

# Il Dante degli scapigliati, tra ricerca stilistica e paradigma esistenziale

Irene Gambacorti

1. A cavallo delle celebrazioni dantesche del 1865, tra il Dante padre della patria della retorica risorgimentale e il Dante degli incipienti studi eruditi e filologici<sup>1</sup>, si insinua una modalità di lettura e di frequentazione del magistero dantesco più intima e personale, da parte dei giovani scrittori, poeti, artisti, che dopo l'Unità si riconoscono nel movimento della Scapigliatura. Questi in Dante cercano un solido punto di riferimento, insieme stilistico ed esistenziale, nella crisi morale, sociale, culturale dell'Italia postunitaria; un compagno di viaggio per la loro inquieta ricerca artistica. Per gli artisti e i poeti scapigliati (la generazione del '40, quella che del Risorgimento vive solo le disillusioni), Dante non è un simbolo politico, né un'icona nazionale (come è ancora nelle *Rime* del giovane Carducci<sup>2</sup>); quanto una presenza quasi

**1** Sul significato delle celebrazioni dantesche del 1865, cfr. almeno CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana* (1967), Torino, Einaudi, 1984, pp. 255-303; LEONARDO SEBASTIO, *1865, tra filologia e retorica*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, Atti del convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011, in «La Rassegna della Letteratura italiana», CXVI, 2, luglio-dicembre 2012, pp. 421-442; CHRISTIAN SATTO, *Simbolo cittadino, gloria nazionale. Dante nella capitale*, in «Annali di storia di Firenze», X-XI, 2015-2016, pp. 213-235, <[https://doi.org/10.13128/Annali\\_Stor\\_Firen-20185](https://doi.org/10.13128/Annali_Stor_Firen-20185)>; FULVIO CONTI, *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci, 2021, pp. 47-77. Fondamentale la corposa miscellanea di studi edita per l'occasione, *Dante e il suo secolo. XIV maggio 1865*, [a cura di Gaetano Ghivizzani], Firenze, Cellini, 1865, 2 voll.

**2** In particolare nella canzone *Dante*, scritta nel 1854 e edita nelle *Rime*, San Miniato, Tip. Ristori, 1857; poi con ampie modifiche nella sezione *Juvenilia* delle *Poesie*, Fi-

affettiva, familiare: un Dante misurato su di sé, bussola nei meandri dei labirinti interiori.

Tra i tanti scritti occasionati dalla ricorrenza centenaria<sup>3</sup>, merita attenzione un agile volumetto di Bernardino Zendrini, *Per il centenario di Dante. Ghirlanda di canti*, pubblicato a Milano nel 1865. Sono componimenti modesti, che illustrano in chiave divulgativa la figura di Dante e temi ed episodi chiave della *Commedia*, introdotti però da un lungo carme di maggior interesse, intitolato *Il mio Dante*<sup>4</sup>. Il “mio Dante” è il vecchio e povero volumetto della *Commedia*, privo di commento, con illustrazioni infantili, che l'autore porta sempre con sé, come già faceva il padre da cui l'ha ereditato; padre che ne ha riempito i margini di fitte chiose, non esegetiche, ma riguardanti la propria vita, i pensieri e gli affetti suscitati dalla lettura del poema. Per il padre, leggere Dante è stato dialogare con Dante; così è per lui, e così spera sarà per il figlio, a cui passerà il prezioso “dantino”. La propria vicenda umana si sovrappone a quella esemplare del viaggio dantesco, in un legame affettivo vitale e ininterrotto: Dante non nell'olimpo dei grandi, ma compagno di vita nel quotidiano.

Nell'ampia introduzione del volume, Zendrini, schierato in quegli anni al fianco degli amici Emilio Praga e Arrigo Boito nella battaglia per il rinnovamento della letteratura, colloca il “genio” Dante in una triade con Omero e Shakespeare, e accosta il suo centenario ad altri recenti anniversari, di Goethe, di Schiller, di Shakespeare, cui dà largo spazio<sup>5</sup>. L'arte di Shakespeare in particolare è accostata a quella di

---

renze, Barbera, 1871: cfr. CHIARA TOGNARELLI, *Il mito di Dante nell'opera del Carducci giovane*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità*, cit., pp. 513-525.

**3** Gli ultimi cinque dei quindici volumi delle *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche da Carlo Del Balzo, Roma, Forzani, 1889-1909, sono interamente occupati da componimenti ispirati al centenario del 1865.

**4** BERNARDINO ZENDRINI, *Il mio Dante*, in *Per il centenario di Dante. Ghirlanda di canti*, Milano, Editori della Biblioteca Utile, 1865, pp. 31-41.

**5** BERNARDINO ZENDRINI, [Introduzione], *ivi*, pp. 5-29.

Dante («due poeti fratelli»<sup>6</sup>); e di Dante si rivendica la dimensione europea (citando Byron, Hugo, Heine)<sup>7</sup>, mettendo in guardia contro la strumentalizzazione della sua figura in chiave nazionalistica. Se compare il tributo d'obbligo al Dante padre della patria<sup>8</sup>, la sua vera grandezza non è additata nel messaggio morale o politico o religioso, ma nell'aver messo a nudo il proprio cuore<sup>9</sup>.

Nella rivolta contro la tradizione che contraddistingue la ricerca scapigliata, Dante è l'unico nome che si salva, per giudizio concorde. È ad esempio l'unico italiano additato da Cletto Arrighi come “polo poetico” per i giovani scrittori, sulle pagine della «Cronaca Grigia» dell'agosto 1869:

I poli poetici sono mutati: Heine, Hugo, Musset, Poe, e, fra gli antichi Dante e Shakespeare, geni tempestosi, sono le costellazioni che molti giovani ed egregi ingegni scelgono a scorta. C'è in questa nuova poesia che sorge qualche cosa di torbido come nei mondi in formazione: sfoggi del più crudo realismo e slanci attraverso il più lontano e più vaporoso ideale...<sup>10</sup>

**6** Ivi, p. 14.

**7** Zandrini è tra l'altro il traduttore italiano del *Canzoniere* di Heinrich Heine (Milano, Tipografia Internazionale, 1865); dello stesso anno è il suo saggio monografico *Enrico Heine*, in «La Civiltà italiana», I, 1, 1° gennaio 1865, poi in estratto, Firenze, Niccolai, 1865.

**8** «[...] la Commedia fu a noi, come la Bibbia ai profughi Israeliti, simbolo di patria e di nazionalità negli anni del predominio straniero e dell'universale avvillimento», ivi, p. 18.

**9** «[...] egli, Dante, ci mette a nudo, e ci porge a studio e ad esempio il suo proprio [cuore]; il suo largo cuore d'amante, di poeta, di filosofo, di profeta, di cittadino, di soldato, di esule, di martire. [...] sentiva, dalla più delicata alla più feroce, tutte le passioni umane: e non aveva che a ripiegare lo sguardo in sé stesso per trovare e ritrarre i più eminenti tra quei tipi d'uomo onde è popolato il suo poema. Questo incentrare che fa il poeta l'Universo in sé stesso, e venire svolgendo dall'anima propria e dalla propria vita le varie fila di un immenso tessuto, è certo arte bellissima e portentosa», ivi, p. 16.

**10** [CLETTO ARRIGHI], *Libri e giornali. «Fiabe e leggende» di Emilio Praga*, in «Cronaca grigia», 6, 8 agosto 1869, p. 18.

Un Dante “genio tempestoso” può accompagnare i giovani nel «torbido» dei contrasti della nuova poesia, e della loro anima, nella dicotomia tra «crudo» reale e «vaporoso ideale» che per molti di loro è drammatica esperienza esistenziale prima che problema stilistico o formale. Solo Dante, fatto interagire di nuovo con nomi del panorama romantico straniero: Heine, Hugo, Musset, Poe (manca all'appello Baudelaire, non particolarmente amato da Arrighi). Le opere di Emilio Praga, Carlo Dossi, Arrigo Boito offrono significativi riscontri di questa nuova attenzione dantesca nella variegata temperie scapigliata.

2. Nella rassegna dei volumi («pochi ma eletti») della libreria del curato di Sulzena, nelle *Memorie del presbiterio* di Emilio Praga (in appendice al «Pungolo» nel 1877, poi in volume nel 1881)<sup>11</sup>, manzonianamente si rispecchia la personalità del colto e inquieto personaggio al centro dell'intreccio romanzesco, il sacerdote del piccolo paese montano presso cui il giovane pittore, narratore e protagonista della storia, è stato appena introdotto:

I classici da Omero a Menandro, da Tucidide a Plutarco, rappresentati nei più profondi e nei più fantasiosi; i nostri poeti, un bel Dante coi commenti del Portirelli, legato in oro, e l'indice della *Divina Commedia* del Volpi; un Boccaccio – ad edizione non *purgata*. – i poeti minori, l'Ariosto. Notai l'assenza di messer Francesco e del Tasso. Manzoni chiudeva l'augusta falange<sup>12</sup>.

Tra i classici, greci (non latini), e italiani, dove si rimarca l'assenza di Petrarca e Tasso, a Dante spetta il posto d'onore, anche per la ricchezza delle rilegature, quasi da testo sacro: si tratta della *Divina Commedia*, illustrata di note da Luigi Portirelli, Milano, Società Tipografi-

<sup>11</sup> Lasciato incompiuto da Praga alla sua morte, nel dicembre 1875, il romanzo è completato da Roberto Sacchetti per la pubblicazione sul quotidiano «Il Pungolo» dal 26 giugno al 13 novembre 1877; poi in volume, Torino, Casanova, 1881.

<sup>12</sup> EMILIO PRAGA, ROBERTO SACCHETTI, *Memorie del presbiterio*, a cura di Gino Tellini, Milano, Mursia, 1990, pp. 48-49.

ca de' Classici italiani, 1804-1805, 3 voll., accompagnata dal volume di Giovanni Antonio Volpi, *Indici ricchissimi che spiegano tutte le cose più difficili e tutte l'erudizioni della Divina Commedia di Dante Alighieri, e tengono la vece d'un intero commento*, Padova, Comino, 1727 (poi Venezia, Vitarelli, 1811; Venezia, Molinari, 1819). Non è escluso che Praga qui descriva volumi danteschi in suo possesso.

Ma questa è una delle poche citazioni aperte. Dopo l'acerba *Tavolozza* (Milano, Brigola, 1862), dove riprese dantesche, petrarchesche, leopardiane, manzoniane, coesistono in modo palese ma senza incidere nella ricerca di una personale tonalità espressiva<sup>13</sup>, la presenza di Dante si fa nei versi di Praga più nascosta, implicita; ostentati sono invece i prestiti da Hugo, e soprattutto da Baudelaire, branditi in chiave polemica e dissacratoria contro la tradizione lirica nostrana. Il sostrato dantesco è soprattutto quello della *Vita nuova*, dell'apparizione purgatoriale di Beatrice, del *Paradiso*; nella polarizzazione conflittuale di ideale e reale che percorre la poesia di Praga, la funzione Dante rappresenta il mito del paradiso agognato e irrimediabilmente perduto.

Nella raccolta *Penombre* (Milano, Casa editrice degli Autori-editori, 1864), i moduli stilnovistici sono applicati a immagini di donne-angelo, anche se talvolta poi dissacrate in moduli baudelairiani ironici e corrosivi (*La festa e l'alcova*; *Seraphina*). Così, nelle quattro poesie intitolate *Dama elegante* troviamo la "lode" della donna, con ripresa di situazioni e parole-rima dantesche (la preghiera alla donna dell'ultima strofa della terza poesia è modulata su quella di san Bernardo a Maria, comprese le rime "prieghi/dispieghi" di *Par.* XXXIII, 29-33 appunto, e "sorriso/paradiso" di *Par.* XVIII, 19-21); ma insieme la bestemmia, l'imprecazione, con la contaminazione della bellezza eletta della donna gentile nel "fango" terreno<sup>14</sup>. Insieme al ricordo dell'infanzia, età della purezza e della fede, il Dante stilnovistico e paradisiaco diventa il termine di un

<sup>13</sup> Cfr. CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, in *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, a cura di Francesco Mattesini, Milano, Vita e pensiero, 1974, pp. 262-337, alle pp. 269-273.

<sup>14</sup> Cfr. *ivi*, pp. 280-281. Si citano i testi delle poesie da EMILIO PRAGA, *Poesie. Tavolozza - Penombra - Fiabe e leggende - Trasparenze*, a cura di Mario Petrucciani, Bari, Laterza, 1969.

ideale di purezza inattingibile a cui si guarda con nostalgia: è significativo il ritorno di una rima così caratterizzante come “viso/riso (o sorriso) /paradiso”, ricorrente in almeno sette luoghi della terza cantica della *Commedia*, ma sei volte anche in Praga<sup>15</sup>. Nell’ultima raccolta postuma, *Trasparenze* (con *Prefazione* di G.C. Molineri, Torino, Casanova, 1878), a Dante, e alla mitica infanzia, si aggiungeranno, nel ruolo di polo dialettico positivo, le figure femminili di famiglia, e il riscoperto Manzoni, poli di un cammino salvifico non più percorribile dal poeta immerso nella miseria morale e nel dubbio corrosivo; solo la poesia appare a tratti l’estrema tavola di salvezza dalla disperazione.

Due citazioni più esplicite, in *Rivolta* e in *Al mio erede*, appaiono particolarmente indicative. Nel polimetro *Rivolta* (in *Penombre*)<sup>16</sup>, di tono ironico e angosciosamente giocoso, il poeta si rappresenta in crisi, «ammalato e doloroso» (v. 3), intento a chiedersi «se a qualche cosa può servire ancora | la poesia» (vv. 14-15): «tanta vergogna mi mordeva il core | d’esser poeta» (vv. 19-20). Poi, uscendo di casa, si imbatte in un «vecchierello | tutto avvolto in un lurido mantello» (vv. 26-27), «canuto, giallo e macilento» (v. 28), che si rivela essere «il padre Eterno» (v. 35): questi conduce il «poeta dall’occhio sdegnoso» (v. 45) in disparte, e lo invita a sfogare «l’immenso furor» (v. 60). È il poeta che invoca allora da lui una sorta di «investitura poetico-sacrale»<sup>17</sup>, implorando: «– Padre, padre... del mio fato mi accerta! ... | Ho qui sul cranio come un serto acuto...» (vv. 69-70: con la corona di spine, connotazione cristologica). Ma la figura del vecchio si dissolve: si trattava solo di un sogno, nel dormiveglia della malattia.

**15** I tre termini “viso/riso (o sorriso) /paradiso” sono in rima in *Par.* x, 101-103-105; xv, 32-34-36; xviii, 17-19-21; xxi, 59-61-63; xxiii, 59-61 (“paradiso/riso”); xxvii, 2-4-6; xxxi, 50-52 (“paradiso/riso”); in Praga si trovano, nella raccolta *Tavolozza*, in *Ballata alla luna*, vv. 35-36 (“paradiso/viso”); nella raccolta *Penombre*, in *Ancora un canto alla luna*, vv. 98-100 (“paradiso/viso”), e in *Elevazione*, vv. 9-10 (“paradiso/sorriso”); nella raccolta *Trasparenze*, in *Aprile*, vv. 2-3 (“sorriso/paradiso”), e in *A mia madre*, vv. 18-20 (“riso/paradiso”) e vv. 54-56 (“paradiso/viso”).

**16** In EMILIO PRAGA, *Poesie*, cit., pp. 201-203.

**17** CARLO PAOLAZZI, *Cultura e “paradiso perduto”: note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., p. 284.

L'episodio riprende e parodizza l'incontro di Dante con Cacciaguida, che indica al sommo poeta la sua missione, in *Par.* XVII, anche se le parole dell'implorazione («– Padre, padre... del mio fato mi accerta! ...») si modellano piuttosto su quelle rivolte da Dante a San Benedetto, in *Par.* XXII, 58: «Però ti priego, e tu, padre, m'accerta». Nel tessuto polimetro della poesia, tramato di ricordi lessicali danteschi<sup>18</sup>, Praga inserisce tra l'altro, a quest'altezza, due terzine a rima incatenata, anche se intervallate da una strofa di quattro versi alessandrini (la seconda terzina con rima "accerta/erta", termini entrambi danteschi; "erta" compare in rima tre volte, nella *Commedia*, ma non con "accerta"). Dell'episodio di Cacciaguida, abbiamo in realtà in Praga un controcanto ironico (dove l'ironia salva dalla disperazione): il poeta non riceve alcuna certezza sul valore della poesia e sulla sua missione di poeta, e l'illusione si risolve in un sogno grottesco. Dunque il modello dantesco è attivo piuttosto in chiave oppositiva-ironica, come termine inattuale e irraggiungibile, cui pure si vorrebbe tendere.

In *Al mio erede* (in *Trasparenze*, datata «Luglio 1874»)<sup>19</sup>, infine, Dante è espressamente nominato all'interno del colorato e ironico elenco di beni che si intendono lasciare in eredità al figlio, il piccolo Marco. Tra «il meglio che mi resta ancora» (v. 17), compare infatti «il vecchio Dante onde al cielo si arripa» (v. 22). "Arripa" non è nel lessico della *Commedia*, ma è un conio dantesco convincente, data la frequenza del termine "ripa": è però posto in rima con «una eccellente pipa» (v. 24), ed è preceduto da «alcune avite botti» (v. 21). Dunque, in eredità, Bacco, tabacco e Dante, con ironia dissacratoria, ma sorridente; Dante è comunque l'unico poeta che compare nel "testamento".

<sup>18</sup> Paolazzi (ivi, pp. 284-285) segnala ad esempio: «Tanta vergogna mi mordeva il core» (*Rivolta*, v. 19) e «Tanta vergogna mi gravò la fronte!» (*Purg.* xxx, 78); «e, come un filo che trovò la cruna» (*Rivolta*, v. 31) e il guardare «come il vecchio sartor fa ne la cruna» (*Inf.* xv, 13); «e parve, se squarcia le nuvole il sol | l'arcana dolcezza del raggio improvviso» (*Rivolta*, vv. 42-43) e «Come a raggio di sol che puro mei | per fratta nube» (*Par.* XXIII, 79-80); «per accertarmi colla musa mia» (*Rivolta*, v. 13; oltre al «m'accerta» del v. 69) e «Qual venne a Climené, per accertarsi» (*Par.* XVII, 1: qui Dante è appunto alla presenza di Cacciaguida).

<sup>19</sup> In EMILIO PRAGA, *Poesie*, cit., pp. 341-342.

3. Anche in Iginio Ugo Tarchetti non si privilegia l'istanza realistica della *Commedia*, ma il Dante stilnovista della *Vita nuova*, e di alcune sezioni del poema (*Inferno* II e V, *Purgatorio* da XXVII alla fine della cantica, brani sparsi del *Paradiso*), impiegato in funzione iconografica, nel dipingere alcuni personaggi femminili dei suoi romanzi e racconti secondo lo stereotipo della donna "gentile" e onesta, angelicata creatura scesa dal cielo, capace di emanare benefici effetti e volgere i cuori alla virtù<sup>20</sup>. Meno di maniera, e di più marcato coinvolgimento autobiografico, è l'attenzione che al Dante della *Vita nuova* rivolge il giovane Carlo Dossi, quando nell'*Altrieri* (Milano, Lombardi, 1868) orchestra su questo modello il racconto dell'amore infantile di Guido e Lisa<sup>21</sup>, ma soprattutto quando, nel capitolo di apertura della *Vita di Alberto Pisani* (Milano, Perelli, 1870), mostra il protagonista immerso nella lettura del prosimetro dantesco:

Ecco Alberto entrare in quella spiritica vita, dove òdonsi bizzarri suoni, baluginano strani chiarori, illuminelli di specchi e riflessi di àqua; èccolo dolcemente sorpreso da quella eròtica malinconia sotto la quale l'adolescente Alighieri si coricava, angosciato, in làgrime «come un pargoletto battuto».

Imbruniva. [...] Alberto tenea dietro con gli occhi umidamente appannati alle parole di Dante. Allorché queste, insieme all'ultimo lembo di luce, infievolirono, i pensieri di Alberto, a poco a poco, loro si fusero entro, poi continuaron da soli<sup>22</sup>.

La "fusione" con i pensieri di Dante porta Alberto a fantasticare sulla figura di un'ideale innamorata-angelo, «una semidiàfana amante», «vestita di abbagliante beltà, contornata da un filo nebuloso di luce»,

**20** Alcuni spunti in CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 311-321.

**21** È «la trascrizione tra preraffaellita e crepuscolare della *Vita nuova*», secondo DANTE ISELLA, *Nota introduttiva*, in Carlo Dossi, *L'altrieri. Nero su bianco*, Torino, Einaudi, 1972, p. IX.

**22** CARLO DOSSI, *Vita di Alberto Pisani*, in *Opere scelte*, a cura di Folco Portinari, Torino, Utet, 2008, p. 138; si conserva il sistema di accenti tonici dell'originale.

con cui percorrere nel chiarore lunare la solitaria campagna, «favellando de' cieli», e che al mattino si disciolga «ne la ròsea nebbia...»<sup>23</sup>.

Il carattere autobiografico della giovanile sintonia con la *Vita nuova* è documentato anche nelle *Note azzurre*, dove l'autore ricorda la malinconia e la solitudine della propria adolescenza, condivisa con «il giovinetto Allighieri», leggendo la *Vita nuova* e piangendo con lui, fino a dimenticare la realtà della vita, «rapito in una nube di arte e di genio» (nota 2369)<sup>24</sup>. Nelle *Note azzurre* Dante è il quarto per numero di citazioni, dopo Rovani, Manzoni e Dossi medesimo (quinto è Shakespeare). Spigolando tra le circa cento ricorrenze, troviamo dichiarata la preferenza per il *Paradiso* (nota 1079)<sup>25</sup>, che dà l'effetto generale di «una illuminazione a traverso la nebbia – Ma Dante ha saputo scolpire anche il carnale inferno – donde Michelangelo trasse il suo genio» (nota 1356)<sup>26</sup>. Del poema dantesco, più che commedia, «satira divina» (nota 600)<sup>27</sup> che abbonda di «umorismo tragico» (nota 1073)<sup>28</sup>, si apprezzano anche le «peculiarità e strane espressioni» (nota 1078)<sup>29</sup> che, come in Shakespeare, «pure, a suo luogo, fanno il più artistico irresistibile effetto» (nota 1300)<sup>30</sup>.

Sul repertorio iconografico e lessicale stilnovistico si modellano le storie d'amore che compaiono nella *Vita di Alberto Pisani*, anche se i modelli sono progressivamente svuotati a puro repertorio formale,

**23** Ivi, p. 139. Altri ricorsi «al repertorio iconografico e lessicale stilnovistico» nell'opera di Dossi sono segnalati in CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 321-331. Un convincente profilo artistico dell'autore dà FRANCESCA CASTELLANO, *Il sangue, l'inchiostro. Storia di Carlo Dossi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2016.

**24** CARLO DOSSI, *Note azzurre*, a cura di Dante Isella, con un saggio di Niccolò Reverdini, Milano, Adelphi, 2010, p. 203.

**25** «Per me reputo il *Paradiso*, la parte più bella del divino poema. Leggendolo, par di essere trasportato in una strana vita spiritica, tutta illuminelli di specchi e riflessi di aqua ecc. Per citarne i migliori passi, bisognerebbe trascriverlo tutto»: ivi, p. 60.

**26** Ivi, p. 87.

**27** Ivi, p. 39.

**28** Ivi, p. 76.

**29** Ivi, p. 59.

**30** Ivi, p. 84.

e distorti in una dimensione di anticonformismo morale, attraverso sempre più marcati controcanti ironici. Figure di segno opposto rispetto al modello edenico affollano poi le pagine di Dossi in abbondanza, nei *Ritratti umani, dal calamaio di un medico* (Milano, Perelli, 1873; poi Roma, Sommaruga, 1883) e nella *Desinenza in A. Ritratti umani* (Milano, Guglielmini, 1878; poi Roma, Sommaruga, 1884). Ma il modello dantesco paradisiaco è apertamente ripreso in *Amori* (Milano, Dumolard, 1887), sorta di autobiografia sentimentale strutturata come un'ascesa attraverso sette cieli (ma con un intermezzo di tre tappe «in terra»), compiuta in uno stato ambiguo di sogno, e temperata dall'ironia. Ogni capitolo, in cielo o in terra, corrisponde a nomi di donna, gli amori della propria vita: non solo donne reali, ma anche bellezze naturali, artistiche e letterarie, fino all'apparizione, nel settimo cielo, della donna amata e amante per eccellenza, ideale di gentilezza e generosità creato dalle aspirazioni del poeta, in cui si riassumono tutti gli altri amori: «Colèi che era il sospiro ineffabile delle profondità dell'anima mia è finalmente apparsa e mi vide»<sup>31</sup>; la donna che genera la poesia, come Beatrice («Acceso dallo sguardo di Bice, il sangue di Dante si slancia ai culmini del pensiero e tocca il cielo»<sup>32</sup>).

Non Petrarca, ma sempre Dante, recuperato in chiave intima ed esistenziale, è comunque il termine di riferimento per l'esperienza d'amore, in versi e in prosa. Abbandonata la chiave politico-morale, nel contesto di un nuovo sofferto rapporto conflittuale con la realtà, e sotto l'influsso già forse del gusto preraffaellita arcaicizzante<sup>33</sup>, il dettato dantesco colora con il prisma etereo della *Vita nuova* e del *Paradiso* l'aspirazione insopprimibile a un ideale paradiso perduto che l'arte può provvisoriamente ricostituire.

**31** CARLO DOSSI, *Amori*, in *Opere scelte*, cit., p. 843 (è l'ultimo capitolo, *Settimo cielo*).

**32** Ivi, p. 807 (*Terzo cielo*, dedicato alle donne amate dagli scrittori e «vere muse»).

**33** L'opportunità di un sondaggio, che esula dai limiti di questa mia breve rassegna, sull'eventuale influenza di preraffaelliti e parnassiani, e dell'uso di Dante in Baudelaire o in Nerval, nelle modalità del recupero dantesco in area scapigliata, è suggerita da CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 356-357.

4. Più complesso e sfaccettato il rapporto con Dante di Arrigo Boito, musicista, poeta, librettista, narratore. È la storia di una lunga e amorosa fedeltà: Dante è presenza costante nelle sue opere in versi e in prosa, nella sua riflessione artistica e nella sua sempre operosa officina stilistica, linguistica e ritmica; ma è anche frequentazione quotidiana, compagno di viaggio reale (il suo prezioso «Dantino postillato» portato sempre con sé, smarrito in treno con grande sofferenza nel 1884<sup>34</sup>). Anche le lettere private di Boito sono intessute di una filigrana di riferimenti danteschi, che divengono addirittura, nel carteggio con Eleonora Duse, una cifra del colloquio amoroso, indice della comunanza spirituale tra anime elette. Ad esempio, scrive Arrigo a Eleonora il 27 novembre 1887: «Mettiti a letto. Prendi un libro santo, quello che noi amiamo, quello che ti faceva piangere leggendo, scegli una terzina delle più beate e riposati in quella e chiudi gli occhi con quella canzone dolce dolce e luminosa nell'anima»<sup>35</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda, le lettere della Duse sono ugualmente intarsiate di versi della *Commedia*<sup>36</sup>: talvolta, come in un suo telegramma a Boito, anche solo gli estremi della citazione: «Cantica terza canto ventesimo. Cercate»<sup>37</sup>. Ma parole e versi della *Commedia*, correntemente usati ad esprimere i propri sentimenti, «costituiscono un filo rosso che si dipana nell'intero epistolario» boitiano<sup>38</sup>.

**34** «Sai che ho perduto il mio Dantino postillato e malgrado la mancia di 50 Lire che v'era scritta chi l'ha trovato non me l'ha ancora restituito. L'ho perduto or saranno sei settimane in ferrovia fra Napoli e Genova e ne ho sofferto», scrive Arrigo Boito a Giuseppe Giacosa, s.d. ma marzo-aprile 1884; l'autografo è riprodotto in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, tra le pp. 488-489; cfr. ELISA BOSIO, *L'epistolario di Arrigo Boito*, 2 voll., tesi di dottorato, supervisore Guido Baldassarri, Università degli studi di Padova, 2010, I, p. 233.

**35** ELEONORA DUSE, ARRIGO BOITO, *Lettere d'amore*, a cura di Raoul Radice, Milano, Il Saggiatore, 1979, p. 150.

**36** Ad es. una missiva del settembre 1887 cita *Par.* XXI, 55-57, e una del 1-2 ottobre dello stesso anno riporta più versi di *Par.* XX (cfr. *ivi*, pp. 60, 62); ma gli esempi sono per entrambi numerosissimi.

**37** In PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 566.

**38** ELISA BOSIO, *Introduzione*, in *L'epistolario di Arrigo Boito*, cit., I, p. 25.

L'amico Camille Bellaigue ricorderà, dopo la sua morte, che «dans la mémoire de Boito, la vie réelle autant que la vie littéraire et poétique, éveillait à chaque instant un écho de la *Commedia*»<sup>39</sup>. Al musicologo Bellaigue è appunto diretta una bellissima lettera di Boito sulla musica nella *Commedia*, datata da Sirmione, 18 gennaio 1902<sup>40</sup>. Rispondendo a una richiesta dell'amico (finalizzata alla realizzazione di un saggio che uscirà sulla «Revue des Deux mondes» nel gennaio 1903<sup>41</sup>), Boito indica nella *Commedia*, canto per canto, i passaggi in cui Dante tratta della musica, commentandoli brevemente. Nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, osserva, la musica circola ovunque, sempre più pervasiva: il fondo del percorso dantesco è un sublime sogno musicale che inizia nel II canto del *Purgatorio* e culmina con la visione finale (da *Par.* xxxi «tout devient musique»<sup>42</sup>). Dante, grande conoscitore della musica, afferma Boito sulla base delle notizie biografiche disponibili, ha realizzato nella *Commedia* «la polyphonie de l'idée»<sup>43</sup>: un accordo perfetto delle parole con il pensiero e il sentimento, dove il sentimento, che è l'elemento musicale, domina. Dante tratta le parole come le note: attraverso la loro scelta e la loro disposizione, i legami misteriosi tracciati tra di esse con ritmi, rime e assonanze,

**39** Camille Bellaigue, *Dante et Boito*, in «Bulletin du Jubilé» du Comité Français Catholique pour la célébration du sixième centenaire de la mort de Dante Alighieri, 3, juillet 1921, pp. 192-205, a p. 193.

**40** Data parzialmente alle stampe dallo stesso CAMILLE BELLAIGUE, in *Arrigo Boito. Lettres et souvenirs*, in «Revue des Deux Mondes», LXXXVIII, t. XLVI, 15 août 1918, pp. 900-915, e in *Dante et Boito*, cit.; in versione integrale, con il titolo *Dante e la musica. Lettera a Camille Bellaigue*, in ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, a cura di Piero Nardi, Milano, Mondadori, 1942, pp. 1320-1333, e, con revisione del testo sull'originale, conservato alla Biblioteca del Museo teatrale alla Scala, in ELISA BOSIO, *L'epistolario di Arrigo Boito*, cit., II, pp. 760-773.

**41** CAMILLE BELLAIGUE, *Dante et la musique*, in «Revue des Deux Mondes», LXXIII, t. XIII, 1<sup>o</sup> janvier 1903, pp. 67-86. La lettera di Bellaigue a Boito è dell'11 gennaio 1902: «Vous seriez bien gentil, o terribil dantista!, de m'écrire *bien vite* et de m'indiquer tous les passages de Dante (*Commedia*, *Canzoniere*, *Vita Nuova*, etc...) relatifs à la musique» (in PIERO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 649); la risposta di Boito, del 18 gennaio, è elaborata dunque nell'arco di pochi giorni.

**42** ARRIGO BOITO, *Dante e la musica. Lettera a Camille Bellaigue*, cit., p. 1332.

**43** Ivi, p. 1320.

«et quelques choses de plus arcane encore», si innalza dalla poesia alla musica<sup>44</sup>, andando oltre i confini della propria arte, e risulta così «plus divin»<sup>45</sup> di Mozart, Bach, Omero, Eschilo, e dello stesso Shakespeare.

Ma non si contano i riconoscimenti espliciti tributati a Dante da Boito fin dagli anni giovanili, nei suoi articoli d'arte, di musica e di teatro, con il tono battagliero e paradossale proprio della pubblicistica scapigliata. Sul «Giornale della società del quartetto», si costruiscono personali trinità di fede: «Beethoven nella musica, [...] Dante nella poesia, [...] Michelangelo nella pittura» (*Mendelssohn in Italia*, 30 settembre 1864)<sup>46</sup>; oppure Shakespeare, Dante, Beethoven (*Esperimenti della Società del Quartetto. Secondo esperimento, anno II*, 7 maggio 1865)<sup>47</sup>. Sul «Figaro» (*Trattenimento musicale da Giovanni Nosedà*, 28 gennaio 1864), si distacca polemicamente Dante dagli altri cosiddetti classici della letteratura nazionale: Dante «è Dio e gli altri tre [Petarca, Ariosto e Tasso] son tutti uomini»; e ancora: «Beethoven è Dio in musica come Dante in poesia»<sup>48</sup>.

Di questa passione si trovano tracce nell'intera produzione di Arrigo Boito, a partire dalle prime composizioni per musica degli anni del Conservatorio in collaborazione con Franco Faccio: la cantata *Il quattro giugno*, dove Dante è presente in epigrafe; il “mistero” *Le sorelle d'Italia*, con ripresa di lessico, stilemi e metafore della *Commedia*. Nel primo libretto d'opera scritto per Faccio nel 1862 per la “tragedia lirica in quattro atti” *Amleto*, il testo shakespeariano incontra a tratti l'icasticità e la densità del codice espressivo della *Commedia* (con l'apparizione dello spettro del padre di Amleto sulle mura del castello di Elsinor resa

<sup>44</sup> *Ibidem*: «La divination par laquelle il choisit la parole, la place que cette parole occupe, les liens mystérieux avec les vocables, les rythmes, les assonances, les rimes qui précèdent et qui suivent, tout ceci, et quelque chose de plus arcane encore, donnent au tercet de Dante la valeur d'une véritable musique de musicien».

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> In ARRIGO BOITO, *Tutti gli scritti*, cit., p. 1252.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 1171.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 1110.

ad esempio in terzine e linguaggio danteschi)<sup>49</sup>. Tra le sue liriche, ve n'è una (composta di tre terzine dantesche, più due distici) intitolata *A Giuseppe Ignazio Kraszewski, poeta polacco e commentatore della Divina Commedia*, conosciuto da Arrigo nel 1865<sup>50</sup>. Al magistero stilistico della *Commedia* si attinge poi per i libretti d'opera, propri (il *Mefistofele* del 1868; il *Nerone*, la cui partitura rimane incompiuta, ma di cui nel 1901 Boito pubblica il testo<sup>51</sup>), e altrui (quelli per Verdi, *Otello* e *Falstaff* in particolare), che spesso sfruttano la forza drammatica della lingua dantesca prelevando dalla *Commedia* termini, sintagmi, e anche versi interi, riproposti, talvolta, in situazioni completamente avulse dal significato e dal contesto originari<sup>52</sup>.

5. Immagini dantesche sono utilizzate a illustrare il nodo della poetica boitiana nell'incipit di *Dualismo* (1863), la lirica programmatica del *Libro dei versi*: «Son luce ed ombra; angelica | farfalla o verme immon-

**49** Cfr. CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 290-293.

**50** La lirica, raccolta in ARRIGO BOITO, *Il libro dei versi. Re Orso*, Torino, Casanova, 1877, 1902<sup>2</sup>, si legge ora in ID., *Opere letterarie*, a cura di Angela Ida Villa, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2001, p. 73. Boito, polacco per parte di madre (la lirica è datata «Settembre, 1865, Mytski»), scriverà a Jozef Ignacy Kraszewski, il 26 novembre 1880: «Anni addietro l'amore che portiamo comune alla *Divina Commedia* ci ha avvicinati; ciò che Dante unisce non separa il tempo» (in ELISA BOSIO, *Lepistolario di Arrigo Boito*, cit., I, p. 156).

**51** ARRIGO BOITO, *Nerone*, tragedia in 5 atti, Milano, Treves, 1901; la partitura orchestrale viene completata da Arturo Toscanini per l'esecuzione postuma alla Scala, nel 1924.

**52** Per una rassegna dei riecheggiamenti della *Commedia* nella librettistica boitiana, cfr. CARLO PAOLAZZI, *Cultura e "paradiso perduto": note di fortuna dantesca tra gli scapigliati*, cit., pp. 304-310, secondo cui «è nella poesia pensata per la musica, è nel libretto che Boito verifica su larga scala [...] la possibilità di piegare l'intera gamma espressiva della *Commedia* a supporto e stimolo immediato dell'invenzione musicale» (p. 304).

do»<sup>53</sup>. L'immagine deriva dalla metafora dantesca del verme destinato a diventare farfalla per volare verso Dio (*Purg.* x, 124-126): «non v'accorgete voi che noi siam vermi | nati a formar l'angelica farfalla | che vola a la giustizia senza schermi?». Nella prima cornice del *Purgatorio*, quella dei superbi, l'apostrofe suona monito ai vivi: come il bruco muore per dar vita alla farfalla, così dal corpo, forma transitoria, l'anima sale al giudizio di Dio nuda e indifesa. Ma in Boito non c'è più un'ascesa dal verme alla farfalla, bensì una coesistenza dei due opposti: la vita non ha una direzione ascensionale, ma è «un agitarsi alterno | fra paradiso e inferno | che non s'accheta più!» (*Dualismo*, vv. 103-105)<sup>54</sup>. Anzi, fra i due poli, il tratto distintivo del recupero dantesco nel Boito scapigliato non si configura tanto nei termini di uno stilnovistico Paradiso perduto, quanto piuttosto come discesa agli inferi, accompagnata dalla violenza espressionista del linguaggio della prima cantica: in modo esemplare nel poemetto *Re Orso*, e nel racconto *Il pugno chiuso*.

È venata di colori danteschi la «fiaba» nera di *Re Orso*, originale, e quasi folle, poemetto polimetro del 1864<sup>55</sup>. Ne è protagonista, in un'ambientazione medievale, il malvagissimo Re Orso, terrorizzato da un ritornello cantato ogni notte fuori del suo castello, non si sa da chi: «Re Orso | ti schermi | dal morso | de' vermi»<sup>56</sup>: cioè «difenditi dal morso dei vermi» (la rima «schermi/vermi» è prelievo dantesco, dal medesimo passo già citato a proposito di *Dualismo*, *Purg.* x, 124-126). Per liberarsi dall'irritante ritornello, Orso fa giustiziare via via tutti coloro

**53** In ARRIGO BOITO, *Opere letterarie*, cit., p. 53 («farfalla e verme immondo» nella prima pubblicazione in rivista: cfr. ivi, *Varianti*, p. 695).

**54** Si conclude, vv. 106-112: «Come istrion, su cupida | plebe di rischio ingorda, | fa pompa d'equilibrio | Sovra una tesa corda, | tale è l'uman, librato | fra un sogno di peccato | e un sogno di virtù».

**55** ARRIGO BOITO, *Re Orso. Fiaba*, in *Strenna italiana per l'anno 1865*, Milano, 1864; in estratto, Milano, Brigola, 1865; poi, con note di Giammartino Arconati Visconti, Torino, Bona, 1873; quindi, nel 1877 e nel 1902, in *Il libro dei versi. Re Orso*, cit.

**56** Il poemetto va incontro a varianti strutturali e linguistiche nelle diverse edizioni; si cita il testo della prima stampa, ora in ARRIGO BOITO, *Opere letterarie*, cit., dove il ritornello compare sei volte, alle pp. 282 (*Spectrum*), 286 (*Ligula*), 289 (*Papiol*), 316 e 317 (*Lapide, bara e sudario*).

che ha intorno, animali e uomini, ma il ritornello continua. Infine anch'egli muore, dopo una lunga confessione con un frate dall'identità demoniaca, seguita da litanie sataniche: e il verme dopo un lungo viaggio raggiunge la sua tomba per rodergli in eterno «palato e lingua»<sup>57</sup>. La fiaba grandguignolesca, che si chiude con l'esplicita dichiarazione dell'assenza di una morale, con il suo sadismo gratuito e scoppiettante si disegna come una sorta di discesa agli inferi, provocatoria, ironica, e a tratti anche blasfema: dove abbondano le riprese del lessico della *Commedia*, soprattutto quello più stridente e desueto, dai suoni duri e aspri («leppo», «chiercuto», «erte») <sup>58</sup>; non solo parole, ma anche sintagmi e interi versi<sup>59</sup>. Il verme stesso richiama l'appellativo di Lucifero conficcato in fondo all'Inferno, e designato da Dante come «vermo reo che 'l mondo fora» (*Inf.* xxxiv, 108). Dante offre un prezioso repertorio alla sperimentazione stilistica, in questa fiaba infera di straordinaria inventiva metrica, ritmica, fonica, che richiede uno strumento espressivo “eversivo” in opposizione alla lingua levigata della tradizione poetica, per esprimere contenuti non pacificati e contrasti provocatori (anche la desueta lingua “infernale” della favola, oltre che il suo contenuto, scandalizzò il lettore ottocentesco).

Con la sua originale chiave ludica e parodica, che investe del suo irridente grottesco gioco, non privo di humour nero, ogni canone stabilito

<sup>57</sup> Ivi, p. 316.

<sup>58</sup> Nel brano di apertura, *Storie antiche* (ivi, pp. 280-281): «leppo», v. 23 (*Inf.* xxx, 99); «chiercuto», v. 26 (*Inf.* vii, 39); «erte», v. 42 (*Inf.* xxxiv, 13); di diverso registro, ad es., in *Ago e arpa* (ivi, p. 290): «loquela», v. 2 (*Inf.* x, 25); «inciela» (*Par.* iii, 97).

<sup>59</sup> Ad esempio, ricorre tre volte «Buon Duca e Donno», con la variante «O Duca, o Donno» (*Spectrum*, v. 71; *Ligula*, v. 118; *Papiol*, v. 91; ivi, pp. 283, 287, 290): «buon duca» è Virgilio (ad esempio in *Inf.* x, 19); «maestro e donno» si trova in *Inf.* xxxiii, 28. Il canto del trovatore boitiano (*Ago e arpa*, vv. 11-12: ivi, p. 290) riprende i versi di Arnaut Daniel, «Tan m'abellis» (come in *Purg.* xxvi, 140) e «jeu plore et vai chantan» («que plor et vau cantan», *Purg.* xxvi, 142). La formula finale delle litanie sataniche, «*Rafel mai amech zabì àlmi*» (*Litania*, v. 102: ivi, p. 307), ricalca con lievi varianti le parole di Nembrot in *Inf.* xxxi, 67. Per una più ampia trattazione, rimando al mio contributo *Arrigo Boito tra eversione e gioco. La fiaba nera di «Re Orso»*, in «*Studi Italiani*», xxviii, 2, luglio-dicembre 2016, pp. 45-74.

– letterario, poetico, morale, religioso, linguistico ed espressivo –, il poemetto si inserisce all'interno dell'esplorazione del negativo che Boito in questi anni compie attraverso la letteratura. In teatro e in musica si pongono in scena i miti del Male (*Mefistofele*, *Nerone*), mentre nella narrativa l'indagine si risolve in un inquieto scavo nei meccanismi dell'ossessione e degli impulsi autodistruttivi, nei racconti *L'alfier nero*, *Iberia*, *Il pugno chiuso*, *Il trapezio*: lacerti di un mondo enigmatico, oscuro e non pacificato, dove la ragione è destinata a soccombere. Come figura dalle sue carte, la progettata raccolta dei racconti, mai realizzata, avrebbe dovuto intitolarsi *Idee fisse*, e portare in epigrafe proprio una citazione dantesca: «Troppo fisso!» (*Purg.* xxxii, 9: il richiamo che le tre Virtù teologali rivolgono a Dante che ha rivolto troppo fisso lo sguardo su Beatrice, fino ad accecarsi)<sup>60</sup>.

Il più “dantesco” dei racconti è senz'altro *Il pugno chiuso* (pubblicato sul «Corriere di Milano» nel dicembre 1870), che alla *Commedia* si richiama fin dal titolo, come chiarisce l'epigrafe, con una citazione che rimanda al quarto cerchio infernale, quello degli avari (e dei prodighi), *Inf.* vii, 56-57: «questi risorgeranno dal sepolcro | col pugno chiuso...»<sup>61</sup>. Il racconto, ambientato in Polonia, è narrato in prima persona da un medico incaricato di studiare una malattia del cuoio capelluto nota come *plica polonica*, diffusa negli strati più poveri della popolazione. Ma la sua attenzione è attratta presto da un altro fenomeno: uno dei mendicanti affetti da plica che sostano intorno al santuario di Czestochowa, di nome Paw, ha un pugno serrato, che non si può aprire; nel pugno, stando al suo racconto, è chiuso un prezioso antico fiorino rosso, di grande valore. La moneta proviene da un usuraio ebreo, l'avidissimo Simeòn Levy, che l'avrebbe ricevuta in sogno da una sua vittima, uno studente povero, morto, apparsogli nel sonno in aspetto terrificante.

**60** Sul progetto della raccolta di racconti, cfr. ANGELA IDA VILLA, *Introduzione alle novelle*, in ARRIGO BOITO, *Opere letterarie*, cit., pp. 477-481.

**61** ARRIGO BOITO, *Il pugno chiuso*, in *Opere letterarie*, cit., p. 223 (il corsivo è nell'originale). Cfr. in proposito JOANNA SZYMANOWSKA, *Arrigo Boito, Dante, la Polonia. Riflessioni a margine del racconto «Il pugno chiuso»*, in *Il Dante dei moderni. La «Commedia» dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a cura di Joanna Szymanowska e Izabela Napiórkowska, Vicchio (Firenze), LoGisma Editore, 2017, pp. 205-214.

Al risveglio Levy si era accorto di non poter più disserrare la mano, e, fallito ogni tentativo, aveva infine fatto esplodere la sua mano riempita di polvere da sparo, morendo nello scoppio. Paw, custode del tesoro del santuario, ne aveva raccolta al buio la moneta, finendo vittima della stessa dannazione. Ma quando anche lui muore, e il medico infine spacca la mano serrata, si scopre che dentro non c'è niente.

Dunque il racconto di Boito si sviluppa a specchio e a commento dell'immagine del contrappasso dantesco del "pugno chiuso", segno di avidità. A cui si unisce l'attrazione di Boito per le suggestioni allucinatorie, nate dal fissare l'attenzione su un particolare, un dettaglio, che porta a una visione distorta e angosciata della realtà. A metà del racconto, i due versi danteschi già in epigrafe sono di nuovo trascritti: questi versi cominciano ad assillare in modo martellante il dottore, formando come «un rombo incessante» nel suo cervello: «E queste ventidue sillabe dell'inferno facevano e rifacevano il loro corso nel mio cervello simili al girare d'un aspo»<sup>62</sup>.

Il racconto cupissimo respira un clima infernale, con la rappresentazione di un mondo squallido, deturpato dal male fisico e morale, uniformemente mosso da basse passioni e bassi intenti: non solo avidità, ma slealtà, inganno, crudeltà, senza speranza di resurrezione. Anche la malattia ributtante della plica è una sorta di stigma del male, di condanna infernale. Precisi rimandi al testo dantesco rafforzano questa atmosfera; ad esempio nel descrivere attraverso voci e rumori la calca dei mendicanti che si contendono una moneta gettata loro, davanti al santuario: «udii fuor della porta un feroce baccano come di veltri latranti e di pietre percosse e in mezzo al tumulto la parola *przeklety* (maledetto) urlata con beffardo repetiò»<sup>63</sup>. Il «feroce baccano» di «pietre percosse» e gli insulti beffardi («maledetto») richiamano alla pena cui sono condannati avari e prodighi, costretti in eterno a rotolare con il petto enormi

<sup>62</sup> ARRIGO BOITO, *Il pugno chiuso*, cit., p. 230. Altri esempi di fissazione allucinatoria troviamo ad esempio nei pensieri di Levy: «Il *fiorino rosso* era nel centro del cervello di Levy come un ragno nel mezzo della sua tela, tutti i pensieri di Simeòn cadevano nel *fiorino rosso*» (ivi, p. 228).

<sup>63</sup> Ivi, p. 224.

massi lungo il cerchio infernale, fino a scontrarsi con quelli che provengono dalla direzione opposta, scambiandosi aspri insulti; per tornare poi sui loro passi e scontrarsi e offendersi di nuovo sull'altro versante. I «veltri latranti» non trovano riscontro testuale in quell'episodio, ma sono entrambi termini di evidente colore dantesco. Più avanti, la collina del santuario è identificata esplicitamente come paesaggio infernale dalla parola «girone» che le viene riferita, mentre Paw assume l'atteggiamento ribelle dei dannati: «Giunto all'ultimo girone della discesa, il personaggio che seguivo s'arrestò, alzò il pugno destro al cielo in atto di rivolta e di dolore, indi riprese il cammino»<sup>64</sup>. Il colore rosso del fiorino antico e dei capelli spaventosi di Paw, e gli atteggiamenti mefistofelici dell'alchimista e falsario russo Vasili, aggiungono altre connotazioni demoniache. Il segno visibile della dannazione, il rattappimento della mano, è ricondotto dal medico, nel finale, a un fenomeno fisiologico indotto dall'ossessione allucinatoria, un'azione delle idee perturbate sul fisico; ma la filigrana dantesca gli attribuisce il carattere di stigmata diabolica. Il sostrato della *Commedia*, le sue immagini e la sua lingua, aiutano ad esprimere, in senso realistico-espressionista, la dannazione presente, e terrena, dell'uomo perso dietro alle proprie ossessioni.

**Riassunto** Il saggio esamina la ricezione dell'opera di Dante da parte dagli scrittori dell'area scapigliata, analizzando in particolare testi, in versi e in prosa, di Emilio Praga, Carlo Dossi e Arrigo Boito, per mostrare in che modo la figura del Poeta divenga da un lato esempio e stimolo per la loro inquieta ricerca artistica, dall'altro figura di riferimento di valore etico ed esistenziale.

**Abstract** The essay focuses on the reception of Dante's work by the writers of the Scapigliatura movement, analyzing texts, in verse and prose, by Emilio Praga, Carlo Dossi and Arrigo Boito, to show how the figure of the Poet becomes on the one hand an example and stimulus for their restless artistic research, on the other hand a figure of reference of ethical and existential value.

<sup>64</sup> Ivi, p. 225.