ha avuto grande diffusione anche da noi e di recente è entrato nelle collane economiche della BUR: *The Western Canon. The Books and Schools of the Ages* (1994, trad. it. *Il canone occidentale. I libri e le scuole delle età*). In questo libro Harold Bloom presenta (pubblicandole in appendice) due liste, una più ampia, vastissima, con moltissimi libri che riguardano non tanto l’uso scolastico di queste opere, ma dovrebbero riguardare qualsiasi buona conoscenza della tradizione letteraria: quello che lui pensa si debba

preservare e far conoscere della grande tradizione occidentale. Si tratta, come potete vedere, di scelte molto personali, che toccano l'idiosincrasia. Il tutto viene inserito in un quadro storico abbastanza curioso, che parte dal poema di Gilgamesh e arriva a Tony Kushner, e si divide in quattro epoche:

- 1) L'età teocratica, che comprende tutti i classici antichi;
- 2) L'età aristocratica, che va dalla *Commedia* al *Faust* di Goethe;
- 3) L'età democratica, nella quale Italia e Spagna, pur essendo presenti, hanno ormai ceduto il posto centrale alla Francia, all'Inghilterra, alla Germania, alla Russia, agli Stati Uniti (l'Italia, per esempio, con Foscolo, Manzoni, Leopardi, Belli, Carducci, Verga – Bloom deve aver chiesto suggerimenti a qualche collega italianista, non credo che abbia mai letto una riga di Belli o Carducci).
- 4) L'età caotica, su cui Bloom si dichiara più incerto nelle sue scelte e che comprende autori che lui personalmente odia. (Per l'Italia segnala Pirandello, d'Annunzio, Campana, Saba, Tomasi di Lampedusa, Ungaretti, Montale, Quasimodo e via via fino a Calvino, Primo Levi e Antonio Porta).

Quel che vien fuori da questo elenco abbastanza curioso, soprattutto per la scansione storica, è che Bloom vi si conferma, come in altre sue opere critiche, il rappresentante di quello che si può chiamare un "modernismo conservatore", cioè di una certa apertura alla modernità accompagnata da posizioni nettamente conservatrici se non addirittura reazionarie.

Forse ancor più interessante è la lista più ristretta che Bloom propone per il canone occidentale. Essa si presenta come una revisione, che possiamo giudicare molto personale e non so quanto ardita, del canone che si era imposto negli anni Trenta nei collegi americani.

- | | |
|---------------------------------------|---|
| 1. Shakespeare (al centro del canone) | 14. Dickens (<i>Bleak House</i> , il romanzo canonico) |
| 2. Dante | 15. George Eliot (<i>Middlemarch</i>) |
| 3. Chaucer | 16. Tolstoy (<i>Chadzi – Murat</i>) |
| 4. Cervantes | 17. Ibsen (<i>Peer Gynt</i>) |
| 5. Montaigne | 18. Freud |
| 6. Molière | 19. Proust |
| 7. Milton | 20. Joyce (in conflitto agonico con Shakespeare) |
| 8. Samuel Johnson il critico canonico | |
| 9. Goethe | 21. Woolf (<i>Orlando</i>) |
| 10. Wordsworth | 22. Kafka |
| 11. Jane Austen | 23. Borges (e anche Neruda e Pessoa) |
| 12. Whitman | |
| 13. Emily Dickinson | |

Forse non è necessario che io mi soffermi a lungo sul carattere molto personale di questa lista: Shakespeare vi è posto in situazione centrale, in armonia con le preferenze del critico che a Shakespeare ha dedicato molti suoi scritti, con interpretazioni che hanno suscitato molte polemiche; la prevalenza data ai testi della tradizione anglosassone sfiora lo sciovinismo (trovate Chaucer invece di Boccaccio o delle *Mille e una notte*, Johnson invece di Voltaire o Rousseau o i romantici tedeschi, Whitman invece di

Baudelaire, George Eliot invece di Balzac o Flaubert o Fontane). Le assenze sono clamorose (Petrarca, Góngora, Dostoevskij, Musil, e tanti altri). E c'è, con un gesto quasi provocatorio, la presenza straordinaria di Freud. Bloom aveva in mente, oltre ai suoi gusti personali, le esigenze delle scuole americane: ricordo che in una delle antologie più diffuse, che rappresenta anche un compromesso fra la tradizione dei grandi libri e quella delle antologie, la Norton Anthology della letteratura americana, a Whitman e Dickinson sono riservati due volumi a parte, con l'opera completa. Interessante, per il nostro discorso, è constatare comunque che anche in una lista così idiosincratICA come questa di Bloom Dante conserva una posizione di grande rilievo, confermando le scelte di Eliot e Pound e la precedente grande tradizione ottocentesca.

Torna allora qui la domanda: perché tanta presenza di Dante nella cultura letteraria di tanta parte del mondo contemporaneo? Non è difficile, abbiamo visto, spiegare la grande fortuna di Dante nel romanticismo europeo, nel Risorgimento italiano, nel gusto anche figurativo di fine Ottocento. Ma come spiegare la presenza di Dante nella postmodernità? Perché la sua presenza resiste, o addirittura si estende, andando anche a comprendere le altre due cantiche oltre all'*Inferno*? Certo, in proposito è stato fondamentale il ruolo di Eliot e di Pound, che sono stati il tramite della fortuna di Dante nel Novecento. Ma ci sono altre ragioni, probabilmente. E una di queste, importante, è stata il ritorno dell'allegoria. È nota la preferenza delle generazioni romantiche per il simbolismo, come attestano le famose dichiarazioni di Goethe e molti altri, fra cui De Sanctis o Croce, per i quali l'allegoria era qualcosa di freddo, di artificioso, mentre il simbolo avrebbe avuto la capacità di rendere concreta la rappresentazione e mettere in rapporto idealità e realtà. Ma poi sono venute le revisioni critiche, a cominciare dalle teorie di Walter Benjamin sull'allegoria moderna, applicate per esempio a Baudelaire. La concezione dell'allegoria di Benjamin, accanto a quella figurale di Erich Auerbach, hanno dato una grande spinta propulsiva alla critica dantesca internazionale, con qualche squilibrio, per la verità, fra la critica italiana e quella non italiana. La critica dantesca italiana, pur avendo dato contributi preziosi con Contini e altri, ha dato a volte l'impressione di essere restata indietro rispetto a quella internazionale – rimanendo spesso più concentrata sui problemi dell'edizione, dello stile, della storia della lingua e forse anche continuando a risentire inconsciamente l'influenza permanente del crocianesimo (che è stato all'origine dei giudizi negativi sulle zone allegoriche del poema e sospettoso verso la presenza della filosofia, della scienza o della teologia nella poesia). Hanno pesato anche, nella critica italiana, un certo provincialismo e la scarsa conoscenza delle lingue straniere: oggi uno studioso di Dante dovrebbe conoscere bene non solo l'inglese, il francese e il tedesco ma magari anche il russo, perché ci sono importanti contributi da tutto il mondo nella critica dantesca.

Questi contributi, se mi consentite di generalizzare, danno l'impressione di nutrirsi di una atmosfera culturale abbastanza diversa da quella prevalente fra i dantisti italiani. Non so se è legittimo fare questa critica.

Certamente è stato clamoroso l'ultimo episodio: quello del litigio interno fra i membri della Società dantesca riuniti l'anno scorso a Firenze, con la ribellione di alcuni gruppi alla direzione della Società stessa e il tentativo di impossessarsi dei ruoli dirigenti e di scalzare dal ruolo di presidente il nostro Pasquini. Un episodio come questo, accompagnato alla scomparsa della Cattedra dantesca nell'Università di Firenze dopo la morte di Francesco Mazzoni, ha destato un notevole sgomento nella comunità internazionale, ormai molto vasta, degli studiosi di Dante ed è stata letta come una manifestazione della crisi di questi studi in Italia.

Intanto continua a verificarsi un grande sviluppo degli studi su Dante soprattutto negli Stati Uniti. Anche questo fenomeno meriterebbe di essere capito. All'autore di questo che ho con me e che è l'ultimo grosso, impegnativo, brillante libro su Dante: *Dante and the making of a Modern Author* di Albert Russell Ascoli (Cambridge University Press, 2008), ho provato a porre questa domanda, così come l'ho posta ad altri studiosi. Le risposte sono tutte abbastanza persuasive: c'è stata la tradizione ottocentesca di Longfellow, c'è stato Eliot, c'è la consolidata presenza dell'insegnamento della *Commedia* nelle Università, ci sono stati grandi innovatori negli studi come Charles Singleton e John Freccero che, sulla scia di Auerbach, hanno rivolto la loro attenzione all'impianto allegorico del poema. Poi ci sono stati molti altri studiosi, più o meno giovani, come Teodolinda Barolini alla Columbia o Lino Pertile a Harvard, che hanno dato contributi di rilievo. Il libro cui ho accennato, di Ascoli, professore di letteratura italiana a Berkeley, si colloca appunto in questo quadro. Esso è già interessante per la scelta del titolo: *Dante e la formazione di un autore "moderno"*. Sembra quasi l'operazione contraria a quella che ha fatto a suo tempo Vittore Branca, intitolando un suo libro *Boccaccio medievale* e così riportando l'immagine di Boccaccio da quella di un autore che apriva, insieme con Petrarca, il Rinascimento nelle ricostruzioni di Burckhardt e tanti altri, a quella di un autore ancora tutto immerso nella cultura medievale. Ascoli sembra alludere polemicamente alle tante formule manualistiche che presentano Dante come la sintesi o la summa di tutta la cultura medievale e, studiando nell'opera dantesca la concezione nuova dello scrittore come "autore", individualmente e fieramente responsabile della sua creazione, fa di Dante un poeta moderno, il primo poeta che si è presentato come autore. Questa è forse un'altra ragione abbastanza sostanziale e profonda per la straordinaria consonanza che il mondo nostro contemporaneo avverte verso l'opera dantesca.

Torna allora qui la domanda principale che vi ho fatto fin dall'inizio di questo scritto e riguarda la presenza di Dante non tanto nel mondo della modernità quanto in quel mondo che Bloom definisce "caotico". Della presenza di Dante nel nostro mondo abbiamo molti esempi: le canzoni della Nannini, i film, le letture di Benigni. Si tratta di una presenza forte e sorprendente. La domanda diventa allora questa: perché Dante continua ad avere una presenza forte anche nella postmodernità? Quello che si sta costruendo nella postmodernità è infatti un canone nuovo, forse non lo si può più neppure considerare un canone. Forse non si può neppure tentare di schematizzarlo. Se si va a vedere quello che viene letto e studiato nelle scuole, non solo più dell'Occidente, non si ritrova più la tradizionale lista delle grandi opere che abbiamo visto, dai tragici greci a Joyce. Si possono trovare *Il racconto di Genji*, *Il sogno della camera rossa*, insieme con opere moderne come *I figli della mezzanotte*, *Cent'anni di solitudine* e tante altre opere di scrittori africani, caraibici, turchi ecc. La lista si è allargata ed è diventata molto più ampia di quella tradizionale adatta alla sensibilità classica, o

romantica o modernista e ha perso la tendenza impositiva ed egemonica che era propria di quei canoni critici. Nel postmoderno si assiste a un complicarsi del panorama culturale eppure, a quel che sembra, in questo panorama così vario e complesso Dante sembra trovare, anche qui, un suo posto. Come mai? Posso provare a dare qualche risposta e a elencare alcune ragioni, anche se questo sarebbe argomento da discutere più approfonditamente. Intanto c'è un curioso ritorno del Medioevo nelle nostre culture, una rottura delle ricostruzioni storiche lineari tipiche della modernità, quelle che avevano stabilito un continuo progresso verso una migliore civiltà e quindi avevano allineato le grandi epoche storiche secondo uno sviluppo finalizzato. In questo quadro il Medioevo era inevitabilmente l'età buia, il luogo dell'arretratezza. D'improvviso c'è stata una rottura di questa linearità, il rapporto fra le epoche storiche si è complicato e il Medioevo è diventato di moda. Umberto Eco, che ha tenuto di recente alcune lezioni all'Università di Bologna, nell'aula magna con migliaia di ascoltatori dentro e fuori dell'aula, ha parlato a lungo del Medioevo. E tutti sapete che il Medioevo è un suo cavallo di battaglia, che è stato addirittura l'argomento della sua tesi di laurea e che a esso è tornato continuamente e ne ha fatto un grande lancio attraverso i romanzi, in particolare *Il nome della rosa*. Ma non è solo lui. In realtà la presenza del Medioevo in questa cultura che Bloom chiama caotica e che noi, se vogliamo esser più gentili, possiamo dire multiforme è molto forte e spesso è caratterizzante.

Poi c'è un altro aspetto della cultura contemporanea che spiega l'interesse per Dante, ed è quello che chiamiamo il "multiculturalismo", con una parola-chiave della sociologia contemporanea. Vi posso citare in proposito un saggio di Teodolinda Barolini, che si intitola *Multiculturalismo medievale e teologia dell'Inferno dantesco* (in "Dante", 2005, 2, pp. 11-32). Dice la Barolini: "La rappresentazione dantesca dell'Inferno è unica nella sua ricca e disinvolta mescolanza di componenti eterogenee che finiscono per fondersi in una visione multiculturale del tutto personale". Dante è autore capace di raccogliere i più disparati materiali culturali. È stata, la sua, un'impresa straordinaria, di eccezionale originalità. Si sa che Dante aveva una memoria prodigiosa, ma si sa anche che, nella sua vita errabonda, non devono essere stati poi così tanti i libri su cui ha potuto mettere mano, a parte quelli letti in gioventù nella biblioteca di Santa Maria Novella, e pochissimi quelli che ha potuto portare con sé (certo molto meno di quelli che gli studiosi di volta in volta gli attribuiscono riscontrando questo o quella citazione o influenza). E però, prodigiosamente, la sua cultura era sterminata. Lo dice anche De Sanctis: Dante sapeva tutto. Dante raccoglieva tutto, apprendeva tutto e rimescolava tutto, e infatti il suo *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* si presentano come il risultato di uno straordinario sincretismo di tutte le rappresentazioni che si sono date di quei mondi e al tempo sono costruzioni del tutto personali. Non solo, quindi, multiculturalismo, ma anche eclettismo e vorace sincretismo: Dante poteva mettere insieme tranquillamente Platone e Aristotele (usando quanto di quei filosofi gli era disponibile in modo diretto o indiretto), San Tommaso e Sant'Agostino. Aveva una capacità tutta sua di riplasmare le principali correnti filosofiche e culturali del suo tempo e farle diventare sue personali. Il *salmigondis* di cui parlava Voltaire era in realtà un *pastiche* prelibato. Mi domando se possiamo, accanto al multiculturalismo che è tipico degli studi culturali, affiancare anche il multilinguismo di Contini, che è tipico invece degli studi stilistici. In Dante c'è anche la compresenza, la mescolanza di tante lingue. Queste caratteristiche sembrano farlo diventare particolarmente adatto alla cultura postmoderna. A me è capitato di far leggere Dante in situazioni molto diverse fra di loro: quei ragazzi giovani, anche abbastanza impreparati ad affrontare un'opera così complessa, portatori spesso inconsapevoli di una cultura, che è la cultura dell'oggi, fatta di sincretismo, velocità,

simultaneità, molteplicità di mezzi di rappresentazione e comunicazione si dimostravano capaci di entrare nel mondo dantesco con grande disinvoltura. Essi trovavano Dante come particolarmente familiare, lo consideravano appassionatamente loro.

Già Francesco Spera ha citato in questo volume il saggio di Borges su Dante. Certo, se c'è un autore molto dantesco questo è Borges, il quale è anche uno dei maggiori idoli della letteratura postmoderna. È interessante, per esempio, questa citazione con cui voglio chiudere il mio discorso. Questa citazione viene da un altro scritto e ha un contenuto più direttamente autobiografico, e riguarda un ricordo di Borges di quando lesse per la prima volta Dante:

Il caso (a parte che il caso non esiste, e quello che chiamiamo caso non è che nostra ignoranza della complessa meccanica della casualità) mi fece imbattere in tre volumetti nella libreria Mitchell, oggi scomparsa, che mi suscita tanti ricordi. Questi tre volumi [...] erano l'*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso*, tradotti in inglese da Carlyle, non da Thomas Carlyle [...ma del fratello John A.]. Erano libri molto maneggevoli, editi da Dent. Stavano comodamente in tasca. Su una pagina c'era il testo italiano e a fronte il testo inglese, una traduzione letterale. [...] Lessi così i tre volumi in quei lenti viaggi in tranvai. In seguito avrei letto altre edizioni... Leggevo tutte le edizioni che trovavo e mi divertivo con i diversi commenti e le diverse interpretazioni di quest'opera molteplice.

“Molteplice”, naturalmente, si aggiunge agli aggettivi che abbiamo già incontrato. Quello che mi interessa, comunque, in questa dichiarazione di Borges, è l'ultimo punto, là dove parla del “divertimento” dell'interpretazione. L'importanza data all'interpretazione è tipica, appunto, della cultura postmoderna, se vogliamo chiamarla così. La *Commedia* si presenta a noi, quasi sempre, con ampi commenti, che mettono a confronto varie interpretazioni e ci chiamano a discuterne e a provare piacere nella discussione. È un'altra, sicuramente, delle ragioni che rendono quest'opera particolarmente adatta al clima culturale in cui viviamo.

*in *Leggere e rileggere la Commedia*, a cura di Barbara Peroni, Milano, Unicopli, 2009, pp. 123- 140.

