

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

Dante e la poesia del modernismo europeo da Eliot a Montale

Dante and the poetry of European modernism from Eliot to Montale

ROSA GIULIO

ABSTRACT

Il discorso critico è strettamente costruito a parte Dantis, su cui si concentrano per la maggior parte i rinvii alle fonti e i riferimenti bibliografici. Vi si affrontano i rapporti con la Commedia di Eliot e di Montale, poeti tra i più rappresentativi della Modernità. Pur nella diversità dei rispettivi contesti storici e culturali, non dissimili sono le loro riflessioni sulla funzione e la continua trasformazione del linguaggio poetico, che interagisce con il comune interesse per la capacità di Dante di trasferire le vicende personali nella dimensione storica e metafisica. Se, per Eliot, il "correlativo oggettivo" è la chiave per interpretare l'allegoria come oggettivazione poetica della struttura dottrinale del poema e individuare la poeticità intrinseca del procedimento allegorico, allo stesso modo per Montale Dante crea sensibilmente gli oggetti nominandoli ed esprimendo con sintesi fulminee il "massimo" di oggettivismo e razionalismo poetico. Essendo, inoltre, poeta "concentrico", si rivela estraneo al tempo presente, a una realtà in espansione e progressivamente allontanata dal centro, a una civiltà "soggettivistica" con frequenti spinte irrazionali; e, tuttavia, quanto più il suo mondo si allontana dal mondo attuale, tanto più cresce la volontà dei Moderni di conoscerlo.

PAROLE CHIAVE: *Dante, Commedia, Eliot, Montale*

The critical discourse is strictly constructed a parte Dantis, on which the references to sources and bibliographical references mostly focus. The relationships of Eliot and Montale, among the most representative poets of Modernity, with Commedia are addressed. Despite the diversity of their respective historical and cultural contexts, their reflections on the function and continuous transformation of poetic language are not dissimilar, which interacts with the common interest in Dante's ability to transfer personal events into the historical and metaphysical dimension. If, for Eliot, the "objective correlative" is the key to interpreting allegory as a poetic objectification of the doctrinal structure of the poem and identifying the intrinsic poeticity of the allegorical procedure, in the same way for Montale Dante sensitively creates objects by naming them and expressing them with synthesis the "maximum" of objectivism and poetic rationalism was lightning fast. Furthermore, being a "concentric" poet, he reveals himself to be alien to the present time, to a reality that is expanding and progressively moving away from the center to a "subjectivist" civilization with frequent irrational impulses; and, however, the more his world distances itself from the current world, the more the desire of the Moderns to know it grows.

KEYWORDS: *Dante, Commedia, Eliot, Montale*

AUTORE

ROSA GIULIO è professore ordinario di Letteratura Italiana nell'Università di Salerno. Tra i suoi studi, oltre a saggi in riviste italiane e straniere, in Atti di Convegni e volumi miscellanei, vanno segnalati i lavori monografici di maggiore diffusione: Sotto il segno di Athena. L'Ellade eroica tra mito e storia nella letteratura italiana; Il dio ignoto. Dalla crisi del Rinascimento alla modernità letteraria; Gli infiniti disordini delle cose. Sullo «Zibaldone» di Leopardi; L'«azzurro color di lontananza». Infinità dello spazio e sublimità del pensiero nelle letterature moderne; Sapienza poetica e filosofia del gusto nel Settecento letterario italiano; «Di te pensando, / a palpitar mi sveglio». Dittici letterari da Alfieri a Gadda; Pirandello. La costruzione del personaggio la scienza il fantastico; Render Dante "voce a voce". Studi sulla «Commedia» a confronto.
rgiulio@unisa.it

Da Dante a Eliot: il procedimento allegorico

Il discorso critico è strettamente costruito *a parte Dantis*, su cui si concentrano per la maggior parte i rinvii alle fonti e i riferimenti bibliografici. Vi si affrontano i rapporti con la *Commedia* di Eliot e di Montale, poeti tra i più rappresentativi della Modernità. Pur nella diversità dei rispettivi contesti storici e culturali, non dissimili sono le loro riflessioni sulla funzione e la continua trasformazione del linguaggio poetico, che interagisce con il comune interesse per la capacità di Dante di trasferire le vicende personali nella dimensione storica e metafisica.

Fin dalle sue poesie del 1917, raccolte in *Prufrock and Other Observations*, Thomas Stearns Eliot amava porre in epigrafe versi di Dante¹; in questo caso, gli ultimi quattro (133-136) del canto XXI del *Purgatorio*:

[...] Or puoi la quantitate
comprender de l'amor ch'a te mi scalda,
quand'io dismento nostra vanitate,
trattando l'ombre come cosa salda.

Sono le parole che Stazio rivolge a Virgilio, dopo che, avendo conosciuto la sua identità, aveva tentato di abbracciarlo per confermarlo di essersi ispirato alla sua poesia sublime, senza ricordarsi della loro essenza di ombre. La scelta di Stazio, da parte di Eliot, riveste un carattere paradigmatico, anche perché la figura storica del poeta "regolato" della *Tebaide* non è il personaggio costruito da Dante nel poema, presentato come originariamente dedito alla prodigalità, poi convertito di nascosto al cristianesimo, infine prima anima purificata dall'espiazione purgatoriale incontrata nel viaggio oltremondano. Definito nel *Convivio* «dolce poeta» (IV xxv 6), sulle orme della «tanta dulcedine» dei suoi versi attribuitagli nelle sue *Satire* da Giovenale (VII 82-86), Stazio nel poema dantesco non riveste solo il ruolo di allievo nei confronti del maestro Virgilio, ma anche del sapiente, pronto ad ascendere tra i beati, a cui è affidata la duplice funzione di traghettare la civiltà umanistica verso il cristianesimo e di esporre nel canto XXV del *Purgatorio* la teoria fondante delle prime due

¹ T. S. ELIOT, *Prufrock and Other Observations* [The Egoist Ltd, London 1917], in ID., *The Complete Poems and Plays*, d'ora in avanti *CPP*, Faber and Faber, London 1969, pp. 11-34: 11.

cantiche della *Commedia*, quella dei “corpi aerei”, a partire dal processo generazionale dell’anima umana fino al suo destino ultimo di “ombra”, dotata della «vanitate», messa in luce da Eliot nella citazione in esergo dei versi di Dante².

Subito dopo, la prima e più celebre lirica della raccolta, *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, reca in epigrafe ancora versi di Dante³; si tratta delle due terzine (61-66) del canto XXVII dell’*Inferno*, da cui inizia l’autopresentazione di Guido di Montefeltro nell’ottava bolgia, dove, avvolti in fiamme, come Ulisse, sono dannati sia coloro che usarono il loro ingegno senza la guida della virtù, sia i consiglieri fraudolenti; così l’«uom d’arme» e «cordigliero» esordisce, prima di raccontare al poeta l’inganno suggerito a Bonifacio VIII:

S’i’ credesse che mia risposta fosse
a persona che mai tornasse al mondo,
questa fiamma staria senza più scosse;
ma però che già mai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s’i’ odo il vero,
senza tema d’infamia ti rispondo.

Questo esordio dell’ambiguo condottiero, chiuso all’interno di una fiamma tormentata e gemente, è rivolto a certificare l’assoluta sincerità della narrazione della sua drammatica storia, come garanzia di non essere infamato: le sue parole si trasformavano nel linguaggio proprio del fuoco con il suo confuso crepitio⁴. E, in effetti,

² Cfr. M. SCHERILLO, *Il cristianesimo di Stazio secondo Dante*, in «Atene e Roma» V, 1902, pp. 497-506; M. BONTEMPELLI, *Il canto XXI del «Purgatorio»*, in *Lecture dantesche*, a cura di G. Getto, Sansoni, Firenze 1958 e 1964, *Purgatorio*, pp. 1095-1109. Per Bontempelli, la «novità» di Dante consiste nell’aver collocato l’evento della liberazione dell’anima di Stazio dopo il periodo espiatorio non in Paradiso, ma nel Purgatorio; G. PADOAN, *Il canto XXI del «Purgatorio»*, in *Nuove letture dantesche*, Le Monnier, Firenze 1970, IV, pp. 327-354; B. NARDI, *Sull’origine dell’anima umana* [1938], in ID. *Dante e la cultura medievale*, a cura di P. Mazzantini, Laterza, Roma-Bari 1983, pp. 207-224; ID. *Il canto XXV del «Purgatorio»* [1958], in ID., «Lecturae» e altri studi danteschi, a cura di R. Abardo, Le Lettere, Firenze 1990, pp. 139-150; É. GILSON, *Dante’s Notion of a Shade: Purgatorio XXV*, in «Mediaeval Studies», XXIX, 1967, pp. 124-142; P. BOYDE, *Dante Philomythes and Philosopher. Man in the Cosmos*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, tad. it., *L’uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, il Mulino, Bologna 1984, pp. 461-462; S. GENTILI, *L’anima forma e immagine del corpo. L’invenzione della «Commedia»*, in EAD., *L’uomo aristotelico. Alle origini della letteratura italiana*, «Prefazione» di P. DRONKE, Carocci, Roma 2005, pp. 95-125; E. PARATORE, *Stazio, Publio Papinio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Biblioteca Treccani, Mondadori, Milano 2005, 15, pp. 165-173.

³ *CPP (Prufrock and Other Observations)*, p. 13.

⁴ Vd. B. TERRACINI, *Il canto XXVII dell’«Inferno»* [1954], in ID., *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 173-205; L. PERTILE, «Inferno» XXVII. *Il peccato di Guido di Montefeltro*, in «Atti dell’Istituto Veneto di scienze, lettere ed arti. Cl. sc. morali, lettere ed arti», CXLI, 1983, pp. 147-178; M. TAVONI, *Guido da Montefeltro dal «Convivio» a Malebolge («Inferno» XXVII)*, in ID., *Qualche idea su Dante*, il Mulino, Bologna 2015, pp. 251-292.

è proprio Eliot, nel suo fondamentale saggio su Dante, a mettere in evidenza la sostanziale differenza tra mondo infernale e mondo purgatoriale, tenendo presenti, per le anime della seconda cantica, i versi in lingua provenzale (140-147) con cui Arnaut Daniel si rivolge ai due poeti nel canto XXVI. Se, nell'Inferno, i dannati, a causa della propria perversa natura, loro vera essenza, sono tormentati in eterno, nel Purgatorio, invece, il tormento delle fiamme è deliberatamente e coscientemente accettato dal penitente:

In hell, the torment issues from the very nature of the damned themselves, expresses their essence; they writhe in the torment of their own perpetually perverted nature. In purgatory the torment of flame is deliberately and consciously accepted by the penitent⁵.

«Nel foco che li affina» le anime del Purgatorio soffrono, perché desiderano soffrire, per purificarsi; soffrono attivamente e ardentemente, per prepararsi alla beatitudine. Nella loro sofferenza c'è, dunque, speranza, a differenza della situazione passiva in cui si trova lo stesso Virgilio, costretto a soffrire in eterno nel Limbo:

The souls in purgatory suffer because they *wish to suffer*, for purgation. And observe that they suffer more actively and keenly, being souls preparing for blessedness, than Virgil suffers in eternal limbo. In their suffering is hope, in the anaesthesia of Virgil is hopelessness; that is the difference⁶.

Nella *Prefazione* alla traduzione italiana di *The Waste Land*, Mario Praz giustamente rileva che, per Eliot, Dante esprime, a differenza dell'«arbitrario individualismo romantico», la più grande «intensità emotiva del tempo suo», basata, in modo

⁵ T. S. ELIOT, *Dante* [1929], in ID., *Selected Essays* [1932], (SE), Faber and Faber, London 1966, pp. 237-277: 255. Vd. il saggio su Dante anche nell'ed. ital., a cura di R. Sanesi, T. S. ELIOT, *Opere 1904-1939*, Bompiani, Milano 1992, pp. 826-866.

⁶ SE (*Dante*), p. 256.

preminente, sulla cultura a lui coeva, ma riuscendo anche a dare «espressione su-
prema a un'esperienza di carattere universale»⁷; questo spiega perché la poesia elio-
tiana è «strettamente connessa» all'interpretazione dell'allegoria dantesca⁸. Il rap-
porto culturale, quindi, del poeta angloamericano con il poeta italiano, andando ben
oltre le prime prove giovanili, al tempo della composizione e pubblicazione di *Pru-
frock and Other Observations* si era precisato e stabilizzato, in confluenza con esiti
poetici derivati sia da John Donne, sia da Jules Laforgue. Già qualche poesia, come
Gerontion, approfondisce e rende ancor più solido il legame di Eliot con Dante⁹, fino
al momento più intenso ed emblematico rappresentato, com'è noto, da *The Waste
Land*.

The Waste Land, fin dalla dedica a Ezra Pound, nasce, infatti, sotto il segno dan-
tesco, perché il poeta dei *Cantos* è chiamato «il miglior fabbro»¹⁰: la stessa defini-
zione che, nel canto XXVI del *Purgatorio* (115-120), Guido Guinizzelli dà di Arnaut
Daniel, alludendo metaforicamente alla sua eccellenza tecnica e artigianale nel com-
porre versi d'amore in lingua provenzale, in maniera di sicuro superiore a quella di
Giraut de Bornelh, ritenuto invece migliore solo dagli incompetenti del fare poetico:

«O frate», disse, «questi ch'io ti cerno
col dito», e additò uno spirto innanzi,
«fu miglior fabbro del parlar materno.
Versi d'amore e prose di romanzi
soverchiò tutti; e lascia dir li stolti
che quel di Lemosì credon ch'avanzi».

E Arnaut ritorna nei versi finali del poemetto eliotiano; in Dante, dopo essersi
rivolto in lingua provenzale ai due *viatores*, per ricordare il peccato di lussuria, di
cui si sta purificando nelle fiamme purgatoriali, si nasconde dentro di esse: il verso,
«Poi s'ascose nel foco che li affina» (*Pg* XXVI 148), è interamente riportato in italiano
(v. 427) dal poeta inglese¹¹. Eliot, inoltre, trascrive alcuni dei versi pronunciati da
Arnaut («[...] *consiros vei la passada folor / [...] sovenha vos a temps de ma dolor!*», *Pg*
XXVI 143 e 147), nella composizione *Exequy*, in cui subisce l'ascendenza di John

⁷ M. PRAZ, Prefazione a T. S. ELIOT, *La terra desolata. Frammento di un agone. Marcia trionfale*, Einaudi, Torino 1966, pp. 5-8: 7 (trad. da T. S. ELIOT, *The Waste Land. Fragment of an Agon. Triumphal March*, Faber & Faber, London 1926).

⁸ M. PRAZ, *T. S. Eliot e Dante*, in ID., *Machiavelli in Inghilterra*, Tumminelli, Roma 1942, p. 258.

⁹ CCP (*Gerontion* [Poems, The Hogarth Press, Richmond 1920]), pp. 35-57: 37-39.

¹⁰ CCP (*The Waste Land* [Boni & Liveright, New York 1922]), pp. 59-80: 59. Vd. E. POUND, *Dante: dalle carte Scheiwiller*, a cura di C. Bologna, L. Fabiani, Marsilio, Venezia 2015.

¹¹ CPP (*The Waste Land*), p. 75.

Donne, sconsigliata però da Pound ai fini dell'inserimento in *The Waste Land*¹². Nella quinta parte, *What the Thunder said* di *The Waste Land*, allude anche al celebre episodio pisano del conte Ugolino della Gherardesca, fatto chiudere dall'arcivescovo Ruggieri degli Ubaldini nella torre dei Gualandi, insieme con i figli, Gualdo e Ugucione, e i nipoti, Ugolino (il Brigata) e Anselmuccio; in particolare, al momento in cui, le prime ore del mattino, veniva portato il cibo ai prigionieri, svegli, ma ancora turbati da un inquietante e presago sogno notturno¹³. Eliot intuisce che due sono le terzine risolutive (*If XXXIII* 43-48), in quanto rappresentano il vero e proprio prologo della tragedia:

Già eran desti, e l'ora s'appressava
che 'l cibo ne solëa esser addotto,
e per suo sogno ciacun dubitava;
e io senti' chiavar l'uscio di sotto
a l'orribile torre; ond'io guardai
nel viso a' mie' figliuoli senza far motto.

Dei sei versi rende il passaggio rivelatore del senso latente dell'incubo onirico; «e io senti' chiavar l'uscio di sotto / a l'orribile torre» diventa «I have heard the Key / turn in the door» (410-411): il rumore della chiave, che gira nella porta, udito

¹² Cfr. E. POUND, *Arnaut Daniel* [«Instigations», 1920], in ID., *Literary Essays-Saggi letterari*, Garzanti, Milano 1957 e 1973; A. DANIEL, *Canzoni*, nuova edizione, a cura di M. Perugi, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione E. Franceschini, Firenze 2015; M. PERUGI, *Arnaut Daniel in Dante*, in «Studi danteschi», LI, 1978, pp. 59-152; T. BAROLINI, *Dante's Poets. Textuality and Truth in the «Comedy»*, Princeton University Press, Princeton 1984, trad. it. *Il Miglior Fabbro. Dante e i poeti della commedia*, Bollati Boringhieri, Torino 1993; P. G. BELTRAMI, *Arnaut Daniel e la «bella scola» dei trovatori di Dante*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*, Atti del quarto Seminario Dantesco Internazionale, University of Notre Dame, Ind. (USA), 25-27 settembre 2003, a cura di M. Picone, T. J. Cachey Jr., M. Me-sirca, Cesati, Firenze 2004, pp. 29-59; R. REA, *Memorie di un lussurioso. Lettura del canto XXVI del «Purgatorio»*, in «L'Alighieri», n. s. 45, 2015, pp. 103-127; Arnaut fu giullare e uomo di corte (cfr. J. BOUTIÈRE e A. H. SCHUTZ, *Biographies des troubadours, Textes provençaux des XIII et XIVe siècle*, édition refondue [...] par Jean Boutière, avec la collaboration d'I.-M. CLUZEL, Didier, Paris 1964, p. 59), mentre Dante in *De vulgari eloquentia* cita non solo tre suoi componimenti (II II 8, VI 6, XIII 2), ma conosceva anche la sua sestina, «Lo ferm voler», su cui modella una delle prime canzoni "petrose" in sestine «Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra».

¹³ Cfr. F. DE SANCTIS, *L'Ugolino di Dante* [1869], in ID., *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Einaudi, Torino 1967 (seconda edizione), pp. 681-704; E. PASQUINI, *Il canto XXXIII dell'«Inferno»*, in «Lecture Classensi», IX-X, 1982, pp. 191-216; E. SANGUINETI, «Inferno» XXXIII [1989], in ID., *Dante reazionario*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 111-123; G. GÜNTERT, *Canto XXXIII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di Id. e M. Picone, Cesati, Firenze 2000-2002, *Inferno*, pp. 457-472; S. BELLOMO, *Il canto XXXIII dell'«Inferno»*, in *Lectura Dantis 2002-2009, omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di A. Cerbo, con la collaborazione di M. Semola, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2011, IV, pp. 1369-1386.

dall'interno della *Prison*¹⁴. Non va tuttavia trascurato che la percezione nell'isolamento, in un cerchio chiuso verso l'esterno, è anche un dato fenomenologico che Eliot mutua dalla concezione filosofica di Francis Herbert Bradley, esposta in *Appearance and Reality* (1893), su cui aveva svolto la sua tesi di dottorato¹⁵; ma un riferimento alla tragica vicenda di Ugolino è anche nel settantaquattresimo dei *Pisan Cantos* di Pound, che evoca la *Tower*, dove il padre «chewed his son's head»¹⁶.

Né mancano nel poemetto traduzioni integrali di versi di Dante, come nella prima parte sulla sepoltura dei morti (*The Burial of the Dead*): «[...] ch'ì non avrei creduto / che morte tanta n'avesse disfatta» di *If* III 56-57 è reso alla lettera in «I had not thought death had undone so many» (v. 63), in un contesto, in cui venivano esalati sospiri brevi e radi («Sighs, short and infrequent, were exhaled» (64)¹⁷, con un corrispondente richiamo a *If* IV 25-27: «Quivi, secondo che per ascoltare, / non avea pianto mai che di sospiri, / che l'aura eterna facevan tremare»¹⁸. Altri versi sono, invece, ripresi con *variatio*: ad esempio, nell'episodio di Pia de' Tolomei, lì dove la gentildonna invita il *viator*, dopo il ritorno e il riposo del lungo viaggio oltremondano, a ricordarsi di lei, il celebre verso, che racchiude il dramma della sua esistenza, dalla nascita alla morte, «Siena mi fé; disfecemi Maremma» (*Pg* V 134)¹⁹, in Eliot - parte terza del poemetto sul sermone del fuoco (*The Fire Sermon*) - diventa: «Highbury bore me. Richmond and Kew / Undid me» (293-294)²⁰.

Va, inoltre, tenuto presente che, mentre la redazione definitiva della quarta parte, *Death by Water*, è formata da meno di dieci versi, la stesura originale si presenta di oltre novanta versi ed è modellata sia sull'*Ulysses* di Alfred Tennyson, sia sul canto XXVI dell'*Inferno*, in cui Ulisse racconta il suo ultimo viaggio²¹. L'incontro con

¹⁴ CPP (*The Waste Land*), p. 74.

¹⁵ Cfr. F. H. BRADLEY, *Appearance and Reality: A Metaphysical Essay*, Swan Sonnenschein, London 1893.

¹⁶ E. POUND, *The Pisan Cantos* [New Directions, Norfolk 1948], in *The Cantos of EZRA POUND*, Faber & Faber, London 1960, pp. 451-477: 463. Cfr. anche le edizioni italiane: E. POUND, *I Cantos*, a cura di M. de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1985, pp. 838-885: 858; ID., *Canti pisani*, a cura di A. Rizzardi, Feltrinelli, Milano 1980, pp. 2-45: 22, 24, sulla cui prima uscita (Guanda, Parma 1953) vd. la recensione montaliana: «Corriere della Sera», 19 novembre 1953, ora in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, I, pp. 1592-1598.

¹⁷ CPP (*The Waste Land*), p. 62.

¹⁸ Vd. N. SAPEGNO, *Canto III* [1960], in *Lectura Dantis Scaligera*, Le Monnier, Firenze 1967-68, *Inferno*, pp. 51-71; M. TROVATO, *III*, in *Lectura Dantis Virginiana*, I. *Dante's Inferno* («Lectura Dantis», VI [1990]: Supplement), pp. 28-41; G. INGLESE, S. MARINETTI, *Corrispondenza dantesca*, in «Critica del testo», IV, 2, 2001, pp. 481-485.

¹⁹ Vd. G. VARANINI, *Il punto sulla Pia*, in ID., *L'accesso strale. Saggi e ricerche sulla «Commedia»*, Federico & Ardia, Napoli 1984, pp. 108-122; F. MORGANTE, *La Pia dantesca*, in «L'Alighieri», XL, n. s. 14, 1999, pp. 31-40.

²⁰ CPP (*The Waste Land*), p. 70.

²¹ Vd. J. M. LOTMAN, *Il viaggio di Ulisse nella «Divina Commedia» di Dante*, in ID., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 81-102; M. CORTI, *La «favola» di Ulisse: invenzione dantesca?*, in EAD., *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico di*

l'altissima montagna dell'Eden, da cui nasce un vento turbinoso che fa naufragare l'eroe greco con i suoi compagni (133-142) -

quando n'apparve una montagna, bruna
per la distanza, e parvemi alta tanto
quanto veduta non avëa alcuna.

Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto,
ché de la nova terra un turbo nacque
e percorse del legno il primo canto.

Tre volte il fé girar con tutte l'acque;
a la quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che 'l mar fu sovra noi richiuso.

- è qui, in Eliot, un procedere verso una linea bianca, ma possente come un muro, una barriera: «A line, a white line, a long white line, / a wall, a barrier, towards which we drove» (76-77)²².

Se il fiore della terra desolata e guasta è il cactus, con *The Hollow Men*, la composizione parzialmente pubblicata nella rivista «Dial», poi intera nei *Poems 1909-1925*²³, Eliot ritorna al fiore tipico della simbologia letteraria inglese, la rosa, ma con accenti di evidente ascendenza dantesca. In questo senso, l'ultima strofa della quarta sezione è indicativa, là dove si accenna agli occhi come stella perpetua («The eyes [...] as the perpetual star»), alla speranza, alla rosa dalle molte foglie («Multifoliate rose») ²⁴, si allude a «Li occhi da Dio dilette e venerati» della Vergine Maria (*Pd* XXXIII 40), apparsa a Dante come «viva stella» (*Pd* XXIII 92), da lui invocata come «la rosa in che 'l verbo divino / carne si fece» (*Pd* XXIII 73-74), e alla «candida rosa» (*Pd* XXXI 1) dagli innumerevoli petali, che costituiscono le «bianche stole», i beati con la carne gloriosa risorta (*Pd* XXX 129), da Bernardo di Chiaravalle indicatigli nell'Empireo, seguendo l'ordine dei due grandi emicicli, in cui sono disposti, e secondo i due tempi del mondo nel progetto provvidenziale della storia della salvezza, prima e dopo Cristo, il tempo dell'Antico e quello del Nuovo Testamento (*Pd* XXXII 13-15):

Dante, Einaudi, Torino 1993, pp. 113-145; T. ZANATO, *Rilettura desultoria di «Inferno» XXVI*, in «L'Ali-ghieri», n. s. 35, 2010, pp. 75-109.

²² T. S. ELIOT, *The Waste Land*: trad. ital. *La terra desolata*. «Con il testo della prima redazione», a cura di A. Serpieri, Rizzoli, Milano 1982, pp. 176-183: 180.

²³ Cfr. T. S. ELIOT, *Poems 1909-1925*, Faber & Gwyer, London 1925.

²⁴ *CPP (The Hollow Men)*, pp. 81-86: 85.

puoi tu veder così di soglia in soglia
 giù digradar, com'io ch'a proprio nome
 vo per la rosa giù di foglia in foglia²⁵.

Così pure, in una lirica degli *Ariel Poems* del 1929, dal titolo significativo di *Animula*, pone in *incipit*, collegandoli, i primi due emistichi di due terzine dantesche dal canto centrale di tutta la *Commedia*, in cui Marco lombardo illustra, nel girone degli iracondi, la dottrina dell'anima intellettiva, creata direttamente da Dio, ingenua e priva di conoscenza, avendo aristotelicamente in potenza gli intelligibili, ma ancora nulla in atto, simile a una *tabula rasa* (Pg XVI 85-93):

Esce di mano a lui che la vagheggia
 prima che sia, a guisa di fanciulla
 che piangendo e ridendo pargoleggia,
 l'anima semplicetta che sa nulla,
 salvo che, mossa da lieto fattore,
 volentier torna a ciò che la trastulla.
 Di picciol bene in pria sente sapore;
 quivi s'inganna, e dietro ad esso corre,
 se guida o fren non torce suo amore²⁶.

²⁵ Sui quattro canti dell'Empireo, da XXX a XXXIII, cfr. É. GILSON, *La teologia mistica di San Bernardo*, Jaca Book, Milano 1987 (testo originale, *La théologie mystique de Saint Bernard*, Vrin, Paris 1934); P. DRONKE, *Symbolism and Structure in «Paradiso» 30*, in «Romance Philology», XLIII, 1, 1989, pp. 29-48; M. AVERSANO, *San Bernardo e Dante. Teologia e poesia della conversione*, Edisud, Salerno 1990; R. STEFANINI, *Le tre mariofanie del «Paradiso»: XXIII. 88-129; XXXI. 115-142; XXXII. 85-114*, in «Italice», LXVIII, 3, 1991, pp. 297-309; P. DRONKE, *The conclusion of Dante's «Commedia»*, in «Italian Studies», XLIX, 1994, pp. 21-39. Vd. anche A. GRANESE, *La coscienza metaletteraria di Dante: le rifrazioni strutturali della «Comedia»*, Edisud, Salerno 2021, pp. 218-234, e, per un'analisi metrico-retorica e dei pregi stilistici di Pd XXIII 70-139, in cui sono inseriti i versi citati (73-74, 92), M. BIANCO, *Dant_Tropia. Approccio retorico ai versi mariani del «sacrato poema». Dante conosciuto attraverso le figure*, La scuola di Pitagora, Napoli 2022, pp. 261-283.

²⁶ Su questo argomento già nel *Convivio* (IV XII 14-16) Dante aveva osservato: «Lo sommo desiderio di ciascuna cosa, e prima dalla natura dato, è lo ritornare allo suo principio. E però che Dio è principio delle nostre anime e fattore di quelle simili a sé [...] essa anima massimamente desidera di tornare a quello. [...] così l'anima nostra, incontante che nel nuovo e mai non fatto cammino di questa vita entra, dirizza li occhi al termine del suo sommo bene, e però qualunque cosa vede che paia in sé avere alcuno bene, crede che sia esso. E perché la sua conoscenza prima è imperfetta, per non essere esperta né dottrinata, piccioli beni le paiono grandi, e però da quelli comincia prima a desiderare». Vd. P. FALZONE, *Psicologia dell'atto umano in Dante*, in *Filosofia in volgare nel Medioevo*, Atti del Convegno della Società Italiana per lo Studio del Pensiero Medievale (S.I.S.P.M.), Lecce, 27-29 settembre 2002, a cura di N. Bray, L. Sturlese, Fédération Internationale des Instituts d'Études Médiévales, Louvain-La-Neuve 2003, pp. 331-366; V. BARTOLI, *Il concetto di sinderesi nella «Commedia»*, in «L'Alighieri», n. s. 40, 2012, pp. 121-133.

Nel testo inglese, tra virgolette, in quanto citazione quasi letterale: «Issues from the hand of God, the simple soul»²⁷: è indubbia la volontà di Eliot, che, appena due anni prima, nel 1927, non solo aveva preso la cittadinanza inglese, ma si era poi dichiarato classicista in letteratura e cattolico anglicano in religione, di riscoprire, proprio sulle orme di Dante, la primitiva purezza e innocenza dell'anima, successivamente deviata e perduta. Non a caso, proprio l'aspetto penitenziale, segnatamente da tre terzine (94-102) del canto IX sempre del *Purgatorio*, è ripreso in *Ash-Wednesday* del 1930.

Là ne venimmo; e lo scaglion primaio
 bianco marmo era sì pulito e terso,
 ch'io mi specchiai in esso qual io paio.
 Era il secondo tinto più che perso,
 d'una petrina ruvida e arsiccia,
 crepata per lo lungo e per traverso.
 Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia,
 porfido mi pareva, sì fiammeggiante
 come sangue che fuor di vena spiccia.

Così lucido e luccicante era il marmo bianco del primo gradino che Dante vi si rispecchia perfettamente, guardandosi dentro, nelle parti più recondite della sua coscienza; purpureo scurissimo quasi nero, il secondo, di pietra grezza, bruciacchiata e spaccata con due fenditure in forma di croce, a immagine dello spezzarsi della durezza dell'animo, mediante la confessione orale; il terzo, che posa come un blocco compatto sugli altri due, di porfido così rosso da sembrare sangue vivo quando sgorga da un vena, a denotare fermezza nel buon proposito di non peccare più e ardore di carità riparatrice. È evidente che i gradini allegorizzano le tre parti del sacramento della confessione, *cordis contritio, oris confessio, satisfactio operis*, secondo Tommaso d'Aquino:

Quartum sacramentum est poenitentia, cuius quasi materia sunt actus poenitentis,
 qui dicuntur tres poenitentiae partes. Quarum prima est cordis contritio, ad quam

²⁷ CPP (*Animula [Ariel Poems, Faber & Faber, London 1929]*), pp. 101-111: 107. Montale, oltre ad *Animula*, ha tradotto altri *Ariel Poems, Canto di Simeone* e *La figlia che piange*: E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1984, pp. 760-764.

pertinet quod homo doleat de peccato commisso, et proponat se de cetero non peccaturum. Secunda pars est oris confessio, ad quam pertinet ut peccator omnia peccata, quorum memoriam habet, suo sacerdoti confiteatur integraliter, non dividens ea diversis sacerdotibus. Tertia pars est satisfactio pro peccatis secundum arbitrium sacerdotis, quae quidem praecipue fit per ieiunium et orationem et elemosynam. Forma autem huius sacramenti sunt verba absolutionis quae sacerdos profert²⁸.

Dei tre momenti penitenziali, rappresentati dai tre scalini posti sotto la porta del Purgatorio, Eliot accenna al secondo e al terzo, alla confessione orale del penitente e alla sua volontà di ammenda. Nei versi incipitari delle prime tre strofe della terza sezione di *Ash-Wednesday*, il passaggio è dalla prima rampa della seconda scala («At the first turning of the second stair») alla seconda rampa sempre della seconda scala («At the second turning of the second stair») e infine alla prima rampa della terza scala («At the first turning of the third stair»)²⁹. Il riscontro preciso è, quindi, in Dante: «Là ne venimmo; e lo scaglion primanio» (prima terzina, *incipit*); «Era il secondo tinto più che perso» (*incipit* della seconda terzina); «Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia / porfido mi pareva sì fiammeggiante» (primi due versi della terza). Le immagini allegorizzano i tre momenti della confessione: il soffermarsi, da parte di Eliot, sugli ultimi due – *l'oris confessio*, la confessione delle proprie colpe da parte del penitente, che nel colore scuro del gradino vede la natura vile e disprezzabile del peccato, e la *satisfactio operis*, il porfido fiammeggiante, l'ardore di carità, che deve improntare la penitenza stessa –, segnala la faticosa ascesa verso la purificazione, in linea con lo spirito purgatoriale, e, contestualmente, a livello di resa poetica, una magistrale espressione del correlativo oggettivo in termini fortemente allegorizzanti, ma intrisi di spiritualità cristiana, che solo in Dante, nella sua eccellenza di poeta-profeta, poteva trovare³⁰.

II. Dante tra Eliot e Montale: il “correlativo oggettivo”

²⁸ Thomae Aquinatis *De articulis Fidei*, pars II (*De Ecclesiae Sacramentis*); cfr. anche ID., *Summa Theologiae*, III, q. XC, a. 2.

²⁹ CPP (*Ash-Wednesday* [Faber & Faber, London 1930]), pp. 87-99: 93.

³⁰ Vd. E. RAIMONDI, *Semantica del canto IX del «Purgatorio»*, in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970, pp. 95-122; P. SPILLENGER, IX, in *Lectura Dantis Virginiana*, II. *Dante's Purgatorio* («Lectura Dantis», XII [1993]: Supplement), pp. 128-141; M. PICONE, *Canto IX*, in *Lectura Dantis Turicensis*, cit., *Purgatorio*, pp. 121-137.

Nel suo saggio su Dante, Montale prende ad esempio proprio *Ash-Wednesday*, trascrivendo i versi iniziali della prima strofa della seconda sezione («Lady, three white leopards sat under a juniper-tree / In the cool of the day»)³¹, per sostenerne il carattere essenziale di «esercitazione [...] di un grande poeta dei nostri tempi», preferendogli «il concentratissimo inferno post-simbolista e quasi cubista di *The Waste Land*», ma soprattutto per avvalorare la sua idea centrale che «Dante non può essere ripetuto», perché nel mondo attuale «l'enciclopedismo non forma più una sfera, ma un immenso coacervo di nozioni» provvisorie ed è, quindi, irripetibile l'itinerario dantesco: è pura illusione che un'immaginazione sensibile possa dar vita in modo accettabile a «una forma ampiamente strutturata e con una inesauribile ricchezza di significati palesi e occulti», quale è il “miracolo” della *Commedia*³². Questa conclusione alla fine di un *excursus*, in cui Montale, a partire da Ariosto e Tasso, attraverso Milton, Novalis, Shelley, Goethe e Byron, giunge a Joyce e soprattutto a Pound, i cui *Cantos*, che intendono essere «un poema totale dell'esperienza storica dell'uomo» e pretendono di contenere «tutto lo scibile di un mondo in disfaccimento», sono solo un «tentativo», poiché mancano la forza costruttiva e centripeta, la simmetrica e «rigorosa struttura» del poema dantesco³³. Il riferimento ai *Cantos* è ripreso nel *Ricordo di Eliot*, il cui dantismo presenta l'aspetto più rilevante nella sua concezione di «poesia oggettiva, quella che da uno stato d'animo proietta fuori un correlativo corposo, restando implicita la scaturigine»; pertanto, esempio

³¹ CPP (*Ash-Wednesday*), p. 91.

³² E. MONTALE, *Esposizione sopra Dante*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* cit., II, pp. 2689 e 2688 (nell'ordine di cit.). Anche per Auerbach, «l'opera di Dante è il tentativo di una sintesi insieme poetica e sistematica, vista a questa luce, di tutta la realtà universale» (E. AUERBACH, *Figura*, in ID., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 176-226: 224); non diversamente per Contini, «la contraddizione vitale di Dante è che la sua cultura, scolastica, summatica, universalistica, enciclopedica, sia calata in un veicolo particolare, nazionale e appartenente anche alle “*mulierculae*”. È precisamente l'inclusività della sua remota cultura che lascia sempre sopravanzare un margine atto a girare l'ostacolo delle contingenti antitesi; la sua lontananza è insieme controprova e garanzia della sua vicinanza vitale. L'impressione genuina del postero, incontrandosi con Dante, non è d'imbattersi in un tenace e ben conservato sopravvissuto, ma di raggiungere qualcuno arrivato prima di lui» (G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante* [1965], in ID., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino 1970 e 1976, pp. 69-111: 111; cfr. ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi. 1938-1968*, ivi, 1970, p. 405). A sua volta, Pagliaro riteneva che «il poema è una grande costruzione, in cui tutta la cultura del tardo Medioevo, nelle sue più alte espressioni di pensiero, non meno che nelle sue conoscenze tecniche ed empiriche, è organizzata e architettonicamente disposta in un sistema conchiuso. Ma, palesemente, non è tale parte dottrinarica che qualifica l'opera propriamente come poesia; bensì il ritmo vitale che la percorre e anima da un capo all'altro, facendo di essa una realtà umana, che si pone fuori dei limiti del tempo e dello spazio; una realtà poetica» (A. PAGLIARO, *Escatologia e poesia*, in ID., *Ulisse. Ricerche semantiche sulla «Divina Commedia»*, D'Anna, Messina-Firenze 1967 rist., II, pp. 779-816: 779).

³³ Ivi, p. 2688. Cfr. anche ivi, pp. 2133-2137 (*Ezra Pound*, uscito sul «Corriere d'Informazione», 26-27 aprile 1958; poi, con il titolo *Il mistero di un poeta. Ezra Pound*, in MONTALE, *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 499-503).

sommo è la *Divina Commedia*, dove «l'oggettività rende palpabili e vivi anche i simboli e le allegorie»³⁴.

Nel suo intervento del 1965, Montale insiste sull'importanza data da Eliot al procedimento allegorico, proprio perché è questo a creare le condizioni indispensabili per accrescere l'immagine sensibile, essenzialmente nitida e corposa, tipica della poesia dantesca, dal momento che la dimensione sovrasensibile ha bisogno di sensi letterali estremamente concreti³⁵. Dalla «massicce» figure dell'*Inferno* a quelle «composte» dal *Purgatorio*, alle «luminose, immateriali apparizioni del *Paradiso*, l'evidenza delle immagini può mutare nei suoi colori e nelle sue forme, ma resta sempre accessibile» ai sensi del lettore, pur cambiando la «complessità del ricamo». Montale nota, infatti, che parole come *carpet*, *tapestry* ricorrono nel breve, ma essenziale saggio eliotiano, dove è sempre messo in evidenza che a sostenere il procedimento allegorico sono pensiero religioso e fede del poeta, compresi dal lettore in quanto funzionali all'espressione poetica, a cui, pur nella non distinzione dell'estetico dal concettuale, deve essere riconosciuta una parziale autonomia, secondo una tipica concezione della cultura anglosassone. Del resto, Dante, proprio attraverso il sensibile e l'esaltazione delle forme, evade «dalle strette del pensiero scolastico»; il suo è un mondo di un «visionario», poiché «crea gli oggetti nominandoli e le sue sintesi sono fulminee», come appare nella terza cantica, dove la sua immaginazione è sempre concreta: concetto e forma sono inseparabili, l'astrazione è chiaramente visibile e, se il rilievo plastico è minore, lo è in quanto «rivela l'inesauribile complessità dei significati e in pari tempo la loro ineffabilità»³⁶. Montale interpreta, quindi, con acume e finezza, le idee di Eliot su Dante, pur essendo consapevole che, dinanzi alle nuove frontiere della critica e della filologia dantesca - a cominciare dalla sua Clizia, l'Irma Brandeis di *The Ladder of Vision* (1961) -, rivelano elementi di «limite» o di «insufficienza»³⁷.

Nell'idea centrale, che regge il complesso approccio all'opera dantesca, soprattutto alla *Commedia*, di due poeti, indiscussi punti di riferimento della Modernità

³⁴ Ivi, pp. 2691-2695 (*Ricordo di T. S. Eliot*): 2694. Il saggio fu pubblicato sul «Corriere della Sera», 6 gennaio 1965; poi in *Sulla poesia* cit., pp. 516-520. Vd. ancora altre pagine montaliane dedicate a Eliot: ivi, I, pp. 713-719 (*Eliot e noi*); 719-722 (*Buon viaggio, Mr. Eliot*); 764-766 (*Il poeta T. S. Eliot premio Nobel 1948*); 983-992 (*Invito a T. S. Eliot*), uscite, rispettivamente, in «L'immagine», I, 5, novembre-dicembre 1947, pp. 261-264 e *Sulla poesia* cit., pp. 441-446; «Corriere della Sera», 28 dicembre 1947; «Corriere della Sera», 5 novembre 1948; «Lo Smeraldo», IV, 3, 30 maggio 1950, pp. 19-23 e *Sulla poesia*, pp. 457-465.

³⁵ Cfr. ivi, p. 2684. Vd. P. V. MENGALDO, *Linguistica e retorica di Dante*, Nistri-Lischi, Pisa 1978; G. LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Longo, Ravenna 2002; M. ARIANI, *La metafora in Dante*, Olschki, Firenze 2009; A. CASADEI, *Dante oltre la «Commedia»*, il Mulino, Bologna 2013.

³⁶ Ivi, p. 2685. Cfr. G. GORNI, *Dante. Storia di un visionario*, Laterza, Roma-Bari 2008.

³⁷ Cfr. ivi, p. 2686. Vd. I. BRANDEIS, *The Ladder of Vision: A Study of Images in Dante's Comedy*, Chatto & Windus, London 1960; Doubleday & Company, Garden City, New York 1961.

letteraria europea, potrebbe agevolmente rientrare un'acuta definizione della poesia, formulata da Tommaso Ceva nel Settecento, ripresa, infatti, e fatta propria da Montale con argomentazioni non dissimili dalle riflessioni di Eliot sull'arte poetica. Pur nella diversità dei rispettivi contesti storici e culturali, analoga è la loro teoria sulla funzione e la continua trasformazione del linguaggio poetico, che interagisce con il comune interesse per la capacità di Dante di trasferire le vicende personali nella dimensione storica e metafisica. Se, per Eliot, il "correlativo oggettivo" è la chiave per interpretare l'allegoria come oggettivazione poetica della struttura dottrina del poema e per individuare la poeticità intrinseca del procedimento allegorico, allo stesso modo, per Montale, Dante, con la sua potenza visionaria riesce a esprimere in scorci vigorosi e fulminei il "massimo" di oggettivismo e razionalismo poetico: rende «sensibile l'astratto», «corporeo anche l'immateriale»³⁸.

A proposito della definizione del Ceva, la poesia «è un sogno fatto alla presenza della ragione», Montale soleva aggiungere che questa osservazione «vale per tutta l'arte, non solo per la lirica»³⁹, in quanto «tutta l'arte che non rinuncia alla ragione, ma nasce dal cozzo della ragione con qualcosa che non è ragione, può anche dirsi metafisica»⁴⁰: in tal senso, definiva non solo parte della sua poesia, ma, soprattutto e implicitamente, la stessa poesia di Dante. Se, infatti, dopo l'esperienza fatta con *Iride*, la lirica incipitaria della sezione «Silvae» di *La bufera e altro*, Montale annotava: questa «è una poesia che ho sognato e poi tradotta da una lingua inesistente», essendone, quindi, «forse più il medium che l'autore»⁴¹, quando discorre di Dante, si attesta su una posizione perfettamente analoga, dal momento che è indotto ad avvalorare il giudizio del Singleton, secondo cui il sommo poeta sarebbe stato lo «scriba»

³⁸ E. MONTALE, *Esposizione sopra Dante*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* cit., II, pp. 2668-2690: 2681. Si tratta della relazione finale al Congresso per il VII centenario della nascita di Dante Alighieri, tenuta a Firenze, il 24 aprile 1965, pubblicata in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Sansoni, Firenze 1965, II, pp. 315-333 e, con il titolo *Dante ieri e oggi*, in ID., *Sulla poesia* cit., pp. 15-34. Sul margine di divergenza tra l'oggetto di Montale e il "correlativo oggettivo" di Eliot, cfr. G. CONTINI, *Montale e «La bufera»*, in «Letteratura», 24, 1956, pp. 31-51, poi in ID., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Einaudi, Torino 1974, pp. 77-94: 88-89; vd. anche S. SOLMI, *La poesia di Montale*, in ID., *Scrittori negli anni*, Il Saggiatore, Milano 1963, pp. 278-314: 196, 312.

³⁹ MONTALE, *Variazioni*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* cit., I, pp. 618-623: 619. Ristampato anche in ID., *Sulla poesia* cit., pp. 104-106, questo scritto montaliano contiene riflessioni sul rapporto suono-significato in poesia; segue la recensione a un libro di Arrigo Benedetti («Il Mondo», 2, 21 aprile 1945, p.6). Quanto a Tommaso Ceva (1648-1736), la sua definizione è nell'opera sulla poesia di Francesco De Lemene (1706; con aggiunte, 1718).

⁴⁰ *Dialogo con Montale sulla poesia*, in E. MONTALE, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, pp. 1601-1610: 1605. Il *Dialogo* uscì in «Quaderni milanesi», 1, autunno 1960, pp. 6-20; poi in ID., *Sulla poesia* cit., pp. 577-586.

⁴¹ MONTALE, *Tutte le poesie* cit., 1984, p. 1103.

del poema «sacro» dettatogli direttamente da Dio⁴². In questo giudizio, accettandone sia il senso letterale, sia il senso figurato, ravvisa «solo il carattere ispirato e perciò ricevuto di ogni grande poesia», a cui probabilmente Singleton intendeva alludere, dal momento che, sempre secondo Montale, non vi è «nessuna prova per contestare il carattere miracoloso del poema» e, quindi, la *Commedia* «è e resterà l'ultimo miracolo della poesia mondiale». Al «miracolo» Montale associa l'idea del «dono», quale carattere essenziale della «vera poesia», e, in quanto tale, presuppone «la dignità di chi lo riceve»: proprio in questo consiste «il maggiore insegnamento» che Dante ci ha lasciato⁴³.

In un'intervista del 27 giugno 1975, alla domanda di Giorgio Zampa: «A quando risale la tua lettura di Dante? Cominciò con la scuola?» Montale risponde lapidariamente: «Sì e dopo. Dante ha fatto il pieno (come direbbe un automobilista) e per gli altri la benzina è stata scarsa»⁴⁴. Questa sintonia con Dante, così chiaramente manifestata, implicava però un'altra domanda fondamentale, a cui occorreva e occorre dare una risposta quanto più possibile persuasiva: «Che cosa significa l'opera di Dante per un poeta d'oggi?» e per un lettore della Modernità? «Esiste un suo insegnamento, un'eredità che noi possiamo accogliere?»⁴⁵. Ed è proprio a queste domande che Montale risponde nel celebre discorso tenuto a Firenze, il 24 aprile 1965, in occasione del Congresso per il settimo centenario della nascita dell'Alighieri. È in tale contesto che formula la sua teoria di Dante «poeta concentrico», in quanto «non può fornire modelli a un mondo che si allontana progressivamente dal centro e si dichiara in perenne espansione»⁴⁶; e, siccome «oggi il poema-summa, il poema-macchina non è più possibile», Dante è anche il «primo poeta inclusivo» e, sicuramente, l'ultimo, perché un eventuale poema, che si presenti come «inclusivo», rimane soltanto «una specialità letteraria»⁴⁷. Il discorso montaliano su Dante si muove indubbiamente all'interno di una polarità dialettica, in cui i poli opposti sembrano inconciliabili: da una parte, se ne registra l'incolmabile distanza, dall'altra, la vitalità sempre presente e attuale, ma che, specificamente per lui, poeta moderno, si riesce a

⁴² Cfr. MONTALE, *Esposizione sopra Dante*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* cit., II, p. 2690. Cfr. C. S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1949 (dove lo studioso espone la sua idea che il poema di Dante fu dettato da Dio: è l'edizione originale letta da Montale, uscita poi in traduzione italiana a Bologna nel 1968); ID., *Dante Studies. 1. Commedia: Elements of Structure*, ivi, 1954; ID., *Dante Studies. 2. Journey to Beatrice*, ivi, 1958.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ MONTALE, *Ho scritto un solo libro*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società* cit., pp. 1720-1725: 1723. L'intervista a Zampa, uscita in «il Giornale nuovo» di Milano, il 27 giugno 1975, è stata ripubblicata in ID., *Sulla poesia* cit., pp. 601-607.

⁴⁵ MONTALE, *Esposizione sopra Dante*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* cit., II, p. 2687.

⁴⁶ *Ivi*, p. 2689.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 2631-2632 (*Poesia inclusiva*): articolo pubblicato sul «Corriere della Sera», 21 giugno 1964; poi, in ID., *Sulla poesia* cit., pp. 146-148.

comporre paradossalmente in una profonda analogia, non certamente di temi e contenuti, ma di procedimenti, a partire dal costituirsi dell'opera come evento allegorico, dalla prassi poetica, dalla sua funzione specifica e dal suo primo formarsi con una ricca trama intertestuale, dalla cosiddetta "infernalità" montaliana, eccentrica – e, in questo, analoga a quella di Dante, nel proprio tempo – rispetto alla linea poetica dominante nella letteratura novecentesca⁴⁸.

III. Dante e Montale: le atmosfere infernali

Procedendo, in tal senso, a una verifica, fin dalle composizioni aggiunte alla seconda edizione di *Ossi di seppia*, i richiami alla prima cantica della *Commedia* diventano più frequenti. Nella lirica di sei strofe di nove versi ciascuna, *Incontro* (1926), l'inferno cittadino e la sua folla anonima rendono difficile un autentico rapporto umano, in quanto prevale una vita vegetale, soprattutto falsa⁴⁹. In processione e vestiti di lunghi mantelli, gli «incappati di corteo» del verso 21 rinviano, infatti, agli ipocriti della sesta bolgia, rappresentati da Dante con un incedere lento per dare l'apparenza di essere distrutti dalla stanchezza, un abbigliamento simile a quello dei monaci del monastero di Cluny e soprattutto con cappe dorate all'esterno, ma internamente tutte di piombo, tanto che al confronto dovevano essere leggere quelle con cui Federico II faceva rivestire in condannati di lesa maestà (*If* XXIII 58-66):

Là giù trovammo una gente dipinta
che giva intorno assai con lenti passi,
piangendo e nel sembiante stanca e vinta.
Elli avean cappe con cappucci bassi
dinanzi a li occhi, fatte de la taglia
che in Clugnì per li monaci fassi.

⁴⁸ Vd. R. LUPERINI, *Montale e l'allegoria moderna*, Liguori, Napoli 2012; cfr. anche ID, *Storia di Montale*, Laterza, Roma-Bari 2005. Cfr. anche Z. G. BARAŃSKI, *Dante and Montale. The Threads of Influence*, in *Dante Comparisons. Comparative Studies of Dante and Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, edited by E. Haywood, B. Jones, Irish Academic Press, Dublin 1985, pp. 12-48; L. BLASUCCI, *Dantismo e presenze dantesche nella poesia di Montale*, in ID., *Gli oggetti di Montale*, il Mulino, Bologna 2002, pp. 73-86; L. SURDICH, *Montale e Dante, Beatrice e Clizia*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», VI, 11, 2006, pp. 71-87; P. CATALDI, *Dante in Ungaretti e Montale*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del Convegno Internazionale*, 10-13 giugno 2014, Roma, LUMSA, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, ETS, Pisa 2015, pp. 121-129; ID. e F. d'Amely (a cura di), E. MONTALE, *Ossi di seppia*, Mondadori, Milano 2018; S. CARRAI, *Montale e Dante*, in *Montale*, a cura di P. Marini, N. Scaffai, Carocci, Roma 2019, pp. 193-209.

⁴⁹ MONTALE, *Tutte le poesie cit.*, d'ora in avanti: *TP (Incontro)*, pp. 98-99.

Di fuor dorate son, sì ch'elli abbaglia;
ma dentro tutte piombo, e gravi tanto,
che Federigo le mettea di paglia.

Pur rinviando alla metafora evangelica dei «sepolcri imbiancati» (*Evangelium secundum Matheum* XXIII 27), gli elementi utilizzati da Dante per comporre la rappresentazione dell'ipocrisia rinviano, come probabile fonte, alla caratterizzazione fattane da Giovanni di Salisbury nel *Policraticus* (VII 21):

Vestes Cartuariensium, Cistercensium, Cluniacensium induunt [...] «veniunt» enim «in vestimentis ovium, intrinsecus autem sunt lupi rapaces», sed, ut ait Dominus, evidentissime «cognoscuntur a fructibus suis» [...] hypocritae ad supercilium Pharieseorum confugiunt [...] facie pallorem ostentant, profunda ab usu trahunt suspiria, artificiosis et obsequentibus lacrimis subito inundantur [...] incesso tranquillo, et quasi gressu quadam proportione composito, pannosi, obsiti, sordes vestium⁵⁰.

Anche lo scenario urbano, nel terzultimo verso della stessa poesia, è avvolto da un'aria di color rosso sangue, un'«aria persa», come «l'aere perso» sconvolto dall'inarrestabile e rapinosa bufera che trascina i lussuriosi, dannati nel secondo cerchio (*If* V 89). In *Arsenio*⁵¹, una composizione ormai di passaggio verso *Le occasioni*, pubblicata su «Solaria» nel 1927, subito tradotta da Mario Praz per la rivista «Criterion» di Eliot, proprio per la sua particolare vicinanza alla poetica del «correlativo oggettivo», nel processo di metamorfosi vegetale, fortemente allegorizzato, che si svolge in maniera straniante in una cittadina balneare, con «le radici / con sé trascina» dei versi 46-47 siamo all'evocazione della selva dei suicidi, degli uomini trasformati in piante, condannati, nel secondo girone del settimo cerchio, a «strascinare» le proprie spoglie per la seva desolata, dove, all'ombra di un albero, saranno appesi i loro corpi (*If* XIII 103-108):

Come l'altre verrem per nostre spoglie,
ma non però ch'alcuna sen rivesta,
ché non è giusto aver ciò ch'om si toglie.
Qui le strascineremo, e per la mesta

⁵⁰ Vd. anche V. RUSSO, *Il canto XXIII dell'«Inferno»* [1968], in ID. *Esperienze e / di letture dantesche: tra il 1966 e il 1970*, Liguori, Napoli 1971, pp. 9-52; A. TARTARO, *Il canto XXIII dell'«Inferno»*, in Casa di Dante in Roma, *Inferno. Letture degli anni 1973-1976*, Bonacci, Roma 1977, pp. 533-558.

⁵¹ *TP (Arsenio)*, pp. 83-84.

selva saranno i nostri corpi appesi,
ciascuno al prun de l'ombra sua molesta.

Nelle esegesi naturalistiche del Medioevo, al motivo, trattato da Ovidio nelle *Metamorfosi*, della trasformazione di un essere umano in pianta veniva già data un'interpretazione allusiva del suicidio; anche se, nel caso dell'Inferno dantesco, non avviene un procedimento metamorfico, ma generativo, in quanto da un'anima razionale nasce un corpo vegetale, il grado più basso nella scala gerarchica degli esseri viventi, la cui portata è sorprendentemente tanto più terribile e mostruosa. A maggior ragione, la teologia scolastica, che qui Dante segue, lo condanna senza appello. Il suicidio non solo è un peccato contro natura, in quanto contrasta l'istinto di conservazione, ma produce danno alla comunità, offende Dio, rifiutandone il dono della vita, ed è privo della virtù della speranza; in tal senso, finisce per essere più grave dello stesso omicidio:

Seipsum occidere est omnino illicitum triplici ratione. Primo quidem, quia naturaliter quaelibet res seipsam amat, et ad hoc pertinet quod quaelibet res naturaliter conservat se in esse et corrumpentibus resistit quantum potest. Et ideo quod aliquis seipsum occidat est contra inclinationem naturalem, et contra caritatem, quae quilibet debet seipsum diligere. Et ideo occisio sui ipsius semper est peccatum mortale, utpote contra naturalem legem et contra caritatem existens. Secundo, quia quaelibet pars id quod est, est totius. Quilibet autem homo est pars communitatis, et ita id quod est, est communitatis. Unde in hoc quod seipsum interficit, iniuriam communitati facit, ut patet per Philosophum, in *V Ethic.* Tertio, quia vita est quoddam donum divinitus homini attributum, et eius potestati subiectum qui occidit et vivere facit. Et ideo qui seipsum vita privat in Deum peccat. [...] In his quae non subduntur dominio voluntatis, sicut sunt naturalia et spiritualia bona, est gravius peccatum nocumentum sibi ipsi inferre, gravius enim peccat qui occidit seipsum, quam qui occidit alterum⁵².

Con «ti figge in una sola / ghiacciata moltitudine di morti» dei successivi versi (53-54) di *Arsenio* si scende nella parte terminale dell'oltretomba infernale, la prima

⁵² Thomae Aquinatis *Summa Theologiae*, II-II, q. 64, a. 5 *concl.*; I-II, q. 73 a. 9 *ad secundum*. Cfr. L. SPITZER, *Il canto XIII dell'«Inferno»* [1942], in *Id.*, *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e Pensiero, Milano 1976, pp. 147-172; G. RESTA, *Il canto XIII dell'«Inferno»*, in Casa di Dante in Roma, *Inferno. Letture degli anni 1973-1976*, Bonacci, Roma 1977, pp. 319-360; G. MURESU, *La selva dei disperati («Inferno» XIII)*, in «Rassegna della letteratura italiana», s. VIII, CXCIX, 1-2, 1995, pp. 5-45, poi in *Id.*, *Il richiamo dell'antica strega. Altri saggi di semantica dantesca*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 11-71.

zona concentrica del nono cerchio, la Caina, dove sono puniti i traditori dei parenti, confitti nel lago, «che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembante», formato dal fiume Cocito, costretti a tenere il volto in basso, affinché le lacrime non riempiano gli occhi gelandosi, e battendo i denti per il freddo: «livide, insin là dove appar vergogna / eran l'ombre dolenti ne la ghiaccia, / mettendo i denti in nota di cicogna. // Ognuna in giù tenea volta la faccia», (*If* XXXII 23-24, 34-37)⁵³; senza escludere suggestioni delle componenti tanatologiche di *The Waste Land* nella descrizione dei rapporti sociali all'interno della comunità cittadina.

A scorrere in maniera anche non sistematica la prima raccolta poetica montaliana è possibile incontrare molti altri recuperi danteschi: si pensi alla ben nota rima di «sterpi» con «serpi» di *Mareggiare pallido e assorto*⁵⁴, come in *If* XIII 37-39: «Uomini fummo, e or siam fatti sterpi: / ben dovrebber'esser la tua man più pia, / se state fossimo anime di serpi». La selva dei suicidi, infestata dalle Arpie, che, di una «pianta silvestra», «pascendo poi de le sue foglie, / fanno dolore, e al dolor fenestra» (*If* XIII 101-102), ritorna anche con «troppo / straziato è il bosco umano» (15-16) di *Personae separatae* in *La bufera e altro*⁵⁵, dove un'altra poesia, *Su una lettera non scritta*, con «la fucina vermiglia / della notte», due versi (9-10) in *enjambement*, evoca le «meschite [...] vermiglie come se di foco uscite / fossero» (*If* VIII 72-73) della città di Dite, contrapposta alla *Civitas Dei* di ascendenza agostiniana, inquietante immagine della *civitas diaboli*, oltre la quale, nel basso inferno, venivano punite le colpe, ben più gravi dell'incontinenza, derivanti da matta bestialità e da malizia⁵⁶.

Come in *Incontro* e in *Arsenio* i richiami danteschi, sempre della prima cantica, si infittiscono nell'ultima sezione, tripartita, «Meriggi e ombre» degli *Ossi di seppia*⁵⁷, soprattutto nelle liriche aggiunte alla seconda edizione, in cui le rime "petrose" contribuiscono a dare maggiore organicità alla nuova silloge, in rapporto al clima politico-culturale di progressiva perdita delle libertà civili. Quando in *Dora Markus*⁵⁸ di *Le occasioni*, rivolgendosi alla donna, l'io lirico accenna a «questo lago / d'indifferenza ch'è il tuo cuore» (I 23-24) risulta chiara la *variatio* con rinvio a il «lago del cor» di *If* I 20; i brevissimi versi incipitari del nono dei «Mottetti»⁵⁹, «Il ramarro, se scocca / sotto la grande fersa / dalle stoppie», sono più facilmente decrittabili dalla loro dimensione metaforica, confrontandoli con la matrice dantesca, contaminata da

⁵³ Vd. L. SERIANNI, *Linee espressive e tensione retorica nel canto XXXII dell'«Inferno»*, in «Rivista di studi danteschi», V, 2005, pp. 253-271.

⁵⁴ TP (*Mareggiare pallido e assorto*), p. 30.

⁵⁵ TP (*Personae separatae*) p. 207; (*Su una lettera non scritta*), p. 199.

⁵⁶ Vd. A. TARTARO, *L'identità del male*, in ID., *Lecture dantesche*, Bulzoni, Roma 1980, pp. 1-30; M. PICONE, *Canto VIII: il viaggio contrastato*, in «L'Alighieri», XXXVIII, n. s., 9, 1997, pp. 35-50.

⁵⁷ TP («Meriggi e ombre»), pp. 63-99.

⁵⁸ TP (*Dora Markus*), pp. 130-132.

⁵⁹ TP (*Il ramarro, se scocca*), p. 147.

Montale, di *If* XXV 79-81, «Come 'l ramarro sotto la gran fersa / dei dì canicular, cangiando sepe, / folgore par se la via attraversa», da dove inizia, con questa similitudine, nella settima bolgia dei ladri, dopo l'incontro dei due poeti con Vanni Fucci, la descrizione, sulle orme di Ovidio e Lucano, della metamorfosi dalla forma umana alla serpentina e viceversa dei peccatori fiorentini appartenenti alle casate più illustri.

Nell'ambito di queste coordinate, che seguono le indelebili orme del sommo poeta, il «fitto bulicame del fossato», verso 35 di *Flussi*⁶⁰, ha al centro un sostantivo di chiara origine dantesca: il «bulicame», di *If* XII 117, è formato dal Flegetonte, il fiume di sangue bollente dove sono immersi i violenti contro il prossimo nel primo girone del settimo cerchio; il «salir d'acqua che rimbomba», verso 6 di *Casa sul mare*⁶¹, presenta alla fine un verbo usato da Dante, nel canto XVI dell'*Inferno*, quando paragona la cascata formata dall'acqua rossa del Flegetonte, che risuona precipitando lungo un dirupo scosceso nel pauroso burrato tra settimo e ottavo cerchio, a quella del torrente sorgentizio dell'Acquacheta, che, riversandosi nel fiume Montone lungo il lato sinistro dell'Appennino emiliano e precipitandovi di un solo balzo, «rimbomba» fragorosamente, presso l'abbazia di San Benedetto dell'Alpe (94-105):

Come quel fiume c'ha proprio cammino
prima dal Monte Viso 'nver' levante,
da la sinistra costa d'Appennino
che si chiama Acquacheta suso, avante
che si divalli giù nel basso letto,
e a Forlì di quel nome è vacante,
rimbomba là sovra San Benedetto
de l'Alpe per cadere ad una scesa
ove dovea per mille esser recetto;
così, giù d'una ripa discoscesa,
trovammo risonar quell'acqua tinta,
sì che 'n poc'ora avria l'orecchia offesa.

L'atmosfera infernale è ancora dominata da uno scenario fluviale, quando la «trista riviera d'Acheronte» (*If* III 78) viene evocata da «La riviera che infebbra, torba, e scroscia» nel verso 15 di *Delta*⁶². Né va tralasciato che quell'«infebbra», il primo dei tre verbi in *climax* dell'endecasillabo montaliano, insieme con «s'infinita»

⁶⁰ TP (*Flussi*), 77-78.

⁶¹ TP (*Casa sul mare*), 93-94.

⁶² TP (*Delta*), p. 97.

del verso 22 della menzionata *Casa sul mare*, rientra nella tendenza espressionistica di Montale a formare verbi parasintetici a prefisso *in-*, sull'esempio, ancora una volta, di Dante, con i suoi "indiarsi", "infuturarsi", o a usarli intransitivamente, come l'«impietro» del verso 9 di *Antico, sono ubriacato dalla voce*⁶³ nella sezione «Mediterraneo» («Come allora oggi in tua presenza impietro»), che rinvia alla cataresi di «Io non piangèa, sì dentro impetrai» nel drammatico e terribile racconto fatto dal conte Ugolino a Dante e Virgilio (*IfXXXIII* 49)⁶⁴.

IV. Dante e Montale: preghiere purgatoriali e luci paradisiache

Non solo atmosfere infernali, ma anche purgatoriali sono evocate da Montale, come nel caso esemplare di *Proda di Versilia*⁶⁵ nella sezione «Silvae» di *La bufera e altro*, il cui *incipit* è un intreccio di preghiere reciproche: «I miei morti che prego perché preghino / per me, per i miei vivi com'io invoco / per essi non resurrezione ma / il compiersi di quella vita ch'ebbero / inesplicata e inesplicabile» (1-5). Una preghiera questa da definirsi "laica", perché lo scambio, per quanto concerne i vivi, non presuppone una "resurrezione", secondo la concezione cristiana, ma un compimento di tutto quel che era implicito nella precedente vita vissuta, secondo un rovesciamento speculare di quel che avviene nella seconda cantica, dove, fin dall'Antipurgatorio, Manfredi di Svevia, tra gli spiriti scomunicati che si pentirono in fin di vita, supplica Dante di rivelare alla figlia la sua presenza, dovuta all'imperscrutabilità della mente divina, tra le anime salvate, una volta tornato dal suo viaggio oltremondano (*Pg* III 112-117):

Poi sorridendo disse: «Io son Manfredi,
nipote di Costanza imperatrice;
ond'io ti priego che, quando tu riedi,
vadi a mia bella figlia, genitrice
de l'onor di Cicilia e d'Aragona,
e dichi 'l vero a lei, s'altro si dice».

Solo le sincere preghiere della figlia, rendendo «più corto» il «decreto» divino («qui per quei di là molto s'avanza»), potranno alleviare e abbreviare i suoi tormenti (140-145), necessari alla purificazione di tutti i peccati e quindi al conseguimento

⁶³ TP (*Antico, sono ubriacato dalla voce*), p. 54; («Mediterraneo»), pp. 51-61.

⁶⁴ Cfr. P. MANNI, *La lingua di Dante*, il Mulino, Bologna 2013.

⁶⁵ TP (*Proda di Versilia*), pp. 253-254.

della vita eterna con la resurrezione del corpo, di quel corpo ignominiosamente disperso alla pioggia e al vento⁶⁶. L'ispirazione "purgatoriale" di Montale è tanto evidente da essere agevolmente controllata in altre parti della lirica: l'immagine del «cutter / bianco-alato», che «posa» i morti «sulla rena» (9-10), ricorda il «vasello snelletto e leggero» (*Pg* II 41) dell'angelo «nocchiero», mentre l'«astore celestiale» (9) è un perfetto calco degli «astor celestiali», che nella valletta dei principi negligenzi mettono in fuga il serpente tentatore con spade infuocate (*Pg* VIII 104), in un contesto importante per Dante, come l'incontro con Nino Visconti e Corrado Malaspina, dopo quello con Manfredi, un *exemplum* della misericordia di Dio, ma senza escludere anche un significato politico, in funzione non tanto filo-ghibellina, quanto invece anti-angioina.

La componente stilnovistica si concentra, a sua volta, su Clizia, alla cui *figura Christi* è agevole rapportare Beatrice, soprattutto nell'atto di fedeltà del poeta alla donna salvifica, musa e angelo. L'ultimo verso di una poesia, *Il tuo volo*⁶⁷, penultima della sezione «Finisterre» di *La bufera e altro*, l'espressione con cui si autodefinisce il poeta, «il tuo fedele», oltre a probabili contaminazioni memoriali con l'opera lirica, trova indubbiamente la sua prima origine in analoghe espressioni dantesche: in *If* II 98, il «fedele», riferito a Dante, nel racconto di Beatrice, e «tuo» a Santa Lucia sono pronunciati dalla Vergine Maria, chiamata stilnovisticamente «Donna gentil»; in *Pg* XXXI 134, «tuo fedele» è lo stretto rapporto Dante-Beatrice, così detto dalle tre Virtù teologiche, che, intonando una canzone a ballo, si rivolgono alla donna chiedendole di rivolgere i suoi occhi a Dante e di scoprire a lui dal velo la bocca, sua seconda bellezza (133-138):

Volgi, Beatrice, volgi li occhi santi»,
era la sua canzone, «al tuo fedele
che, per vederti, ha mossi passi tanti!
Per grazia fa noi grazia che disvele
a lui la bocca tua, sì che discerna
la seconda bellezza che tu cele.

Gli occhi sono, infatti, la prima bellezza, «però che nella faccia massimamente in due luoghi opera l'anima - però che in quelli due luoghi quasi tutte e tre le nature dell'anima hanno giurisdizione - cioè nelli occhi e nella bocca, quelli massimamente

⁶⁶ Vd. S. BELLOMO, *I destini del corpo e dell'anima: lettura di «Purgatorio» III*, in «L'Alighieri», n. s. 50, 2017, pp. 79-91.

⁶⁷ *TP (Il tuo volo)*, p. 210.

adorna e quivi pone lo 'ntento tutto a fare bello, se puote» (*Convivio* III VIII 8). Il privilegio che tra le bellezze della donna amata hanno gli occhi e la bocca era già stato sottolineato nella spiegazione della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, dove gli occhi sono considerati principio e la bocca fine d'amore (*Vita nova* 10. 31). Proprio nel richiamo al ruolo di «fedele» consiste il motivo centrale di questa parte conclusiva del canto XXXI del *Purgatorio* gravitante intorno agli occhi - definiti «rilucenti» (119) e, prima ancora (116), «smeraldi», secondo il paragone tipico della *descriptio mulieris* consigliato da Goffredo di Vinsauf nella sua *Poetria nova* (v. 570) -, in quanto rappresenta un preludio del valore assegnato dal poeta agli occhi di Beatrice che si riveleranno nel *Paradiso*, attraverso la loro progressiva bellezza e il *topos* dell'ineffabilità, tratti metaforici e stilistici dell'ascesa verso i cieli superiori e quindi mezzi di conoscenza⁶⁸. Nella lirica montaliana l'espressione dantesca conferisce una forza maggiore al legame privilegiato tra il poeta "fedele d'amore" e la sua donna angelicata che, una volta divenuta *Iride*⁶⁹, come nella prima composizione della sezione «*Silvae*», riesce a trasformarsi in una dimensione messianica.

In un sintagma, con *enjambement*, «rancia / marina», versi 3-4 di *Marezzo*⁷⁰, il lemma "rancio" è dantesco: presente non solo in *If XXIII* 100 - «Le cappe rance», ossia "gialle", secondo Guido da Pisa, fuori dorate, ma internamente fatte di piombo, sotto cui sono costretti gli ipocriti, così definite da Catalano de' Malvolti, uno dell'ordine religioso bolognese detto dei frati gaudenti, in realtà un fazioso guelfo -, ma anche nella *descriptio temporis* astronomica all'inizio del secondo canto del *Purgatorio* con l'espressione, «per troppa etate divenivan rance» (9), riferita alle «guance» giallo-oro della «bella Aurora», quando Dante, vicino alla marina, attende l'imbarcazione dell'angelo nocchiero per traghettare le anime dalla foce del Tevere all'isola del *Purgatorio*⁷¹. Un altro sintagma, nel quarto verso di *Gloria del disteso mezzogiorno*⁷², «troppa luce», è un perfetto calco di un'identica espressione di Dante, da lui usata nel quinto canto del *Paradiso* (133-137), quando, asceso al cielo di Mercurio, vede gli spiriti, che operarono il bene per desiderio di gloria mondana, avvolti nella luce

⁶⁸ Vd. A. DI BENEDETTO, *La confessione di Dante («Purgatorio», XXXI)*, in *Filologia e critica dantesca. Studi offerti a Aldo Vallone*, Olschki, Firenze 1989, pp. 199-217; E. PASQUINI, *Sistema rituale e dramma esistenziale nel XXXI canto del «Purgatorio»*, in *Breviario dei classici italiani. Guida all'interpretazione di testi esemplari da Dante a Montale*, Mondadori, Milano 1996, pp. 1-16; G. CIAVORELLA, «Pg.» XXXI: *confessione e purificazione di Dante*, in «Studi danteschi», LXXV, 2010, pp. 215-246.]

⁶⁹ TP (*Iride*), pp. 247-248.

⁷⁰ TP (*Marezzo*), pp. 90-92.

⁷¹ Non giallastre, dunque, le guance dell'Aurora, ma, per lo splendore diffuso dal sorgere del sole, dorate, stando anche all'etimologia del nome da *aurum* (M. T. VARRONE, *De lingua latina* VII v 8); vd. anche GUIDO da Pisa, *Fiore di Italia*, a cura di [L. Muzzi], Turchi, Bologna 1824.

⁷² TP (*Gloria del disteso mezzogiorno*), p. 39.

prodotta dalla loro stessa beatitudine, simili al sole celato dal suo immenso splendore; si tratta di una profonda intuizione teologica e poetica su cui è costruita tutta la terza cantica, prima dell'Empireo⁷³:

Sì come il sol che si cela elli stessi
per troppa luce, come 'l caldo ha róse
le temperanze d'i vapori spessi,
per più letizia sì mi si nascose
dentro al suo raggio la figura santa.

Il trapassare di Montale da un'atmosfera a un'altra, da quella infernale, infittita di lemmi caratterizzanti petrosità, aridità, asprezza, alla purgatoriale e alla paradisiaca, implica molte volte un rinvio allusivo, in alcuni casi esplicito, all'ipotesto della *Commedia*. Com'è noto, ogni interpretazione critica non riesce mai a esaurire la complessa e ricca polisemia di una grande opera d'arte, e meno che mai di un capolavoro assoluto come il «sacrato poema» (*Pd* XXIII 62), per cui è da ritenersi valida la definizione di poeta «concentrico» data a Dante da Montale, nel senso che l'Alighieri si rivela estraneo al tempo presente, a una realtà in espansione e progressivamente allontanata dal centro, a una civiltà «soggettivistica», come la nostra, con le sue frequenti spinte irrazionali⁷⁴; e, tuttavia, quanto più il suo mondo si allontana dal mondo attuale, nella distanza dei secoli, tanto più nasce la volontà di noi moderni di conoscerlo con un interesse e un'attesa sempre più intensi e continui, ammirati per l'infinita, inesauribile messe delle sorprendenti rivelazioni del poema «sacro», «al quale – come afferma lo stesso Dante, all'inizio del canto venticinquesimo del *Paradiso* – ha posto mano e cielo e terra». Di qui la spinta non solo a «conoscerlo», ma a «farlo conoscere»⁷⁵, che è operazione contestuale alla difesa del patrimonio, della ricchezza e dell'identità, nel mondo attuale, sempre più globalizzato, della lingua italiana e, con essa, della nostra civiltà millenaria⁷⁶.

⁷³ Cfr. M. ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel «Paradiso» di Dante*, Aracne, Roma 2010; *Le teologie di Dante*, a cura di G. Ledda, Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna 2015.

⁷⁴ Cfr. MONTALE, *Esposizione sopra Dante*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979* cit., II, p. 2689.

⁷⁵ Ivi, p. 2690.

⁷⁶ Cfr. anche M. CORTI, «*Esposizione sopra Dante*» di Eugenio Montale, in EAD., *Metodi e fantasmi*, Feltrinelli, Milano 1969, pp. 55-62. Il saggio fu pubblicato in «Letteratura», 79-81, 1966, pp. 218-225, fascicolo dedicato ai 70 anni del poeta, e ristampato in *Omaggio a Montale*, Mondadori, Milano 1966, pp. 353-362.