

FABIANA GAROFALO, **Dante dopo Auschwitz: la
Commedia per dire l'orrore in Primo Levi e Giorgio
Bassani**

Premessa

Uno dopo l'altro, gli anelli inglobavano Roma, Berlino, Magadan, Mosca, Burrel, Budapest, Auschwitz, Tirana, Praga, Baby Yar, Kolyma. Tutti questi luoghi, con i loro abitanti e le loro lingue, hanno tessuto, che lo si voglia o no, un legame con Dante. E questi legami formano una sorta di tela invisibile che li collega tutti; in altre parole, ogni luogo ha avuto una storia con Dante¹.

L'ecclettica e variegata eredità di Dante ingloba la quasi totalità delle arti e dei linguaggi extra letterari, da nord a sud, da oriente a occidente. Questa appare senza confini, né di spazio, né di tempo. In effetti, nonostante il solco tra Dante e lo spirito del nostro tempo si faccia sempre più profondo, è stata inevitabile la sua elezione a vero e proprio archetipo della ricerca artistica contemporanea. Naturalmente, questi esiti non possono essere paragonati dal punto di vista qualitativo, ma solo per quanto riguarda le intenzioni di fondo. L'esilio, inteso come dolorosa categoria esistenziale (utilizzando un'espressione di Ramat) è uno dei *fil rouge* che li tiene uniti: coinvolge Dante e i suoi adepti novecenteschi, accomunati dalla medesima condizione di chi vagabonda tra cumuli di macerie,

¹ Kadaré (2005), p. 8.

da intendere come fondiglio della violenta inondazione della storia che ha sommerso anche le loro identità, con la fragile e forse vana intenzione di ricomporle e, dunque, ricomporsi nel definito disegno di un'opera. Si sfiorano le più disparate forme di riappropriazione: la citazione, la riscrittura, il ripescaggio episodico o sistematico dei temi, situazioni e personaggi. Dante si fa miniera non solo di valori storico-culturali ma indica anche le modalità di ridefinizione dei singoli percorsi artistici e intellettuali².

Ancor prima di inoltrarci in tale ragionamento è lecito proporre un brevissimo accenno alle alterne fortune di Dante nei secoli che lo precedono il Novecento: quelli che Corrado Bologna definisce «secoli senza Dante», a cominciare dal Cinquecento. Tuttavia, sarebbe un'ingenuità metodologica lasciare intendere che a partire da quegli la *Commedia* subisca una sorta di eclissi. Non si dimentichi che nel Seicento diversi autori appaiono legati al magistero dantesco, così come alla sua fortuna nel secolo Settecento e nel Risorgimento. Seppur in un tempo piuttosto caliginoso, il maestro fiorentino, dai grandi non è mai dimenticato. In riferimento al primo Ottocento si pensi al Manzoni, alle angosce notturne di Renzo che fugge da Milano nella foresta che costeggia l'Adda (capitolo XVII dei *Promessi Sposi*) nell' «orrore indefinito» di quel gelo che lascia balenare fra gli alberi «figure strane, deformi, mostruose», deriva certo dalla viva memoria del XIII canto dell'*Inferno*³, con il suo «bosco» ombroso («di color fosco») e atrocemente metamorfico («Uomini fummo, e or siam fatti sterpi»). L'ispirazione dell'*Infinito* leopardiano s'intreccia senza dubbio con la meditazione sul *Paradiso* dantesco, fino al riverbero figurale del «gran mare dell'essere» (*Par.*, I, 113), «quel mare al qual tutto si move» (*Par.*, III, 86), nel «naufragar m'è dolce in questo

² Comitangelo (2014), p. 137.

³ D'ora in avanti cito sempre la *Commedia* dell'edizione a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi (1991-97).

mare». E come trascurare il riflesso sonoro, cromatico, nel *Passero solitario*, di uno fra gli incipit più geniali e commoventi della *Commedia*, quello dell’VIII canto del *Purgatorio* («...e ’ntenerisce il core» / «...sì ch’a mirarla intenerisce il core»).

Tuttavia, il Dante dell’Ottocento è in gran parte legato alle immagini infernali proposte dal De Sanctis, alla sua carovana di personaggi, di luoghi, di emozioni. La critica dantesca di tutto il secolo romantico è solita alternare questo artificioso sentimentalismo al più secco accertamento di dettagli, in un polverio aneddótico privo di punti di vista complessivi. Riprendendo ancora le parole del Bologna, possiamo dire che la critica dantesca del XIX secolo sembrerebbe impressionistica, positivista, lontana dal centro ideale e ideologico del poema, dalla sua smisurata esattezza e complessità. Dante, di fatto, è uno scrittore medioevale del Novecento. La natura autentica della *Commedia*, che è insieme il Libro dell’Universo e la ricapitolazione e riscrittura di una civiltà millenaria, dopo tanto silenzio la scoprono i poeti e gli artisti, ancor prima e più a fondo dei filologi: anche se accanto agli artisti fioriscono presto i grandi critici, l’edizione di Giorgio Petrocchi, le *Rime* di Gianfranco Contini e poi di Domenico De Robertis, le ricerche filosofiche di Bruno Nardi, i grandi commenti scolastici che «hanno fatto gli italiani» (e non solo loro), Sapegno, Bosco, Singleton, Chiavacci Leonardi, Attilio Momigliano⁴.

Dunque, gli artisti e i poeti, in primo luogo proprio quelli, accennati poc’anzi, intenti a ricomporre la propria e le altrui identità mandate in frantumi dalla violenza degli eventi storici, attraverso il disegno dell’opera. Dante Della Terza ci parla di ‘itinerario redentivo’, la ‘trama del viaggio’, da intendere un tutt’uno con l’invenzione del poeta, costantemente nasconde la ricerca del senso della

⁴ Bologna (2012).

complessità del rapporto tra *l'hic et nunc* e l'eterno destino che ci coinvolge. Il viaggio diventa tutt'uno con la poesia che lo gestisce e lo rende plausibile⁵.

È pressappoco impossibile ridurre e limitare la questione dantesca nel Novecento italiano ad una prospettiva puramente italiana in quanto la questione investe allo stesso modo, e dunque radicalmente, i maggiori autori di tutto il mondo, i cui modelli di poesia e di riflessione poetica contribuiscono a stimolare la riflessione in Italia, soprattutto a cominciare dagli anni Cinquanta, con l'assorbimento e la metabolizzazione dei testi canonici di Eliot, Pound e Mandel'stam. A partire da questa influenza si determinano alcune forme di comunicazione tra Dante e la poesia novecentesca, che valgono come coordinate generali⁶.

Già per il primo Pound risulta decisivo il ruolo di Dante come autore capace di coniugare poesia metaforico-allegorica e giudizio anche politico sull'umanità e sulla storia, per poi scegliere definitivamente la strada dei *Cantos*. Questi costituiscono il più ambizioso tentativo di rappresentare in ambito poetico il mondo contemporaneo, con i suoi presupposti storici, sottoposto ad una valutazione morale ancor prima che ideologica. Ne deriva un particolare modo di connettere i referenti culturali, ovvero quello dell'accumulo: si crea un catalogo potenzialmente infinito che si allontana dalla chiarezza e nettezza del celebre modello dantesco.

Al contrario, in Eliot i frammenti di vita, disseminati come quelli sopravvissuti all'ardua prova della Grande Guerra, si posizionano come tessere di un mosaico incompleto, come citazioni-allusioni ad un mondo che non esiste più, né in quanto passato remoto, né in quanto presente storico. Eliot è un interprete pianamente novecentesco di Dante perché ne coglie le implicazioni filosofiche e

⁵ Della Terza (2013), p. 18.

⁶ Severi (2011), p. 38.

artistiche senza vani tentativi di imitazione, ma imprimendo il sigillo della 'frammentazione' nella ricezione dell'opera forse più compiuta e sublimemente simmetrica di tutti i tempi.

Celebre, infine, è la lettura della *Commedia* che ha dato un pensatore e scrittore quale Mandel'stam. La passione di un autore immerso nella Rivoluzione si fonde con il tragico destino cui egli è andato incontro. L'intero poema è riletto all'insegna dell'energia, nonché della multiformità, organizzata come quella di una struttura minerale. Di qui la serie continua di ardite metafore: la forma della terzina ricorda quella degli aerei che si staccano in volo l'uno dall'altro; l'autore è un «direttore d'orchestra chimico» che crea comparazioni polinomiche e incandescenti. Il poema dantesco è quindi l'espressione più alta di una poesia intesa come continuo circolare tra una creatività possente e una cristallizzazione precisa ma mai mortuaria. Un Dante, insomma, che supera persino la sclerotizzazione, e poi la drammatica inversione, dell'impeto rivoluzionario⁷.

Risulta ben chiaro come, a confronto con scrittori di altre culture, i poeti italiani fino ad un certo punto non abbiano potuto confrontarsi in maniera libera con il monumento stesso della loro lingua, oltretutto sacralizzato e sclerotizzato, per uso risorgimentale. Questa *impasse* è superata poco dopo la soglia del Novecento, in conseguenza della brutale, e già citata, inondazione della storia (Grande Guerra, violenze sociali, primi sentori fascisti, Shoah) che conduce i poeti nostrani a rifarsi a quel modello antico, senza condizionamenti temporali e con estrema affinità spirituale.

È quasi inevitabile che questa riappropriazione avvenga innanzitutto per via negativa: la presenza dantesca diviene il segnale di una catastrofe in atto, di una condizione infernale, di cui Dante è testimone archetipo. Viceversa, alcuni autori

⁷ Casadei (2010), pp. 46-48.

vanno oltre, interrogandosi, proprio attraverso l'interlocuzione simbolica con Dante, sulla possibilità di aprire finestre salvifiche in mezzo ad una nube storica così fitta, così fosca⁸.

Mandel'stam sostiene che «non è possibile leggere i canti di Dante senza rivolgerli all'oggi: sono fatti apposta, sono proiettili scagliati per captare il futuro, ed esigono un commento *futurum*»⁹. In generale, non vi è poeta che non percepisca la sostanziale eternità dantesca. È possibile individuare una duplice ragione alla base di questo sentimento che lega l'uomo moderno a Dante: innanzitutto, una ragione intima, di coscienza umana ed intellettuale, nei cui riverberi si svolge la vicenda dantesca tutta. Parafrasando Kadaré, sfuggire a Dante è impossibile come sfuggire alla propria coscienza. In nessun'altra creazione letteraria la coscienza umana, con insieme le sue tribolazioni, è collocata in una posizione così centrale. E la ragione per la quale nessuno può sfuggirgli è nella veste universale che la coscienza di Dante stesso va assumendo, nel suo costante e contemporaneo dialogo con l'individualità e la collettività¹⁰.

Dante dopo Auschwitz

Nel ventesimo secolo si possono individuare almeno tre differenti modalità di utilizzare, e quindi interpretare, il modello dantesco. La prima è legata senza dubbio alle esperienze delle avanguardie, ed è quello che, sganciato il poema dalla sua storicità fattuale, conduce a sottolinearne tutti quegli aspetti che finiscono per privilegiare la sua 'modernità' e affinità con i grandi movimenti sperimentali contemporanei, come l'espressionismo. Tali aspetti sono

⁸ Severi (2011), pp. 41-42.

⁹ Mandel'stam (1990), p.140.

¹⁰ Severi (2011), p. 39.

indubbiamente la creatività linguistica e stilistica, l'arditezza delle simmetrie o delle mescolanze, la polisemia (allegorica e non). È ovvio che tutto ciò che Dante propone, la fusione tra storia privata, tempo relativo e tempo assoluto, il male e la sua possibile cura, non avrebbe resistito ai secoli se non avesse raggiunto un'assoluta originalità di lingua e di forma. La seconda, cronologicamente più recente delle altre, riesce a far emergere quelle connessioni fulminee e ultra-razionali, che non smentiscono la formazione aristotelico-scolastica del poeta ma sicuramente in un certo qual modo la costringono a mescolarla con quella mistica e platonizzante, riscontrabile almeno nel *Paradiso*. Si tratta di letture che mirano a rivalutare la componente visionaria e che nascono in ambito letterario o saggistico, e ancor più in quello pittorico, cinematografico o in genere delle *visual culture* e addirittura di internet. La terza, molto sviluppata a partire dal 1945, vede nell'opera di Dante la sintesi della cultura cristiana occidentale, e confronta la prospettiva del giudizio *post mortem* con gli estremi raggiunti realmente nella Seconda guerra mondiale. Tornano, in questo modo, in rilievo gli elementi morali e storici del poema a volte letti alla luce delle attente ricostruzioni dell'orizzonte culturale dantesco, altre volte confrontati direttamente, in prospettiva saggistica, con quelli emersi in un'epoca che si rende nota anche e soprattutto dal silenzio di Dio riguardo ai destini umani¹¹.

Dante è il poeta che più di tutti permette ai nostri contemporanei di riconoscersi e di ravvisare la propria immagine: è l'interprete dell'umanità dolorante, del male del mondo, dell'indicibile pena, più che dell'ebbrezza, dell'ineffabile allegrezza, del riso dell'universo. La *Commedia* dantesca, in particolare la prima cantica, diviene paradigma per la descrizione di ogni triste realtà sia terrena che ultraterrena¹².

¹¹ Casadei (2010), p. 45.

¹² Arques (2009), p. 87.

All'interno della feconda, fervida e stimolante tradizione critica di studi sugli scambi intertestuali tra *Commedia* e letterature novecentesche, di grande spicco è un capitolo che riguarda proprio l'utilizzo di quel paradigma dantesco, soprattutto infernale, da parte di coloro che sono scrittori e testimoni della Shoah. I quesiti, a questo punto, si susseguono inevitabili. Perché ispirarsi ad un inferno immaginario per descriverne uno reale? Perché mettere a confronto le storie di scrittori post auschwitziani con l'opera di Dante? Cosa può dire un poeta del Trecento ai sopravvissuti dell'Olocausto?

Di primo acchito, alla base della scelta di chi scrive dopo Auschwitz sembra esservi quello di rendere la propria scrittura più efficace proprio perché legata ad un immaginario e ad un vocabolario conosciuto e dunque riconoscibile. Tuttavia, il reale motivo di questa decisione non è affatto di semplice e piena comprensione come potrebbe apparire a prima vista. L'inferno descritto dal maestro fiorentino è moralmente distante da un Lager nazista. Quest'ultimo rappresenta l'emblema dell'ingiustizia assoluta, del male assoluto, quello dantesco è, sì, il luogo delle pene e dei pentimenti, degli orrori e della disperazione ma intesi come conseguenze naturali, necessarie e giuste, dei peccati commessi in vita dai dannati e, dunque, inevitabilmente luogo di giustizia divina. La giustizia, o meglio l'ingiustizia, rappresenta una delle maggiori preoccupazioni dei prigionieri dei Lager. Persino dopo la loro liberazione molti sopravvissuti non trovano pace e continuano invano a cercare risposte ad un'infinità di domande. Anche nella *Divina Commedia* la giustizia occupa un posto centrale: nell'*Inferno*, Dante pone noi tutti a confronto con il modo in cui la giustizia divina punisce il male, e dunque il fatto che tanti scrittori post auschwitziani ricorrano all'opera maestra risulta essere una scelta comprensibile. A rimarcare la fondamentale differenza tra i due 'inferni', laddove Dante evidenzia con la legge del contrappasso l'equiparazione tra colpa e pena, negli scritti dei testimoni si insiste

molto sulla arbitrarietà di chi si è fatto giudice dei propri pari, aldilà di ogni legge umana e divina, e ha distribuito pene gratuite senza fondamento né morale, né giuridico. Con ogni probabilità la carovana di vocaboli e immagini dantesche deve aver agito nella mente dei deportati appena arrivati nel Lager come filtro per provare a decodificare una realtà incomprensibile. Successivamente, nella transizione verso la pagina scritta, il ricorso al poema dantesco ha agevolato la dicibilità e la riconoscibilità di un evento che, in qualità di *unicum*, non è né dicibile, né riconoscibile.

Il rapporto tra la *Commedia* e i testi novecenteschi può anche capovolgersi: per avere oggi un'idea dell'inferno dantesco si può far riferimento alla descrizione di un Lager, come quella fatta dal chimico torinese Primo Levi che ha consegnato la testimonianza più efficace e letteralmente più significativa dell'esperienza infernale vissuta nel 'cuore di tenebra' del Novecento¹³.

Primo Levi: un Dante moderno

A partire dal 1947 anche Primo Levi, chimico e scrittore torinese deportato ad Auschwitz in quanto ebreo, scrivendo *Se questo è un uomo* aggiunge una voce al dibattito circa l'osmosi tra letterature post auschwitziane e *Commedia*.

Levi dichiara più volte di aver letto Dante con passione in gioventù e la sua influenza è ravvisabile nell'intera sua produzione, documentata da citazioni dirette o indirette del Poema e da richiami più o meno volontari al poeta toscano. La presenza di quest'ultimo nell'opera leviana è talmente costante da far notare il peso della sua assenza nei rari casi in cui manchi, o sembri mancare¹⁴.

¹³ Traversi (2002), pp. 109-111.

¹⁴ Agovino (2014), pp. 425-426.

Levi ritiene che un semplice resoconto dei suoi ricordi del male subito non sarebbe sufficiente ad impedire un possibile ritorno del male nei secoli successivi, quindi offre al lettore non solo la sua memoria degli orrori vissuti ma la completa con un'interpretazione, affinché le generazioni successive siano in grado di comprendere nel profondo questa pagina nera della storia mondiale. È qui che si cela la particolarità di Levi: la follia umana sperimentata nell'internamento non gli impedisce di conservare la ragione e le sue opinioni moderate. Lo scrittore diviene il simbolo di chi non si piega al dolore in cui è stato immerso. Dietro tutto ciò, Dante. Che la connessione tra i due sia tutt'altro che accidentale è ormai assodato. Traccia archetipica dell'esperienza del Lager e dell'analogia fra il Lager e l'Inferno dantesco, è Primo Levi le cui opere sollecitano ad una profonda riflessione su 'ciò che è stato' e sull'imprescindibile compito morale della conoscenza e della memoria che tutti noi abbiamo. Di fronte a orrori indicibili come i Lager nazisti talvolta le parole non sono sufficienti, non sanno esprimersi. L'aspetto che più colpisce è la nitidezza esegetica, realizzata all'insegna di un'economia linguistica che conduca verso una scrittura asciutta, priva di artifici retorici affinché tutti capiscano. A controbilanciare tale apparente semplicità, vi è proprio il riferimento ai grandi modelli culturali, tra i quali primeggia su tutti proprio Dante col suo *Inferno*. Esplicita la tematica del viaggio che nella *Commedia* assume i tratti di un itinerario verso il basso della voragine infernale e ben presente in Levi. Il viaggio che lo vede protagonista, insieme alle altre centinaia di deportati, inizia sui treni di mezza Europa dove prendono vita i primi passi della tragedia: per tutte queste anime la marcia di andata si configura come una condizione di eccezionalità, un'esperienza estrema collocabile tra due orizzonti di incommensurabile distanza: quello familiare, lasciato alle spalle, e l' 'altro' che

proprio sul treno comincia a rivelarsi e che il Levi definisce “incomprensibile” («Noi ci guardavamo senza parola. Tutto era incomprensibile e folle»¹⁵).

Prima di giungere nell’inferno di Auschwitz, vi è un tempo di attesa nel campo di raccolta di Fossoli, dove, come in una sorta di Limbo, i prigionieri sostano in un’atmosfera di esitazione e straniamento. Il campo è vissuto come un atrio infernale sul modello dantesco: il soggiorno è contrassegnato da una sospensione dello spazio e del tempo, sull’orlo di un abisso buio, sul quale - prima della partenza - scende la notte di un definitivo distacco, il punto di un non ritorno, di un impossibile *nostos*. Allo stesso modo, l’arrivo ad Auschwitz richiama l’ingresso di Dante nell’inferno: la deportazione è infatti un viaggio verso il fondo, l’autocarro che trasporta i prigionieri è come la barca che traghetta le anime dannate al di là del fiume Acheronte. Tuttavia, il soldato tedesco «irto d’armi» che li sorveglia, definito proprio «il nostro caronte», non ha la stessa monumentalità del traghettatore dantesco (lo si deduce anche dal fatto che Levi ne riporta il nome con la lettera minuscola) e, in luogo di gridare «guai a voi, anime prave!» » (*Inf.*, III, 84), chiede loro cortesemente di cedere denaro e orologi:

*[...] ci domanda cortesemente ad uno ad uno in tedesco e in lingua franca se abbiamo denaro od orologi da cedergli: tanto dopo non ci servono più. Non è un comando, non è un regolamento questo: si vede che è una piccola iniziativa privata del nostro caronte*¹⁶.

I prigionieri, già stanchi del viaggio, vengono spogliati e sono quindi «lassi e nudi» come le anime dei dannati e costretti a sofferenze simili a quelle dantesche: patiscono la sete, la fame, il freddo, il lavoro forzato, la malattia. Per ciò che concerne la descrizione di quello che si configura come primo bisogno fisiologico

¹⁵ Levi (1989), p. 31.

¹⁶ *Ivi*, p. 33.

negato, la messa a disposizione di acqua per placare la sete, è possibile intravedere una specie di supplizio di Tantalo. Eroe condannato a patire fame e sete in presenza di acqua e cibo che costantemente si allontanano da lui ogni volta che cerca di fruirne: figura impiegata dal Dante del *Purgatorio* per descrivere la pena dei golosi. Soffrire la fame e la sete pur avendo a disposizione i pomi di un albero e un ruscello di acqua fresca che sgorga dalla roccia del monte. In Levi manca, però, la grandezza dell'eroe greco, quello che ne risulta evidenziato è piuttosto il martirio carico di significazioni simboliche. A sancirle la lenta e inflessibile iterazione della «e»:

Siamo scesi, ci hanno fatti entrare in una camera vasta e nuda, debolmente riscaldata. Che sete abbiamo! Il debole fruscio dell'acqua nei radiatori ci rende feroci: sono quattro giorni che non beviamo. Eppure c'è un rubinetto: sopra un cartello che dice che è proibito bere perché l'acqua è inquinata. Sciocchezze, a me pare ovvio che il cartello è una beffa: "essi" sanno che noi moriamo di sete, e ci mettono in una camera e c'è un rubinetto (...). Io bevo, e incito i compagni a farlo; ma devo sputare, l'acqua è tiepida e dolciastra, ha odore di palude. Questo è l'Inferno. Oggi, ai nostri giorni, l'Inferno deve essere così, una camera grande e vuota, e noi stanchi di stare in piedi, e c'è un rubinetto che gocciola e l'acqua che non si può bere, e noi aspettiamo qualcosa di certamente terribile e non succede niente e continua a non succedere niente. Come pensare? Non si può pensare, è come già essere morti. Qualcuno si siede per terra. Il tempo passa goccia a goccia¹⁷.

L'acqua, la vita, l'umanità, il pensiero che dell'uomo è l'espressione caratterizzante, vengono negati, diventano impossibili; eppure, sembra non succedere nulla, ma il tempo passa e si nullifica, proprio come il principio vitale per eccellenza, ossia l'acqua.

Così come le anime dannate dantesche, anche quelle leviane parlano una lingua incomprensibile. La confusione linguistica regna nei lager allo stesso

¹⁷ *Ivi*, pp. 34-35.

modo che nei gironi infernali: i deportati sembrano prendere parte di un film frenetico e pieno di fracasso, difficile da mettere a fuoco; una carovana di personaggi privi di volto e persi in un ripetuto rumore di fondo in cui la parola umana non riesce mai a prevalere. La stessa attenzione alla lingua e alla parola, questa volta, però, intese come strumento veicolare dell'esperienza di cui Dante e Levi sono testimoni e protagonisti, viene prestata sia da Dante in diversi passi della *Commedia*, sia da Levi in *Se questo è un uomo* quando entrambi, immersi e testimoni di un'esperienza che va oltre l'umano, confessano di essere privi di mezzi espressivi: le parole umane sono impotenti a esprimere ciò che di umano non ha davvero nulla¹⁸.

Di fronte alla presa di coscienza che la violenza inferta all'uomo ha immediate ripercussioni sul linguaggio, Levi ricorre ad una sorta di reticenza, di sospensione del discorso, lasciando solo intendere ciò che, dopo Auschwitz, non si può più esprimere a parole, e facendo proprio un atteggiamento che però non sfocia nel silenzio, quanto piuttosto nel tentativo di sfuggire, alludere, evocare. Levi denuncia l'insufficienza del linguaggio ma non si arrende all'incomunicabilità; quando, nelle prime pagine del libro, deve spiegare come e perché è stata possibile la «demolizione dell'uomo» ammette «noi sappiamo che in questo difficilmente saremo compresi, ed è bene che sia così». Tuttavia, proprio nel momento in cui si rende conto della distanza incolmabile tra le parole e i fatti, lo scrittore riapre il dialogo usando la congiunzione avversativa «ma» che introduce una richiesta di collaborazione vista la necessità di coinvolgere il lettore in considerazioni di valore universale («ma consideri ognuno...»); Levi vuole tenere aperta la comunicazione e per questo, proprio come fa di tanto in tanto Dante, chiama direttamente in causa i suoi lettori, concludendo:

¹⁸ De Cata (2017), pp. 3-8.

Si comprenderà allora il duplice significato del termine “Campo di annientamento” e sarà chiaro che cosa intendiamo esprimere con questa frase: giacere sul fondo¹⁹.

I riferimenti al maestro fiorentino sono sparsi in tutta l'opera leviana, e ancor più è interamente dantesco l'undicesimo capitolo di *Se questo è un uomo*. Il famigerato capitolo intitolato 'Canto di Ulisse', nel quale Levi prova a tradurre il ventiseiesimo canto dell'*Inferno* dantesco ad un lavapiatti del Lager²⁰. Dante e Virgilio incontrano Ulisse nell'ottava delle 'borse' di Malebolge, dopo Vanni Fucci «bestia» e gli altri ladri sfigurati da metamorfosi bestiali. Con il canto ventiseiesimo Dante permette al lettore di entrare in un altro mondo: la poesia si innalza, il tono abbandona per un po' il registro comico del basso inferno e sfiora vette tragiche, sublimi. La *Commedia* diventa *epos*: dopo essersi misurato con Ovidio e Lucano sul loro terreno nel canto precedente, qui Dante chiama in campo direttamente Omero e osa riscriverne il mito. Il cuore del canto è la fine di Ulisse. Fine inventata da Dante stesso e narrata dall'eroe in un lungo monologo, che si dispiega per oltre un terzo dei versi totali (58 su 142)²¹. La cura e le attenzioni con cui il poeta introduce il monologo in questione contribuiscono a dare a questa figura un rilievo e una dignità che non hanno pari, almeno nell'inferno. Ulisse spicca non soltanto tra i dannati di Malebolge, sfigurati e spesso ridotti a caricature di sé stessi, ma anche se paragonato ai grandi spiriti incontrati da Dante tra incontinenti e violenti (Francesca, Farinata, Cavalcante, Pier delle Vigne, Brunetto Latini).

Ulisse non ha ancora preso la parola ma si trova già, anche solo da un punto di vista testuale, in una condizione di privilegio. Il canto ventiseiesimo è tutto sbilanciato in avanti, costruito sull'immagine del protendersi, dell'andare oltre,

¹⁹ Traversi (2002), p. 122.

²⁰ Buyck (2013).

²¹ Invernizzi (2010), p. 47.

inquieto come il mare, come Ulisse. È la tensione di Dante che si sporge pericolosamente dal ponte per scorgere i peccatori di questa bolgia. La stessa tensione si trova poi nelle parole di Ulisse che, dopo aver faticato a rompere il lungo silenzio, comincia il suo racconto non dal principio ma in *media res*, a viaggio già cominciato. Ulisse è già partito, si trova in mare. Dante riprende la narrazione nel punto in cui Ovidio l'ha interrotta, nel quattordicesimo libro delle *Metamorfosi*. Tuttavia, la prospettiva ora è rovesciata. Se nel modello latino Macareo, compagno di Ulisse, rinuncia a un nuovo viaggio per timore dei pericoli del mare e guarda da terra la nave dell'eroe allontanarsi all'orizzonte, nella *Commedia* il punto di vista è quello di Ulisse che non esita a prendere il largo. Mosso da un inarrestabile desiderio di conoscenza, l'Ulisse dantesco lascia ogni cosa diletta e torna ad affrontare il mare. Su un'unica nave, con pochi fedeli compagni, percorre le coste del mondo allora conosciuto. La fine della vita e le colonne d'Ercole sono il limite in cui si imbatte la ricerca di Ulisse: procedere ancora sarebbe follia, eppure rimane quella sete martellante. Per un attimo il viaggio si arresta, poi Ulisse prende la parola. Tornare indietro significherebbe rinnegare se stessi e il viaggio compiuto fino a quel momento, significherebbe vivere come «bruti». Nelle sue parole («fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza», vv. 119-120) vibra qualcosa di vero, come avverte Primo Levi rinchiuso nell'inferno di Auschwitz²². Ed è proprio il ventiseiesimo canto dell'Inferno che sovviene alla mente del Levi, quando Jean, uno studente alsaziano ventiquattrenne, da tutti chiamato Pikolo, sceglie lo scrittore per farsi accompagnare durante il trasporto della razione. Per entrambi questo significa una 'buona ora' nel Lager, finalmente arriva un'occasione per sottrarsi per un'ora al dolore, alla noia, alla monotonia nel campo. Mentre stanno

²² *Ivi*, pp. 49 – 53.

camminando con la zuppa sulle spalle, Pikolo chiede al suo nuovo amico di insegnargli qualche parola nella sua lingua, e Primo acconsente volentieri a questa richiesta. Ed è qui che Levi ricorda il canto di Ulisse della *Divina Commedia*, e a partire da questo il ritmo del racconto cresce esponenzialmente. Con urgenza Levi inizia a parlargli del ventiseiesimo canto dantesco. Sembra avere fretta, le parole incalzano e la sua preoccupazione di non portare a compimento il ricordo di questi versi comporta inevitabili lacune nella memoria. È importante che Pikolo conosca quei versi che rappresentano proprio in quel luogo e in quel tempo un'importanza fondamentale. All'inizio ragiona sulla grammatica – spiegando a Jean la differenza nel significato tra «misi me» e «je me mis» - sino a quando pronunciando le sopracitate parole di Ulisse, «Considerate la vostra semenza, / fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza», si rende conto dell'importanza e del senso profondo. Levi sente che questa terzina parla di loro e solo per un attimo riesce a dimenticare le condizioni disumane e bestiali del Lager. Ed è così che i versi danteschi divengono veicolo di un'esperienza non esprimibili in altre parole. Sembrerebbe quasi la voce di Dio che incoraggia Levi e gli altri prigionieri a non perdere mai la dignità umana, neanche nel luogo più basso che si possa immaginare. Levi si sente un nuovo Ulisse, ed è importante che Pikolo capisca. Lo scopo della loro vita è riassunto in questi tre versi.

In più di un'occasione Levi esprime il dramma della privazione della parola nel Lager: descrive quanto è difficile comprendere le intuizioni dei nazisti e stringere amicizie con altri prigionieri, proprio a causa della mancanza di una lingua che tutti sono in grado di capire. Levi però allo stesso modo ritiene necessario non piegarsi a questa impossibilità di comunicare ed è per questo che si affretta ad insegnare a Pikolo questi frammenti di Dante che lui ammira tanto. La memoria si configura come strumento di salvezza, come ultima possibilità di

recuperare la perduta umanità. Ricostruire nella sua memoria questo canto di Ulisse permetterebbe a lui e agli altri prigionieri, individui privati della loro identità e diventati un numero, un 'nessuno', di tornare il 'qualcuno' di prima della guerra. Però, a causa dell'oppressione esercitata dai tedeschi, che passo dopo passo intendono schiacciarli e ridurli a niente, Levi si ricorda solo di qualche frammento. In questo scenario Ulisse non è più da intendere come lo sfidante della legge divina, il vizioso che ha meritato la sua punizione, ma come simbolo della resistenza alla degradazione dei prigionieri imposta dai soldati tedeschi. Levi e Pikolo, diventati Ulisse e Diomede dell'epoca moderna non si piegano ad un simile orrore e non vogliono dimenticare di essere umani. *L'orazion piccola*, con la quale Ulisse invita i suoi compagni a non vivere come bruti ma a perseguire virtù e conoscenza, diventa l'elemento fondamentale del discorso di Levi. Egli chiude infatti il capitolo citando i versi finali del ventiseiesimo canto dell'*Inferno*: «infin che 'l mar fu sopra di noi rinchiuso». La fine del loro cammino corrisponde quindi con l'affondamento della nave di Ulisse, è come se i prigionieri fossero stati inghiottiti dallo stesso mare in cui Ulisse è morto. Dopo questa breve tregua nel dolore, la buona ora, il mare si richiude di nuovo su di loro per farli ritornare alla monotonia e alla crudeltà del Lager²³.

Aldilà degli espliciti riferimenti a Dante, la descrizione dei condannati richiama costantemente la *Commedia*; non è necessario che Levi ci dica 'qui sto citando Dante' per accorgerci che i corpi lividi e smagriti che ogni giorno abbandonano le baracche diretti in fabbrica, ricordano la processione degli indovini che avanzano nudi, in lacrime, con la testa girata verso la schiena, o il lento incedere degli ipocriti, coperti da cappe di piombo pesantissime. La stessa

²³ Buyck (2013), pp. 5-8.

magrezza innaturale che scava le ossa e riduce il volto a uno scheletro è immaginata da Dante ancor prima che la realtà terribile del nazismo la sperimentasse sugli esseri umani.

Levi è riuscito a rendere il proprio discorso comprensibile a tutti anche grazie all'uso di immagini e parole dantesche. Malgrado la minaccia di naufragare in un'esistenza senza memoria, Levi si aggrappa a Dante come un'ancora di salvezza in un mare di condizioni disumanizzanti. Tutte le parole che Levi dimentica a causa della crescente germanizzazione del Lager le ritrova nella *Divina Commedia* e l'obiettivo che Levi si è posto è analogo a quello dantesco. *Se questo è un uomo* diviene la discesa del chimico nel proprio inferno che, in fin dei conti, si configura incontestabilmente come il Dante della nostra epoca moderna. L'influenza di Dante sull'opera leviana non si limita al grande capolavoro di cui sopra; una testimonianza è data da *I sommersi e i salvati*, titolo dantesco. Infatti, l'intera opera di Levi può essere letta come una interpretazione di quella dantesca. Da questo punto di vista, possiamo definire *La tregua* come la situazione purgatoriale, ossia l'attesa del lungamente desiderato rientro a casa²⁴.

Percorsi danteschi in Giorgio Bassani

La letteratura italiana del Novecento che, da un lato, abbraccia memorie senza troppe pretese letterarie di persone appartenenti alla Resistenza e, dall'altro, romanzi o testi letterari i cui personaggi sono donne e uomini investiti in pieno dalla follia della guerra, protagonisti di storie ambientate durante la Resistenza e/o nei campi di sterminio, vede spiccare un altro nome: Giorgio Bassani. Se il connubio Levi – Dante risulta particolarmente familiare ai lettori, anche in ragione delle molteplici indagini che si sono susseguite nel corso degli anni, non

²⁴ *Ibidem*.

può dirsi lo stesso dello scrittore ferrarese, sicuramente molto meno esplorato da questo nobile punto di vista. A differenza di quanto avviene per Levi, Bassani non è deportato nei campi di concentramento²⁵ ma, allo stesso modo, pone l'ingiustizia subita dai membri della comunità ebraica di Ferrara durante la Seconda guerra mondiale, arrestati e condotti nei campi di sterminio tedeschi, come premessa di tutta la sua narrativa.

Secondo la testimonianza di quella che è stata l'ultima compagna dello scrittore, Portia Prebys, Bassani «conosceva Dante a memoria» e sul suo tavolino posizionato in camera da letto tra i tre volumi «che teneva sempre sul letto per leggere durante la notte: la *Divina Commedia*, la traduzione di Giovanna Bemporad dell'*Eneide*, e *Un coeur simple* di Flaubert»²⁶. A dimostrazione di quanto appena detto, abbiamo la certezza della presenza, fra i libri posseduti dal Bassani, tre edizioni della *Commedia* (quelle con i commenti di Attilio Momigliano e di Manfredi Porena, oltre a un'edizione di lusso con le illustrazioni di Sandro Botticelli), l'edizione di Contini delle *Rime* (1939, con sottolineature e postille a matita) e un'edizione di *Vita Nova, Fiore, rime ed ecloghe latine* (1928, con nota di possesso datata 25 marzo '42 di Valeria Sinigallia)²⁷. Tornando alla testimonianza di Portia Prebys, questa si riferisce agli ultimi anni di vita di Bassani e dai suoi scritti, aldilà della scontata conoscenza della *Vita Nova* e della *Commedia*, emerge la ben radicata consuetudine a ritrovare nell'esperienza dantesca la sottotraccia esemplare della propria vicenda formativa e di maturazione, ritmata da tappe obbligate e ben riconoscibili. Lo scrittore si spinge oltre: Dante si configura anche come il prototipo stesso del poeta, dacché ciascun poeta, a suo avviso, per poter

²⁵ La famiglia Bassani, nascosta in un armadio della propria casa, scampa miracolosamente ai rastrellamenti tedeschi. Giorgio, tuttavia, nel 1943 vive il dramma della reclusione in carcere, arrestato per antifascismo.

²⁶ Prebys (2006), p. 254.

²⁷ Rinaldi (2005).

divenire abile alla scrittura deve prima emblematicamente e spiritualmente 'morire', cioè allontanarsi dal mondo vivente, sbarazzarsi dei suoi fantasmi e delle sue manie, e finalmente rinascere uomo rinnovato, capace di vedere le cose con occhi diversi, con partecipazione e distacco al tempo stesso²⁸. Bassani, tra l'altro, riferendosi al maestro fiorentino, il quale sperimenta un'esperienza simile alla sua, esplicitamente dichiara:

[...] i poeti, loro, che cosa fanno se non morire e tornare di qua per parlare? Cosa ha fatto Dante Alighieri se non morire per dire tutta la verità sul tempo suo? È stato di là, nell'Inferno, nel Purgatorio, nel Paradiso, per poi tornare di qua²⁹.

Estendendo poi il discorso all'esperienza dei superstiti della Shoah (come il personaggio di Geo Josz da lui costruito) alla propria esperienza di perseguitato e poeta al tempo stesso, asserisce:

Geo Josz è morto, è andato là donde non si torna, ha visto un mondo che soltanto un morto può aver visto. Miracolosamente torna, però, torna di qua. Anche i poeti, se sono veramente tali, tornano sempre dal regno dei morti. Sono stati là per diventare poeti, per astrarsi dal mondo, e non sarebbero poeti se non cercassero di tornare di qua, fra noi³⁰.

Se per Levi la nostra attenzione si è concentrata solo sul capolavoro *Se questo è un uomo*, i cui tratti di analogia con l'opera dantesca risultano più evidenti, diverso è il discorso per Bassani che permette di spaziare dalle *Cinque storie ferraresi* a *L'airone*. Quasi tutte le storie sono ambientate a Ferrara, quasi tutti i personaggi sono ebrei e quasi tutti i racconti si articolano negli anni della guerra; accostando questi ultimi due elementi se ne genera inevitabilmente un terzo, sono storie di esclusione, di solitudine e il suicidio, molto spesso, è visto come

²⁸ Bausi (2011), p. 215.

²⁹ Bassani (1998), p. 1344.

³⁰ *Ivi*, p. 1323.

unica vera forma di liberazione. Nell'ultimo romanzo dello scrittore ferrarese, *L'airone*, in senso figurato è interpretato il malessere di un uomo sopravvissuto all'inferno delle leggi razziali che, oramai vecchio e stanco, si immedesima nell'immagine di un airone possente e patetico al tempo stesso, boccheggiante in una palude dopo essere stato ferito nel corso di una partita di caccia. La morte dell'uccello si configura poi come una rivelazione per il protagonista che finisce col capire che solo la morte può condurlo a realizzare il suo desiderio di autenticità, di ideale e di verità. Considerato il fatto che nell'opera bassaniana abbondano riferimenti e citazioni esplicite all'opera di Dante, che fu per lo scrittore un modello non solo letterario ma anche politico ed esistenziale (entrambi protagonisti della medesima esperienza straziante dell'esilio e l'esigenza di scrivere un'opera redentrice), possiamo scorgere in quel vero personaggio – uccello, uno dei discendenti di quegli uccelli – angeli danteschi che, numerosi in Purgatorio, simbolizzano con il loro volo la possibilità di un 'transumanar' redentore; l'analogia potrebbe spingersi oltre presentando l'airone in questione come una possibile reincarnazione del Divin Uccello del Canto II del *Purgatorio* che, con le sue immense ali, accoglie Dante e Virgilio sulla spiaggia del Purgatorio dopo il loro viaggio doloroso attraverso l'Inferno. Dunque, attraverso l'immagine dell'airone, Bassani narra la storia della redenzione di un individuo (Limentani) che, «nel mezzo del cammin» di una vita di sofferenze e di esilio, segnato da una nutrita amarezza (anche fisica) simile a quella che prova Dante nel verso iniziale dell'*Inferno* («Tant'è amara che poco è più morte»), trova nel travalicamento della fisicità e nell'alchimia letteraria la possibilità di fissare e oltrepassare la morte per giungere ad un'ascesi salvifica³¹. La madre di Limentani, che saluta il figlio suicida per l'ultima volta alla fine di quel giorno

³¹ Dezri-Dufour (2017), p. 118-119.

insolito e redentore durante il quale si svolge l'intera vicenda, ossia al termine di un percorso infernale che lo conduce in direzione di una conversione radicale, appare proprio «in un bozzolo di luce», come Beatrice e i santi che accolgono Dante in Paradiso. Bianchi, fragili, ma portatori di messaggi celesti, l'airone e l'anziana madre circondata dal suo fascio di luce rinviano agli angeli danteschi che, presenti nel Purgatorio, guidano il poeta verso una verità superiore. Per questo motivo, la scena in cui Limentani si trova con la guida Gavino sulla spiaggia della palude in attesa degli uccelli, riporta alla mente del lettore l'apparizione dell'uccello divino nel Canto II del *Purgatorio*. Nella *Commedia* abbiamo infatti Dante che, accompagnato da Virgilio che gli fa da guida, sulla spiaggia del Purgatorio pensa al cammino che deve intraprendere («Noi eravam lunghesso mare ancora / come gente che pensa al suo cammino / che va col cuore e col corpo dimora», *Purg.*, II; 10-12), proprio come Limentani che si interroga sul senso e sulla direzione da dare alla sua esistenza. D'altronde, proprio come Dante che nell'ultimo girone, prima di abbandonare l'Inferno e addentrarsi nel Purgatorio, ha dovuto attraversare e salire ciò che nell'*Inferno* (XXXIV, 98) definisce la «natural burrella» infernale dove incontra la figura ignobile di Lucifero, Limentani attraversa una serie di spazi infernali e bui, cavernosi, oppresso da un'angoscia indicibile e provando un freddo umido e insidioso. Poi, gradino dopo gradino, riesce finalmente a vedere in alto uno spiraglio, un'apertura che ricorda un «pertugio tondo», come quello del penultimo verso dell'*Inferno*, un momento prima di uscire all'aria aperta, accolto da un cielo albeggiante (XXXIV, 138). Limentani, come Dante, giunge all'aria aperta proprio nel momento in cui il sole timidamente sorge. L'uomo sfugge alle grinfie di un passato infernale (fascista e traumatico); finalmente giunto sulle rive di una distesa che sancisce il passaggio tra l'inferno del suo passato e la liberazione del futuro.

Giunto nel Purgatorio, Dante, prosegue il suo cammino e vede arrivare nel mare (II, 1-36) una luce che rapidamente si dirige verso la riva fino a diventare grande ed accecante. Si scorgono delle ali. Si tratta di un angelo del Paradiso, un angelo nocchiero, di fronte al quale Dante si inginocchia congiungendo le mani in preghiera.

L'uccello si presenta come portatore di *renovatio*, strumento di redenzione, proprio come nel caso de *L'airone*. Si tratta dell'animale emblematico del Purgatorio, che si pone come annunciatore e profeta di promesse e di vicine felicità. Il volo diventa ciò che aiuta a superarsi, ciò che spinge la natura umana ad andare oltre, più in avanti nell'ascesa. Più del 'camminare', il 'volare' è parola centrale nella *Commedia* e nel viaggio dantesco, diventa nel Purgatorio il mezzo e lo scopo del viaggio della vita, sottolineando la rivelazione del miracolo di colui che «Libertà va cercando, ch'è sì cara» (I,71) e che, per questo, si spoglia del suo involucro corporeo. Anche Limentani ha trovato nel purgatorio della palude uno spazio intermedio tra la terra infernale (quella del passato) e il cielo salvifico (la morte) in cui vola un uccello messaggero, ossia la possibilità di rigenerazione. Anche Dante, nel *Purgatorio*, intende «salire di carne a spirito» e alleggerirsi dal proprio corpo (XXX,127). In entrambi i casi, l'uccello diventa proprio lo strumento di una trascendenza necessaria per arrivare nel Paradiso, dove tutto diventa luce. Beatrice annuncia l'arrivo della schiera dei beati, il volto della donna è luminoso e i suoi occhi pieni di gioia; finalmente Dante può godere la luce e il sorriso ineffabile della donna – guida, un sorriso fatto di saggezza e di serenità, un sorriso che sa di redenzione. Proprio come il riso della madre di Limentani che alla fine ride con il figlio perché hanno finalmente raggiunto la

saggezza agognata. Avvolta nel suo bozzolo di luce, felice, bellissima e sorridente, lei gli apre ormai le porte della verità e del mondo ultraterreno³².

L'influenza dantesca è pienamente percepibile anche in quello che si configura come lo scritto più noto dello scrittore ferrarese, *Il giardino dei Finzi-Contini*: nella primissima parte di questo si assiste al primo incontro tra i tredicenni G* e Micòl sotto le mura di Ferrara. G*, invitato ad introdursi segretamente nell'ampio giardino appartenente alla famiglia Finzi-Contini, si preoccupa che la sua bicicletta nuova non gli venga rubata; Micòl lo invita a nascondersela in una delle montagnole che, disseminate lungo le mura della città, portano verso una grande camera sotterranea, un tempo utilizzata come deposito di armi («Si mosse decisa, ed io, raccolta la Wolsit da terra, la tenni dietro in silenzio in silenzio»)³³. La citazione dantesca è evidente, si tratta del verso 136 del primo canto dell'*Inferno*: «Allor si mosse, e io li tenni dietro». Nella ricercata architettura narrativa di Bassani e soprattutto in quella che Fortini definisce «ipercolta rete di sottintesi» che attraversa tutto il *Giardino*, ogni elemento è minuziosamente soppesato, e le allusioni letterarie, spesso dislocate in posizione strategica, sono portatrici di precisi significati. In questo primo caso, l'intenzione dell'autore potrebbe essere quella di evocare fin da subito il ruolo affidato a Micòl nei confronti del protagonista: un ruolo che ricorda quello affidato da Dante a Virgilio, che al termine del canto esordiale della *Commedia* si offre al poeta come sua guida nei regni dell'oltretomba, annunciandogli, allo stesso tempo, che una volta salita la montagna del Purgatorio, egli lo abbandonerà lasciandolo alla guida di altri nell'ultima parte del suo viaggio. Sulla scia di alcune dichiarazioni di Bassani stesso, non è difficile scorgere in Micòl la figura di colei che dapprima accoglie il ragazzo nel suo giardino, nella sua casa, nella sua stessa vita, per poi respingerlo

³² *Ivi*, pp. 123-127.

³³ Bassani (1998), p. 362.

e scomparire per sempre. Dunque, funge per G* da guida nel cammino della giovinezza, facendogli sperimentare il dolore e la morte, per poi restituirlo alla vita e affidare ad altri il corso successivo della sua esistenza e della sua maturazione come uomo ma anche come poeta. I luoghi emblematici di tale percorso iniziatico sono il giardino e la casa; entrambi carichi di elementi e simboli mortuari, abitati da personaggi votati alla morte oppure già morti in vita. Luoghi che esercitano su G* una certa attrazione, ma dai quali, dopo la rottura con Micòl, riesce a staccarsi, seppur con fatica ma alla fine dei giochi senza esitazione alcuna, senza voltarsi indietro e rinunciando a portare con sé la sua Euridice. Come per Dante, anche per Bassani il 'pellegrinaggio' nel giardino è una «guerra / sì del cammino e sì de la pietate», ritratta nel romanzo a distanza di molti anni, dalla «mente che non erra» (*Inf.*, II, 4-6). Un altro aspetto da non dimenticare è quello che il protagonista giunge all'incontro, proprio come Dante, in seguito allo smarrimento della dritta via, – rappresentato dall'umiliante bocciatura in matematica –, nel momento in cui egli comincia a ramingare per la città su di una bicicletta, solo, senza meta, arrestandosi sotto uno degli alberi che popolano le Mura della città di Ferrara, in un paesaggio che può definirsi 'silvano', fra callaie solitarie e arbusti secolari.

Torniamo ora alle citazioni dantesche presenti nel testo; un'altra, particolarmente evidente, la si riscontra in un dialogo avvenuto tra G* e Micòl. Sono passati nove anni da quel primo incontro³⁴ e, durante una passeggiata in giardino, la donna rievoca i primi e fugaci incontri infantili, in occasione delle festività religiose presso la sinagoga di Ferrara: Micòl confessa che ammaliata dal colore ceruleo degli occhi del ragazzo, gli aveva dato addirittura un soprannome,

³⁴ Chiare le memorie della Vita Nova, evidenti soprattutto nella descrizione del primo incontro tra G* e Micòl, nonché nella collocazione del secondo (quello fondamentale) a nove anni di distanza dal primo.

Celestino. Il ragazzo risponde citando Dante: «Che fece per viltade il gran rifiuto»³⁵. La citazione è piuttosto esplicita (*Inf.*, III, 60), a renderla tale probabilmente è ancora una volta l'intenzione dell'autore di assegnarle un valore emblematico. Anche G*, come papa Celestino, ha annunciato un «gran rifiuto»: il rifiuto della vita, dell'irriflesso e subitaneo assenso alla vita 'normale', in nome di una diversità che non è da ridurre alla pura appartenenza ebraica, quanto piuttosto ad una diversità di animo, di carattere e di cuore. Quella stessa diversità più volte riscontrata nei personaggi bassaniani, da Bruno Lattes a Pino Barilari a Limentani. Alla fonte di questo rifiuto, anche per G* vi è la «viltade», ossia il timore, proprio come papa Celestino, della propria inadeguatezza e quindi del fallimento. Per questo, in nome dell'arte, G* rinuncia a vivere e compensa una così grande rinuncia con la parola e con la scrittura, che lo salvano dal destino di morte e oblio cui la vita, rappresentata da Micòl, va incontro.

La terza e ultima reminiscenza dantesca che si intende trattare è collocata nel capitolo sesto della terza parte del *Giardino*, dove troviamo G* che, pur in assenza di Micòl (nel frattempo a Venezia per conseguire la laurea), continua a frequentare quotidianamente casa Finzi-Contini, col pretesto di utilizzare per la sua tesi su Panzacchi, la ricca e variegata biblioteca appartenente al Professor Ermanno, padre di lei. È un inverno lungo e che pare non voler finire:

*Sembrava quasi che l'inverno non volesse più andarsene. E anche io, il cuore abitato da un oscuro, misterioso lago di paura, mi aggrappavo alla scrivanietta che il Professor Ermanno aveva fatto collocare per me sotto la finestra di mezzo del salone del biliardo, come se, così facendo, mi fosse dato di arrestare l'inarrestabile progresso del tempo*³⁶.

³⁵ Bassani (1998), p. 413.

³⁶ *Ivi*, p. 469.

Il passo dantesco a cui Bassani allude è ancora una volta ben riconoscibile: «Allor fu la paura un poco queta / che nel lago del cor m'era durata / la notte ch'i passai con tanta pieta» (Inf., I, 19-21). Si può, dunque, scorgere un parallelismo tra la notte trascorsa da Dante nella selva oscura e il grave, freddo inverno che G* trascorre lontano da Micòl, in quella vera e propria 'selva' che è ora per lui la casa Finzi-Contini, luogo mortifero, carico di solitudine e paura, del quale egli si sente prigioniero. Anche G* sta aspettando la sua guida, quella Micòl che rifiutandolo, lo salva, indicandogli il modo di uscire per sempre dal giardino-selva e di guarire così dalle sue ossessioni giovanili, aprendosi alla vita e all'arte.

Sebbene non manchino citazioni tratte da cantiche differenti³⁷, queste analizzate sono tutte tratte dai primi canti infernali: quasi a voler sottolineare da un lato la coloritura mortuaria del romanzo e dall'altro il suo carattere 'iniziatico', di primo passo nel cammino della vita e della conoscenza, compiuto grazie alla guida Micòl, che come Virgilio lo accompagna nel periodo più difficile della sua esistenza e come Virgilio sa quale sia il suo bene, e per questo bene è pronta a sacrificarsi, facendosi da parte al momento opportuno³⁸.

Conclusion

Il Dante novecentesco ha connotazioni multiformi che non è possibile ricondurre ad un'unica formula che comprenda e riassume tutte le esperienze, perciò va osservato nella singolarità di ogni esperienza di scrittura nella quale lo si ritrovi. Questo breve excursus si pone come tentativo di esaminare la

³⁷ Si ricordi la citazione dantesca attribuita al Professor Ermanno che al tramonto fa la sua comparsa al campo di tennis e, avvicinatosi a G*, declama l'attacco dell'ottavo del *Purgatorio*: «era già l'ora che volge il disio».

³⁸ Bausi (2011), pp. 205-210.

continuità della ricezione del poema dantesco nel nostro tempo e, in modo particolare, all'interno di uno degli ambiti narrativi più scottanti che spesso si è dovuto scontrare con non poche perplessità. In chiave profetica Dante annuncia Auschwitz; in chiave estetica, Auschwitz permette di comprendere Dante. Per quanto la letteratura dello sterminio citi frequentemente *l'Inferno*, è necessario porsi la questione di quale funzione esso eserciti nelle opere dello sterminio, oltre ovviamente a quella di Levi in cui le risposte sembrano essere maggiormente palesi. Qualunque sia la risposta (funzione di modello di riferimento, di modello comparativo o, addirittura, di modello negato) difficilmente *l'Inferno* cessa di essere paradigma. Inoltre, la ricezione di un'opera non avviene globalmente ma parzialmente, per ristrette cellule lessicali, figurali, ritmiche, ecc.

Si registrano ben pochi tentativi di emulare il poema nella sua totalità (e quei pochi hanno fallito nel loro intento); la maggior parte dei testi in questione prendono alcuni degli elementi del poema (il viaggio, la discesa all'inferno, ecc.), alcune immagini (la folla, il fuoco) oppure alcuni personaggi (Ulisse, Ugolino della Gherardesca, Francesca da Rimini, Caronte, Dante e Virgilio). Lo stesso Primo Levi, per ragioni biografiche più vicino a Dante, non si pone mai in rapporto all'intero poema dantesco ma opera una selezione di figure, sintagmi e momenti. Un'indagine meno affrettata di questa avrebbe sicuramente dato spazio alla presenza di altri inferni della letteratura moderna.

Per concludere, Dante, nel Novecento, non solo resta presente alla coscienza dei poeti, ma coopera alla loro scrittura, ne attraversa le vene, suggerisce loro forme e resistenze etiche. Che vegli sulle odierne possibilità di espressione infernale, destinata alla discesa nel cuore della storia e della sua complessità, o che al contrario suggerisca ascese verso il rinnovamento della speranza, Dante permette ancora di tenere in vita quel resistente filo di parola, di rappresentazione, di senso condivisibile, cui è affidato un barlume di umanità.

Fabiana Garofalo

Dottorato di ricerca in Storia e trasmissione delle eredità culturali

(Università degli studi della Campania – L. Vanvitelli)

fabiana.garofalo@unicampania.it

Riferimenti bibliografici

È qui proposta una bibliografia essenziale rispetto a quella vastissima sull'argomento in esame.

Alighieri (2018)

Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2018.

Agovino (2014)

Teresa Agovino, *O mente che scrivesti ciò ch'io vidi. Influssi danteschi nella prosa di P. Levi*, in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 2014.

Arques (2009)

Rosend Arques, *Dante nell'inferno moderno: la letteratura dopo Auschwitz*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», n. 33, Fundacion Dialnet, Universidad de la Rioja, 2009.

Bassani (1998)

Giorgio Bassani, *Opere*, per la collana *i Meridiani*, a cura di R. Cotroneo, Milano, Arnoldo Mondadori Editori, 1998.

Bausi (2011)

Francesco Bausi, *L'amore, il male, la morte. Scandagli bassaniani*, 2011, in «Studi e problemi di critica testuale», n. 83, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2011.

Bologna (2012)

Corrado Bologna, *Dante Alighieri: uno scrittore medioevale del Novecento*, 2012, in «La Ricerca», n. 18, Torino, Loescher Editore, <[Dante Alighieri: uno scrittore medioevale del Novecento - La ricerca \(loescher.it\)](#)>, (consultato l'1/12/2020).

Buyck (2013)

Yanna Buyck, *Primo Levi, un Dante moderno. Analisi dell'Inferno dantesco e della figura di Ulisse in Se questo è un uomo*, 2013, Tesi di Laurea, A.A. 2012-2013, Università di Gent.

Casadei (2010)

Alberto Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, in «L'Alighieri», n. XXXIX/1, 2010, in *Dante oltre la 'Commedia'*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Comitangelo (2014)

Mariana Comitangelo, *La voce di Dante nei contemporanei. Rassegna bibliografica 2009-2014*, 2014, in «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. 11, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore.

De Cata (2017)

Emanuela De Cata, *Dante ad Auschwitz: Primo Levi e il suo "Canto di Ulisse"*, 2017, <[Dante-e-levi-giusto-26enn20117.pdf \(isismamolibergamo.it\)](#)>, (consultato il 4/12/2020).

Della Terza (2013)

Dante Della Terza, *Dante e noi, scritti danteschi*, a cura di F. Nardi, Roma, Edicampus, 2013.

Dezri-Dufour (2018)

Sophie Dezri-Dufour, *La figura simbolica dell'uccello e dell'airone in Bassani: animale dantesco?*, in *Gli animali nella storia della civiltà dell'uomo*, Ferrara, Faust Edizioni, 2017.

Invernizzi (2010)

Simone Invernizzi, *Dante e il nuovo mito di Ulisse*, 2010, Meeting / Ma misi me per l'alto mare aperto: l'incontro sull'Ulisse dantesco, <[\(99+\) \(PDF\) Dante e il nuovo mito di Ulisse | Simone Invernizzi - Academia.edu](#)> (consultato il 13/01/2021).

Kadaré (2005)

Ismail Kadaré, *Dantja i pashmangshëm, ose, Një histori e Shqipërisë me Dante Aligierin*, 2005, tr. it. di F. Spinelli, dalla trad. francese 2006, Roma, 2008.

Levi (1989)

Primo Levi, *Se questo è un uomo*, 1989, a cura di A. Cavaglioni, Torino, Einaudi, 1989.

Mandel'st'am (1990)

Osip Mandel'st'am, *Sulla Poesia*, 1990, Milano, tr. it. Bompiani, 2003.

Prebys (2006)

Portia Prebys, *G.B. tra verità e realtà. Testimonianza sul grande scrittore scomparso*, a cura di R. Ricchi, in *Ritorno al Giardino: una giornata di studi*, Firenze, Bulzoni Editore, 2006.

Rinaldi (2005)

Micaela Rinaldi, *Le biblioteche di Giorgio Bassani*, Milano, Guerini e Associati Editore, 2005.

Severi (2011)

Luigi Severi, *Dante nella poesia italiana del secondo Novecento*, in «Critica del testo», n. XIV/3, Roma, Viella Libreria Editrice, 2011.

Traversi (2002)

Valeria M. M. Traversi, *Per dire l'orrore: Primo Levi e Dante*, in «Dante: rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», Vol. 5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008.

Cet article vise à analyser les différents effets relatives à la Comédie dantesque sur la littérature contemporaine. Un bref excursus qui constitue le but d'examiner la continuité de la réception du poème rédigé par Dante dans le notre temps et, notamment, dans l'un des domaines plus brûlants qui souvent il a été confronté avec beaucoup de perplexité: la littérature après Auschwitz. Cet article est focalisé sur deux auteurs qu'ils ont fait de l'énorme injustice de la Shoah le centre de leur narrative: Primo Levi et Giorgio Bassani.

Parole-chiave: Dante; *Commedia*; Novecento; Levi; Bassani