

Echi danteschi / Dantean Echoes

Testi di

Giuliana Adamo, Roberto Bertoni,
Maryvonne Hutchins-Boisseau, Ciaran Carson,
Giuseppe Conte, Seamus Heaney, Corinna Salvadori Lonergan,
Daragh O'Connell, Cormac Ó Cuilleanáin,
Giovanni Pillonca, Marco Sonzogni

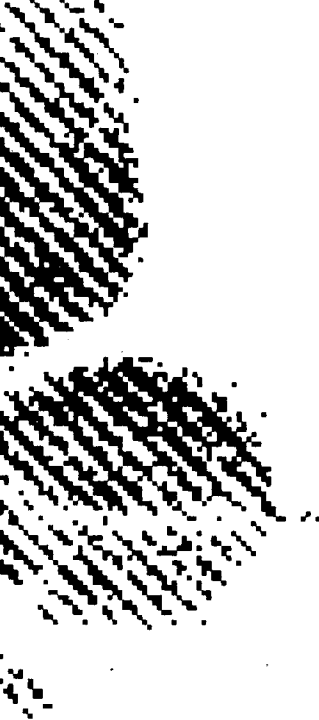


Trinity College Dublin

Italian Department



Trauben
edizioni



Quaderni di cultura italiana

3

Echi danteschi / Dantean Echoes

Testi di

Giuliana Adamo, Roberto Bertoni,
Maryvonne Hutchins-Boisseau, Ciaran Carson,
Giuseppe Conte, Seamus Heaney, Corinna Salvadori Lonergan,
Daragh O'Connell, Cormac Ó Cuilleanáin,
Giovanni Pillonca, Marco Sonzogni

Trauben
in association with
Department of Italian
Trinity College Dublin

© Department of Italian, Trinity College, Dublin 2, Ireland
Tel. and fax: (+353)(1) 6082062
Internet: <http://www.tcd.ie/Italian>

© Trauben edizioni, via Plana 1, 10123 Torino, Italy

ISBN 8888398422

Indice

- p.7 *Preface*
- p.9 Giuliana Adamo
Sulla soglia iniziale della *Commedia*
- p.31 Roberto Bertoni
Messaggi dall'inferno di Manganelli e Dante
- p.47 Maryvonne Hutchins-Boisseau
Ciaran Carson's *Inferno*. A translator's choices
- p.61 Ciaran Carson
Siege
- p.63 Giuseppe Conte
Le verità di Dante
- p.71 Corinna Salvadori Lonergan
"E quindi uscimmo a riveder le stelle". – But there
are no stars. Dante in Beckett's *Endgame*
- p.85 Daragh O'Connell
Consolo's "trista conca". Dantean anagnorisis and
echo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*
- p.107 Cormac Ó Cuilleanáin
Dante in *The Zebra-Striped Hearse*
- p.125 Giovanni Pillonca
"Marking time". Some remarks on Seamus Heaney's
reading of Dante's *Purgatory*
- p.137 Seamus Heaney
A dream of solstice
(translated by Marco Sonzogni)

Preface

This volume of “*Quaderni di cultura italiana*” was edited by Roberto Bertoni.

Contributors teach or have taught in the Italian Department (Trinity College Dublin), or are in various ways associated with it. Writings by academics and poets are included. Writers from different cultures, mostly Irish and Italian, are discussed. One of the aims of this research project was to promote a discussion among the authors about Dante’s legacy.

Even though this *Quaderno* does not aspire to confront the problem of Dante’s influence on modern writers in a systematic form, it is hoped that the fragments contained here may constitute a small but stimulating contribution to the general mosaic, and thus be of interest also to readers outside the authors’ circle.

The publication of this book was made possible by a grant provided by Trinity College.

Dublin, 15th July, 2003

Giuliana Adamo

(Department of Italian, Trinity College Dublin)

Sulla soglia iniziale della *Commedia*

“Allor si mosse, e io li tenni dietro” [*Inferno*, I.136]

1.0. *Introduzione*

Nei prossimi paragrafi discuterò alcune questioni di teoria letteraria particolarmente significative per mettere a fuoco il problema del cominciare una narrazione. Mi soffermerò, in particolare, sull'*incipit* della *Commedia* (opera che costituisce il *trait d'union* fondamentale tra mondo classico e mondo moderno) per mettere in evidenza le operazioni essenziali compiute da Dante nel *limen* esordiale più famoso della letteratura occidentale. Nel tentativo di identificare che cosa effettivamente caratterizzi l'inizio della *Commedia* ho analizzato la trattazione teorica, retorica e poetica riservata dagli antichi agli inizi e alle fini di un discorso (orale o scritto). A questo proposito mi sono servita sia dei trattati di retorica dell'antichità classica concentrandomi sulla precettistica dell'*exordium* e della *conclusio* nonché dell'*initium* e della *finis narrationis* nel discorso oratorio forense, sia dei trattati di poetica soffermandomi sulla descrizione delle tecniche di apertura e chiusura del testo letterario.¹

Lo scopo di questo articolo è di tracciare un quadro dei modi di apertura di un testo così come si sono codificati attraverso l'età classica, giungendo, quindi, a Dante per poi, grazie alla sua lezione geniale, divenire un paradigma di riferimento a cui tutt'oggi non ci si può sottrarre.

2.0. L'inizio nel mondo classico

Una delle colonne portanti della tradizione classica e medievale è l'*exordium*, quale *summa* ideologica e stilistica messa in apertura di testo. Attraverso questo *locus* testuale privilegiato l'autore circonda il proprio componimento e offre ai lettori la chiave per decodificarlo. Per avere un'idea più precisa della funzione dell'*exordium*, occorre una rapida panoramica sul terreno dell'antica retorica.

Ricordo che, accanto a *exordia* e *conclusiones*, parti ritenute non necessarie dell'orazione, sono di grande interesse le prescrizioni relative alla *narratio* che ne è, invece, parte fondamentale.² La *narratio* aveva, infatti, un inizio, un mezzo, e una fine che dovevano essere chiari, brevi, verisimili. Sull'*initium narrationis* la precettistica latina è perentoria: doveva cominciare dal punto dei fatti che ha importanza perché il giudice potesse emettere il suo verdetto e non partire dalla loro preistoria.³ Si consigliava di cominciare dagli *elementa narrationis*, che erano almeno sei: *persona, causa, tempus, locus, materia, res*.⁴ In sostanza, in nome della *brevitas* la *narratio* doveva cominciare laddove era necessario, senza risalire alle origini prime dei fatti. Le indicazioni per la felicità dell'*initium narrationis*, benché concepite per l'oratoria forense, si rivelarono valide; e lo sono tutt'oggi, anche per il testo scritto, appartenente alla sfera letteraria: l'armamentario della retorica, sia pur mutato o diversamente inteso, continua, infatti, a mostrare sino ai nostri giorni la sua utilità descrittiva. La descrizione delle tecniche era stata fatta così bene da poter valere anche quando gli scopi dell'analisi sono venuti a mutare.

Sul versante della poetica è stato Orazio a trasportare nella latinità, con inevitabile semplificazione e contaminazione, la teoria aristotelica dell'unità del *múthos* (favola) in cui si sosteneva che le favole non devono cominciare e finire dove capita e si elogiavano gli inizi epici di Omero di contro a quelli dei poemi ciclici.⁵ Descrivendo quale sia la miglior tecnica per cominciare a narrare, Orazio conia l'opposizione, celeberrima, di inizio *ab ovo* ed inizio *in medias res*, che tanta fortuna avrà dopo di lui:

“Non fumum ex fulgore, sed fumo dare lucem
cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat
Antiphatem Scyllamque et cum Cyclope Charybdin.
Nec reditum Diomedis ad interitu Meleagri,
nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo.
Semper ad eventum festinat, et in medias res
non secus ac notas auditorem rapit, et quae

desperat tractata nitescere posse, relinquit
atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet
primo ne medium, medio ne discrepet inum”.⁶

Le narrazioni devono cominciare *in medias res*, perché l'ordine poetico non coincide con quello storico-cronologico, ed inoltre bisogna fare sempre in modo che l'unità e l'organicità della favola siano salve (cfr. l'ultimo verso sopra citato).

Il problema dell'ordine poetico è di fondamentale importanza. La parola, ancora una volta, ad Orazio:

“Ordinis haec virtus erit et venus (aut ego fallor)
Ut jam nunc dicat, jam nunc debentia dici
Pleraque differat et praesens in tempus omittat,
Hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor”.⁷

Questi versi contengono un fertile insegnamento che i posteri faranno germogliare. Uno dei punti più importanti dell'antica *dispositio* era, infatti, quello relativo alla scelta dell'ordine da seguire nella narrazione, o, come si legge nella *Rhetorica ad Herennium* [III.9,6]: “Naturalis ordo est si quis narret rem ordine quo gesta est; artificialis ordo est si quis non incipit a principio rei gestae, sed a medio, ut Virgilius in *Aeneide* quaedam in futuro dicenda anticipat et quaedam in praesente dicenda in posterum differt”.

Se prendiamo questi antichi, essenziali assunti e ne ampliamo la prospettiva, adottando la terminologia dei formalisti russi sull'opposizione *fabula* / intreccio,⁸ risulta chiaro, per esempio, che l'apertura di un intreccio narrativo è sempre, tipicamente, *in medias res*, laddove quella della *fabula* non può che essere *ab ovo*. E questo, Dante, nel suo tempo e alla sua maniera, lo sapeva già molto bene.

2.1. Dante di fronte al limen: il modello virgiliano

Nel comporre l'*incipit* della *Commedia* Dante, secondo a nessuno in conoscenza, competenza e padronanza delle convenzioni espressive e stilistiche del suo tempo, aveva davanti a sé una tastiera di elementi narrativo-esordiali imprescindibili che, da gran innovatore rispettoso della tradizione qual era, suonò con maestria straordinaria. Filtrati dal suo genio, vennero tradotti in terzine incatenate quegli elementi esordiali che secoli di teorie e generi letterari avevano definito e fatto sfilare

davanti agli occhi di chiunque si accingesse a comporre un'opera letteraria. Penso, in particolar modo:

1. alla funzione esordiale della *captatio benevolentiae* che, con il suo valore pragmatico di aggancio del destinatario, benché originariamente retorica, si rivelò vitale nei testi letterari;

2. ai sei *elementa dell'initium narrationis* che attraverso la codificazione medievale vennero trasformate in una sorta di promemoria per ben esporre e che, ridotte di numero, sono fondanti dell'inizio di un testo, *locus deputatus* della triade incipitaria costituita dalle risposte al "chi?" (*persona*), "dove?" (*locus*), "quando?" (*tempus*);

3. alla definizione di inizio *in medias res* che tanta fortuna avrà nella produzione romanzesca seriore;

4. all'individuazione e alla scelta dei due ordini espositivi classici (*naturalis* e *artificialis*) che, in qualche modo, anticipano l'opposizione *fabula* / intreccio della narratologia del Novecento.

Queste, in modo stringato, le principali indicazioni teoriche desunte dai trattati di retorica e poetica dell'età classica. Si tratta ora di vedere che cosa effettivamente Dante ha fatto in apertura del canto proemiale della *Commedia*.

Ma, prima di andare avanti, bisogna soffermarsi, questa volta nell'ambito della produzione poetica classica, sul grande, essenziale debito contratto da Dante nei confronti di Virgilio, il suo *maestro* ed il suo *autore*, da cui il poeta fiorentino aveva tolto "lo bello stilo che m'ha fatto onore" [*Inferno*, I.87]. Non sono una dantista e non mi azzardo neppure a sfiorare l'immenso problema del rapporto tra Dante e Virgilio su cui è stato scritto tanto. Quello che vorrei cogliere è quanto giunge a Dante dall'*incipit* dell'*Eneide*.

Così l'attacco dell'*Eneide*:

1. "Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
2. Italiam fato profugus Laviniaque venit
3. litora, multum ille et terris iactatus et alto
4. vi superum, saeve memorem Iunonis ob iram,
5. multa quoque et bello passus, dum conderet urbem
6. inferretque deos Latio; genus unde Latinum
7. Albanique patres atque altae moenia Romae.
8. Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
9. quidve dolens regina deum tot volvere casus
10. insignem pietate virum, tot adire labores
11. impulerit. tantaene animis caelestibus irae?"⁹

Virgilio, per far riconoscere come epico il poema, segnala subito nei primi undici versi dell'*Eneide* il suo legame con la tradizione omerica scegliendola come modello. L'esordio dell'*Eneide* fonde il riferimento all'*Iliade* (valido per la seconda parte del poema, dedicata alla guerra tra Enea e i Latini) e all'*Odissea* (relativo alla prima parte, che narra i viaggi di Enea dopo la caduta di Troia): il racconto delle imprese belliche ("arma") si rifà all'*Iliade*, l'accento alle peregrinazioni di Enea ("virum") richiama invece l'inizio dell'*Odissea*. Esistono continuità e differenze tra l'inizio dell'*Eneide* e l'inizio dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, ma non è questa la sede per discuterne. Vale la pena notare, qui, che il periodo esordiale presenta una struttura pregnante: il *focus* si sposta, seguendo un *climax* ascendente, dall'uomo di Troia ("virumque Troiae qui primus ab oris") alla fondazione di Roma ("altae moenia Romae"). L'eroe, il suo scopo, il significato di quest'ultimo sono espressi con succinta chiarezza. Tutto è perfettamente bilanciato: 1. l'asserzione dell'oggetto del racconto nei primi due esametri incluso il dattilo d'apertura del verso seguente: ("Arma [...] litora"); 2. la *narratio* centrale che occupa due versi e mezzo ("multum [...] Latio") e che, con grande perizia, Virgilio presenta come fosse una parentetica; 3. la *conclusio* in meno di due esametri ("genus [...] Romae"). Ritmicamente, nell'ambito della metrica quantitativa classica, questo primo periodo sfiora la perfezione: le pause semantiche variano con accorta perizia, l'uso diffuso dell'enjambement rende ragione delle sospensioni e della mobilità del *dictum*, la straordinaria cadenza conclusiva dell'ultimo esametro (v. 7) ne permette una lettura ininterrotta che inchioda l'attenzione del lettore su quanto Virgilio ha più a cuore nello scrivere il suo poema: la gloria della Roma augustea. Il tutto realizzato con un estremo controllo di assonanze e alliterazioni.¹⁰

Il secondo periodo si apre (v. 8) con la rituale invocazione alla musa essendo, la completa subordinazione ad essa, un elemento essenziale dell'*ethos* dell'epica classica. In meno di 3 versi pieni (da "quo numine" a "impulerit", vv. 8-11) Virgilio insiste (come già annunciato ai vv. 3-4) su due temi-chiave dell'*Eneide*: l'implacabilità dell'ostilità di Giunone e la *pietas* di Enea. L'enjambement tra v. 10 e 11 ("impulerit") conclude la frase del verso precedente (v. 10) e instaura, espediente molto caro a Virgilio, una forte pausa prima della fondamentale domanda che segue perfettamente risolta metricamente ("tantaene animis caelestibus irae?"). Virgilio si prepara a narrare ("Urbs antiqua fuit [...]"), v. 12) dopo aver fatto venire alla ribalta (v. 11) il problema che maggiormente lo coinvolge: le vie che vanno da dio all'uomo.

Quello che qui interessa sono gli scarti *narrativi* più audaci dalla norma compiuti dal poeta mantovano, quali l'asserzione dell'*ego* nella primissima riga e il particolare tipo di attacco *in medias res*. Laddove Omero aveva aperto i suoi poemi con due imperativi alla seconda persona singolare,¹¹ Virgilio ricorre alla prima persona singolare dell'indicativo presente: "Arma virumque *cano*",¹² mentre l'invocazione alla musa, a cui nei poemi omerici era dedicata la riga esordiale, viene fatta slittare al v. 8: "Musa, mihi causas memora".¹³ Tutta la grande sequenza che introduce i fatti che verranno narrati è grammaticalmente retta da "cano". La musa viene invocata, con ricalco dei primi versi dell'*Iliade*, non appena il poeta comincia a indagare sulle cause dell'ira, narrativamente immancabile, di Giunone nei confronti dell'innominato, *pietoso* eroe che apre il poema (così come innominato, per ben ventuno versi, era il protagonista all'inizio dell'*Odissea*). Di fronte alla novità di quest'inizio caratterizzato dall'*ego* del poeta gridato nella prima riga e dallo scivolamento in avanti dell'invocazione alla musa, già gli antichi commentatori Servio e Donato si sentivano spiazzati.¹⁴ Secondo Nuttall ci troviamo davanti all'"invention of subjective epic" che "has charged his [di Virgilio] first readers with a strange power".¹⁵

Dal punto di vista formale la vicinanza tra i primi versi dell'*Eneide* e quelli dell'*Iliade* e, soprattutto, dell'*Odissea*, è notevole.¹⁶ Ma è dal punto di vista sostanziale che grandi sono le differenze tra l'inizio del poema di Virgilio e quello delle opere omeriche. Abbiamo già visto alcuni elementi innovativi nel primo verso latino. Resta ora da segnalare la natura dell'attacco *in medias res*, che è causata da una complessa motivazione assente nei testi omerici.

Ma procediamo per gradi.

Il primo problema da risolvere è quello della definizione dell'*arké* narrativa. Omero lo aveva risolto così: nell'*Iliade*, chiedendo alla musa di narrare a partire all'inizio della contesa tra Achille e Agammenone; nell'*Odissea* la richiesta del poeta, che piuttosto genericamente fornisce i termini *post quem* e *ante quem* (distruzione di Troia e massacro del vitello del Sole) viene modificata dalla musa che inizia a narrare a partire dalla vicenda di Calipso. Nell'*Eneide*, Virgilio contamina le due soluzioni omeriche rivoluzionando il concetto stesso di inizio di un'opera epica. Afferma, infatti, che canterà le sofferte peripezie del suo eroe in un arco di tempo che va dal *terminus post quem* della distruzione di Troia (ed è questo l'elemento che iscrive l'*Eneide*, almeno parzialmente, alla tradizione dei *nóstoi*) a quello, bizzarramente come si vedrà tra poco, *ante quem* dell'arrivo nel Lazio e della futura fondazione di Roma. Quindi, ai vv. 8-11, il poeta chiede alla musa, senza pe-

rò essere in grado di suggerirle esattamente da dove cominciare (come succede, invece, nell'*Iliade*), di illuminarlo sulle cause dell'ira di Giunone. Ho parlato di *contaminazione* in Virgilio delle due soluzioni omeriche perché mi pare evidente che il poeta latino le abbia usate entrambe nel suo tentativo di definire il punto di partenza della sua storia: da un lato fornendo i due *termini*, dall'altro chiedendo alla musa di narrare dalla causa dell'ira. Fin qui la contaminazione. Ma c'è di più, perché quei *termini* sono ambigui e quella causa non è il vero inizio che il poeta ha in mente. Il fatto è che, a differenza di ciò che avviene nei *testualissimi* poemi omerici, l'*Eneide* ha una grande valenza ultratestuale. Mentre le storie senza sfondo di Omero narrano solo le imprese degli eroi e quindi possono iniziare e finire in modo tutto sommato definitivo e solare,¹⁷ la storia di Enea porta con sé una pregnanza simbolica tanto forte da non poter essere limitata da un inizio e una fine troppo rigidi. Virgilio è vago all'inizio dell'*Eneide* perché non tanto si sta accingendo a narrare le avventure di un eroe, quanto si sta preparando a celebrare la grandezza di Roma e lo splendore augusteo. Siamo davanti al grande, affascinante problema del rapporto tra limiti formali e limiti naturali, tra inizi formali e inizi naturali.¹⁸ La storia dell'*Eneide* è inscritta nella Storia. Per capire l'inizio dell'*Eneide* occorre interpretare correttamente l'ambiguo "primus", del v. 1: Enea non è affatto il primo troiano a *giungere* in Italia, ma il primo a *ritornarci*. All'indomani della distruzione di Troia, come si legge nel II libro del poema, l'oracolo di Apollo a Delo dice a Enea che vada a cercare la terra degli avi. Questa terra promessa è l'Italia, da dove veniva Dardano etc. Quindi il viaggio di Enea è un *nostos* alla volta della terra degli avi, *nostos* il cui fine ultimo è, ovviamente, la fondazione di Roma. È chiaro, a questo punto, l'elemento rivoluzionario apportato dalla scelta dei *termini* narrativi dell'*Eneide* il cui inizio vero (Italia) e la cui vera fine (Roma) trascendono il testo. Quest'ultimo non arriva a coprire l'enorme arco di tempo in cui si iscrive. Di conseguenza risulta modificata l'essenza stessa dell'attacco *in medias res*: in Omero si tratta di un espediente per entrare nel bel mezzo delle azioni dei suoi rilucenti eroi e per definirne la storia; in Virgilio si tratta di una tensione dialettica,¹⁹ per rimarcare l'appartenenza della storia di Enea (dell'"uomo") alla storia di Roma.²⁰

In che cosa consiste, in sostanza, la grande lezione dell'inizio virgiliano?

L'attacco dell'*Eneide*, da un lato, sfrutta la *memorabilità* degli *incipit* omerici per segnalare la materia del proprio narrare e indicare, antagonisticamente, la tradizione di appartenenza; dall'altro, riassume

l'intero poema in una formula sintetica, a sua volta memorabile e citabile. L'esordio diviene il luogo deputato a segnalare la natura (epica in questo caso) dell'opera e, allo stesso tempo, le eventuali modifiche apportate al modello. L'inizio dell'*Eneide* è un ottimo esempio di come la sede esordiale sia il *locus* in cui è più forte l'intertestualità di *genere* che garantisce la corretta leggibilità dell'opera. L'altro tratto fondamentale lasciato da Virgilio in eredità agli scrittori seriori è la ribalta riservata all'io narrante, alla soggettività, che è l'elemento più innovativo dell'*incipit* dell'*Eneide*.

Insomma, attraverso il modello virgiliano, Dante si ritrova in eredità: l'esordio di un poema di grande respiro in cui l'autore indaga il rapporto tra divino ed umano e in cui la condizione di un *virum* ha senso solo se proiettata in una dimensione ben più vasta di quella individuale, un inizio *in medias res* che travalica l'opera scritta, l'io dell'autore in prima riga con l'invocazione alla musa fatta slittare in avanti;²¹ e, accanto alla soggettività, le nozioni fondamentali di memorabilità e intertestualità di genere esordiali.

2.2. Dante di fronte al limen: il Medioevo

Ricchissima nel Medioevo in ambito teorico (si pensi ai trattati di retorica e di poetica, agli *accessus ad auctores*, ai commentari) la pre-cettistica medievale su inizi e fini, su cui non posso qui soffermarmi.

Le *artes poeticae* più significative furono composte prima della fine del XIII secolo,²² si iscrivono nella tradizione grammaticale medievale,²³ hanno carattere prescrittivo;²⁴ e sebbene siano caratterizzate da una certa debolezza teorica, hanno un valore storico indiscutibile. Sono, in altre parole, illuminanti per una miglior definizione delle soluzioni che i teorici medievali escogitarono per i problemi di composizione letteraria. Problemi e soluzioni che Dante conosceva. Mi pare opportuno ricordare che in sede di *dispositio* i commentatori e i trattatisti medievali esaltarono soprattutto l'*ordo artificialis* dell'*Eneide* di Virgilio.²⁵ Ed è sulla scia della glorificazione di quello *artificialis* quale ordine ideale dell'opera letteraria che si collocano le *artes poeticae* di Matteo di Vendôme, Goffredo di Vinsauf, Giovanni di Garlandia, tra le cui mani il soggetto della *dispositio* si riduce ad una enumerazione delle diverse maniere in cui un'opera può cominciare (consigliando, in sede esordiale, l'eleganza dello zeugma o dell'*hypozeuxis*, o caldeggiando l'uso del proverbio, della sentenza, dell'idea generale e dell'*exemplum*).

Dai testi da me studiati risulta evidente che gli autori non tennero necessariamente in gran conto le prescrizioni dei trattatisti, pur seguendole in modo generico. Faral sottolinea che “l’insegnamento delle arti poetiche [...] pare aver agito precisamente per ciò che contiene di più superficiale e di più meccanico; ma è stata un’azione molto reale, di cui la letteratura porta i segni”.²⁶

Come esempio basti, per ora, ricordare il gran numero di opere medievali che, fedeli alle *poetriae*, cominciano con esempi o proverbi (cfr.: il romanzo di *Troia*, di *Erec*, di *Perceval*, della *Rose*, per nominarne solo alcuni) e la predilizione degli scrittori per l’apertura narrativa *in medias res* conseguente all’adozione dell’*ordo artificialis*. La preferenza per l’*ordo artificialis* e l’attenzione riservata agli inizi da parte dei teorici medievali hanno radici profonde. Gallo, a proposito di Goffredo di Vinsauf, individua un passo del *Dictaminum radii* di Alberico da Montecassino, che contiene un illuminante commento sulla concezione medievale di inizio letterario:

“The writer should above all give careful consideration to beginning from a point that will not obscure his subject matter but rather from one which will so to speak infuse it with light. It is therefore necessary to choose a point from which you can quickly bring the listener to an understanding, a point from which virtually nothing of the narrative is omitted. Place the middle in the opening position when, as though it were the primary opening, it seizes upon the reader and illuminates everything beforehand, as in a mirror”.²⁷

Si deve cominciare il poema nel punto preciso che possa riassumere il più lucidamente possibile il significato della sequenza dell’azione narrativa. La teoria trionfante dell’inizio *in medias res* aveva, come abbiamo già visto, il suo miglior modello nell’*Eneide* di Virgilio.

Ma perché l’inizio artificiale veniva raccomandato con tanta veemenza?

Secondo Gallo, perché le righe di apertura esprimono il modello, *l’archetypus* [*Poetria nova*, v. 48] del testo a venire.²⁸ Il che è sacrosanto. Ma anche, aggiungerei, per desiderio di chiarezza, e, soprattutto, per una forma evidente di potere. L’inizio artificiale garantiva al narratore il controllo dell’impatto dell’argomento testuale sul lettore; la manipolazione, secondo i propri schemi, delle reazioni dei destinatari; il dominio assoluto sul come e perché della sequenza degli avvenimenti narrativi. In altre parole, l’inizio letterario era essenzialmente retorico, volto a conquistare i lettori, ad assicurarsi la loro attenzione, e a persuaderli a continuare la lettura: *conditio sine qua non* dell’esistenza stessa dell’opera. Ecco quindi che il cerchio si chiude: anche le *artes*

poeticae come già l'antica retorica e le *artes dictaminis* e *praedicandi*, consideravano l'inizio fundamentalmente da un punto di vista pragmatico e fatico. A queste ragioni più *scatologiche* va aggiunta, inoltre, una motivazione fondamentale nel mondo medievale: quella religiosa. L'importanza attribuita agli inizi era una maniera di imitare *Deus artifex* che aveva tutta la sua *ars* in mente prima della creazione.²⁹ Ancora una volta Dante aveva molto chiari questi assunti.

3.0. *L'inizio della Commedia*

1. "Nel mezzo del cammin di nostra vita
2. mi ritrovai per una selva oscura,
3. ché la diritta via era smarrita.
4. Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
5. esta selva selvaggia e aspra e forte
6. che nel pensier rinova la paura!
7. Tant'è amara che poco è più morte;
8. ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
9. dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte" [*Inferno*, I.1-9].³⁰

È il più bello e il più celebre degli attacchi *in medias res* della letteratura occidentale. E sterminata è la letteratura che spiega, commenta, analizza queste prime terzine. La disadorna semplicità del primo endecasillabo con il suo andamento e la sua intonazione quasi prosastica entra in modo indelebile nella memoria di chi si avvicina al poema. Poema che è politico e filosofico, ma anche (e soprattutto) religioso e morale, e la cui fonte, quindi, proprio nel suo cominciare, al di là e accanto (ma su piani diversi) alle fonti classiche tra cui l'*Eneide*, non può che essere la *Bibbia*.

Ma non si tratta qui di affrontare un discorso da dantisti.

La mia unica preoccupazione è di rintracciare gli elementi più significativi dell'inizio di quello che è stato uno dei testi più importanti della tradizione medievale, che ha agito come modello imprescindibile per future generazioni di scrittori.

In primo luogo, dato il contesto del tempo, è fondamentale, per il tipo di operazione letteraria compiuta dall'autore, l'adozione della lingua volgare che indica, da subito, una precisa scelta ideologica e stilistica e allarga il pubblico di lettori a cui l'opera si rivolge. La scelta linguistica vernacolare e il tipo di operazione compiuta dal poeta sono veicolate al lettore dal fondamentale titolo autoriale: *Comedia*. Il titolo, infatti, che contiene la prima indicazione del complesso sincretismo

dell'opera e la prima chiave per la sua esegesi, è uno dei *loci* a cui gli *accessus ad auctores* raccomandavano di prestare maggiore attenzione nell'interpretazione di un'opera. E, a partire dal XIV secolo, i lettori della *Commedia* erano perfettamente consapevoli di ciò.³¹ La tematizzazione dell'apertura *in medias res* occupa le prime due parole dell'endecasillabo esordiale. “Nel mezzo”, recita Dante, rinviandoci, formalmente, alla tradizione oraziana (da cui, peraltro, per tanti aspetti si discosta) che, sulla scia di Aristotele, vantava questo tipo di apertura. Ma, nella sostanza, il primo verso, come è noto, rinvia alla profezia di Isaia: “Ego dixi: in dimidio dierum meorum vadam ad portas Inferi”.³² Il modo in cui il lettore viene tuffato nel mezzo dell'azione rispetta a pieno quanto prescritto dalla trattatistica del tempo sugli inizi narrativi: *l'incipit in medias res* essendo uno dei tre modi, come ogni scolaro medievale ben sapeva, in cui si può fare iniziare una narrazione. E questo non fa che confermare il magistero dantesco nel controllo di ogni dettaglio del suo mestiere scrittoria.

L'*incipit* dantesco è sul *tempus* (“Quando?”: notoriamente all'età di trentacinque anni, in una allegorica notte “oscura”, v. 2), seguito dalla *persona* (“Chi?”: affermazione dell'io narrante del personaggio-poeta, che resterà innominato per due terzi circa del poema) e dal *locus* (“Dove?”: nella “selva oscura”, v. 2). Il v. 3 annuncia la *causa* (“Perché?”: smarrimento dell'io narrante).³³ Nello spazio di tre versi l'autore dà al lettore le informazioni necessarie per andare avanti nella lettura. L'attacco esplicitamente *in medias res* e il verbo al passato remoto del v. 2 denunciano il debito del testo con la tradizione epica (*Eneide*) e con quella dei viaggi allegorici e delle visioni d'oltretomba. Il “nostra” del v. 1 annuncia il carattere etico ed universale del viaggio,³⁴ che, riprendendo la metafora di Orazio,³⁵ si configura come passaggio dalle tenebre iniziali (cfr. “oscura”, v. 2) alla luce finale (cfr. “stelle” iterato nell'*explicit* di ciascuna cantica).³⁶

L'accento nel sintagma verbale al passato remoto all'io narrante (“mi ritrovai”, v. 2) ancora innominato consente al lettore di capire che la narrazione sarà in prima persona e che è necessario distinguere tra io-narrato (personaggio, *viator*) del prima e l'io-narrante (poeta, *auctor*) del poi. Nel passaggio dal *nostra* del v. 1, assunto fondante e ultra-testuale che coinvolge tutta la compagine umana e ha una imprescindibile connotazione religiosa, all'*io* (v. 2) di chi ha vissuto e, poi, narrato il viaggio nell'oltretomba, c'è l'essenza della *Commedia*: opera esemplata sull'esperienza di un'unica persona (*io*) a vantaggio dell'intera umanità (*nostra*).

Nel *protocollo di lettura* che quest'inizio (come tutti gli inizi narrativi) rappresenta,³⁷ il passaggio, metricamente e ritmicamente sublime, dal "nostra" (v. 1) all' "io" (v. 2) al "ben ch'i' vi trovai" (v. 8) riassume e anticipa il vasto disegno del poema dantesco, il cui fondamento è il concetto di salvezza. La presenza della prima persona plurale nel secondo emistichio dell'endecasillabo inaugurale e, nel secondo verso, la presenza della prima persona in apertura del primo emistichio, segnalano, nel *locus* testuale più importante, che il racconto del viaggio mirabolante fatto da un uomo di trentacinque anni non è che il *mezzo* in un'opera il cui *fine* è il conseguimento della salvezza eterna sullo sfondo della totalità della storia. Il protagonista smarrito nell'allegorica selva è, a livello letterale se stesso, a livello simbolico il rappresentante di tutta l'umanità chiamato a esemplare quella progressiva presa di coscienza che sola può portare a salvare la propria anima e quella di tutti. Il "nostra" ricorda che l'individuo Dante è uno *specimen* dell'uomo, e annuncia che nel poema i riferimenti al vissuto dell'autore e alla società del suo tempo si mescoleranno continuamente con allegorie universali e con le nozioni cosmiche, teologiche, morali di un sapere enciclopedico. Il poeta si accinge a scrivere per aiutare non solo se stesso, ma tutti gli uomini a ritrovare la smarrita "diritta via".

La prima persona, inoltre, garantisce la veridicità del racconto: in linea con un *tópos* molto diffuso all'epoca, Dante conferma esplicitamente la *storicità*, e di conseguenza, l'*affidabilità* del livello letterale della *Commedia*, mettendo all'origine della sua storia non un fatto inventato, ma un'esperienza personale, punto di partenza di una *quest*.³⁸

La prima terzina del poema più bello della nostra letteratura contiene, in sostanza, con Petrocchi:

"le linee di sviluppo spirituali del poema: la componente ascetica (il cammino della vita, la vita concepita come un cammino, non come sosta ma come un itinerario ascendente e faticoso), la componente mistica (il sonno, la selva, oscura) [...], la componente profetica [...], oltre alla componente autobiografica [...] del primo verso".³⁹

L'endecasillabo del v. 4, "Ahi quanto a dir [...]", introduce nell'opera un elemento fondamentale: la dimensione metatestuale. La seconda terzina, ritmicamente martellante per via delle pregnanti alliterazioni, anticipa la fine felice della *quest*, ripercorsa con la memoria ed il senno del poi ("nel pensier", v. 6) dall'io-narratore (*auctor*) dopo essere stata effettivamente portata a compimento dall'io-personaggio (*viator*). La terza terzina amplia quel che è appena comparso nella terzina precedente: metatestualità ("Tant'è amara [...]", v. 7; "per trattar", v. 8; "di-

rò” v. 9);⁴⁰ e ricomposizione finale della crisi iniziale (“ben ch’i vi trovai”, v. 8), “nuovo contratto” per dirla con Greimas.⁴¹ Fondamentale, in queste prime terzine, l’insistita ripetizione dei *verba dicendi* “dire” (vv. 4 e 9) e “trattare” (v. 8) che spianano il terreno all’imminente *ré-cit* dell’io-poeta che, con perizia magistrale, ricorre alla *captatio benevolentiae* per conquistare il lettore annunciandogli, proletticamente, “l’altre cose ch’i v’ho scorte” (v. 9). Quale lettore potrebbe resistere alla catturante seduzione di quest’invito?

Seduzione costruita anche, e soprattutto, sul metro e sul ritmo. La volontà totalizzante di Dante, autore della *summa* più bella d’ogni tempo, è veicolata dalla terza rima. La *terzina dantesca*, questa mobilissima forma metrica composta da tre endecasillabi allacciati dalla rima incatenata, è un’invenzione dantesca. Ogni terzina è formata da due versi esterni che rimano tra loro e che racchiudono un terzo verso che introduce la nuova rima che, a sua volta, si lega al primo verso della terzina successiva. Un incastro metricamente e ritmicamente perfetto che riunisce in sé, raffinandoli, diversi schemi di rime usatissimi nella produzione poetica medievale: il sirventese caudato, la sestina, le sirme del sonetto, e le forme tristiche di tante canzoni di Dante. La straordinaria *novitas* metrica dantesca, per il suo felice sincretismo, si configura come *forma* del contenuto universalizzante della *Commedia*. *Novitas* che, come da manuale, viene offerta ai fruitori dell’opera sin dal suo indimenticabile inizio. Ed è, come sempre, all’inizio che l’autore forma il suo lettore. Dante scrive la sua *Commedia*, che ritiene investita di responsabilità direttamente divine, in termini di un sincretismo stilistico e contenutistico, di una *variatio* linguistica infinita che caratterizza lo stile *comico* del poema, servendosi della lettera e dell’alegoresi, rispettoso della tradizione da lui sommamente conosciuta, sfidante nel suo sperimentalismo incessante, rivolgendosi a lettori ben definiti, affinché lo sforzo immane che l’ha reso “macro” nel realizzare il suo poema non andasse perduto. Dante giocava al crocevia tra tradizione (si pensi al suo Virgilio) e innovazione, e sapeva perfettamente che la *Comedia* sarebbe andata incontro a notevoli difficoltà interpretative, ma sapeva anche che i suoi *lectores* (nel Medioevo *lector* significa sia *lettore* sia *commentatore*), educati nelle scuole di grammatica, avevano in dotazione sia la memoria tecnico-letteraria sia capacità esegetiche altamente sofisticate, su cui lui confidava perché non si perdessero i tratti più originali del suo *opus magnum*. Gli elementi letterali, allegorici (smarrimento, selva), intertestuali (attacco *in medias res*), metatestuali (la difficoltà del narrare), narratologici (prolessi), metrici (terzine incatenate), presenti simultaneamente, si annunciano fin dai primi vagiti te-

stuali e annunciano la sfida dantesca scegliendo e formando i propri lettori.

3.1. *La Commedia: il punto*

Il poema di Dante attacca *in medias res* e lancia subito al lettore gli uncini incipitari necessari ad assolvere la funzione di *protocollo di lettura* del testo a venire. La prima operazione compiuta da un inizio testuale è, sempre, retorica. La *captatio benevolentiae* gioca un ruolo fondamentale: alle prime parole è affidato il compito di conquistare il lettore e convincerlo a proseguire nella lettura. Insieme al livello retorico gli altri livelli (sintattico-grammaticale, semantico, stilistico, metrico, narratologico) interagiscono, scintillando simultaneamente nel testo. Il *protocollo di lettura* si configura come una sorta di *legenda*, i cui elementi consentono l'appropriata lettura del testo. Nelle terzine esordiali, Dante risponde, a livello meramente narrativo, alle tre inevitabili domande incipitarie ("Chi?", "Dove?", "Quando?") che permettono, sempre, alla storia di avviarsi e spiega il "Perché?". Ma, nelle stesse terzine, il poeta compie simultaneamente una serie di operazioni che possono effettuarsi solo nel *locus* esordiale e che fondano e illuminano la forma del contenuto e la forma dell'espressione del poema. La scelta del genere *comedia* e del volgare; la decisione di tradurre in versi il racconto di una storia veritiera in quanto esperienza personale dell'io narrante proiettata in una prospettiva universale e totalizzante; i suoi rapporti con la tradizione e la sua novità rispetto ad essa (cfr. le allusioni conflittuali che rimandano alle tradizioni più diverse: dalla Bibbia all'epica, dal viaggio nell'aldilà alla psicomachia allegorica; la *novitas* metrica);⁴² il problema narratologico della voce e del modo ("Chi parla?", "Chi vede?");⁴³ la prefigurazione del tipo di sviluppo che è lecito attendersi dal testo. Fortissima è, dopo la lettura delle prime tre terzine, contenutisticamente e metricamente perfettamente compiute, l'impressione di un ordine e di una forma di stabile compattezza, che lascia da subito intravedere il convergere di una ricchezza linguistica e una mobilità metrica straordinarie con l'applicazione di un pensiero sistematico e unitario.

In narratologia, adottando la terminologia greimasiana, il poema di Dante si muove dalla iniziale *rottura del contratto* al conseguimento finale di un *nuovo contratto*. E questo processo verso la conquista di un nuovo ordine, che possa sanare quello inizialmente frantumatosi, è tutto prefigurato nell'inizio del poema. L'oscurità e lo smarrimento, es-

sendo spie di una crisi, sono (e lo saranno spesso in moltissimi testi futuri) motivi tipicamente esordiali.⁴⁴ È un inizio che contiene la fine: qualsiasi lettore non ingenuo, venendo a contatto con un personaggio in preda ad una crisi esistenziale individuale, non può che accingersi alla lettura per vedere come quella crisi sarà risolta. E il fatto che Dante designasse la sua opera col termine *Comedia* non fa che avallare l'aspettativa del lettore di un lieto fine.

La fine della *Commedia*, come ho appena accennato, è presente, esplicitamente, nelle prime terzine del poema. Lo smarrito pellegrino dell'inizio del viaggio simbolico cede il passo al poeta della fine che, reso consapevole dalla conoscenza raggiunta attraverso il suo viaggio salvifico, potrà narrare il processo di quel passaggio. L'oscurità iniziale è annullata dal trionfo della luce divina. La gioia e la luce paradisiaca concludono il poema così tristemente e oscuramente cominciato. Il *topos* finale della *Commedia* è quello, solitamente esordiale, dell'ineffabilità.⁴⁵ Di fronte al mistero dell'ultima e indicibile rivelazione non resta che il silenzio. Il poema si chiude sopra un ermetico fulgore:

“se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.
A l'alta fantasia qui mancò possa;”
[*Paradiso*, XXXIII.140-42].

L'*explicit*, infine, con l'immagine luminosa di Dio che muove l'universo e con quella della ruota che rispecchia in sé l'armonia e la perfezione dell'anima in procinto di giungere alla sua meta, suggella con suprema serenità lirica il poema, la cui ultima parola è quella finale che suggella le due cantiche precedenti:

“ma già volgeva il mio disio e il *velle*,
sì come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle”
[*Paradiso*, XXXIII.143-45].

Preferito da Aristotele, vantato da Orazio, canonizzato da Virgilio, reso sublime da Dante, l'inizio narrativo *in medias res* diventa il tipo di inizio più usato nella tradizione letteraria occidentale e la sua straordinaria longevità dura tutt'oggi.

Quanto all'eredità lasciata dalla fine del poema dantesco, ricordo che il silenzio, la luce, la gioia, nonché la fine simbolica e trasfigurante, sono motivi che (pur con significati e funzioni diverse) ritroveremo

nelle chiuse di moltissimi romanzi futuri, a suggellare l'annullamento della crisi iniziale, Ur-tema finale per eccellenza.

Note

¹ Tra i riferimenti bibliografici fondamentali, cfr. nella Bibliografia le voci Aristotele, Cicerone, Pseudo-Cicerone, Orazio, Quintiliano; rimandi essenziali a manuali di retorica: Lausberg e Mortara Garavelli; altre opere: Barilli, Barthes, Genette (1969, pp. 187-202, e 1976, pp. 17-40), Kennedy, Orviato.

Anche nelle successive note e nel testo, si indica semplicemente il nome degli autori (accompagnato dall'anno di edizione nel caso di più opere dello stesso autore); per citazioni dai classici si indicano i titoli dei testi; si rimanda alla *Bibliografia* per ulteriori dettagli.

² Cfr. *Institutio oratoria*, IV.2, 30-38.

³ Cfr. *De Inventione*, I.20, 28-29.

⁴ La trattatistica medievale ha ricavato dal *De inventione* ciceroniano un elenco dei principali elementi della narrazione chiamati *circostanze*, codificate nelle due serie degli attributi (tratti dai *loci*) e delle domande a questi correlate: una specie di promemoria per verificare la presenza delle condizioni necessarie alla compiutezza dell'esposizione. Ecco lo schema: *persona (quis?)*; *factum (quid?)*; *causa (cui?)*; *locus (ubi?)*; *tempus (quando?)*; *modus (quemadmodum?)*; *facultas (quibus adminiculis?)*. La somiglianza di queste considerazioni con le precettistiche del comporre è notevole: si pensi alla regola delle "5 W", elaborata per la produzione giornalistica e compendiata, in lingua inglese, dagli interrogativi *who, what, when, where, why*, corrispondenti ai primi cinque latini. Per questo problema cfr. Lausberg e Mortara Garavelli.

⁵ *Poetica*, 7.1451^a, 32-34.

⁶ *Ars poetica*, vv. 143-52.

⁷ *Ibid.*, vv. 42-45.

⁸ Cfr. Todorov, p. 185 sgg. e Segre, 1985, p. 103 sgg. Occorre tenere ben presente che la vicinanza tra i due antichi ordini retorici e il prodotto delle teorie narratologiche sovietiche non deve sfociare in una sovrapposizione: l'*ordo naturalis* e l'*ordo artificialis* erano due opzioni (spesso intrecciate) che la precettistica antica offriva a chiunque volesse costruire un discorso e, quindi, se da un lato erano immanenti alla struttura del testo poichè coincidevano con la sua *dispositio*, dall'altro preesistevano al testo a livello teorico. La *fabula* e l'intreccio della stilistica moderna sono, invece, due astrazioni teoriche, parafrasi riassuntive del testo, extra-testuali, costruite in sede critica posteriormente non solo alla sua scrittura, ma anche alla sua lettura. Nella retorica classica il problema dell'ordine da seguire nella strutturazione di un testo oratorio era codificato dai maestri di eloquenza e risolto dallo *iudicium* dell'autore; in ambito moderno il problema di *fabula* e intreccio appare, invece, enfatizzato in rapporto alla fruizione del testo. Per quest'ultimo aspetto cfr. Segre, 1974, pp. 21-33.

⁹ *Eneide*, I.1-11 (per l'edizione utilizzata, con testo a fronte, cfr. Williams nella Bibliografia).

¹⁰ Quintiliano [*Institutio oratoria*, II.3] si serve del passo esordiale dell'*Eneide* per illustrare la *distinctio* nella lettura. Postula una leggera pausa dopo *cano, oris, Italiam, profugus* e una pausa più lunga, per prendere il respiro, dopo *litora*: "quia inde alius

incipit sensus". Omette di soffermarsi tra *multum e patres*, e finisce affermando "cum illuc venero atque altae moenia Romae, deponam et morabor" (il significato preciso di *deponam* è discutibile, ma chiaramente il retore latino indica un punto fermo con una lunga pausa).

¹¹ Così gli *incipit* dei due poemi omerici: "Mênin áeide, theá" (*Iliade*) e "Ándra moi éennepe, Mousa" (*Odissea*).

¹² Mia la sottolineatura.

¹³ Mia la sottolineatura.

¹⁴ Ricordo velocemente che la famosa apertura dell'*Eneide* è stata oggetto di una antica controversia. Donato (IV secolo d. C., in *Vita Vergilii*, 42), e Servio (IV secolo d. C., in *Praefatio*, p. 2, edizione Harvard) citano entrambi quattro versi iniziali, sintatticamente saldati all'apertura tradizionale "arma virumque cano", che avrebbero aperto l'*Eneide* e che Virgilio avrebbe in seguito cassato, ma di cui non si sa con certezza se siano autentici o apocrifi. Ecco i versi:

"Ille ego qui quondam gracili modulatus avena
carmen, et egressus silvis vicina coegi
utquamvis avido parerent arva colono,
gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis
arma virumque cano [...]"

Per un'interpretazione di questi versi si rimanda all'acuta analisi di Nuttall, pp. 1-32 e particolarmente pp. 17-23. Si vedano, inoltre, Austin, 1968, pp. 107-15 e le note dello stesso autore nel suo commento al primo Libro dell'*Eneide*, 1971, pp. 26 e 139-40.

¹⁵ Cfr. Nuttall, p. 22. Nuttall nota, inoltre, che Virgilio non è stato il primo, nella tradizione epica, ad usare la prima persona singolare. Tra i precedenti bisogna annoverare l'*incipit* della *Ilias Parva* "Canto di Ilio [...]" e quello con cui si aprono le *Argonautica* di Apollonio di Rodi: "Cominciando da te, o Febo Apollo, racconterò [...]". Per una interpretazione del legame tra inizi epici e divinità ispiratrici, si rimanda a Nuttall, pp. 10-14.

¹⁶ Si pensi, cursoriamente, alla menzione di "Troia" [*Odissea*, I.2; *Eneide*, I.1]; alla definizione dell'eroe "polù tropon", "plágkhthê", "páthen" [*Odissea*, I.1-3] e "fato profugus", "et terris iactatus et alto mare", "multa [...] passus" [*Eneide*, I.2-4]; all'imperativo rivolto alla musa "moi éennepe, Moû sa" [*Odissea*, I.1] e "Musa, mihi causas memora" [*Eneide*, I.8]; all'ira "Mênin [...] Akhilêos ouloménen" [*Iliade*, I.1] e "memorem Iunonis ob iram" [*Eneide*, I.4]; alla domanda rapsodica rivolta dal poeta alla musa circa le cause dell'ira divina "Tís A' ar sphoê theôn éridi xunéke mákhesthai" [*Iliade*, I.8] e "Tantaene animis caelestibus irae?" [*Eneide*, I.11]; al tema del ritorno, del *nóstos* [*Odissea*, I.13] e "Italiam [...] Lavinaque venit litora" [*Eneide*, I.2-3].

¹⁷ Per la teoria dell'assenza di sfondo nei racconti omerici, cfr. Auerbach, pp. 3-29.

¹⁸ Si pensi alle riflessioni in merito fatte da Sartre, Kermode e Said.

¹⁹ Cfr. Nuttall, p. 29: "In Virgil there is a tense poetic negotiation between the Greek interventionist opening and a divinely ordained natural beginning". A proposito della tensione virgiliana verso un ordine già formato, preesistente, ultratestuale, Nuttall parla di un lato di Virgilio che si potrebbe tradizionalmente considerare come ebraico: la nostalgia per l'inizio naturale (Nuttall, pp. 29 e 205). Per un bellissimo confronto tra inizi formali (poemi omerici) e inizi naturali (*Vecchio Testamento*) si rimanda ad Auerbach, pp. 8-29.

²⁰ Si veda anche quanto dice Nuttall, p. 30: "The very words *in medias res* begin themselves to take on a new meaning. The idea, so important to Dante and later Eliot, that we are ourselves *in mediis rebus* is planted. [...]. After Virgil, at the ordinary technical

level, it became increasingly difficult for a literary work to ‘sound professional’ if it did not begin *in medias res*. This remains true to the present days. [...] When Dickens [...] resists the Horatian imperative by beginning a novel with the words ‘I was born’ [...] this is immediately felt as a witty, as a wilful counterploy”.

²¹ Virgilio, rompendo con la tradizione a lui precedente, pospone l’invocazione alla musa al v. 8 dell’*Eneide*. Dante, sempre teso tra vecchio e nuovo segue il modello dell’epica classica, ma lo innova: decide di eliminare l’invocazione alla musa dal primo canto, che è il canto proemiale della *Commedia*; ma la riprende nei tre canti che, rispettivamente, introducono ciascuna cantica, cfr.: “O muse, o alto ingegno, or m’aiutate” [*Inferno*, II.7]; “Ma qui la morta poesì resurga / o sante Muse, poi che vostro sono; / e qui Caliopé alquanto surga” [*Purgatorio*, I.7-9]; “O buono Appollo, a l’ultimo lavoro / fammi del tuo valor sí fatto vaso, / come dimandi a dar l’amato alloro” [*Paradiso*, I.13-15].

²² Sei i più importanti trattati di poetica dei secoli XII e XIII: Matteo di Vendôme, *Ars versificatoria* (1175 ca.); Goffredo di Vinsauf, *Poetria nova* (1208-1213) e *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* (dopo 1213); Gervaso di Melkley, *Ars versificaria* (1215 ca.); Giovanni di Garlandia, *De arte prosayca, metrica, et rithmica* (dopo 1229); Eberardo il Tedesco, *Laborintus* (dopo 1213- prima 1280). Tutti editati da Faral.

²³ Il significato medievale di grammatica era molto più vasto di quello del termine moderno. Per noi moderni la grammatica è l’insieme e la descrizione sistematica delle regole riguardanti gli elementi costitutivi di una lingua e, anche, la correttezza nell’uso della propria lingua. Per i medievali era molto di più: non a caso, infatti, la grammatica era la regina incontrastata delle arti liberali del trivio, cfr. Dante che la definisce “prim’arte” in *Paradiso*, XII.138 (ma si noti che durante il XIII secolo cederà il suo primato alla logica). L’*ars grammatica*, secondo la distinzione già introdotta da Quintiliano [*Institutio oratoria*, I.4,2] includeva non solo la correttezza nel parlare e nello scrivere (*ars recte loquendi*), ma anche lo studio di quello che noi, oggi, chiamiamo letteratura (*narratio poetarum*), o l’analisi e l’interpretazione delle opere letterarie esistenti. La grammatica medievale includeva una grande varietà di argomenti linguistici, comprendenti non solo la sintassi, ma anche la metrica, il ritmo, i modi di significazione, nonché argomenti retorici come l’arrangiamento delle parti di un discorso. Riguardava, insomma, sia la lingua che la letteratura. Per una visione d’insieme delle varie fasi dello sviluppo dell’*ars grammatica* nel Medio Evo si rimanda a Murphy, 1974, pp. 135-63. Sul significato medievale di grammatica e sullo sviluppo della disciplina, cfr. Curtius, pp. 51-64; e Schoeck, pp. 214-25. Sulla storia della grammatica nei secoli XII e XIII, cfr. Wallerand, p. 34 sgg.

²⁴ Le *poetriae* medievali erano indirizzate agli scrittori per la composizione di futuri discorsi narrativi.

²⁵ Tra cui: Cornificio, Fortunaziano, Sulpicio Vittore, Marziano Capella, Donato, Bernardo da Utrecht, Corrado di Hirschau, Ugo da San Vittore. Per questi trattatisti, cfr. Faral, pp. 55-57.

²⁶ Faral, p. 60.

²⁷ Gallo, p. 73. Sua la traduzione dal latino all’inglese.

²⁸ La convinzione di Gallo è maturata da un’attenta lettura dei vv. 43-48 della *Poetria nova* di Goffredo. Ecco il passo tradotto in inglese da Gallo: “If anyone is to lay the foundation of a house, his impetuous hand does not leap into action: the inner design of the heart measures out the work beforehand, the inner man determines the stages ahead of time in a certain order; and the hand of the heart, rather than the bodily hand, forms the whole in advance, so that the work exists first as a mental model,

rather than as a tangible thing”. Gallo traduce l’originale *archetypus* con “mental model”. Questo fondamentale modo di intendere l’inizio anticipa il concetto di inizio come protocollo di lettura del testo a venire, di cui mi sono occupata lungamente in altra sede. Ricordo, infine, per pura curiosità, che questo passo di Goffredo è molto conosciuto perché Chaucer lo traduce, in parte, nel *Troilus and Criseyde* [I.1065-69].

²⁹ Sulle righe d’apertura che offrono al lettore la chiave di interpretazione del testo, si veda quanto dice, a proposito del I canto dell’*Inferno*, Baranski (1987, specialmente alle pp. 84-89; e 1993, particolarmente alle pp. 500-02). Per una stimolante discussione dell’*exordium* quale “*summa* ideologica e stilistica messa in capo ad un testo” si veda lo studio di Baranski in relazione al *Fiore* (1992, soprattutto alle pp. 14-22).

³⁰ L’edizione della *Commedia* a cui in questa sede si fa riferimento è la *vulgata* stabilita da G. Petrocchi.

³¹ Cfr. Baranski, 1991, pp. 26-55 (con ampi riferimenti bibliografici).

³² *Psalmorum liber*, XXXVIII.10. Il limitare temporale e cronologico dei trentacinque anni è tratto direttamente dalla *Bibbia*: “Dies annorum nostrorum [...] septuaginta anni” [*Psalmorum liber*, LXXXIX.10]. L’immagine di una esperienza morale che investe l’uomo alla metà della vita, in modo da poterla dividere, ritorna in molti scritti scriturali e patristici, tra cui cito San Bernardo (“*Inferni metu incipit de bonis quaerere consolationem*”) e sant’Agostino che vi allude nel *De vera religione*. Ma per una discussione delle fonti di Dante nel canto I dell’*Inferno*, si veda Petrocchi, *Il canto I*, in Bosco e Iorio, pp. 336-47. Ricordo, inoltre, che Dante aveva già dato, nel IV libro del *Convivio*, forma compiuta al “trentacinquesimo anno quale “lo punto sommo di questo arco [...] ne li più io credo [sia] tra il trentesimo e quarantesimo anno, e io credo che ne li perfettamente naturati esso ne sia nel trentacinquesimo anno” [*Convivio*, IV.XXIII,9]. Inoltre, sparsi negli altri libri del trattato filosofico, si rintracciano sintagmi, espressioni, stilemi che saranno ripresi nella *Commedia*. Cfr. “nel cammino di questa brevissima vita” [*Convivio*, III.XV,18]; “la nostra vita” [*Convivio*, I.VIII,12]; “nella selva erronea di questa vita” [*Convivio*, IV.XXIV,12]; “riducer la gente in diritta via” [*Convivio*, IV.I,9]. Inoltre, l’immagine allegorica della selva era diffusa nella tradizione letterario-religiosa, cfr., per esempio, l’“*immensa silva plena insidiarum et periculorum*” a cui allude Sant’Agostino [*Confessioni*, X.XXXV]. Per una trattazione del momento critico del passaggio dall’incompiuto *Convivio* alla compiutissima *Commedia* si vedano Nardi e Petrocchi (in Bosco e Iorio, pp. 340-41).

³³ Il “ché” che apre il terzo verso conclusivo della prima terzina, è stato oggetto di discussioni concernenti la sua giusta interpretazione. Si tratta di una congiunzione causale (Petrocchi) o di una congiunzione consecutivo-modale (Pagliaro)? Mi attengo alla prima interpretazione, dato che il “ché” causale, come suggerisce Petrocchi, permette immediatamente (in forma di compendio e di semplice presentazione dell’opera in quell’esordio gravido di allegorismo e di riferimenti morali) di mettere a fuoco la causa del viaggio nell’oltretomba (cfr. Petrocchi, II.1966, p.3).

³⁴ L’apertura della *Commedia* è universalizzante (“nostra”) in una lingua *naturale*: ciò significa, almeno teoricamente, che può abbracciare il *nostru* (in senso ampio) uso della lingua, dal momento che tutti imparano una lingua naturale.

³⁵ Cfr. Orazio, *Ars poetica*, v. 143.

³⁶ Cfr. “e quindi uscimmo a riveder le stelle” [*Inferno*, XXXIV.139]; “puro e disposto a salire alle stelle” [*Purgatorio*, XXXIII.144]; “l’amor che move il sole e l’altre stelle” [*Paradiso*, XXXIII.145]. I versi finali di ciascuna cantica sono un richiamo alla meta ultima del viaggio figurativo di Dante e seguono un *climax* che va dall’aspirazione, alla fiducia, alla certezza.

³⁷ La definizione “protocollo di lettura” è di Dubois, p. 494.

³⁸ Per questo aspetto cfr. Baranski, 1993, p. 501. Sul carattere *in medias res* dell'*incipit* della *Commedia*, si legga quanto dice Baranski, *ibid.*, pp. 501-02: “questa prima terzina dimostra che Dante era ben consapevole dei dettami della tradizione degli *accessus*, uno dei cui compiti era l’esplicazione dell’*ordo libri*. Di fatto la *Commedia* inizia puntando sul suo carattere “mediano” (“Nel mezzo del [...]”), ponendo subito l’accento sulla sua struttura e quindi proprio sull’autore. Il seguito della *Commedia* conferma le impressioni suscitate dall’esordio [...]. L’esordio della *Commedia* fissa una volte per tutte il tono e i temi dell’intera opera”.

³⁹ Petrocchi, in Bosco e Iorio, p. 343.

⁴⁰ Nel XIII secolo il verbo “tractare”, grazie alla sua disseminazione negli *accessus ad auctores*, era strettamente legato alle procedure stilistiche e strutturali dello scrittore. Il verbo “dire”, in opposizione a “raccontare”, “contare”, usati normalmente per la narrativa di finzione, veniva di solito impiegato nei resoconti con valore di verità (su questo punto, cfr. Baransky, 1993, pp. 501-02).

⁴¹ Cfr. Greimas, 1974 e 1985.

⁴² Per una lucida analisi dei rapporti tra *Commedia* e le altre tradizioni letterarie, si veda Baranski, 1987.

⁴³ Per i problemi del modo e della voce si rimanda al fondamentale studio di Genette, 1976, rispettivamente alle pp. 208-58 e 259-310.

⁴⁴ Cfr. i *topoi* esordiali individuati da Duchet, 1971 e 1980.

⁴⁵ Sul *topos* dell’ineffabilità, cfr. Curtius, pp. 97-100.

Bibliografia

Aristotele, *The Rhetoric of Aristotle. A Translation*, a cura di R.C. Jebb, Cambridge, University Press, 1909.

Aristotele, *The Works of Aristotle Translated into English, Rhetorica, De rethorica ad Alexandrum, De poetica*, a cura di Roberts, Forster, Bywater, vol. IX, Oxford, Clarendon Press, 1924.

Aristotele, *Poetica*, a cura di A. Rostagni, Torino, Chiantore, 1945.

Aristotele, *Poetics*, a cura di D.W. Lucas, Oxford, Clarendon Press, 1968.

Aristotele, *Rhétorique*, a cura di Dufour e Wartelle, libro III, Paris, Les Belles Lettres, 1973.

E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), 2 voll., Torino, Einaudi, 1956.

R.G. Austin, *Ille ego qui quondam*, “Classical Quarterly”, Nuova Serie, 41, 1968, pp. 51-72.

R.G. Austin, *Aenaeidos Liber Primus*, Oxford, Clarendon Press, 1971.

Z.G. Baranski, *La lezione esegetica di Inferno I, allegoria, storia e letteratura nella Commedia*, in *Dante e le forme dell’allegoresi*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 1987, pp. 79-97.

Z.G. Baranski, “*Comedia*”, *Notes on Dante, the Epistle to Cangrande, and Medieval Comedy*, “Lectura Dantis”, 8, 1991.

- Z.G. Baranski, *Lettura dei sonetti I-XXX*, "Lecture classensi", 22, 1992, pp. 13-35.
- Z.G. Baranski, *La Commedia*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, vol. I, *Dalle origini al Quattrocento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 492-560.
- Z.G. Baranski, *The Poetics of Meter. Terza Rima*, "Canto", "Canzoni", "Cantica", in *Dante Now*, a cura di T.J. Cachey Jr., Notre Dame and London, University of Notre Dame Press, 1996, pp. 3-41.
- R. Barilli, *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1969-1984.
- R. Barilli, *Retorica*, Milano, ISEDI, 1979.
- R. Barthes, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, "Communication", 16, 1970, pp. 172-229.
- U. Bosco, G. Iorio, *Antologia della critica dantesca*, I vol., Milano, Principato, 1971.
- A.M. Chiavacci Leonardi, *Dante Alighieri: Commedia*, Milano, Mondadori, 1991.
- Cicerone, *De l'invention*, a cura di G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994.
- Cicerone, *Divisions de l'art oratoire*, a cura di H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
- Cicerone, *Opere retoriche*, a cura di G. Norcio, Torino, U.T.E.T., 1976.
- G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.
- G. Contini, *Un'idea di Dante, saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976.
- M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Sansoni, 1981.
- E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino (1948)*, Firenze, La Nuova Italia, 1993.
- J. Dubois, *Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste*, "Poétique", 16, 1973, pp. 491-98.
- C. Duchet, *Pour une sociocritique ou variations de l'incipit*, "Littérature", 1, 1971, pp. 5-14.
- C. Duchet, *Ideologie de la mise en texte*, "La Pensée", 215, 1980, pp. 95-108; ora come *Enjeux idéologique de la mise en texte*, in R. Heyndels, a cura di, *Littérature. Enseignement. Société I. Lire le texte littéraire*, Bruxelles, Editions de l'Université, 1980, pp. 316-32.
- E. Faral, *Les artes poétique du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*, Paris, Champion, 1924.
- E. Gallo, *The poetria nova of Geoffrey of Vinsauf*, in Murphy, 1978, pp. 68-84.
- G. Genette, *Figure I. Retorica e strutturalismo* (1966), Torino, Einaudi, 1969.
- G. Genette, *Figure II. La parola letteraria* (1969), Torino, Einaudi, 1972.
- G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1976.
- G. Genette, *Nuovo discorso del racconto* (1983), Torino, Einaudi, 1987.
- G. Getto, a cura di, *Lecture dantesche*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1955-1961, vol. I, *Inferno*.
- A.J. Greimas, *Del senso* (1970), Milano, Bompiani, 1974.

- A.J. Greimas, *Del senso II. Narrativa, modalità, passioni* (1983), Milano, Bompiani, 1985.
- G. Kennedy, *The Art of Persuasion in Greece*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963.
- F. Kermode, *The sense of an ending*, Oxford University Press, 1967.
- H. Lausberg, *Elementi di retorica* (1973), Bologna, il Mulino, 1969.
- B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.
- J.J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1974.
- J.J. Murphy, a cura di, *Medieval Eloquence*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1978.
- B. Nardi, *Dal Convivio alla Commedia. Sei saggi danteschi*, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 1960.
- A.D. Nuttall, *Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1992.
- Orazio, *Arte poetica di Orazio*, a cura di A. Rostagni, Torino, Chiantore, 1930.
- Orazio, *The Ars Poetica*, a cura di C.O. Brink, Cambridge University Press, 1971.
- P. Orvieto, *La retorica antica dalle origini al Rinascimento e la sua attualità*, in *Discorso e retorica*, a cura di C. Pontecorvo, Torino, Loescher, 1981, pp. 50-108.
- G. Petrocchi, a cura di, *La commedia secondo l'antica vulgata*, Edizione Nazionale della Società Dantesca, 4 voll.: I. *Introduzione*, II. *Inferno*, Milano, Mondadori, 1966; III. *Purgatorio*, IV. *Paradiso*, Milano, Mondadori, 1967.
- G. Petrocchi, *Itinerari danteschi*, Bari, Laterza, 1969.
- Pseudo-Cicerone, *Rhétorique à Herennius*, a cura di G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.
- Quintiliano, *Institution oratoire*, a cura di J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.
- E.W. Said, *Beginnings. Intention and method*, New York, Basic Books, 1975.
- J.P. Sartre, *La nausée*, Paris, Gallimard, 1938.
- R.J. Schoeck, *On Rhetoric in Fourteenth-Century Oxford*, "Medieval Studies", 30, 1968, pp. 214-25.
- C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.
- T. Todorov, a cura di, *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, con prefazione di R. Jakobson, Torino, Einaudi, 1968.
- G. Wallerand, *Les Oeuvres de Siger de Courtrai*, Paris, Gallimard, 1913.
- R.D. Williams, *The Aeneid of Virgil, Books 1-6*, London, Macmillan, 1972.

Roberto Bertoni

(Department of Italian, Trinity College Dublin)

Messaggi dall'inferno di Manganelli e Dante

In un breve articolo del 1974,¹ Giorgio Manganelli contesta le interpretazioni che storicizzano Dante allontanandolo dai contemporanei, o lo attualizzano recuperandolo sul piano dell'impegno sociale ed etico. Scrive:

“Che sarà mai questo Dante? Un socialdemocratico un po' matto? Un monarchico di sinistra, precursore degli zar in quanto inconsci fautori della rivoluzione? Un teocomunista, un astroliberaltrozkista?

No, di questo Dante da una parte scusato e giustificato perché aveva il gusto di fantasie a noi inconsuete, dall'altro recuperato perché ama la giustizia, e sdegna la corruttela dei politici, io non mi fido. Mi sembra che lo si voglia fare della misura giusta per noi contemporanei, e poterlo e lavorarlo a tal punto che ad un certo momento ci resti in mano solo quel rametto, quelle fogliuzze che vanno d'accordo con il nostro giardino” [LI, 95-96].

Subito dopo, Manganelli pronuncia con semplicità inequivocabile un giudizio di merito: Dante è “grande”. Affronta inoltre la difficoltà del testo della *Commedia*, attribuendola alla commistione “di follie, di vaneggiamenti, di irrocervi”, resi in un italiano “arduo” [LI, 96]; e sottolinea l'inattualità di Dante “geografo fantastico”, “teratologo” e “parlatore per enigmi” [LI, 97]. In ciò sembrerebbe consistere il vero lascito letterario dell'Alighieri, giudicato “inconsumabile” perché “a lui si ritorna continuamente” [LI, 96].

Già questo conciso ma denso articolo segnala l'importanza che ha Alighieri per Manganelli. Si cercherà di delineare brevemente nei paragrafi sottostanti, con riferimenti soprattutto al testo narrativo di

Manganelli *Dall'inferno*, ma anche ad altre opere, alcuni aspetti del suo dialogo con Dante sotto le seguenti rubriche: 1. labirinto-inferno; 2. ludico; 3. lessico e registro; 4. elementi figurali. Si constata subito che, nei testi di Manganelli, se per accostarsi si adotta un approccio dantesco, non c'è purgatorio, tanto meno un paradiso; tuttavia alcuni riferimenti provengono anche dal *Paradiso* e dal *Purgatorio* oltre che dall'*Inferno* della *Commedia*.

1. *Labirinto-inferno*

Attraverso la voce di un suo personaggio, Manganelli afferma “di aver dibattuto a lungo dell'inferno, e di aver collocato l'inferno al culmine della sua indagine” [C, 14]. In ogni suo testo, l'inferno è una metafora che simbolizza sia l'interiorità individuale,² l'inconscio e la morte, sia il mondo esterno. In tre libri, *Hilarotragoedia*, *Dall'inferno* e *Amore*, troviamo dei veri e propri inferni immaginari.

Hilarotragoedia (un trattato frammezzato a parti narrative) parte da tre presupposti: 1. “l'uomo ha natura discenditiva” [H, 7]; 2. chi ha tendenze all'angoscia e al suicidio scende levitando con più facilità; 3. colui che scende, soprattutto se è morto, si dirige verso l'Ade e lo raggiunge. L'Ade di Manganelli è un territorio labirintico, i cui abitanti vivono in grandi termitai, in tane e in misere case, dimenticano il proprio nome, si trasformano per metamorfosi e si alimentano soprattutto di “vipistrelli, serpi, sauri” [H, 100].

Anche la foresta in cui viaggia il protagonista di *Amore* è un labirinto. La foresta è popolata di sogni, incubi, fantasmi, voci e rumori; e il protagonista dice: “Questo luogo, lo riconosco, è l'inferno” [A, 28]; anzi chiarifica: “Che il mio itinerario includesse una selva, era del tutto ovvio” [A, 22], ovvio per chiunque si avventuri in un viaggio dentro l'inferno dopo Dante. Oltre alla metafora esistenziale nata dal dantesco perdersi in una “selva oscura” [*Inferno*, I.2], potremo pensare, date le metamorfosi che hanno luogo in *Amore*, ad un riferimento generico al carattere meraviglioso dei prodigi che avvengono nella “divina foresta” [*Purgatorio*, XXVIII.2] del paradiso terrestre dantesco [*Purgatorio*, da XXIX.16 a XXXII.160]: Dante, qui, come eco (non puntuale) di ambiente.

Il labirinto di *Dall'inferno* è topograficamente più complesso e strutturato dei precedenti. Comincia con una zona nebbiosa e continua con una città, una zona caliginosa, una caverna, un anfiteatro, una suburra e un abisso. Per il senso di tale strutturazione in relazione alla

Commedia, soccorre un'affermazione di Manganelli: "lo sapevamo fin da Dante che l'inferno ha una tendenza urbanistica. [...] C'è una mappa dell'inferno, ci sono delle strade, c'è una toponomastica; senza dubbio ci sono dei vigili" [V, 23].

Il labirinto di *Dall'inferno* è un luogo di instabilità, dove si verificano costanti metamorfosi. Anche il protagonista si trasforma di continuo in diversi esseri. Dubitando della propria identità, incerto se si trovi dentro un labirinto o sia egli stesso il labirinto, dichiara: "Io non so quanti sono" [D, 67]. Non solo l'io e il molteplice, ma anche altri opposti, si fondono: il tempo coincide col "non-tempo" [D, 71]; lo spazio sconfinava nell'assenza; gli avvenimenti si svolgono secondo una logica in cui "qualcosa accade ininterrottamente, ma non accade mai" [D, 61]. Ciò che di più importante accade è il rapporto di simbiosi del protagonista con una bambola animata parlante. Un "cerretano", o, secondo i vari significati italiani di questa parola, un truffatore, ciarlatano, prestigiatore, medico e chirurgo improvvisato, introduce la bambola nel ventre del protagonista. La bambola dapprima gli divora le viscere, poi lo tormenta mordendolo, ma a un certo punto lo salverà da pericoli (tra i quali dei nasi che lo inseguono) e rinascerà infine dalla sua bocca sotto forma di pipistrello, trasformandosi subito dopo in una bambina luminosa con delle ali. Le ali spariscono dalla bambina e compaiono sulle spalle del protagonista. Questi vola sull'abisso verso il fondo, fino a che trova un trono ad attenderlo, quasi fosse destinato a divenire il re dell'inferno. Volando, intravede sul trono un brulichio, ma non sa che cosa brulichino: si domanda se non stia guardando confusamente un sviluppo di serpenti attorno a un teschio. Con questo dubbio si chiude il libro, ovvero il viaggio nel labirinto-inferno.

Manganelli sovrappone al concetto di inferno l'idea di labirinto propria delle avanguardie della prima e della seconda metà del ventesimo secolo (dall'*Ulysses* di Joyce al *Gioco dell'oca* di Sanguineti). In tale contesto, un elemento sia del mito classico che dantesco è quello della guida del viaggio: Arianna guida Teseo, fornendogli il filo che lo guidi nel labirinto e gli consenta di trarsene fuori; Virgilio e Beatrice guidano Dante nell'oltreterra. Per chi in Italia scriva sul viaggio oltremondano dopo Dante, pare inevitabile che si convogli quanto si immagina entro riferimenti strutturali, più e meno marcati, alla *Commedia*, quasi la penna non fosse in grado di tracciare segni sulla carta se non all'interno del già raffigurato, del già detto dal più illustre capostipite. Nondimeno, costitutiva della poetica delle avanguardie, accanto alla coscienza in vario modo rispettosa della tradizione, è una sua dissacrazione; ed essa non manca in *Dall'inferno*, anzi emerge con chiarezza: il

Virgilio di Manganelli è un cerretano; e la sua Beatrice è una bambola. Dato che il protagonista di Manganelli è guidato non da un predecessore letterario eccelso com'è Virgilio per Dante, bensì da un impostore, si coglie l'irriverenza nei confronti del modello. Allo stesso tempo, tuttavia, si nota che, essendo il concetto di guida tratto (almeno in parte) da Dante, si potrà attribuire al cerretano, tra gli altri significati, quello di rappresentazione di ciò che è eccelso nella letteratura: il Virgilio di *Dall'inferno* è un impostore perché per Manganelli, come indica il titolo di uno dei suoi saggi, la letteratura è menzogna [LM]. Parallelamente si intuisce uno dei significati dell'altra guida, la manganelliana Beatrice: la bambola. Come una bambola è al contempo effigie e contraffazione della figura umana, così la letteratura, nella poetica di Manganelli, è effigie e contraffazione del reale. Si osserva il carattere di gioco di tali considerazioni; e al ludico si dedicano alcune note.

2. Ludico

Come negli altri viaggi infernali di Manganelli, anche in *Dall'inferno* l'esplorazione drammatica dei labirinti della molteplicità, dell'essere e del non essere, della vita e della morte ha vari tratti comici. "L'incubo", rileva Manganelli, "si esalta in perfetta ilarità di gioco" [LM, 78]. L'ilarità ludica è determinata, oltre che dalla costante ironia, dall'incongruo: si sono visti dei nasi che corrono, ma si riscontrano anche anche topi poliziotto, un'anfesibena che fa una lezione accademica, una comitiva di turisti in visita nell'inferno e così via. L'evidente onirismo accresce l'effetto di assurdità.

Il gioco col tragicomico e il gusto onirico-ludico dell'incongruo si fondono da un lato col pessimismo di Manganelli, che gli dà la certezza che i labirinti sono chiusi, o, più esattamente, citando da un suo saggio: il labirinto, "universo chiuso in cui tutto confluisce" è "conoscibile, abitabile, percorribile, ma [...] non si dà uscita" [LM, 77]. Dall'altro lato, si potrà notare anche in questo caso l'inversione ironica del riferimento dantesco: nella *Commedia* la speranza di salvezza del *Purgatorio* e il lieto fine del *Paradiso*, e in Manganelli l'esplorazione di un mondo forse infinito, ma chiuso in se stesso. L'inversione è un gioco di ironia col testo di Dante, ma la conclusione è drammaticamente asseverativa.

Il versante dell'ironia tragica rende Manganelli scettico sulla possibilità di avere altre certezze tranne questa; e motiva l'indagine su enigmi definiti "i grandi, criptici eventi del cosmo e dell'eterno" [LI, 36]. Il versante dello scetticismo ironico gli consente però di giocare con i

dubbi, interrogandosi in modo semiserio su un mondo abitato più da fantasmi che da esseri di carne ed ossa. Il gioco degli enunciati scettici e paradossali mette in dubbio le certezze metafisiche, pervenendo a conclusioni su un universo in cui il paradiso, se c'è, è un aspetto dell'inferno e gli dèi, se ci sono, sono dèi falsi.

L'inversione ironica e l'ambiguità pervadono le idee estetiche di Manganelli: in *Nuovo commento*, afferma che “chiunque abbia commentato, o letto con intenso, iterativo amore, frequentato con monotonia viziosa un qualsiasi testo, sa di propria esperienza come esista un luogo, un istante, in cui il rapporto con quello, lungamente gregario, si rovescia” [N, 97]. In *Dall'Inferno*, accenna alla “facile burla” e al “gioco scaltro” della “citazione fintamente dotta” [D, 94-95].

Nelle sue opere si hanno parecchie citazioni e allusioni “fintamente dotte”, pertanto ludicamente burlesche; ma anche non fintamente “dotte”, cioè parodiche nel senso serio di rifacimento o rielaborazione di testi senza intenti necessariamente comici. Viaggiando in diversi labirinti-inferno e costruendo intricati artifici letterari, Manganelli fa riferimento, direttamente indirettamente, a una notevole quantità di autori. Con Leopardi e Beckett esplora soprattutto i territori dell'angoscia di morte, dell'attesa vana e della desolazione esistenziale, mentre perlustra la zona dell'Eros con Freud e le regioni dei simboli con Jung. Viaggia con Carroll nei mondi degli specchi e in lande del quotidiano popolate da mostriciattoli non troppo minacciosi, ma si ritrova subito dopo, con Hoffman e Lovecraft, tra nelle zone abitate da esseri inquietanti. Lo attraggono i Bestiari medievali e le vite dei santi. Lo attirano le favole di Fedro, le *Metamorfosi* di Ovidio e altri classici antichi e moderni. Uno di questi classici è, naturalmente, Dante, rispetto al quale ci si sofferma ora su alcune consonanze linguistiche.

3. Lessico e registro

Uno degli aspetti che, per ammissione esplicita, nella letteratura viene privilegiato da Manganelli è il linguaggio. In *Letteratura come menzogna*, “non gli eventi storici, non il salvacondotto delle storie letterarie ci danno accesso alla letteratura, ma la definizione del linguaggio che in essa si struttura” [LM, 220].

Sul piano linguistico, si è visto che Manganelli sostiene di ammirare Dante proprio per l'inattualità dell'italiano “difficile”, “irto” [LI, 96]. Ciò non stupisce, dato che il linguaggio aulico (inattuale) e complicato è costitutivo dell'impasto linguistico manganelliano: “inclino [...] al di-

scorso arcaico”, conferma il personaggio che dice io in *Encomio del tiranno* [ET, 11]. In *Dall’inferno*, come già in *Hilarotragoedia*, abbondano termini colti aulici inseriti in contesti inappropriati con effetto comico. In *Hilarotragoedia*, una lingua parodica, che parla di argomenti balzani, imita l’italiano di seri trattati del Cinquecento e del Seicento; e presenta prestiti specifici dalla lingua di Dante, come dimostra lo spoglio fornito da Raffaele Donnarumma, al quale si rimanda e col quale si concorda nell’individuazione della “mediazione gaddiana” per l’intreccio di materiali linguistici eterogenei.³

Tra le inserzioni lessicali dantesche si distinguono termini bassomimetici, quali “zanche” [H, 19 e *Inferno*, XXXIV.79], “ventraia” [H, 13 e *Inferno*, XXX.54], o “terragno” [H, 10 e *Inferno*, XXIII.47]. Frammisti a questi, si hanno termini alto-mimetici tratti dal *Paradiso*, come il verbo “indiarsi”: “a indiarla basterà che tu la ami” [H, 49] proviene dal dantesco “D’i Serafin colui che più s’india” [*Paradiso*, IV.28]. Da termini danteschi nascono altri termini: ad esempio “incosmicarsi” [H, 75] pare una derivazione da “indiarsi”. Talora, invece, le inserzioni sono di carattere funzionale e ovvie, come la terminologia di “bolge” e “cerchi” adoperata per descrivere zone dell’Ade in una pagina di *Hilarotragoedia* [H, 84].

Nell’ambito della variazione linguistica e stilistica della *Commedia*, Manganelli rileva la molteplicità di registri, le alternanze di luce e tenebre e le fluttuazioni della musicalità. In particolare, per quest’ultimo aspetto, legge l’*Inferno* come una sinfonia di Mahler, con l’aggiunta di “tutto ciò che in inglese si chiama *operatic*”; e paragona il *Purgatorio* a un quartetto d’archi [LI, 93]. I paralleli con la musica non sono soltanto riflessioni sulla *Commedia*, bensì dichiarazioni di poetica. Se utilizza similitudini musicali, lo fa perché la musica realizza, meglio di altre arti, la forma. In alcune interviste del 1980, dichiara infatti che la musica, a differenza della letteratura e in quanto linguaggio, consegue la “pura forma [...] senza dovere affrontare l’onta del significato” [G, 70-71]; è “puro suono e rapporto di suoni” [G, 78]. Si deduce che parlando della musicalità di Alighieri, Manganelli parla in realtà della propria ricerca letteraria sulla forma, il cui scopo è il seguente: il gioco della forma “affronta, sfida e contemporaneamente coniuga l’angoscia” [G, 56].

Sostiene inoltre che nel *Paradiso* “Dante è allo stremo” con “suoni improbabili e impossibili”, ma “lavora tra le parole la vitrea trasparenza del silenzio” [LI, 94]. Il perseguimento di una letterarietà che porti al limite le possibilità della parola fa parte della poetica in atto di Manganelli, nel cui registro linguistico colpisce, aprendo una qualsiasi pagina, proprio l’eleganza, che non da ultimo si fonda su un lessico

gina, proprio l'eleganza, che non da ultimo si fonda su un lessico raro ed estremo.

Si capisce perché, interpretando Dante come qui si è detto, lo sentisse affine non solo in quanto modello lessicale (pur frammisto ad altri autori), ma anche per l'aspetto tonale; nonché al livello figurale, su cui si forniranno esempi nella prossima sezione di questo scritto.

4. *Elementi figurali*

Nel rapporto di Manganelli con i classici hanno importanza non secondaria le immagini. Scrive in proposito che allo scrittore contemporaneo “il classico [...] offre un'immagine adescante, torbidamente alleata” [LI, 12]; e “alle spalle del classico come sfida e del classico come complice sta un'altra, irreparabile definizione del classico: l'enigma” [LI, 18], che è “oscurità penetrabile, ma non mai sondabile a fondo” [LI, 14].

In tale ambito, Dante è il “poeta enigma” per antonomasia [LI, 14]. Una delle immagini enigmatiche dantesche complici di Manganelli è quella di Gerione, che si associa, come si vedrà di seguito, a Lucifero e ad altre figurazioni della *Commedia*.

In *Hilarotragoedia*, il Dante “teratologo” presta a Manganelli il personaggio di Gerione in una descrizione delle modalità con cui si arriva sul fondo dell'Ade:

“Infine si atterra; come fece il dabben Gerione; il quale giunto a perpendicolo sulle disperate pietre del perfettissimo ‘no’, con efficienza di carrello, e trasse e stese (non senza felice sgranchimento delle membra intorpidite) le zanche nerbute ed ossute e, impassibile la viziosa faccia d'uomo, toccò il fondo” [H, 17].

Anche in questo caso, come per quello della selva di *Amore*, sono marcate rispetto al modello la fedeltà e al contempo l'inversione ironica. L'aggettivo “dabben” individua un Gerione di buone maniere. Manganelli, mentre cita il modello, ironizza sulla mostruosità di Gerione, ma non sulla sua azione di scendere in Malebolge nel canto XVII dell'*Inferno*.

In *Dall'inferno*, nella scena in cui protagonista vola sull'abisso, il richiamo a Gerione si qualifica ulteriormente. Ecco il brano:

“Le due enormi ali stanno posate sulle mie spalle.

‘Addio, dimora della mia e della tua pazienza. Ora precipita; ora vola’.

Qualcuno, certamente il cerretano, ride, e lievemente mi tocca sulla nuca. Il lieve tocco è bastevole per farmi precipitare, e d'un subito le ali di cuoio prendono a pulsare. Volo nella caligine, una fioca luminescenza fluttua attorno a me. Non io muovo le ali; esse, lievi e imperative, mi conducono per lo spazio tra ombre, foschie, nuvole, nebbia. Il mio corpo insegue se stesso. Sto sopra l'abisso, non vedo nulla, ma so che in qualche oscuro modo, per un itinerario ignoto, io procedo" [D, 129].

In questo brano, al di là del volo, ci sono altri segnali che suggeriscono un rapporto con l'immagine dantesca di Gerione. Il narratore di *Dall'inferno* vola nella caligine; e, nell'*Inferno*, Gerione appare salendo "per quell'aere grosso e scuro" [*Inferno*, XVI.130]. "Non vedo nulla", dice il narratore di *Dall'inferno*, e Dante, in groppa a Gerione nell'*Inferno*, discendendo, afferma: "vidi spenta / ogni veduta fuor che de la fera" [*Inferno*, XVII.113-14].

Il personaggio levitante di *Dall'inferno*, se per il volo somiglia a Gerione, ha però ali proprie, per via delle quali sembrerebbe assimilabile al Lucifero della *Commedia*. Che Manganelli, in *Dall'inferno*, pensasse anche al Lucifero dantesco pare lo indichi il sintagma "enormi ali" [D, 129]. Nell'*Inferno* [XXXIV.46], Lucifero ha infatti "due grand' ali". Inoltre, in *Dall'inferno*, dalla bocca del narratore, poco prima del passo citato, "esce il volo rapido e fetido di un topo dalle ali di cuoio" [D, 127], un "pipistrello" [D, 128]. Le ali del protagonista, si intuisce dal contesto, sono ali di pipistrello; e il fatto che siano di cuoio, insomma prive di piume, le assimila alla dantesche ali di Lucifero, che "non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo" [*Inferno*, XXXIV, 49-50]. Un'ulteriore possibile traccia del riferimento dantesco è, in *Hilarotragoedia*, il già citato termine "vipistrelli" [H, 107]: assimilabile a quello che usa Dante ("vispistrello") in relazione alle ali di Lucifero.

Le allusioni alle due creature dantesche, Gerione e Lucifero, vengono contaminate in *Dall'inferno*, ma è importante sapere che il volo del narratore è, almeno in parte, un'elaborazione di esseri infernali danteschi per capire quello che il testo di Manganelli tace, ovvero che cosa sia diventato il protagonista dopo che si è messo le ali e vola sull'abisso alla fine di questo libro: il protagonista è stato a tal punto assorbito dall'inferno da trasformarsi in demone, o in ogni caso in creatura d'inferno egli stesso che all'inizio della storia pareva invece un dannato. "Sei tu il dannato; e insieme sei il demonio", scrive del resto Manganelli in *Hilarotragoedia* [H, 84].

La metamorfosi del narratore di *Dall'inferno* in diavolo si compie proprio quando la bambola trasformatasi in bambina, trasferendo a lui dal proprio corpo le ali, parrebbe averlo salvato, come se gli permettes-

se di volare via, di uscire dal labirinto-inferno. Seguendo il tracciato testuale di origine dantesca, quando la bambola-bambina addita una via di salvezza, è una specie di Beatrice, o un angelo; ma dato che con le ali il protagonista si addentra ancor più nell'abisso, la salvezza è una dannazione.⁴ Inoltre, quando stava dentro di lui, la bambola aveva anche lei, a un certo punto, la forma di un pipistrello, era dunque un demone. Come il protagonista di *Dall'inferno* è assieme dannato e dannante, così la bambola-bambina è al contempo angelo salvifico e demone vessatore: questi personaggi sono bifronti, in sintonia con un'affermazione di Manganelli relativa a “un discorso che mescola [...] demoni del cielo e angeli d'abisso” [EI, 43].

Utilizzando un'allusione intertestuale esterna (cioè presupponendo una serie di riferimenti, seppure modificati ed anzi distorti, a immagini di autori altri da Manganelli, in questo caso all'*Inferno* dantesco), e tenendo presente il carattere bifronte delle figure di *Dall'inferno*, ma fondandosi anche sui riferimenti psicanalitici presenti nel testo, si è tentati di assegnare alla costellazione Gerione-Lucifero-bambola il seguente significato: gli opposti dannato (l'io sofferente) e dannante (l'inconscio che infligge sofferenze), così come angelo (io idealizzato) e diavolo (l'Ombra, la parte oscura dell'inconscio), coesistono, junghianamente, all'interno della psiche umana; e *Dall'inferno* rappresenta questo teatro di componenti in conflitto e in cerca di composizione. È lo stesso Manganelli a giustificare una ricerca di significati psicanalitici in *Jung e la letteratura*, ove sostiene che la letteratura “dall'inizio del romanticismo in poi abita esclusivamente all'inferno e ci sono degli scrittori che noi sentiamo benissimo che cominciano a funzionare nel momento in cui entrano all'inferno”: l'esperienza analitica junghiana ha “restituito la centralità al momento infernale”, recuperandone la “dignità psicologica” [V, 23].

La coabitazione di opposti si applica non solo alla psicologia, ma anche alla letteratura. La scrittura, infatti, nella poetica di Manganelli, è una forgia in cui si unificano elementi contrastanti sul piano stilistico; e sul piano tematico in *Dall'inferno* si sono notate metamorfosi inquietanti di esseri che si trasformano in qualcosa di diverso ed anche nei loro opposti. Si faccia valere per la letteratura quanto egli scrive nel diverso contesto di un viaggio in India: “il luogo delle trasformazioni [...], il grande magazzino dei simboli, uno sterminato paese in cui da ramo a ramo metaforico balzano scimmie allegoriche” [EI, 20]. Nell'itinerario simbolico, metaforico e allegorico di *Dall'inferno* si acquisiscono sensi molteplici del testo: si intuisce in particolare la commistione di aspetti psicologici (le componenti dell'inconscio) e di allusioni letterarie.

Per esaminare un ulteriore aspetto di tale commistione ci si sofferma su un passo di *Dall'Inferno* [D, 24-25], nel quale, riferendosi al fatto che la bambola stia dentro di lui in quanto “presenza di un corpo estraneo nel mio corpo” [D, 23], il protagonista pronuncia parole dantesche. Dice: “aggiungevo che le qualità estetiche della stessa bambola sarebbero state occultate dalla sua anomala collocazione; che beltà non si dà ove non luca luce; che solo occhio altrui ammirando appulcra” [D, 24]. Sono qui danteschi l'uso del congiuntivo arcaico “luca” nel contesto dell'oscurità (“E vegno in parte ove non è che luca”, *Inferno*, IV.151); e il verbo “appulcrare” coniato da Dante [*Inferno*, VII.60].

La bambola replica definendosi “farfalla splendida per mù tile ali, mirabile per carenza di petali” [D, 24-25].

C'è forse qui un richiamo all’“angelica farfalla” del *Purgatorio* [X.-125-26]: “noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla”. Dato che nella *Commedia* la farfalla è l'anima, tale potrebbe essere la bambola di Manganelli: anima non teologicamente, bensì in quanto junghiano inconscio. Ha le ali mù tile, come per ribadire che l'iniziale allusione dantesca è stata modificata e si è trasformata in qualcos'altro.

La farfalla manganelliana è anche caratterizzata da “carenza di petali”. Perché vengono citati i petali di un fiore in una farfalla? Questo particolare, apparentemente incongruo, si potrebbe chiarire supponendo un altro riferimento dantesco: al fiore per eccellenza della *Commedia*, ai beati disposti “In forma [...] di candida rosa” [*Paradiso*, XXXI.1] e alla milizia degli angeli che, “come schiera d'ape” [*Paradiso*, XXXI.7], vola scendendo nella rosa (“nel gran fior discendeva”, *Paradiso*, XXXI.10). La bambola-farfalla-anima di *Dall'inferno*, per via dei petali, è anche un fiore: meglio sarebbe dire un non-fiore siccome di petali è carente; dunque, rispetto al riferimento dantesco, si tratta di un non-beato. Ancora una volta, il riferimento dantesco fornisce ulteriori connotazioni alla bambola, ma allo stesso tempo si ha un'ironica parodia della *Commedia*.

Poco dopo, il protagonista afferma che la bambola è “vicina e insieme invisibile” e “invisibile eternamente, e tuttavia splendore insondabile e profondo, quale potevano, forse, ove vi fossero, contemplare angeli e dèmoni, mai frettoloso occhio d'effimero uomo” [D, 25]. Si pensi a quest'ultima citazione in relazione al passo del *Paradiso* [XXXIII.43-45] in cui gli occhi di Maria “all'eterno lume s'addrizzaro, / nel qual non si dee creder che s'invii / per creatura l'occhio tanto chiaro”. Confrontando il passo di *Dall'inferno* con quello del *Paradiso*, si potrebbe dipanare nel seguente modo: nella *Commedia*, gli occhi di Maria guardano Dio con occhio chiaro mentre la creatura non può farlo; similmente, in

Dall'inferno, solo angeli e dèmoni (sempre che ci siano) possono contemplare la bambola mentre gli occhi dell'“effimero uomo” non possono farlo (perché la bambola è al suo interno). Il senso, in Manganelli, potrebbe esser che la bambola (ovvero la psiche) è splendore insondabile, come è insondabile nel *Paradiso* la luce eterna di Dio.

Il carattere ironico (e blasfemo) delle affermazioni di Manganelli consiste nel fatto che egli sta parlando di una bambola, mentre Dante parla di Dio. In Manganelli, però, dietro l'ironia, il dramma è quello dell'essere che si autoesplora senza arrivare a comprendersi, pertanto trasfondendo in immagini enigmatiche l'ansia conseguente alla difficoltà di afferrare il significato ultimo dell'esistenza umana; e costellando i propri interrogativi di recondite allusioni letterarie come quelle qui proposte dalla *Commedia*.

Si prosegue nella decifrazione delle immagini, concentrandosi per un istante sull'intertestualità interna (cioè facendo riferimento a testi dello stesso Manganelli). Si è visto che dalla bocca del protagonista di *Dall'inferno*, nelle ultime pagine del libro, esce un pipistrello che si evolve rapidamente in bambina luminosa. Il cerretano spiega: “Questa è la bambina. È stata bambola, è stata pipistrello” [D, 128]. Essa si potrebbe definire una figlia nata per uno strano processo di partenogenesi. Il protagonista di un'altra storia di Manganelli pensa che la propria figlia “potrebbe essere l'Allegoria della Morte Consolatrice” [C, 173]. Anche la bambola-bambina di *Dall'Inferno* potrebbe essere, in quanto figlia, un'allegoria della morte; o meglio, attenendoci alla manganelliana commistione di opposti, poco fa rilevata, potrebbe rappresentare il binomio nascita e morte.

Con il binomio nascita / morte, si ha un ulteriore esempio di coabitazione di opposti, di doppiezza. Si torna perciò sull'immagine dell'anfesibena (sopra citata): rettile favoloso e allegoria della doppiezza perché nell'antichità la si immaginava con una testa a ciascuna delle due estremità.

Anche l'anfesibena, in Manganelli, si direbbe sia di origine dantesca. Nella *Commedia* la troviamo in questo contesto: “Più non si vanti Libia con sua rena; / ché [...] chelidri, iaculi e faree / produce, e cenci con anfisibena” [*Inferno*, XXIV.85-87]. In *Sistema* di Manganelli, la parola “anfesibena” (pur con la grafia anfesibena invece di anfisibena) appare insieme alla parola “chelidro”, come nei versi di Dante; i due termini ricorrono nuovamente accoppiati in *Encomio del tiranno*: “farò l'appello delle anfesibene, dei basilischi, dei chelidri” [ET, 73].

Si nota inoltre che nel passo appena citato di *Sistema* compare anche questa frase: “I fuochi si biforcano, e ciascun corno della fiamma af-

fronta il convivente” [T, 105]. Tale frase è un’ovvia allusione a “Lo maggior corno della fiamma antica” di *Inferno*, XXVI.85; e conferma, con la sua presenza in questo brano, il contesto di riferimento di Manganelli alla *Commedia*.

Quanto al senso, i due corni della fiamma dantesca sono quelli di Ulisse e Diomede, consiglieri di frodi. Si ricorda che Gerione, per Dante, è “imagine di froda” [*Inferno*, XVII.7]. Si nota che, indipendentemente dal contesto dantesco, la doppiezza dell’anfesibena è un aspetto della falsità; e nel contesto della *Commedia* la parola “anfisibena” appare nella bolgia dei ladri, nel cerchio dei fraudolenti. Queste immagini dantesche sono dunque collegate dal concetto di frode; e in Manganelli parrebbero mascherare una dichiarazione metaletteraria sulla frode, la falsità, l’artificio in quanto qualità proprie della letteratura intesa come menzogna. La letteratura così concepita rimane uno dei rari valori affermativi di Manganelli; anzi costituisce, forse, la salvezza dal nulla riscontrato nella realtà e nell’esistenza: è rendendo il rovello interiore tramite immagini letterarie ed esprimendolo che esso, in qualche modo, si lenisce.

Le ipotesi sulle figure di origine dantesca hanno dunque condotto nel nucleo centrale della poetica esplicita di Manganelli: la menzogna. È in questo campo che si ritiene ipotizzabile una riflessione critica di derivazione dantesca sull’allegoria, sebbene spostata in direzioni autonome. Tornando a tale proposito sul Gerione dantesco, è proprio in quell’episodio che si legge: “quel ver c’ha faccia di menzogna” [*Inferno*, XVI. 124]. In questo caso, in Dante, la dichiarazione ha il significato esplicito che la verità può mascherarsi da menzogna ma è verità; e ha il significato implicito e principale che il senso allegorico delle “favole de li poeti [...] è quello che si nasconde sotto ’l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna” [*Convivio*, II.I,2]. “Quel ver ch’ha faccia di menzogna”, nota Leonardo Cecchini, è leggibile come rappresentazione dell’allegoria: la *Commedia* è “a unique poem which applies a poetic allegory to advance true meanings”.⁵ In Manganelli, da un lato, sul piano della poetica esplicita, la letteratura non rappresenta “quel ver”, bensì se stessa con “faccia di menzogna”. Dall’altro lato, si potrà però dire che sul piano della poetica implicita, anche in Manganelli sotto la “menzogna” dell’immaginario letterario e del fantastico sta riposto il “vero” significato delle immagini enigmatiche usate, che combinate insieme, in *Dall’inferno*, costituiscono l’allegoria di un viaggio all’interno degli abissi esistenziali profondi. La verità di Manganelli viene dichiarata in questo modo: “vedere nel mondo un’allegoria dell’ade” [ET, 56]; “tutta la vita è un tessuto di allegorie”

[C, 173]; e “tutte le storie sono inevitabilmente dentro una allegoria [...]. Diciamo che l'allegoria è lo specchio [...] del reale” [ET, 71].

Che cos'è il reale per Manganelli? In un dialogo con Sandra Petri-gnani, egli dichiara: “la parola realtà è una parola di cui non capisco bene il significato, immagino che la fantasia sia inclusa nella realtà” [I, 126]; e la fantasia “ha a che fare col mondo dei sogni”, sebbene sia “di-versa dal mondo dei sogni” [I, 128]. Si noterà, di passaggio, che il con-cetto di sogno compare nell'*Inferno* proprio nell'episodio di Gerione, quando Virgilio, per annunciare la creatura infernale dell'abisso, dice a Dante: “Tosto verrà di sopra / ciò ch'io attendo e che il tuo pensier so-gna” [*Inferno*, XVI.121-22]. Il sogno del pensiero di Manganelli consi-ste in un'immaginazione poetica e visionaria. Ad essa sotteso è un intel-letto che falsifica la realtà per come essa è comunemente intesa, ma la autentica come *continuum* di elementi figurali provenienti dal vissuto, dal fantastico, dall'onirico. Il reale, se questo è il reale, viene raffigurato da Manganelli in lingua illustre; e con un'ironia che esorcizza l'an-goscia, ma la rappresentazione dell'angoscia derisa ne esprime l'atro-cità.

Nel saggio da cui, in questo scritto, si sono prese le mosse, Manganelli rivela di sentirsi “consanguineo” di Dante [LI, 97]; lo è in definiti-va tanto da autorizzarsi a citarne, ma anche a deformarne le immagini e le parole come se gli appartenessero.

Note

* L'idea iniziale di questo scritto proviene da una conferenza (*Aspects of Dante in Pasolini, Sanguineti and Manganelli*) tenuta nel 1993 dall'estensore di queste note nell'ambito di una Dante Lectures Series presso la National University of Ireland, University College Dublin; e da un articolo: R. Bertoni, *Cartografi ctoni*, “Il Verri”, 1-2, 1995, pp. 121-27.

¹ G. Manganelli, *Dante*, originariamente pubblicato sul quotidiano “Il Giorno” [LI, 95-97]. Qui di seguito l'elenco, in ordine alfabetico, delle abbreviazioni e edizioni di opere e interviste di Manganelli utilizzate in questo scritto e seguite nel testo dai numeri di pagina:

A *Amore*, Milano, Rizzoli, 1981.

C *Centuria*, Milano, Rizzoli, 1979.

D *Dall'inferno*, Milano, Rizzoli, 1985.

EI *Esperimento con l'India*, Milano, Adelphi, 1992.

ET *Encomio del tiranno*, Milano, Adelphi, 1990.

G *Giorgio Manganelli, ascoltatore maniacale*, a cura di P. Terni, Palermo, Sellerio, 2001 (quattro interviste con Manganelli condotte da Terni e trasmesse nel 1980 su Radio 3).

- H* *Hilarotragoedia*, Milano, Feltrinelli, 1972.
I Intervista con Giorgio Manganelli, in S. Petrigiani, *Fantasia e fantastico*, Brescia, Camunia, 1985, pp. 123-33.
LI *Laboriose inezie*, Milano, Garzanti, 1986.
LM *Letteratura come menzogna*, Milano, Adelphi, 1985.
N *Nuovo commento*, Torino, Einaudi, 1969.
P *La palude definitiva*, Milano, Adelphi, 1991.
T *Tutti gli errori*, Milano, Rizzoli, 1986.
V *Il vescovo e il ciarlatano. Inconscio, casi clinici, psicologia del profondo*, a cura di E. Trevi, Roma, Quiritta, 2001.

Per le opere di Manganelli, cfr. G. Pulce, *Bibliografia degli scritti di Giorgio Manganelli*, Firenze, Titivillus, 1996.

Vari i repertori bibliografici parziali della critica; tra essi si segnalano qui, negli anni Ottanta: M.L. Vecchi, *Giorgio Manganelli*, "Belfagor", XXXVI.1, 1982, p. 54; negli anni Novanta: M. De Benedictis, *Manganelli e la finzione*, Roma, Lithos, 1998, pp. 172-75; più di recente (frammezzo ad altri riferimenti): G. Menechella, *Il felice vanverare. Ironia e parodia nell'opera narrativa di Giorgio Manganelli*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 240-50.

Tra gli scritti su Manganelli pubblicati negli ultimi anni, oltre al volume collettivo *Le foglie messaggere. Scritti in onore di Manganelli*, a cura di V. Papetti, Roma, Editori riuniti, 2000, si vedano in particolare i seguenti saggi:

M. De Benedictis, cit., rileva, tra altri elementi, il simbolismo verbale, la parola in quanto stemma; il passaggio da una fase prevalentemente linguistica ad una fase esistenziale caratterizzata dal senso del vuoto; echi gnostici; aspetti junghiani e tanatologici.

M. Bricchi, *Manganelli e la menzogna. Notizie su Hilarotragoedia con testi inediti*, Novara, Interlinea, 2002: sulla base di documenti editi e inediti ricostruisce la genesi di *Hilarotragoedia*; mette in luce alcune relazioni con la psicoanalisi junghiana; scandaglia lessico, figure retoriche e sintassi; riscontra riferimenti intertestuali.

L. Lastilla, *Manganelliana. I percorsi della letteratura*, "Forum Italicum", XXXVI.1, 2002, pp. 84-108: punta sulla complessità linguistica e stilistica e sulla concezione manganelliana dello spazio letterario in quanto autoreferenziale, intertestuale e definito da prospettive molteplici.

G. Pulce, *Giorgio Manganelli*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, vol. XII, *Sperimentalismo e tradizione del nuovo*, Milano, Motta, 1999, pp. 275-88: esamina, tra gli aspetti psicologici, soprattutto la frammentazione dell'io; analizza il linguaggio e la retorica del testo; enuclea elementi simbolici e il percorso di degradazione e metamorfosi in *Amore*, *Dall'inferno*, *Rumori e voci* e *La palude definitiva*.

M. Paolone, *Il cavaliere immaginale. Saggi su Giorgio Manganelli*, Firenze, Carocci, 2002, pp. 132-38: interpreta Manganelli sulla scorta di Jung e Hillmann, evidenziando aspetti simbolici legati alla concezione manganelliana della realtà come irreale, con verosimiglianza dipendente dalla logica della fantasia.

V. Papetti, *Manganelli e gli inglesi*, "Nuovi argomenti", Serie quinta, 1-2, 1998, pp. 356-65: sui rapporti con vari autori di lingua inglese, tra i quali Yeats e Joyce.

G. Isotti Rosowski, "As I have heard from the Hell". *Manganelli, la scrittura dell'eccesso*, "Allegoria", XIV.40-41, 2002, pp. 110-31: riscontra in *Dall'inferno* il momento psichico, aspetti linguistici della soggettività metamorfica, elementi figurativi di origine onirica e riferimenti a Milton e a Blake.

² Menechella, cit., tra i cenni al rapporto di Manganelli con Dante (pp. 21, 79, 96, 100, 101, 202), rileva (p. 129) che gli *incipit* di *Hilarotragoedia*, *Dall'inferno* e *La palude definitiva* richiamano il canto I dell'*Inferno*; e collega tale notazione ad un com-

mento di carattere psicolinguistico di Manganelli sull'*incipit* della *Commedia*: "L'inizio è una descrizione perfetta della depressione come luogo linguistico" (*In quella selva oscura*, intervista con Manganelli a cura di L. Lilli, "La Repubblica", 17-3-1981).

³ R. Donnarumma, *Hilarotragoedia di Manganelli*, "Nuova Corrente", XLIII.115, 1995, pp. 51-90 (la parte più specificamente dantesca del saggio è alle pp. 59-62).

Bricchi (cit., p. 38) ha segnalato "occorrenze dantesche, di qualche peso soprattutto nel filone comico" con mediazioni ottocentesche.

Il campo lessicale, nell'opera di Manganelli, al di là dei riferimenti danteschi, è stato esaminato dalla critica; e i concetti che più si sono affermati parrebbero essere quelli del barocco linguistico e del *pastiche* arcaizzante.

⁴ Secondo Pulce (cit., p. 284), non si tratta di condizione dannante, bensì anche in questo caso salvifica: "in *Dall'inferno* c'è la condizione infernale, ma anche il suo superamento. Il patimento subito a opera della bambola-bambina-pipistrello, che infine dona le sue ali al protagonista, non a caso caduto in ginocchio, lo mette in condizione di superare l'abisso".

⁵ A p. 343 di L. Cecchini, "Allegory of the Theologians" or "Allegory of the Poets": *Allegory in Dante's Commedia*, "Orbis Litterarum", LV.5, 2000, pp. 340-78.

Maryvonne Hutchins-Boisseau

(Institut du Monde Anglophone, Université de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

Ciaran Carson's *Inferno*.

A translator's choices

1. *Introduction*

The great number of English translations of Dante's *Commedia* are proof enough of the enduring fascination the book has exerted on English-speaking readers, generally speaking, on scholars and more particularly on poets. Its very translation is most certainly a challenge and probably, to a certain extent, a transformative experience. In no way, however, can we share in that adventure and the aim of this article is not to speculate on that. Its objective is primarily to compare and confront the original text and its translation by the poet Ciaran Carson in order to bring to light the choices he has made and to what effect he has made them. Our study will only deal with canto I of *Inferno* whose introductory function confers a highly significant value to the translation choices made, in so far as they may lead the reader to walk along certain routes rather than others. Thus my contention here will be that by adapting the narrative to the Irish story-telling tradition, and more specifically to the tradition of the long yarn, Carson manages to get around the difficulty of "telling" by staging and dramatising, but also de-dramatising, the poet's journey into language, its traps and lures.

Carson himself, aware that his endeavour in re-translating Dante's *Inferno* was a somewhat perilous one, expresses his own difficulties in the introduction to the book:

"Translating ostensibly from the Italian, Tuscan or Florentine, I found myself translating as much from English, or various Englishes. Translation became a form of reading, a way of making the poetry of Dante intelligible to

myself. An exercise in comprehension : ‘Now tell the story in your own words’. What are my own words ? I found myself pondering in the curious and delightful grammar of English, and was reminded that I spoke Irish (with its different, curious and delightful grammar) before I spoke English”.¹

This statement raises various interesting points. Firstly, the translation process in this particular instance, has not been a one-way process, which it probably never is, but has rather been a to and fro internal movement (from English into English), akin to rewording, and a to and fro external movement between Dante’s Italian and today’s English, parallel to a more or less conscious shifting from English to Irish and vice versa. Thus, a layering of languages comes into play in the final rendering of the text. Secondly, the translation process was experienced by the poet as “a form of reading”, a means to appropriate a foreign text requiring an awareness of one’s own idiolect and confidence enough in its ability to convey the substance of the original text. At the same time, reading as a form of interpretation inevitably leads to choices dependent on the reader-translator’s context and situation. This paper proposes a close line-by-line reading of both texts in an attempt to show the effects on the reader of the translator’s choices which are the result of the complexity of his multifaceted experience. Three main areas will be explored, the language register through the treatment of metaphors, similes, syntax and enunciative choices, the structuring of the narrative, and the building up of what can be termed “coenunciatio”.

2. *Storytelling*

The first striking choices concern the very first stanza with its famous clichéd metaphors, “Nel mezzo del cammin di nostra vita”, and its enunciative shift from the plural form of “nostra vita” to the first-person singular “mi ritrovai”:

“Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita” [*Inferno*, I.1-3].

*“Halfway through the story of my life
I came to in a gloomy wood, because
I’d wandered off the path, away from the light”.*

The modulation from the presence of a metaphor into an absence of metaphor in the target language together with the choice of the first person in the two occurrences of the pronoun may be felt as weakening the implications of the original, especially when previous translators such as Dorothy Sayers or Robert Pinsky, to quote but two predecessors, took care to keep these two remarkable features in their respective translations: “Midway this way of life we’re bound upon / I woke to find myself in a dark wood”,² and “Midway on our life’s journey, I found myself / in dark woods”.³ In his review of the book, John Montague himself seems slightly puzzled by Carson’s choice, retreating behind the difficulty of translating:

“It is hard to illustrate the quality of a translation, especially if it is based upon other translations. Even the famous first line of *The Divine Comedy*, ‘Nel mezzo del cammin di nostra vita [...]’ engenders problems. The scholarly Allen Mandelbaum recognizes the imperative of translating ‘cammin’ as road or way or journey, in his version: ‘When I had journeyed half of our life’s way [...]’. Ciaran cuts across this, so that the opening might describe waking up with a hangover rather than seeing a vision [...]”.

However, the word *story* chosen by Carson is fraught with meaning and it is when one thinks of the consequences of that decision that the overall impact on the reader can be fully measured. At a first level and in its combination with *of* followed by the nominal phrase *my life*, it can be understood as referring to the series of events considered as a subject for narration. At the same time, it implies that the events whose narration is thus anticipated have “the kind of interest which it is the aim of fiction to create” [*Oxford English Dictionary*], turning from an individual story to a story representative of other life stories, in other words, shifting from “story” to “history”. This allows for the symbolical interpretation of the narration as an allegory for a journey into one’s inner depths. Moreover, the loss of the inclusive and more solemn plural form of the determiner *nostra* which, in the original, emphasises the distance between the enunciator (story-teller) and subject of enunciation may then be accounted for since the very expression “the story of my life” encompasses both the general and specific, as has just been hinted at. Besides, the homogenisation of the referring process (*I* and possessive *my*) does not make the speaker less intrusive, in so far as it insists on the fact that the enunciator endorses the entire responsibility for the narration that follows. Recounting a story is also an exercise that involves memory and by deciding to put forward the narrative aspect of it all, Carson seems to play with the possibility of the narrator

losing the thread of the story, which is exactly what happened when the narrator started spinning his yarn. The *I*-subject and narrator lost his way and “came to”, not recognising where he was and seemingly unable to explain how he had reached that ominous place. At a deeper level and in an even more complex combination with a buried meaning of the word *story*, it might be recalled that the word also used to refer to passages of Bible history or legends of saints, presumed to be true historical relations or anecdotes. This assumption does not necessarily imply a full awareness of the obsolete meaning on the part of the translator but may add weight to the argument that the choice of the word *story* opens up a bundle of interpretations to be linked to both the narrative tradition in Ireland and Carson’s Catholic background. In the previously quoted article, Montague suggests that “his [Carson’s] Belfast Catholic background probably gives him a belated insight into the mediaeval mind”.

The main consequence of the choice Carson made when cutting across the implications of the original metaphor is, on the one hand, an emphasis on Memory and Time unmediated by the metaphor of Space and, on the other hand, a recontextualisation of the events within a more familiar landscape. This seems to be confirmed by the translation of the metonymy used to refer to the sun in the sixth stanza:

“guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de’ raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle” [*Inferno*, I.16-18].

*“Then I looked up. Clouds were riding pickaback
on the high-shouldered peaks, as, bursting through,
the sun pursued its single-minded track”.*

While in the original lines the sun is evoked through metonymy, it is explicitly, and one may say flatly, mentioned as “the sun”. It would probably seem strange and rather obscure to a modern-day reader to speak of the sun as a planet and this might explain the discarding of the metonymy. However, to a certain extent, the erroneous understanding of what the sun was, which led to the belief that the sun was a planet, is literally translated, or transferred, into the erroneous description of the sun deliberately following a track and moving forward, an apt use of our still commonly mistaken perception. In the same stanza, the role of the sun as everyone’s guide is also ignored but is replaced by the vivid description of the clouds swiftly blown away over the hills by the winds. The clouds, the sun bursting through the clouds, are all a direct

evocation of frequent Irish meteorological conditions and clearly set the narrator's journey in a recognisable landscape. It should be added that the transfer also fulfils a poetic function enabling the felicitous rhyming pattern of *pickaback, peaks, track* which hints at what Carson was trying to achieve. By introducing the third internal half-rhyme reminiscent of the Irish ballads of the eighteenth and early nineteenth centuries, the poet appropriates the observation Hugh Shields made in his study, *Narrative Singing in Ireland*, which he quotes in his own introduction: "It can be understood that a translator from Irish might consider rhyme, as a traditional metrical principle, more important to preserve than the literal wording of the message [...]"⁴

In this particular instance, the rhyme is more important than the wording of the message itself which amounts to a poetic translation of a mediaeval misconception onto a common misrepresentation of the position and movement of earth and sun by an ordinary layman.

The same process of adjusting the original representation to one's familiar representations and common lore is at work in the translation of the comparison with the shipwrecked sailor:

"E come quei che con lena affannata
uscito fuor del pelago a la riva
si volge all'acqua perigliosa e guata,
così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva" [*Inferno*, I.22-27].

*"And, as a sailor washed up by the tempest
flounders gasping on the half-drowned shore,
yet turns to watch the ocean's huge unrest
so did my spirit, like a bold survivor,
turn to view the dreaded mountain pass
that no one yet has overcome alive"*

The identification with a survivor washed ashore belongs both to the literature and to the imagination of islanders and the choice of the word *spirit* rather than *soul* may anticipate of his fortitude and determination at the threshold of his venture. What the translation misses however is the fact that the soul, "l'animo mio", is dissociated from the body and, in its flight from danger, is clearly ahead of the body, "ch'ancor fuggiva", still fleeing when danger is passed. The body is crying for rest when the soul presses ahead while looking back at what it escaped from. The second simile, akin to the first one in its structur-

ing, borrows its imagery from the world of finance and is a striking adaptation of the original comparison:

“E qual è quei che volontieri acquista,
e giugne ’l tempo che perder lo face,
che ’n tutt’ i suoi pensier piange e s’attrista;” [*Inferno*, I.55-57].

*“Then, like a venturer for whom the sky
was once the limit, finding that his shares
have reached an all-time low, and not a high,
he weeps, and wrings his hands, and tears his hair”.*

However, there is no escaping this time, unless someone comes to the rescue. The longer sentence in English running on the next stanza, and the controlled syntax with its embedded subordinate clauses and coordinate predicates seem to lay emphasis on the seriousness of the situation leading to utter despair but actually ironically deflate it. The image of the bankrupt shareholder cannot arouse pity. On the contrary, it introduces humour as if Carson wanted to de-dramatise the reader’s over-respectful approach to the poem through the description of a recognisable laughable type. At the same time, he successfully manages to keep the general rhyming pattern of the *terza rima*, ensuring that language continues to flow.

One of the consequences of the choices recorded so far is indeed the fluidity of the narrative. The emphasis on Time on the one hand, the adroit work on the rhyming pattern, the adaptation of the situational details to a recognisable contemporary Irish context on the other hand, contribute to a sound structuring of the story itself. One should certainly not infer from this observation that Dante’s poem lacks sound structuring devices, but internal linguistic constraints and restrictions specific to the English language might have influenced Carson’s approach to the development of the narrative and displaced its focus. It shows in various ways but the first apparent difference seems to be the more frequent use of the stanza as a syntactic unit whereas in Italian, the longer and more elaborate sentences may run on for several tercets.⁵ Subordinate clauses tend to be replaced by coordinate phrases as, for instance, in the fifth and sixth stanzas (already quoted but reproduced again below), or by simply juxtaposed phrases, as in the tenth and eleventh stanzas:

“Ma poi ch’i’ fui al piè d’un colle giunto,
là dove terminava quella valle

che m'avea di paura il cor compunto,
guardai in alto e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogne calle" [*Inferno*, I.13-18].

*"It seems I found myself at the foot of a steep
hill; here, the valley formed a cul-de-sac;
and there, I fell into depression deep.*

*Then I looked up. Clouds were riding pickaback
on the high-shouldered peaks, as bursting through,
the sun pursued its single-minded track,"*

The adverbial subordinate clauses and the relative clauses disappear altogether to be replaced by time or place adverbs more or less fulfilling the same semantic purpose but deconstructing the more closely-knit syntax of the original. The juxtaposition of phrases in the following quotation operates the same shift:

"Poi ch'èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
sí che 'l piè fermo sempre era 'l piú basso.

Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta,
una lonza leggiera e presta molto,
che di pel macolato era coverta;" [*Inferno*, I.28-33].

*"Tired limbs somewhat relieved, onwards I pressed
across the wasteland, one foot firmly set
below the other in iambic stress.*

*And then, behold! just where the mountainside
began to rise, up sprang a lithesome leopard,
splendidly arrayed in spotted hide,"*

One of the most frequent link words in the translation is probably *then*, at least in the first part, before the encounter with Virgil. This comes as no surprise for this linguistic marker tends to emphasize the chronological order of events, their pace, and the development of the story. There are even some moments of suspense as when the apparition of the wolf is announced by the question "What next?" as if, by then, the story of the narrator's life and journey into Hell was changed into a fantastic tale full of wonders and frightening encounters aiming at captivating not just silent readers but enthralled listeners as well. Thus the oral and spoken quality of the vernacular, that is to say its aural dimension, also adds to the elaborate structuring of it all, taking the

poem away from the allegorical mode of the original to bring it closer to an epic with its mnemonic devices, albeit a rhymed first-person epic. Therefore, on the basis of these partial observations, it would seem that Carson may well be making a radical change in the overall perspective by insisting on a narrative mode rather than an argumentative mode which seems to be prominent in the original, the articulate syntax emphasizing the links between successive events, either causal or temporal, whereas the translation puts forward the chronological sequence of events in a more historical fashion.

3. *Coenunciation*

However, the foregrounding of the events in the translation is never made to the detriment of the narrator himself. His presence is felt right from the start and throughout the narrative. There is some form of commitment on the part of the narrator expressed at the very beginning:

“Tant’ è amara che poco è più morte,
ma per trattar del ben ch’i’ vi trovai
dirò de l’altre cose ch’i’ v’ho scorte” [*Inferno*, I.7-9].

*“and death might well be its confederate
in bitterness; yet all the good I owe
to it, and what else I saw there, I’ll relate”.*

In the first published version,⁶ probably for the sake of the metre, the verbal form was “I will presently relate”. The improved version sees “relate” rhyming with “confederate” and keeps the contrast between “good” and “evil”, the latter being euphemistically referred to as “what else I saw there”. The interesting point here is that the narrator is a direct witness, and therefore the truth of his discourse is not to be questioned. This invests the spoken contracted form “I’ll relate” with a strength it would not have had otherwise. “This is first-hand information” he seems to say, “and it is my responsibility to let you know what I saw”. Moreover, because of its detached position at the end of the line, separated from the two complex direct objects preceding it, the predicative relation seems to carry the weight of the story to come while conveying a greater determination than the full form of the previous version. With the sentence “I’ll relate”, the poem moves on from the short introductory monologue to a story addressed to somebody, explic-

itly establishing a relationship between story-teller and hearer. And there again, the choice of the word, apart from its rhyming function, is not neutral as it also implies “linking”. The relation of events is presented as telling and linking at the same time in the enunciative act of the narration. In other words, it implies making sense of that which is narrated; it implies translating events into a meaningful story.

The relation established between the persona of the narrator and the subject of the narration constitutes a first level of coenunciation even though in the fiction of the poem, the two are the same character. The address to the listener-reader sets up a second level and a third level of coenunciation is established when the lost poet encounters Virgil. At that level, the reader is excluded from the conversation but made a witness who, in the logic of story-telling, could in his turn relate the story. The reader is made aware of the complex interplay between the various levels on different occasions and the translation brings it out in various ways.

Right at the outset, the enunciator-narrator expresses the difficulty of finding his way through the forest of language:

“Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!” [*Inferno*, I.4-6].

*“It’s hard to put words to what that wood was;
I shudder even now to think of it,
so wild and rough and tortured were its ways;”*

The translation renders the impersonal assertion “dir [...] è cosa dura” with a periphrastic statement, “it’s hard to put words”, and by doing so, it is faithful to the original in so far as the meaning conveyed is that the first obstacle is language itself. The difficulty is inherent in language. Language is the dark, wild forest of the poet. Therefore finding one’s way through it implies stepping into the right rhythm, even though imperfect:

“Poi ch’èi posato un poco il corpo lasso,
ripresi via per la piaggia diserta,
sì che ’l piè fermo sempre era ’l più basso”
[*Inferno*, I.28-30].

*“Tired limbs somewhat relieved, onwards I pressed
across the wasteland, one foot firmly set
below the other in iambic stress”.*

Commentators have suggested that the third line of the stanza may refer to the belief that the left foot was heavier than the right foot, as it is supposedly weighted by human passions, and as a consequence slowing the walker's progress. In *Purgatorio*, walking will become lighter and easier and in *Paradise*, Dante will fly. Carson's bold translation, which may provoke sceptical reactions, actually delves deeper into the language question just evoked. It brings to light in a vivid manner the shifting back and forward transmitted by the alternation of unequal syllables. Thus the analogy between the traveller's pace and the canonical rhythms of English poetry seems to confirm both poets' commitment to language, and to poetic language at that. The transfer is made possible if one thinks of the parallel rhythms of Italian and English in spite of the fundamental differences between a syllabic language on one side and a stressed language on the other. In her introduction, Dorothy Sayers underlines this sort of kinship, even suggesting a comparison with the clumsy walk of a young woman treading on uneven ground when the effect is not successfully achieved:

“We are fortunate enough in having a metrical unit which almost corresponds to that of the *Commedia* [...].

Generally-speaking, the syllable-scanned Italian metre can vary its stress-pattern more boldly *from line to line* than is possible in English, where the accentual pull is stronger. Attempts at direct imitation of the packed syllables and indeterminate beat of the Italian are apt to result in a cramped and waddling line, suggestive of a person walking in thin tight shoes over cobblestones”.⁷

Clearly, Carson's translation is an interpretation, but an illuminating one, and partakes of his effort at de-dramatising the reader's approach to the text itself. It also carries its weight of humour and irony by being at the same time a self-portrait: “The deeper I got into *The Inferno*, the more I walked. Hunting for a rhyme, trying to construe a phrase, I'd leave the desk and take to the road, lines ravelling and unravelling in my mind”.⁸ The first level of enunciation (as described above with translator and poet assimilated), and the narrator-reader level are here intertwined. Indeed, the analogy is not effective if the reader-co-enunciator does not respond to it.

The same preoccupation with language comes to the fore in the dialogue between Dante and Virgil. In Carson's translation, the figure that appears before the poet's eyes is described as “pale and mute / from long restraint”, deprived of language. The original reads “chi per lungo silenzio pareva fioco” [*Inferno*, I.63], which may be interpreted in two

different ways. Either Reason, for which Virgil is an allegory, cannot make itself heard owing to the long period of silence preceding the encounter, or the figure is hardly visible through having stayed so long in the dark. Sayers opted for the first interpretation “[...] as though grown voiceless for long lack of speech”,⁹ whereas Pinsky plays on both interpretations, “one who seemed nearly to fade / As though from long silence”.¹⁰ Carson, too, manages to combine both interpretations in the collocation he coins, contrasting the silent apparition of the pale figure with the generous flow of words that follows:

“Or se’ tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?
rispuos’ io lui con vergognosa fronte” [*Inferno*, I.79-81].

*“Are you then Virgil, that superior fount
which spouts so generous a verbal brook?
I bashfully replied to his account”.*

Virgil, the poet, is characterised by the purity of his speech and generosity of his words easily flowing when unhindered by whatever impediments are to be found on the way. The exchange between the two is marked by the authority of the master mapping out the way ahead and the willing submission of the disciple about to follow in his footsteps. The formal dialogue between the two protagonists marks a change from a wayward course to a guided tour through the inarticulate zones of language expressed by the shrieks and dreadful shouts of the souls in hell, before reaching the blessed spheres of paradise where not even a figure as perfect as Virgil can lead him.

4. Conclusion

Carson’s translation “is not, of course, Dante; no translation could ever be Dante. He himself [Dante] said in the *Convivio* that he detested translations – a fact which adds an acute feeling of compunction to the translator’s other difficulties, and doubles the embarrassment of counting up the already existing translations with which any new version has to compete”.¹¹ Carson, however, by deliberately opting for every man’s words because he felt that ordinary spoken language was the surest equivalent of Dante’s vernacular, seems to have avoided the paralysing “compunction” of an over-respectful translation. The current debate between “domestication” or “foreignization”, with a mark-

ed preference for “foreignization”, does not seem to fully apply to Carson’s translation either even though Carson’s strategy probably owes much to the idea that translation should sound like translation. To a certain extent, he seems to have domesticated Dante’s story in focusing on Time and memory rather than on Space, at least in the first canto. Nevertheless, he also tries to strike a balance between spoken language and formal discourse, between defamiliarising syntactic features such as inversions (though not altogether uncommon in literary texts), and the familiar iambic pace of the English language combined with the intricate rhyming patterns of old Irish ballads, “So that the fixed foot (of English?) always was the lower”.¹²

It remains to be seen if the choices brought to light in this short study of canto I continue to be operative in the rest of the book. In his essay *Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet*, Heaney wrote that “[...] when poets turn to the great masters of the past, they turn to an image of their own creation, one which is likely to be a reflection of their imaginative needs, their own artistic inclinations and procedures”.¹³ Translation requires some form of identification with the original but also imaginative powers to translate a representation structured and construed by a given language into another linguistic representation. The irreducible gap between the two languages is precisely the place where a fertilising process can invigorate poetic imagination.

Notes

¹Carson, p. xx.

Here, as in all notes, reference is made to the author’s name – see Bibliography for full details.

² Sayers, p. 71.

³ Pinsky, p. 3.

⁴ Carson, p. xxi.

⁵ It may be observed that in Carson’s translation, the stanzas are separated by a blank space, as in most verse translations into English.

⁶The translation of canto I was first published in *Last Before America: Essays in Honour of Michael Allen*, ed. F. Brearton and E. Hughes, Belfast, Blackstaff, 2001, pp. 142-47.

⁷ Sayers, p. 59.

⁸ Carson, p. xi.

⁹ Sayers, p. 73.

¹⁰ Pinsky, p. 5.

¹¹ Sayers, p. 56.

¹² Sayers, p. 72 – my parentheses.

¹³ Heaney, p. 5.

Bibliography

A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984.

C. Carson, *The Inferno of Dante Alighieri: A New Translation*, London, Granta Books, 2002.

D. Alighieri, *La divine comédie, L'enfer*, Traduction de Jacqueline Risset, édition bilingue, Paris, Garnier-Flammarion, 1985.

S. Heaney, *Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet*, "Irish University Review", XV.1, 1985, pp. 5-19.

R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.

J. Jarniewicz, *After Babel: Translation and Mistranslation in Contemporary British Poetry*, "The European Journal of English Studies", 2002, VI.1, pp. 87-104.

J. Montague, *A Towering Inferno*, "The Irish Times Weekend Review", 23-11-2002.

S. O'Brien, *Geographer of Hell*, "The Times Literary Supplement", 10-1-2003.

R. Pinsky, *The Inferno of Dante, a New Verse Translation*, bilingual edition, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1994.

D. Sayers, *The Comedy of Dante Alighieri, the Florentine. Cantica I, Hell (L'Inferno)*, Harmondsworth, Penguin, 1949.

H. Shields, *Narrative Singing in Ireland*, Dublin, Irish Academic Press, 1993.

D. Wallace, *Dante in English: The Cambridge Companion to Dante*, ed. R. Jacoff, Cambridge University Press, 1993.

Ciaran Carson

(Writer)

Siege

the road
to Sevastopol

is paved
with round-shot

the road
from Sevastopol

with boots
that lack feet

This poem was sparked off by a newspaper photograph I had seen, of a country road in Vietnam almost entirely covered with army issue boots. They had been discarded by soldiers fleeing from battle, as they knew that the boots would serve to identify them. I was reminded of a celebrated photograph taken by Roger Fenton during the Crimean War, entitled *The Valley of the Shadow of Death*. It featured a mountain road almost entirely covered with cannon-balls. I thought of the proverb, "The road to Hell is paved with good intentions".

I had already written a series of poems about the Crimean War based on the writings of William Russell, the Irish journalist whose vivid reports in *The Times* were especially influential in shaping public attitudes to the management, and mismanagement, of war.

When I wrote *Siege* I was in the middle of translating the *Inferno* of Dante, and it struck me that the starkness and simplicity of this imagery was in keeping with Dante's poetic method. I was reminded especially of Canto XXVIII, and the lines beginning

*"S'el s'aunasse ancor tutta la gente
che già, in su la fortunata terra
di Puglia, fu del suo sangue dolente" ...*

which are a catalogue of wars throughout history, and their effects: blood, steel, whitened bones, wounds, stumps, every bit as vivid as Russell's war correspondence. So at the back of my poem lay Dante, a roadway through the *Inferno*, the good and bad intentions which lead to war.

Note

The poem *Siege* (© Ciaran Carson 2003) is reprinted, by kind permission of the author and with the consent of the publisher, from C. Carson, *Breaking News*, Loughcrew (Oldcastle, Co. Meath), Gallery Press, 2003, p. 50.

Italian translation:

Assedio

la strada
che va a Sebastopoli

è lastricata
di palle di cannone

la strada
che viene da Sebastopoli

è lastricata
di scarponi privi di piedi

Carson quotes *Inferno*, XXVIII.7-9; the passage to which he refers continues as far as line 21.

(Roberto Bertoni)

Giuseppe Conte

(Scrittore)

Le verità di Dante*

Io credo che la poesia abbia sempre pronunciato un giudizio sul mondo e sulle cose, tranne in qualche periodo in cui si è arroccata in una sua autocoscienza di pura creazione e pura struttura linguistica. Certo, mi si dirà, Petrarca stesso in un certo modo si taglia fuori dal giudizio sul mondo attraverso l'interiorizzazione della poesia; ciò lo porta però alla scoperta dell'anima e della psicologia individuale dell'uomo occidentale. Diciamo allora che Dante e Petrarca sono due archetipi supremi dell'occidente, non solo della letteratura italiana. Petrarca riscopre l'assoluta drammaticità della psicologia individuale nel contrasto tra terra e cielo, tra Dio e uomo; per Dante questo contrasto non era così drammatico sul piano individuale, interiore: era ancora sul piano sociale, della realtà. Noi abbiamo ereditato tutt'e due le linee: quella petrarchesca riguarda soprattutto la logica interiore, ma esiste anche una linea (che passa per autori a me cari come Alfieri e Foscolo) dove c'è l'idea che il poeta abbia il dovere di pronunciare una parola sul mondo, sulla realtà sociale, politica, in nome dei valori che la poesia ha sempre affermato.

Oggi è possibile? È curioso, perché quelli che hanno combattuto la battaglia, diciamo, antipetrarchista, l'hanno fatto solo sul piano linguistico; io ricordo quando i neoavanguardisti dicevano che la poesia deve essere poliglottica come quella di Dante... come se Dante avesse da contrapporre a Petrarca solo il plurilinguismo! Certamente il linguaggio di Petrarca è organizzato intorno a un nucleo lirico più omogeneo rispetto a quello di Dante, ma la differenza non è tutta lì: essa è tra un'idea di poesia che si esprime nel travaglio interiore, nell'apertura di uno spazio interno alla lingua umana e un'altra che comunque continua a

rapportare l'individuo al mondo, alla dinamica della storia. Questo è Dante. In lui c'è una centralità della passione politica: è questo che mi affascina.

Ora, io posso anche dire che la centralità della mia vita è la passione politica: infatti, se per politica si intende il rapporto con la *polis* (non con gli sgangherati partiti italiani che abbiamo visto in questi anni), io sono sempre stato un "uomo politico", cioè appassionato dell'individuo e del cittadino nei confronti della comunità. Credo che la poesia sia anche qualcosa che ha a che fare con questa realtà, nel bene e nel male, nel distacco e nell'adesione. E con la libertà.

La libertà è qualcosa che ha sempre guidato il mio lavoro. La libertà, che per me è un valore supremo, di quelli irrinunciabili, è innanzitutto tre cose: una sensazione, uno stato di coscienza e la consapevolezza di un legame col popolo e con la pratica della democrazia. È però innanzitutto la libertà dal pregiudizio, dalle idee precostituite, dai condizionamenti morali, intellettuali, sociali, è desiderio di pronunciarsi sul mondo come se fosse appena nato, con un giudizio assolutamente vergine; è anche l'assoluta sincerità con se stessi, coscienti della propria individualità, del proprio possibile giudizio sulle cose.

Esiste poi una libertà come dimensione dello spirito: nell'incontro di Dante e Virgilio con Catone prima del purgatorio, quest'ultimo è l'eroe che ha preferito uccidersi ("libertà va cercando, ch'è sì cara, / come sa chi per lei vita rifiuta", *Purgatorio*, I.71-72) e Dante onora un suicida (che non dovrebbe onorare ma mettere nell'inferno) perché si è suicidato per non venir meno alla propria libertà (sappiamo che Catone uticense si suicida per non cedere al principio imperiale che Cesare stava affermando sulla logica repubblicana, quella in cui lui credeva); ci sono quindi in Catone la libertà politica e quella individuale, come coscienza del proprio essere e della propria verità portata fino in fondo.

Non dimentichiamo però che siamo in un contesto allegorico e che Catone è il primo personaggio che si incontra dopo la fuoriuscita dall'inferno. Cosa si contrappone alla libertà? La schiavitù. La libertà è la luce, la schiavitù è il peccato, il male, la tenebra, l'errore. Per cui la libertà che incarna Catone è una libertà doppia: la libertà del mondo (quella politica e individuale) e la libertà dalla tenebra, dal peccato, dalla menzogna.

Si arriva così alla verità. Devo a Dante molto, moltissimo, dal momento in cui mi sono riappassionato, dopo una fase prevalentemente lirica (e quindi, se si vuole, petrarchesca, monoglottica), all'idea che esistono dei libri sacri in cui un poeta rimette mano all'idea di una scoperta della verità.

Dirò anche che sono arrivato a rileggere Dante, insieme all'*Iliade*, alla *Bavadghita*, ai *Veda*, attraverso Whitman, che sembrerebbe non aver niente a che fare con Dante e invece l'ha letto. C'è questo amore per l'idea di un libro in cui si realizzano (è il caso della *Commedia*) in maniera quasi archetipale due principi che io ritengo fondamentali in tutta la grande poesia del mondo, come se fossero esigenza dell'animo umano al di là della cultura, della lingua e della società in cui uno si trova: il viaggio verso le ombre e il desiderio di personificazione.

Settecento anni fa, Dante parte per un viaggio che all'inizio è un viaggio per visitare le ombre, come Gilgamesh, Ulisse, Enea. L'idea che l'uomo possa andare da chi non c'è più, possa andare a trovare le anime di un aldilà che ha contorni diversi, è antica come l'uomo. Dante, nell'ambito del suo tempo e della sua cultura teologica, gotica, del suo stile, se si vuole, "giottesco", la rende plastica, dandole un'altra corporità; in fondo Ulisse ed Enea vanno agli inferi in un canto, mentre Dante ne fa la totalità della sua opera, come se all'improvviso una falda, un semplice rivolo si trasformasse in un grande fiume in piena o come se una piccola pietra, buttata lì, all'improvviso fiorisse in una grande cattedrale gotica. Dante fa un viaggio che è alle ombre, quindi agli inferi; solo che per lui l'inferno è dove vengono puniti i peccatori e c'è appunto tutto il meccanismo allegorico delle punizioni. Ma se ci si astrae un momento da ciò, ci si accorgerà che è un vero viaggio alle ombre, con delle tappe precise, in cui i valori supremi dell'uomo vengono valorizzati persino nella condanna teologica.

I tre personaggi e i tre canti che mi interessano di più sono Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti e Ulisse; cioè i canti V, X e XXVI dell'*Inferno*. Perché? Non solo per ragioni estetiche. Ci sono altri canti molto belli, di grande potenza emotiva o stilistica (come dimenticare i suicidi con Pier delle Vigne, il conte Ugolino, Vanni Fucci il ladro e la sua bestemmia terribile, il suo gesto osceno; si pensi all'iconografia dei diavoli, così corporea, terrestre, bassa). Ma io isolo questi tre canti perché i loro motivi, amore, politica e conoscenza, sono i tre motivi più vicini a Dante, il quale condanna ciò che però ama. Condanna questi tre personaggi, ponendoli nell'inferno, perché c'è una regola teologica, ma introduce anche lui un dramma di frattura tra quello che l'uomo condanna come regola morale e quello che sente come desiderio.

Francesca riprende i temi dei fedeli d'amore e la teoria d'amore che erano stati preliminari al grande viaggio: prima di mettersi a parlare con le ombre, Dante aveva parlato con gli angeli, con Amore attraverso gli angeli. "Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende" [*Inferno*, V.100] è la teoria dell'amore gentile; "Amor, ch'a nullo amato amar perdona"

[*Inferno*, V.103] è invece l'idea dell'ineluttabilità di Amore; "Amor condusse noi ad una morte" [*Inferno*, V.106] (i tre versi capitali del discorso di Francesca) dice che quando l'amore non è santificante diventa tragico e porta alla morte, anche dello spirito: Francesca qui parla infatti della sua morte spirituale. A me sembra che sia un canto d'una bellezza, verità e partecipazione supreme e quel Dante che sviene alla fine perché non sopporta che sia stato un libro, cioè la letteratura d'amore, a far condannare Francesca è una delle cose che sempre mi hanno colpito di più in tutto l'*Inferno*.

Poi c'è Farinata, con il tema della politica; egli è l'eroe politico che si erge – Farinata è un epicureo, un materialista, un eretico – dal suo avvello con il dito puntato. La prima domanda che fa a Dante è atroce: gli chiede in fondo come nasce e com'è politicamente: "[...] chi fuor li maggior tui?" [*Inferno*, X.42]. Rimane però un aristocratico che come prima cosa vuol conoscere i suoi antenati e sapere di che parte politica fossero. E qui avviene quel dibattito violento con Dante che non solo non cede, ma risponde addirittura a tono e riproduce in quel dialogo il clima del contrasto tra le parti opposte della sua Firenze. È il canto della passione politica, alla quale cede anche la passione dell'amore paterno e filiale, perché Cavalcante sorge, leggero, chiede di Guido, fraintendendo Dante crede che sia morto e se ne torna disteso; ma l'altro "[...] non mutò aspetto, / né mosse collo, né piegò sua costa" [*Inferno*, X.75]. In tutto questo, Farinata non ha nessun cedimento umano. Il dolore di Cavalcante non lo tocca assolutamente. C'è qui la politica portata in primo piano come passione d'una ferocia dominante. E mi sembra che sia anche questo un canto di grande bellezza strutturale.

E poi c'è Ulisse, cioè la conoscenza. Amore, politica e conoscenza sono tre grandi valori umani: condannati, sì, ma per modo di dire. I protagonisti sono nell'inferno, ma Dante si sente di esaltarne al massimo le qualità umane.

Ulisse è uno dei personaggi capitali della nostra civiltà: compare nell'*Iliade*, dove è un personaggio non di primaria importanza; è l'eroe maturo, astuto, ma non è niente in confronto ad Achille. Invece nell'*Odissea* diventa il simbolo del ritorno; qualcuno lo interpreta come l'eroe del ritorno dell'anima alla sede celeste (*Odissea* si presta bene a tante interpretazioni). Da quel momento, non più Achille, ma Ulisse diventa l'eroe dell'occidente, che si gioca tutto in questa dicotomia tra Achille e Ulisse in cui prevale l'eroe maturo del ritorno; e viene dimenticato, o quantomeno messo da parte, l'eroe adolescente del destino. Alcuni hanno provato a scrivere su Achille (Goethe, Wagner...), ma nessuno è più riuscito a comporre una grande sintesi achillea. Mentre U-

lisse arriva a tutti. Si guardi solo il Novecento: Joyce, Saba, Kavafis, D'Annunzio... tutti hanno scritto su Ulisse.

Dante è però all'origine: ma cosa ne fa dell'Ulisse greco? Lo goticizza. I greci non andavano in alto mare; lo stesso Ulisse omerico non va in cerca di infinito, se ne guarda bene perché per i greci l'infinito non esiste. Per loro, il mondo e gli stessi dèi sono nella loro essenza luminosa e nella loro presenza dell'essere. L'infinito come sfida è un concetto cristiano; è il tipico concetto gotico, nordico, che Dante innesta sull'Ulisse omerico, il quale sfida le colonne d'Ercole e non torna più a casa, a cui non importa più dei pianti di Telemaco, di Laerte o di Penelope. Convince con una piccola orazione i suoi amici al "folle volo" [*Inferno*, XXVI.125], cioè a sfidare i limiti stessi della conoscenza, perché sapeva benissimo che oltre le colonne d'Ercole non si poteva andare. Però l'idea che il destino dell'uomo sia quello di andare oltre i propri limiti focalizza *in nuce* quello che è la nostra civiltà e arriva poi fino al Romanticismo e a noi. Direi che l'Ulisse di Dante è il preconizzatore della logica faustiana. Nella logica simbolica dell'occidente l'Ulisse di Dante viene prima e anticipa il Faust di Goethe, cioè la sfida dell'uomo che poi si risolve negativamente in Dante, col mare che li travolge, e in altro modo nel Goethe rosacrociano, laico, mistico, ma con una diversa posizione nei confronti della cultura teologica. Ma il principio è lo stesso: la sfida ai limiti della conoscenza, che non è un concetto classico, ma drammaticamente cristiano.

Dante può essere stato occultato in certi momenti, ma va oltre le nostre scelte letterarie. Quando si parla di viaggio alle ombre, che poi nel suo caso si complica perché prevede anche la risalita alla luce suprema, quando si parla di poesia visionaria, si torna sempre a Dante. Io ho scelto apposta un testo poco conosciuto in Italia, il poema *La Légende des siècles* di Victor Hugo, un'opera sconfinata che contiene, tra l'altro, un poema intitolato *La vision de Dante*. Vi si immagina che Dante gli riappaia nel 1853 e sia lui a guidarlo in una visione di carattere sociale, palingenetico:

“Dante m'est apparu. Voici ce qu'il m'a dit:

I

Je dormais sous la pierre où l'homme refroidit.
Je sentais pénétrer, abattu comme l'arbre,
L'oubli dans ma pensée et dans mes os le marbre.
Tout en dormant je crus entendre à mon côté
Une voix qui parlait dans cette obscurité,
Et qui disait des mots étranges et funèbres.

Je m'écriai: Qui donc est là dans les ténèbres?
Et j'ajoutai, frottant mes yeux noirs et pesants:
Combien ai-je dormi? La voix dit: Cinq cents ans;
Tu viens de t'éveiller pour finir ton poème
Dans l'an cinquante-trois du siècle dix-neuvième
[...]"¹

Viene annunciato a Dante che si è risvegliato dopo cinquecento anni per finire il suo poema. E Hugo, attraverso di lui, vede una specie di apocalisse sociale, laicista, anticlericale, in cui ci sono i poveri del mondo che chiedono conto a coloro da cui vengono le loro disgrazie e additano come primi colpevoli i soldati; i soldati additano come colpevoli i loro capitani; i capitani i giudici, i potenti; i giudici additano i re; i re alla fine additano come colpevole supremo colui che ha dimenticato il bene e ha dato voce al male: Papa Mastai. Tutta la costruzione, come si vede, è dantesca: c'è la visione e c'è l'antipapismo, non in nome di una logica antireligiosa ma storica, perché Papa Mastai si era esposto, sposando la causa della reazione in Europa. Hugo, per fare tutto questo, riattiva cinquecento anni dopo Dante, il quale parla ancora con la sua consapevolezza politico-sociale: di chi sa a chi addebitare la colpa dei mali del mondo, fino alla massima autorità spirituale del mondo, un po' come fa con Bonifacio VIII, in un notevole parallelismo.

Infine dirò che, quando mi chiedono di ricordare una poesia italiana a memoria, recito sempre *Guido, io vorrei che tu, Lapo ed io* [*Rime*, 9].² Sia il Dante delle *Rime*, sia quello ancor più della *Vita Nuova* mi interessano perché sono quelli dei "fedeli d'amore". In uno come Dante, che ha costruito un'architettura teologica sorretta dal tomismo aristotelico, quella lirica è la zona in cui si infiltrano il platonismo e il neoplatonismo attraverso delle somiglianze con la cultura sufi, islamica. La versione persiana del fedele d'amore significa "mistico-amante", e ha la stessa logica costruttiva del fedele d'amore dantesco. C'è un principio, anche "settario", nel senso di una cerchia di eletti che fanno vedere nella realtà terrena i riflessi dell'eterno archetipo spirituale. Nella figura di Beatrice, ad esempio, c'era sicuramente il riflesso di una potenza superiore che ha le sue fonti anche nella cultura islamica, perché il neoplatonismo in quel momento era attivo soprattutto nella logica, nella poesia e nella filosofia sufi. Dante, Cavalcanti e altri, non a caso tutti in sospetto quasi di eresia (sicuramente Cavalcanti), introducono in terra cristiana un riflesso dell'esperienza sufi, che poi è la sintesi di platonismo, neoplatonismo e mistica islamica. Questa influenza a me interessa non poco e mi ha affascinato in questi anni rileggere la presenza di Beatrice nella *Vita nuova* col bellissimo "Ella si va, sentendosi laudare"

[*Vita nuova*, XXVI]. Il sonetto di cui dicevo prima, *Guido io vorrei...*, è la sintesi di temi come amicizia, viaggio, magia e amore. Gli amici, prima di tutto (Guido, Lapo...). Il vascello, poi, su cui Dante vorrebbe salire, stavolta deriva non dall'oriente, ma dal nord celtico. Il "buono incantatore" [*Rime*, 9,11] indubbiamente è la magia bianca di Merlino, il vascello che naviga tranquillamente sul mare portato dal vento è un tema del mito celtico, che arriva a Dante per vie francesi. Poi il tema dell'amore, con la donna scelta dall'elenco che ne avevano fatto. Tutti i temi condensati nel miracolo di perfezione che sono questi quattordici versi e che ritengo una delle cose inarrivabili della nostra cultura.

Ci sono stati momenti, certo, in cui tutto questo poteva essere dimenticato, ma questa cesura è durata poco, qualche decennio nella poesia italiana. Il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* ha ancora delle cose dantesche.³ L'Ungaretti tardo, vecchio, pur avendo scelto la visione petrarchesca, ha ancora delle cose che si saldano con la visione di un poeta che si confronta con la realtà, se non sociale, almeno spirituale del suo tempo; penso soprattutto a quel "Cristo, pensoso palpito",⁴ col finale della poesia *Mio fiume anche tu* che si conclude con quel "Santo, / Santo, Santo che soffri",⁵ che è di una grande bellezza, da leggere in chiave cristiana (Ungaretti non si può leggere altrimenti); ma che libertà questo suo recuperare la potenza della preghiera! E si pensi a come Dante recupera la preghiera alla fine del *Paradiso* [XXXIII.1-39], nell'inno di San Bernardo alla Vergine.

Note

* Questo testo nasce da una conversazione con Gianfranco Lauretano: *Amore, politica e conoscenza in Dante*, "clanDestino", 4, 2000, pp. 7-12.

¹ *La vision de Dante*, in *La Légende des siècles*, texte établi et annoté par J. Truchet, Paris, Gallimard, 1950, LIV.I, p. 660.

² Per *Rime* e *Vita Nuova*, cfr. *Opere minori di Dante Alighieri*, a cura di G. Bárberi Squarotti, S. Cecchin, A. Jacomuzzi e M.G. Stassi, Torino, U.T.E.T., 1983.

³ P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

⁴ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (1969), Milano, Mondadori, 1972, p. 229.

⁵ *Ibid.*, p. 230.

Corinna Salvadori Lonergan

(Department of Italian, Trinity College Dublin)

“E quindi uscimmo a riveder le stelle”.

But there are no stars.

Dante in Beckett's *Endgame* *

In 1991 I had an extraordinary theatrical experience: I saw twenty-one Beckett plays within thirteen days – nineteen in English, two repeated in French –; and I was struck, forcibly and often, by the presence therein of Dante. I had not gone seeking Dante, but several times words or movements on the stage brought the *Commedia* to mind. That Dante is a strong factor – a term preferable to influence – which may help us to understand better the elliptic writings of the Irishman, is widely recognized in Beckett scholarship; Dante features in the index of most full length studies of Beckett, and in Knowlson's rich and meticulous biography there is an unique entry entitled specifically “Dante influence”.¹ It is known that Beckett, all his life, had his Dante *sotto mano*, often carrying a small copy in his pocket.² In Reading there is Beckett's own annotated *Commedia*, which he brought with him to the nursing home where he died. His first encounter with Dante, as far as we are aware, was in the 1920s, when Beckett studied Italian in Trinity College, Dublin. Then, as now, Dante was the dominant author in the undergraduate course. None of my predecessors, however, can claim to have enlightened Beckett on his Dantean way. Beckett's professor of French, Rudmose-Brown, had a strong formative influence on him and passed on a deep love for poetry; but in a letter written in 1983 à propos of Rudmose-Brown, Beckett made quite clear that his professor “had no part in the Dante revelation. This I seem to have managed on my own, with the help of my Italian teacher, Bianca Esposito”.³ She was not a lecturer in the Italian Department, but an outsider to whom Beckett went for what we might call grinds.

Given Beckett's precise and sparse use of language, his phrase "the Dante revelation" merits note. It is resoundingly Biblical, it implies a striking disclosure of knowledge that illuminates and may be life-changing or shaping. This seems to have been very much the case, and no better acknowledgment need we of the importance of Dante, than that phrase from Beckett himself.

Dante is integrated, through words and images, in the fabric of Beckett's creations but, while both are poets and visionaries, their visions are worlds apart. It was in Dante that Beckett found Belacqua, a character he recasts in the early prose of *More Pricks than Kicks* and *Dream of Fair to Middling Women*; Dante is present in the early poems *Alba*, *Yoke of Liberty* (borrowed from "il giogo della libertà"), *The Undertaker's Man*, the long, sombre poem or *Eneug* (a funeral lament) with its evocation of Dante's *Inferno* in "the pit of the Liffey", in his first published novel *Murphy*, with its Dantesque atmosphere in some of the settings – hell, purgatory and paradise –; and he is found right through to the late dramaticules.⁴ Writing on the latter, Keir Elam argues perceptively that if this late drama is about anything, it is essentially about death, and often a "Dantean beyond" is suggested. For Elam, Beckett seems to invoke an afterworld – elsewhere, an afterlife – elsewhere, opening up the prospect of a structured Dantean universe with analogical meanings, anagogical meanings, allegorical meanings (with drama itself as a mode of damnation). Perhaps the best known of the dramaticules is *Not I*, a monologue delivered by a female mouth, appropriately named Bocca, but it recalls the (male) traitor of Montaperti, Bocca degli Abati; he is damned in the final circle of hell – where so many Beckett characters seem to reside.⁵ Or is it so? It merits asking this question of *Endgame*, and looking at two images in the play – ashbins and ladders – in a Dantean perspective. Bringing Dante to Beckett's work gives an immediate illusion that we can decypher texts that refuse unequivocal interpretation; further study proves that we cannot decypher, but that we have come a little closer to knowing the unknowable.

Some forty years ago (1958) when *Endgame* was first performed some viewers were deeply offended by the "binning" – if one may so express it – of Nell and Nagg, the two beings who may be Hamm's parents. The bins have lids; these are occasionally lifted and finally firmly closed. On first seeing the play, I was neither shocked nor offended because the bins – which are ashbins and not refuse bins – immediately suggested to my mind a version of the tombs of the heretics first seen by Dante in the sixth circle of hell. He sees *sepulcri*, and

adds that “tra gli avelli fiamme erano sparte” [*Inferno*, IX.115-18]. Dante’s flames burn but do not consume; in Beckett we presume that the ash in the bins is the result of fire, and his ashbins have sand also, anticipating perhaps the sand that covers Winnie in *Happy Days*, and that in turn recalls the burning sand of hell’s seventh circle where the violent against God and nature are damned. Of the burning tombs Dante comments that “Tutti li lor coperchi eran sospesi” [*Inferno*, IX.121], but the implication, at the end of canto X, is that after the final judgment the lids will be placed on the tombs as the number of *dannati* in each one will be complete. Farinata stresses that the ability of the damned to know the future will cease as “del futuro fia chiusa la porta” [*Inferno*, X.108]; there will be no future in eternity. It may be worth adding, for the reader unfamiliar with Dante, that the medieval author never doubted the immortality of the soul; in *Convivio* [II.VIII,-8] he writes “intra tutte le bestialitadi quella è stoltissima, vilissima e dannosissima, chi crede dopo questa vita non essere altra vita”. Not a view that Beckett shared. There are strong links between cantos VI and X, of which the most obvious is the topic of exile; but in VI there is also the first doctrinal explanation given by Virgil to Dante, and it concerns the final judgment, a point elaborated further by Farinata in X. Ciaccio, Virgil explains, will not speak again “Di qua dal suon dell’angelica tromba”, when each *dannato* “rivederà la trista tomba, / ripiglierà sua carne e sua figura” [*Inferno*, VI.97-98] to remain in a fixed torment for a timeless eternity. Nagg and Nell in their bins, popping up periodically to speak (as Farinata and Cavalcante have done), but ultimately “bottled”, strongly recall these images of *Inferno* VI and X. Indeed, Nagg as the father to-be-bottled is strongly reminiscent of the sad figure of Cavalcante seeking, in vain, his son. Nagg’s son Hamm may “exist” but he is lost through hatred.

“HAMM: Bottle him!

Clov pushes NAGG back into the bin, closes the lid.

[...]

HAMM: Have you bottled him?

CLOV: Yes.

HAMM: Sit on him!” [*E*, 180-85].⁶

There is another exchange later, where the “her” is Nell, supposedly Hamm’s mother.

“HAMM: Have you bottled her?

CLOV: Yes.

HAMM: Are they both bottled?

CLOV: Yes.

HAMM: Screw down the lids" [*E*, 426-30].

"Bottling" means more than the lid being put on them: bottling is a preserving, storing process that stops total disintegration, it keeps "alive". Nagg and Nell continue to exist because they are bottled.

Towards the end of the play, there is a suggestion that Nell may be dead; Nagg's last utterances are to call her – twice – but there is no answer from the firmly bottled Nell. When Hamm orders "Go and see if she is dead" [*E*, 1117], Clov, having looked into the bin, replies: "Looks like it" [*E*, 1119], but there is no certainty. To the same question applied to Nagg, Clov answers, with a perversity we are accustomed to in Beckett's characters: "Doesn't look like it" [*E*, 1124]. When the playwright himself was asked directly by the German actress who played Nell if she had died, he replied in a manner that indicates existential uncertainty: "So it seems, but no one knows".⁷ Farinata and Cavalcante, the two damned heretics in the burning tomb who speak to Dante, had denied the immortality of the soul. A preoccupying thought, this latter one perhaps, for Beckett, more so than he ever acknowledged.

Continuing the reading in the context of the images in *Inferno* VI and X, the alarm clock in the play can be seen as having the function of the "angelica tromba" of judgment day; and Clov's putting the alarm clock on Nell's bin, may indicate that, like Ciaccio, she cannot come up again before judgment [*E*, 1287].

As the ashbins have always suggested to me the tombs in which heretics burn, it was reassuring to discover that the preliminary two-act version of *Endgame* had a coffin on stage rather than ashbins, as if Beckett had originally set out with the Dantean image and subsequently modified it. He did not totally eliminate the image of the coffin, however, as Hamm orders Clov: "Put me in my coffin" [*E*, 1378], and, in this play of relentless negativity, the predictable answer is: "There are no more coffins" [*E*, 1379].⁸

The second image from *Endgame* that was stored in my Dantean memory was that of the ladder and the two windows. In the stage directions there are two windows, called the sea window and the earth window, neither is at eye level so Clov, the only character who can walk about, has to climb a ladder to look out. Earth and sea are the two clear-cut divisions of Dante's physical world. When Hamm orders Clov to look at the earth, Clov starts searching for the telescope – an object usually used for looking at astral bodies – and to climb up the

ladder. The presence of Dante's hell is so strong in this play that when one reaches this point of exchange between the two principal characters, it is impossible not to think of the end of *Inferno*. But Clov's efforts with the ladder are more easily understood if first one examines certain features that the play shares with Dante's hell.

A major one is that both Dante's damned and Beckett's Hamm and Clov lack freedom, be it of movement or of speech. The suffering of Dante's damned is related to the form of their sinning in life: they are fixed for eternity in certain shapes, positions, movements; in some cases even their utterances are controlled, as in the case of the prodigal and miserly in the fourth circle, shouting repeatedly to each other "Perché tieni?" and "Perché burli?" [*Inferno*, VII.30]. That Beckett choreographed his actors' movements – especially the number of steps taken on stage – is well known and documented. He reduced Clov's steps towards the kitchen from nine to eight; Clov's thinking walk is "six, four, six, four".⁹ The result is an emphasis on automation. It emerges clearly, especially in the section from lines 653 to 712, that for Hamm and Clov there is no possibility of change in their situation, that they lack autonomy, that they are interdependent, and that their exchanges are characterized by repetitive boredom. Hamm can only sit – though the chair has castors – and although he is blind he frequently cleans his glasses as if he were wishing not only to see, but to see more clearly; Clov sees and moves about, but cannot sit. Clov is told twice by Hamm [*E*, 787, 789] that he is not able to refuse to do something – all their actions are controlled and predetermined, even, it seems at times, what they say to each other. Clov comments: "All life long the same inanities" [*E*, 829], and again, to Hamm, "I use the words you taught me. If they don't mean anything any more, teach me others" [*E*, 804]. It is another assertion of automation, of not having freedom to use other words, therefore of not even being able to think differently from the way that is imposed. Clov says: "I couldn't guffaw again today" [*E*, 1094], the implication is that the number of times that he can guffaw is predetermined. Again, it is Clov who says to Hamm: "There's one thing I'll never understand. Why I always obey you. Can you explain that to me?" [*E*, 1356-57]. He must obey, he does not understand; Dante's hell is full of such characters. Nagg and Nell cannot kiss, despite their trying to do so: "*their heads strain towards each other, fail to meet, fall apart again*" [*E*, 265]. There is a sense that it is not love that is drawing them to each other, but a bonding hatred such as that between Ugolino and Ruggieri fixed in their physical proximity. "Why this farce, day after day?" asks Nell, point-

lessly [E, 267]. The answer is suggested in Clov's assertion to Hamm about the possibility of the existence of sharks: "If there are there will be" [E, 637], as it recalls Dante's twice repeated "vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole, e più non dimandare" [*Inferno*, III.95-96, and V.23-24], which Beckett used in *Dream of Fair to Middling Women*.¹⁰

Linked to this idea of creatures lacking all autonomy and fixed both physically and in their *forma mentis* – the Dante parallel is obvious – is the circularity of the play. Dante's damned are not moving in a linear fashion, or there would be an end; if they are doomed to move, they go round their circle. When Hamm expresses his great fear that existence may indeed be cyclical – "The end is in the beginning and yet you go on" [E, 1240] – he is making a crucial existential statement: there is no end and this is the real horror. The circularity of the play was emphasised by Samuel Beckett and in the manuscript of the two-act version the theme of circularity is considerably more explicit.¹¹ But even in the final version, Beckett insisted on it. He stipulated that Clov's action (at line 1440, towards the end of the play) was to be a visual analogue to Clov's move in his opening monologue.¹² He wanted the mood and tempo of Hamm's first and last monologues to be identical: "The voice comes out of the silence and returns into silence";¹³ he also wanted the handkerchief folded and unfolded at the end of the play with gestures identical to those of the opening.¹⁴ He considered a curtain call "repugnant" and wanted Hamm and Clov to remain unmoving in their final positions.¹⁵ No doubt because the end is in the beginning and they must suggest a beginning all over again. This is extremely infernal: in the "aura senza tempo tinta" [*Inferno*, III.29] the most appalling reality is the eternal and unchanging quality of one's condition. Hamm's wish that it "be all over with sound, and motion, all over and done with" [E, 1248] is in vain, as is Clov's ideal: "A world where all would be silent and still and each thing in its last place, under the last dust" [E, 1037-38]. Both are wishes for total extinction and what is suggested is that the real tragedy of the human condition is that total annihilation is not possible. Hamm emphasises (at the beginning of both his first and his last speeches): "Me – to play". But it is an endgame where he is played, and an endgame without an end.

There are other hell features, such as the stench:

"HAMM: You stink already. The whole place stinks of corpses.

CLOV: The whole universe.

HAMM: (*Angrily*) To hell with the universe!" [E, 845-47].

And, indeed, hell does stink, the whole of it, not just the *bolgia* where the flatterers are immersed in excrement. Of the many references, suffice the comprehensive one in canto XI when the doctrinal explanation of the division of hell is given by Virgil. He and Dante are about to leave the sixth circle of the heretics and need to pause awhile so as to grow accustomed to the “*orribile soperchio / del puzzo che ‘l profondo abisso gitta*” [*Inferno*, XI.4-5] and the “*tristo fiato*” [*Inferno*, XI.12]. Beckett’s characters may also be in a “profondo abisso” of some post-earthly existence.

Assertion, in Dante’s hell, is often through repeated negation; we are frequently reminded of the lack of light, and the formula *né ... né ... né* is used to great effect, as in the canto of Pier delle Vigne or Ulisse. Negativity looms large in *Endgame* also. It is a play of constant negation in which there is no more of almost anything that is randomly mentioned – no more pain-killer, no more bicycle wheels, no more pap, no more sugar plums, no more tide, horizon, gulls, waves, no more rugs, no more coffins. Nell says no to virtually every question she is asked, except to Nagg’s “Can you hear me?” [*E*, 282]; we are told that Clov’s seeds have not come up, that “they’ll never sprout” [*E*, 238], just as “there is no more nature” [*E*, 197], a statement which is open to two interpretations: there is no more cycle of the seasons within the world of nature, and there is no more natural law of reciprocal bonds of love created between parent and child. *Endgame* is a play where above all there is no more love. It is a play that enacts man’s inhumanity to man. The relationship between Hamm and Clov is one of deception, of inflicting pain mutually, of hatred constantly acted out. It recalls Ugolino and Ruggieri, bonded in hatred, essential to each other. In his edition of the play, Gontarski notes:

“Clov takes great pleasure in announcing the escape of the rat. Hamm is helpless, seated, unable to move, and the half-dead rat will eventually get him. Of this report of the rat’s escape and Clov’s tormenting Hamm about the possibility of the pain-killer only to announce “There’s no more pain-killer” [*E*, 1277], Beckett said during Riverside rehearsals, “One of the cruellest sections of the play”.¹⁶

Clov refuses to kiss Hamm or to touch him despite the latter’s requests [*E*, 1212-19], and earlier he had stated: “If I could kill him I’d die happy” [*E*, 505]. But in their complementarity (Clov stands, Hamm sits) and negative symbiosis, he can neither kill nor die, nor be happy.

A bestiality marks the two characters: Clov speaks of his birth as “Ever since I was whelped” [E, 253], and Hamm of their being “bitched” [E, 622]; Clov speaks of himself and the maimed toy dog as “your dogs” [E, 724], and he poises himself like the dog so that the image is of two dogs in profile. Beckett wanted the analogy Clov / dog.¹⁷ In this context of bestiality, it is worth noting that the same Clov derides the injunction he was given: “They said to me, Come now, you’re not a brute beast, think upon these things and you’ll see how all becomes clear” [E, 1438]. This is a strong reminder of “Fatti non foste a viver come bruti, / ma per seguir virtute e canoscenza” [*Inferno*, XXVI.119-120].

While Dante depicts an ingenious crescendo of evil and torment as he and Virgil descend through hell to the source of all evil, Lucifer, the reader is periodically given a much needed sense of humanity and love. This is expressed primarily in the paternal / filial relationship that develops between Dante and Virgil as they journey together, but there is also the moving lyricism of Brunetto’s “cara e buona imagine paterna” [*Inferno*, XV.83], suffering the horrors of the burning sand, and the most moving similes in the entire *Commedia* are mother and child ones. The greatest love story of the *Commedia* – Ugolino’s – is told in the zone of greatest hatred, and it is a mark of Dante’s artistry that he tells it when he has reached the limits of his depiction of evil: immediately after his physical attack on Bocca degli Abati, and before his last imaginative form of damnation, that of the living with Frate Alberigo and Branca Doria.

The most striking evil in *Endgame* is in the repeated destruction of the father / son bond. It is to be found first in the mutual hatred between Hamm, the son, and Nagg, the father. Hamm curses his father for engendering him [E, 156] as hell’s damned “Bestemmiavano Dio e lor parenti” [*Inferno*, III.103]. He wants his father silenced, bottled [E, 410], and he calls for the cleaner of cess-pools to cart away his binned parents in their sand: “Clear away this muck! Chuck it into the sea!” [E, 412]. Equally cruel are Nagg and Nell who had let the child Hamm cry, frightened in the dark, “Then we moved you out of earshot, so that we might sleep in peace” [E, 1013].

Beckett insisted on the play’s denial of all filial / paternal love: he wanted no pathos in Hamm’s uttering of the words “father”, “son”; he added “Pathos is the death of the play”.¹⁸ Nonetheless there is a potentially pathetic, and certainly very moving, part of the play that is central to it, when Hamm, in his longest speech [E, 916-80], tells the chilling story of the father who begs for bread for his starving male

child – “my little one [...]. My little boy, he said, as if the sex mattered” – and he is, of course, denied food. Not only, in its broad outline, is this remarkably evocative of the story of Ugolino’s four sons starved to death, but there are several details shared by the two stories; moreover, there are echoes of other sections of *Inferno*. The following selection from Beckett’s text has its equivalent in Dante. The man in Hamm’s story came on

“[...] an extra-ordinarily bitter day, I remember, zero by the thermometer [...] Well, what ill wind blows you my way? He raised his face to me, black with mingled dirt and tears. [...] It was a glorious bright day. [...] The sun was sinking down into the ... down among the dead. [...] Where did he come from? He named the hole. [...] beyond the gulf. Not a sinner. [...] The wind was tearing up the dead pines and sweeping them [...] away. [...] it finally transpired that what he wanted from me was [...] bread for his brat. Bread? But I have no bread. [...] I cooled down, sufficiently at least to ask him how long he had taken on the way. Three whole days. [...] In what condition had he left the child. Deep in sleep. (*Forcibly*) But deep in what sleep, deep in what sleep already? [...] I can see him still, down on his knees, his hands flat on the ground, glaring at me with his mad eyes”.

From cantos XXXII-XXXIII consider: the zone is the frozen one of Antenora, where the intense cold is related to the wind chill factor from Lucifer’s perennially moving wings; Dante sees “due ghiacciati in una buca” [*Inferno*, XXXII.125]; Ugolino: “pianger senti’ fra ’l sonno i miei figliuoli / ch’eran con meco, e dimandar del pane” [*Inferno*, XXXIII.38-39]; the sunlight enters the “doloroso carcere”; the first son dies after the three days of anguish; having told his story, Ugolino “con li occhi torti / riprese ’l teschio”. From other parts of *Inferno* one could also quote “Dinanzi mi si fece un pien di fango” [*Inferno*, VIII.32] and “Vedi che son un che piango” [*Inferno*, VIII.36]; “un vento / impetuoso per li avversi ardori, / che fier la selva e sanz’ alcun rattento / li rami schianta, abbatte e porta fori” [*Inferno*, IX.67-70]; Ulisse’s “di retro al sol” (rhythmically equivalent to “beyond the gulf”) “del mondo senza gente”, is a journey that denies man’s calling to enlightenment – there can be no light beyond the sun – and his role as a social animal [*Inferno*, XXVI.117]. It is worth remembering that Dante does not appeal to our humanity for Ugolino – only for his sons –; Ugolino is *tradito* because he was a *traditore*, and betrayal is what bonds the characters of *Endgame*. At no stage is there loyalty between Hamm and Clov, and the latter blatantly and repeatedly deceives the former.

All these points have been raised to emphasise how evocative *Endgame* is of Dante's *Inferno*, so it should now be obvious that there may be an interpretative connection between Clov with the telescope looking out from the top of the ladder, and the end of *Inferno*. Dante has acquired the "piena esperienza" [*Inferno*, XVII.37-8], the fulness of understanding of right and wrong, and he is ready to leave hell. With Virgil, he climbs up the hairy body of Lucifer and along a winding path to the earth's surface:

“salimmo sù , el primo e io secondo,
tanto ch'i' vidi de le cose belle
che porta 'l ciel, per un pertugio tondo.
E quindi uscimmo a riveder le stelle”
[*Inferno*, XXXIV.136-39].

But what does Clov see when he is up the ladder? From the sea window Clov sees only water; earlier, although he was only feigning to look out, Hamm's comment had been that the sea was calm because there were no more navigators to drown [*E*, 1182]. Both statements are evocative of the journey of Ulysses and his men; after their drowning, all is quiet, “'l mar fu sovra noi richiuso” [*Inferno*, XXVI.142]. When he is trying to look out of the earth window, Clov is interrupted and asks impatiently: “Do you want me to look at this muckheap, yes or no?” [*E*, 1332]. In Dante's hell the earth is spoken of as a place of light and happiness, which it is when contrasted with the misery and murkiness of the state of damnation; in Beckett's “muckheap” we do not hear Dante's voice but the Leopardian “fango è il mondo” from *A se stesso* – a line Beckett had used as the epigraph to his 1931 essay on Proust. From the top of the ladder, in the disjointed manner of the two men's exchanges, Clov asks: “You know what she died of Mother Pegg? Of darkness” [*E*, 1347]; and a few lines later: “I warn you. I am going to look at this filth [the earth] since it's an order” [*E*, 1393].

The sequence of these statements – the nothingness in the two views, of earth and of sea, and Mother Pegg dying of darkness – appears to be random, but it acquires substantial significance if we bring to it knowledge of the journey of Ulisse “di retro al sol, del mondo senza gente”, a text already present in the story of the starving little son. Ulisse deceives his men in presenting as desirable a journey to an uninhabited world where there is no sun. In Dante's Judaeo-Christian tradition the sun is the symbol of God, of intellectual enlightenment, of divine grace. In *Convivio* we read: “Nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempla di Dio che 'l sole” [III.XII,7]. The

world without light is the kingdom of *tenebrae*, of darkness, of evil. Hell is an “aere senza stelle”, a “cieco carcere”, where there is no “dolce lome”, in apposition to paradise which is untarnished effulgence. Mother Pegg dies of what Ulisse and his men die: of darkness. Without light we cannot survive physically, without divine light we are damned eternally. Darkness is the realm of one whose name is associated with the bearing of light, Lucifer, and to whom Dante gives a bat-like shape; a bat is a flying version of the rat, the threatening animal that is wanted dead in *Endgame*. Hamm wants light: “I want to feel the light on my face” [E, 1135]; he even wants to feel a ray of sunshine, but Clov, as ever negative, tells him that no, it isn’t a ray of sunshine [E, 1157]. Hamm, the blind man who wipes (pointlessly) his dark glasses, is only stressing his not seeing, his being in *tenebrae*.

The privileged Dante pilgrim who is allowed to travel the *regni d’oltretomba*, leaves each one and binds the three together, with a reference to the stars. But there are no stars in *Endgame*, despite the fact that Clov, with his telescope, is equipped to see them. When a first time viewer, I found it truly difficult to accept that Clov sights no stars, as all the expectation was that he should. Beckett’s writings show that he could give a Dantean significance to the stars. His four novellas belong roughly to the period of *Endgame*, and each one ends with images of searching for light; in two of the stories the narrator searches specifically for the stars – for the Wains in *First Love* and for the Bears in *The Calmative* – but he fails to find them. To note their absence denotes their importance. In Text 9 of *Texts for Nothing*, written just after *Endgame*, the preoccupation of the narrator – expressed at the start, and repeated – is: “There’s a way out there, there’s a way out somewhere” and the piece ends: “There’s a way out there, there’s a way out somewhere, the rest would come, the other words, sooner or later, and the power to get there, and pass out, and see the beauties of the skies, and see the stars again”.¹⁹

“The beauties of the skies”: might they not be “le cose belle / che porta il ciel”? But, relentlessly, these stars are present only through absence.

Where are Hamm and Clov? They call it a refuge [E, 47, 1247], and, as Hugh Kenner asks, is it that “the outdoors has been consumed by some unimaginable catastrophe? [...] Are we not to imagine a fall-out shelter, perhaps, and the last hours of the last morsels of human life, after perhaps an H-Bomb explosion?”²⁰ Our reading indicates that perhaps they are not in this world, as we know it. Many of Beckett’s personae, like those of Dante, are communicating from an *oltretomba*.

The narrator of *The Expelled*, one of the four novellas, addresses “living souls”, as if he were no longer one of that group, and the end of that story has images that evoke Dante and Virgil at the end of hell and on arrival in purgatory.²¹ The narrator of *The Calmative* begins:

“I don’t know when I died. It always seemed to me I died old.[...] alone in my icy bed, I have the feeling I’ll be older than the day, the night, when the sky with all its lights fell upon me, the same I had so often gazed on since my first stumblings on the distant earth. [...] is it possible that in this story I have come back to life, after my death? No, it’s not like me to come back to life, after my death”.²²

It is commonplace in Beckett criticism to define his characters as purgatorial, for no better reason, one supposes, than the fact that Beckett gave to the fictional *persona* of his own self the name of Belacqua, a Florentine maker of string instruments, known to Dante and met by him in ante-purgatory. To read Sam Beckett into the character of Belacqua Shua, is suggested by the initials, but is beyond our brief; but it almost certainly is *not* purgatory where Hamm and Clov, Nell and Nagg belong. The essential features of Dante’s purgatory are that it is a state of transition, and that it is a happy state because the soul knows that its suffering, albeit intense, is temporary. No Dante character in purgatory doubts his salvation. Hell and paradise are static states, respectively of maximum suffering and maximum happiness; they are terminal, but not so purgatory. In *Endgame* and in the *Novelle* no one is in a transit lounge – they are all trapped, and for ever – and no one is even remotely happy. The tone of the suffering is more muted in Beckett than in Dante, the characters do not suffer the physical tortures of hell, but what they share is the anguished sense that nothing changes and never will there be a true “end”. The beyond the grave of these Beckett characters – and there are, elsewhere, others also – is not a happy state; there is torment in their very wish for an end because the wish is matched by the knowledge that it cannot come; in short, there is much to suggest it is infernal. The many references to intense cold suggest the atmospheric conditions of Giudecca, the zone of hell that is actually mentioned in *First Love*.²³

That the “beyond the grave” of Beckett has features in common with the infernal region as Dante created it has been shown, texts to hand, but the difference is monumental. It lies in the theology that supports Dante’s edifice which exemplifies “l’amor che move il sole e l’altre stelle” [*Paradiso*, XXXIII.145]. Beckett offers no palliative to the human condition; the novella entitled *The Calmative* denies its very

title in its ending: “in vain I raised without hope my eyes to the sky to look for the Bears. For the light I steeped in put out the stars, assuming they were there, which I doubted, remembering the clouds”.²⁴ It may be worth remembering that in the coffins of the sixth circle Dante had placed the heretics, and the ones to whom he turns his attention are those guilty of what he calls in *Convivio* the “matta bestialitade” of thinking that the soul dies with the body – that we come to an end as thinking beings. Beckett clearly suggests that we do *not* end as thinking beings, and the anguish conveyed in several texts, emanates from the conviction that death does not give yearned for annihilation, but that our consciousness is eternal, and that the real tragedy of the human condition is an eternity without hope of change, without peace, in torment, in darkness – because there are no stars.

Notes

* From: “Journal of Anglo-Italian Studies”, 5, 1997, pp. 277-91. Reprinted by kind permission of the editor, Peter Vassallo, University of Malta.

I wish to acknowledge the encouragement of the Beckett scholar, Anna McMullan, who convinced me that it was worth saying.

¹ J. Knowlson, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1996, p. 849.

² See, for example, Mario Esposito’s letter to Richard Ellmann mentioned in Knowlson, p. 719, note 26.

³ Bianca was a sister of the aforementioned Mario. The letter from Beckett to Roger Little is now deposited in Trinity College Library.

⁴ For Dante in Beckett’s poetry see, among others, L.E. Harvey, *Samuel Beckett: Poet and Critic*, Princeton University Press, 1970, and W. Fowlie, *Dante and Beckett*, in *Dante among the Moderns*, ed. S.Y. McDougal, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1985, pp. 112-20.

⁵ K. Elam, *The “Dramaticules”*, in *The Cambridge Companion to Beckett*, ed. J. Pilling, Cambridge University Press, 1994, pp. 145-66.

⁶ All quotations from *Endgame* are from *The Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, vol II, *Endgame*, with a revised text, ed., introduction and notes S.E. Gontarski, London, Faber, 1992. Quotations from *Endgame*, abbreviated as *E*, will be followed by the line number as it appears in Gontarski.

⁷ *Ibid.*, p. 63.

⁸ *Ibid.*, p. 68. Gontarski suggests that the coffin may have been the anticipation of the ashbins.

⁹ In terms of “step control” the extreme example from *Inferno* could be Mahomet who speaks with a foot raised off the ground [XXVIII.61-63].

¹⁰ Ed. E. O’Brien and E. Fournier, Dublin, The Black Cat Press, 1992, p. 36..

¹¹ Gontarski, p. 69.

- ¹² *Ibid.*, p. 68, note to 1440.
- ¹³ See *Berlin Diary*, cited *ibid.*, p. 69, note to 1469.
- ¹⁴ *Ibid.*, p 71, note to 1500.
- ¹⁵ *Ibid.*, p 71, note to 1506.
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 65, note to 1271.
- ¹⁷ *Ibid.*, p. 59, note to 744.
- ¹⁸ See *Berlin Diary*, cited *ibid.*, p. 65, note to 1249.
- ¹⁹ S. Beckett, *The Complete Short Prose, 1929-1989*, ed. S.E. Gontarski, New York, Grove Press, 1995, p. 140. J. Pilling noted, quite some time ago, that in this ending Beckett is “profoundly aware of the magnificent last words of the *Inferno*”; see *Samuel Beckett*, London, Routledge and Kegan Paul, 1976, p. 132.
- ²⁰ H. Kenner, *A Reader’s Guide to Samuel Beckett* (1973), London, Thames and Hudson, 1988, p. 121.
- ²¹ *The Expelled and Other Novellas*, Harmondsworth, Penguin, 1982, p. 47.
- ²² *Ibid.*, p. 51.
- ²³ *Ibid.*, p. 27.
- ²⁴ *Ibid.*, p. 67.

Daragh O'Connell

(Italian Department, National University of Ireland, University College Dublin)

Consolo's "trista conca": Dantean anagnorisis and echo in *Il sorriso dell'ignoto marinaio*

E Virgilio... Ma che dico? Di echi parlavamo.
V. Consolo [SM, 143]¹

1. "L'isola del foco" – the Consolation of Dante

Vincenzo Consolo's volume of essays *Di qua dal faro* begins with an epigraph from Dante: "E la bella Trinacria, che caliga / tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo / che riceve da Euro maggior briga / non per Tifeo, ma per nascente solfo" [*Paradiso*, VIII.67-70; *DF*, 7]. Within this insular space Consolo's narrative production sets out to demarcate new and uncharted literary territories and add to the richness of the palimpsest that is Sicily, in all its varied manifestations, be it the "bella Trinacria" or the equally Dantean "l'isola del foco" [*Paradiso*, XIX.131].

The literary tradition is one of Consolo's chief concerns, and significantly, his own future position within it. Concern for literary forbears and tradition are part of what marks his unique artistic experience. A keenly-felt relationship with tradition need not necessarily entail a slavish subservience to precursors and models, but rather, in Consolo's case, a transformative and creative experiencing of the literary act, an extension of the boundaries: in short, access to and participation in that very tradition. Though his subject matter is decidedly Sicilian and the main layers of influence are drawn from the richness of the Sicilian literary tradition, Consolo does not avoid the wider Italian context within which he writes. His indebtedness to Dante is highly significant, and yet is surprisingly seldom commented on. Part of the problem lies with Consolo's writing itself and the dizzying array of intertexts within his novels.² Consolo's practice of enriching his texts with complex polyphonic intertextual dialogues mirrors Dante's relationship with his

own tradition. Dante is not, it must be stated, the explicit authorial model, no one author holds this place within Consolian poetics; he is, nevertheless, one of many “presences” in Consolo’s narrative.

Echoes, motifs, reminiscences, rhetorical models, direct allusions, and architectural patternings all inform Consolo’s *dantismo*. The centuries that separate their respective artistic experiences ensure that Consolo’s specifically Dantean allusions are dialogic rather than confrontational. James Joyce’s irreverent, but decidedly agonistic relationship with “the divine comic Denti Alligator” [*FW*, 440] is not Consolo’s experience of Dante. For him the poet of the *Commedia* is a storehouse of language and motif, a beguiling presence in what Steiner has called the “shadow theatre of encounters”.³ As with Dante, Consolo repeatedly thematizes the relationship of his texts to their predecessors in the process of citation. In this brief study I will try to localize the Dantean motifs and capture some of the more resonant allusions in Consolo’s narrative, confining my analysis to *Il sorriso dell’ignoto marinaio* in order to demonstrate that infernal architecture and language, a specifically Dantean anagnorisis and purgatorial epiphany all inform Consolo’s plurilingual rewriting of history in that echo chamber that is his “romanzo-chiocciola”.⁴

In one interview, when asked about the role of Florentine poet within his works, Consolo stated “credo che Dante faccia parte del nostro sangue, lo assorbiamo, in me c’è anche il gusto della citazione indiretta. Lo ripeto, l’endecasillabo e certe immagini e forme dantesche le ho dentro e mi piace citarle invisibilmente ed a volte scopertamente”.⁵ Clear examples of openly availing of Dante are found in Consolo’s more recent texts and point to the more transparent practice of citation. It is, however, to Consolo’s 1976 *Il sorriso dell’ignoto marinaio* that we must turn in order to undercover the procedures he employs in suggesting Dante as one of the authors upon which his poetics are founded. This novel has been variously described as the *summa* of Consolian poetics,⁶ a fragment among fragments,⁷ and a work which has at its foundation an encyclopaedic project.⁸

2. “*La favella di Satanasso*”: plurilingualism and monolingualism

Consolo’s multi-layered use of language inevitably places him within that line of “macaronici” which Contini defined as “gli adepti delle scritture composite, [...] degli aristocratici per definizione”.⁹ Segre writes that Consolo shares with Gadda “la voracità linguistica, la

capacità di organizzare un'orchestra di voci, il risultato espressionistico", but also, following Bakhtin, that Consolo's plurilingualism also displays "plurivocità".¹⁰ Consolo's linguistic choices, though, have an ideological as well as a stylistic motivation:

"Fin dal mio primo libro ho cominciato a non scrivere in italiano. Per me è stato un segnale, il simbolo di una ribellione alle norme, dell'uccisione del padre [...]. Ho voluto creare una lingua che esprimesse una ribellione totale alla storia e ai suoi esiti. Ma non è dialetto. È l'immisione nel codice linguistico nazionale di un materiale che non era registrato, è l'innesto dei vocaboli che sono stati espulsi e dimenticati".¹¹

Consolo's linguistic predilections are highly significant in that he places himself in direct confrontation with the standard language of authority of contemporary Italy. Both he and Dante, then, confront their respective authorities with radical transformations and deviations from the norm through extremely complex hybrid forms wherein the mixing of registers, the use of archaic, dialectal and scientific forms all find an easy home in their constructs.

It is, however, with Consolo's metaphoric use of the Sicilian / Lombard dialect Sanfratellano that a picture emerges of his ideological intent.¹² This dialect / language is posited as "other", inscribed in the novel as the antidote to the power-wielding codes of authority.¹³ But it is Consolo's own research into this marginalized and precarious idiom that is of most interest here.¹⁴ One name that is never mentioned by the critics with regard to Consolo's sources on this peculiar dialect is that of Lionardo Vigo.¹⁵ Vigo's first reaction to the dialect is noteworthy and something that Consolo avails of in the novel, where the seemingly undecipherable and incomprehensible tongue is first figured as something negative and anti-rational. In 1857 Vigo commented that it seemed to him a "gergo inintelligibile" and was, ultimately, the "favella di Satanasso".¹⁶ In 1868 Vigo reiterated these points in a letter printed in "La Sicilia":

"Dissi nel 1857 e ripeto *inintelligibile più della favella di Satanasso* il linguaggio di Piazza e vi aggiungo quello di San Fratello. [...] è *satanico* tutto ciò che non si comprende, come il *Papè Satan* di Dante. Che dire poi di un linguaggio aspro di consonanti, aspirazioni e tronchi, misto allo strascio dei suoi dittonghi e trittonghi?"¹⁷

Slowly, Consolo confers dignity on this dialect; he redresses Vigo's initial reaction and, indeed, closes the novel with the last of the

“Scritte” (XII) in that language. The first encounter with this precarious tongue is in chapter IV, entitled *Val Dè mone*. There, a prisoner is being held in the shell-shaped prison of the Maniforti castle. Consolo’s protagonist Mandralisca enquires about the prisoner, and is informed by one of the servants that he is “un diavolo d’inferno, scatenato” [*SM*, 99]. This ill-informed viewpoint is then further elaborated by the servant: “Ah. Sanfratellano, Dio ne scansi! Gente selvaggia, diversa, curiosa. E parlano ’na lingua stramba, forestiera” [*SM*, 101]. By initially positing this strange and unfamiliar language in infernal terms, following Vigo’s reactions to it, Consolo is alluding to the incomprehensible and bestial language of unreason. Vigo’s configuration of it with Dante’s “Pape Satà n, pape Satà n aleppe!” [*Inferno*, VII.1] is significant. Pluto’s “voce chioccia” [*Inferno*, VII.2] recalls Dante-the-pilgrim’s first encounter with the reversal of reason through the language of the damned: “Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d’ira, / voci alte e fioche, [...]” [*Inferno*, III.25-27], and will also anticipate the illogical utterances emanating from Nimrod’s “fiera bocca”: “*Raphèl mai amècche zabi almi?*” [*Inferno*, XXXI.67]. By the end of Consolo’s novel, however, “Sanfratellano”, despite its incomprehensibility, is conferred with dignity and accorded a privileged position within the text. Mandralisca writes to Giovanni Interdonato, the novel’s deuteragonist, that it is a “lingua bellissima, romanza o mediolatina, rimasta intatta per un millennio sano, incomprensibile a me, a tutti, comeché dotati d’un moderno codice volgare” [*SM*, 119-20].

Sanfratellano is almost an Adamic language, a fragile survivor from an Italic *confusio linguarum*. Consolo’s revision of the earlier “ignorant” view of the dialect is noteworthy because he does actually furnish the reader with an example of diabolic speech, through the figure of the mad hermit Frate Nunzio, the “insano frate liconario” [*SM*, 127] of chapter III *Morti sacrata*. The blasphemous litany he intones before he rapes and kills the reawakened cataleptic girl is an excellent example not only of Consolo’s plurilingualism but also of the inversion of reason and the abuse of language.¹⁸

Language, and specifically the oscillations between the “orribili favelle” [*Inferno*, III.25], mediated through the “rime aspre e chioce” [*Inferno*, XXXII.1], and the “angelica voce, in sua favella” [*Inferno*, II.57] is effectively what lends to the *Commedia* its formal newness. Dante’s poem pluralizes language and, in what is a correction to his earlier pronouncements in the *De vulgari eloquentia*, he has Adam state: “La lingua ch’io parlai fu tutta spenta / [...] / Opera naturale è ch’uom favella; / ma così o così, natura lascia / poi fare a voi secondo che

v'abbella" [*Paradiso*, XXVI.124-32].¹⁹ Hybridity, plurality and literary parody all inform Consolo's non-totalising use of language in *Il sorriso*. Consolo's historical novel deliberately confronts a decisive moment at the very foundation of the Italian state, and questions the authoritative and ultimately disregarding and oppressive monoliguism of this state through appealing to the co-existent plurality of idioms threatened by this foundation. The imposition of one language naturally debases and erases the micro-histories of the marginalized and dispossessed, of those without the keys to the dominant linguistic system. The ideal, expressed by Consolo's protagonist, is that "tempo verrà in cui da soli conquisteranno que' valori, ed essi allora li chiameranno con parole nuove, vere per loro, e giocoforza anche per noi, vere perché i nomi saranno intieramente riempiti dalle cose" [*SM*, 120]. Dante's "così o così" is given free rein in Consolo's text, where no one system is given precedence over another, but each "secondo che v'abbella".

3. Dante in the "chiocciola"

The ideal that "nomi" will one day be filled with "cose" may be the linguist's dream, but it is hardly realizable. The gulf between "nomi" and "cose" had already been sounded in chapter I of the novel, where Mandralisca reflects that "nomi", reduced and distanced from their initial referents, are rendered "sommamente vaghi, suoni, sogni" [*SM*, 13]. The paucity of language and its inability to represent effectively are central to both Dante and Consolo. Dante thematizes this impasse throughout the *Commedia*, especially in the final canticle wherein representational language must inevitably fail to convey the poet's experience: "significar per verba / non si poria" [*Paradiso*, I.70-71]; "l'esempio / e l'essempare non vanno d'un modo" [*Paradiso*, XXVIII.55-56].

In chapter VII, *La Memoria*, Mandralisca writes on behalf of the imprisoned rebels in the aftermath of the uprising against the nobles in the small Sicilian centre of Alcàra Li Fusi. The uprising was sparked off by the news of the arrival of Garibaldi and his Red Shirts at Marsala in May 1860. Mandralisca happened to travel through the town in its wake and witnessed horrific scenes of savagery, and also the brutal suppression of these peasant rebels by the forces of the nascent Italian kingdom, the so-called liberators. Consolo's protagonist takes it upon himself to bear witness and intercede on behalf of the rebels. However,

he experiences great difficulty in recounting the events; he must avoid all “impostura”. As he states in his letter of intercession:

“Oh descriver potrò mai quel teatro, la spaventosa scena paratasi davanti su per la strade, i piani di quel borgo? Il genio mi ci vorria dell’Alighieri, dell’Astigian la foga, del Foscolo o del Byron la vena, dell’anglo tragediante, dell’angelo britanno il foco o la fiammiante daga che scioglie d’in sul becco delle penne le chine raggelate per l’orrore, o del D’Azeglio o Vittor Hugo o del Guerrazzi almen la prosa larga... Di me, lassol, che natura di fame, di fralezza e di baragli ha corredato, v’appagate?” [SM, 127-28].

This highly convoluted rhetorical formulation, above and beyond its appeal to the “genio” of Dante, points to and parodies the obfuscating nature of linguistic representation and the inevitable fictitiousness of the writing act. The limitations of language and the risk of its distorting effects, whether through representational abuse or literary celebration, are central to the concerns of both the poem and the novel. If we consider the following rhetorical conceit by Dante, the sound of a distant echo emerges:

“Chi poria mai pur con parole sciolte
dicer del sangue e de le piaghe a pieno
ch’i’ ora vidi, per narrar più volte?
Ogne lingua per certo verria meno
per lo nostro sermone e per la mente
c’hanno a tanto comprender poco seno”
[*Inferno*, XXVIII.1-6].

Just as Consolo’s protagonist invokes and lists the names of past literary luminaries to highlight his own inability to describe the scenes faithfully, so too does Dante invoke significant historical battles to render the idea of the vast swathes of suffering of the bloodied damned that he witnessed in the ninth bolgia. Dante lists these battles and concludes the passage by stating “e qual forato suo membro e qual mozzo / mostrasse, d’aequar sarebbe nulla / il modo de la nona bolgia sozzo” [Inferno, XXVIII.19-21].

The appeal to the name of Dante, however, does come at a significant moment in the text. Consolo, using a highly stylised form which entails a complex fusion between the *via crucis* and ekphrastic borrowings from Goya’s *Los desastres de la guerra*, sets about describing the sights and sounds of the aftermath of the revolt, and certain Dantean allusions come to the fore. The sights themselves are infernal as is made clear with the pronouncement: “D’ogni cosa, strazio: nebbia cenere

terra vento e fumo” [SM, 129].²⁰ Further Dantean reminiscences are enumerated when putrefying corpses are surrounded by stray animals and swooping vultures: “Le ali aperte per tre metri e passa, stese le zampe con gli artigli curvi, grasso, enorme piomba a perpendicolo dall’alto come calasse dritto dall’empireo” [SM, 130]. But it is with the strange sight that follows that Consolo’s text takes on an explicitly infernal vein:

“Ma giungea fraditanto una carretta tirata da uno scheletro di mulo come quello famelico in galoppo sopra le teste di papi e principi e madame al palazzo Sclàfani in Palermo. Un carrettiere estrano con casacca rossa, [...] all’impiedi sopra il legno, strappando redini e frustando, sguaiato vociava:

‘Uuh, uuh, broeuta bestia, marouchi poa te!’” [SM, 132].

Consolo’s narrative reverberates with Dantean echoes to support the infernal vision of the events. The “carettiere estrano [...] sopra il legno” certainly, albeit briefly, alludes to Dante’s infernal boatmen Charon and, more specifically, Phlegyas. Canto VIII’s boatman arrives on “una nave piccioletta”, later described as “legno”, to transport Virgil and Dante across the “morta gora”, while he shouts “Or se’ giunta, anima fella!” [*Inferno*, VIII.15-31].²¹ Further on in this chapter Consolo writes: “E in così dire riprese il suo fatale andare” [SM, 135]. The allusion is to Virgil’s words to Minòs “Non impedir lo suo fatale andare” [*Inferno*, V.22]. This form of intertextuality has something akin to the term humorously coined by Joyce, “quashed quotatoes” [FW, 183], a sort of grafting technique whereby elements of the precursor text are grafted onto the new, in what is both an open form of citation and a concealed form of embedded figuration.

Chapter VIII, entitled *Il carcere*, furnishes the reader with Consolo’s most complex and enigmatic symbol: the “chiocciola”. Here, the remaining rebels are held in the snail-shell prison awaiting trial. This subterranean prison of the imagination has the “forma precisa d’una chiocciola” [SM, 139] and is described as “segreto fosso” [SM, 138] and “falso labirinto, con inizio e fine, chiara la bocca e scuro il fondo chiuso” [SM, 141]. Everything about it conforms to the descending spiral form of a snail shell:

“Il fatto è che quel castello [...] non possiede scale o scaloni in verticale, linee ritte, spigoli, angoli o quadrati, tutto si svolge in cerchio, in volute, in seni e avvolgimenti, scale saloni torri terrazzini corte magazzini. E la fantasia più fantastica di tutte si trova dispiegata in quel catojo profondo, ipogeo, sènia, imbuto torto, solfara a giravolta, che fa quasi da specchio, da faccia arrove-

sciata del corpo principale del castello sotto cui si spiega, il carcere: immensa chiocciola con la bocca in alto e l'apice in fondo, nel bujo e putridume" [SM, 141-42].

This Piranesian prison shares many similarities with Dante's architectural conception and figuration of space and form in the *Inferno*. Consolo even has his protagonist quote from Buonanni's *Ricreatione dell'Occhio e della Mente nell'Osservation delle Chioccirole* as if it were "[...] una lapide murata sull'ingresso" [SM, 139], much like Dante's protagonist reads from the inscription above the portico of hell [*Inferno*, III.1-9]. The form of Dante's hell is variously described as "carcere cieco" [*Purgatorio*, XXII.103], "dolente ripa" [*Inferno*, VII.17], "cerchio tetro" [*Inferno*, VII. 31], and "tristo buco" [*Inferno*, XXXII.2]. One further description of Consolo's prison comes from Michele Fano, the prisoner from San Fratello and transcriber of the "Scritte": "si trasi rintra ri / stu puzzu tortu / sappi comu chi fu / e statti mutu" [SM, 158].²² The "puzzu tortu" does have its linguistic equivalents in the *Commedia*, and in fact, "pozzo" is one of Dante's preferred terms for rendering the notion of space and form in hell: "e son nel pozzo intorno da la ripa" [*Inferno*, XXXI.32]; "così la proda che 'l pozzo circonda" [*Inferno*, XXXI.42]; "come noi fummo giù nel pozzo scuro" [*Inferno*, XXXII.16]; "vaneggia un pozzo assai largo e profondo" [*Inferno*, XVIII.5]; "del bassissimo pozzo tutta pende" [*Inferno*, XXIV.38]. Movement through this confined space is equally important, and the spiral descent is one of the more marked features of Dante's first canticle. Virgil's words to Dante-the-Pilgrim spell this out: "Tu sai che 'l loco è tondo; / e tutto che tu sie venuto molto, / pur a sinistra, giù calando a fondo" [*Inferno*, XIV.124-26]. At various intervals during the poets' journey their spiral trajectory is announced: Geryon's rotation and descent ("rota e discende", *Inferno*, XVII.116), and "lo scendere e 'l girar per li gran mali" [*Inferno*, XVII.125] are particularly explicit in this regard. In similar terms, and with an exactitude of movement, we read in Consolo's novel that "Prendemmo a camminare in giro declinando" [SM, 143].²³

One of Dante's more telling metaphorical descriptions of hell, though, links directly to Consolo's text in both form and substance. Before the city of Dis, Dante-the-Pilgrim asks his guide: "In questo fondo de la trista conca / discende mai alcun del primo grado, / che sol per pena ha la speranza cionca?" [*Inferno*, IX.16-18]. Dante's "trista conca" aptly prefigures the "puzzu tortu" and furnishes Consolo with a suitable architectural model for his twisting colloid space of suffering and pain.

4. Anagnorisis

Much of the prevailing critical treatment of Consolo's novel has focused on the final chapters, but little attention has been paid to the opening chapter of the novel, despite its strangeness. Chapter I is laden with submerged Dantean parallels, and in particular it is a reworking and refashioning of a specifically Dantean *agnitio*.

It is in this chapter that Consolo's protagonist, along Dantean lines, starts on a journey towards self-knowledge; he sets out from a position of ignorance, based on class and excessive interest in his own erudite studies, and in the course of the narrative arrives at a position of self-knowing and recognition of the complexities of truth. For the present argument, I will focus on the first section (paragraphs 1-21) of chapter I. I will begin with some observations on light, sight and vision.

Ostensibly, the dawn of the opening passages points to the dawn of an awakening political consciousness, the dawn of change towards an eventful phase in the Risorgimento period. This fragile light, however, also mirrors the uncertainty and ambiguity of Mandralisca's own confused self-identity and worldview. Difficulties in this process towards self-awareness, but also development in that direction, are indicated by the employment of terms related to sight and vision.

Vision is the primary component of knowledge, or indeed self-knowledge. The first verb "si scorgeva", used by Consolo at the beginning of *Il sorriso*, gives an idea of sight, yet the protagonist's vision is unstable as the verbs "languivano" and "riapparivano" connote in the scene he is looking at. What he sees is unclear: "Alla fioca luce della lanterna, il Mandralisca scorse un luccichio bianco che forse poteva essere di occhi" [*SM*, 12]. This sentence suggests hazy and weakened ("fioca") vision within a darkened, doubtful ("forse") state. The materialization of the eyes (sense organs) is indicative of a tendency towards sight understood metaphorically as self-knowledge.

The "chiarore grande" of the new day slowly illuminates the scene: the distant lights of the towers "impallidirono", and the fragile lights of the stars "svanirono". This natural transformation, however, has little effect on Mandralisca, as if the greater light only served to heighten his moral blindness.

The protagonist's inability to see, to identify clearly, and the deceit of his senses are in themselves reminiscent of Dante's pilgrim in the *Inferno*. An example of this can be found in canto XXXI:

“Quiv’ era men che notte e men che giorno,
sì che ’l viso m’andava innanzi poco;
ma io senti’ sonare un alto corno,
tanto ch’avrebbe ogne tuon fatto fioco,
che, contra sé la sua via seguitando,
drizzò li occhi miei tutti ad un loco.

[...]

Poco portä i in là volta la testa,
che me parve veder molte alte torri;
ond’io: ‘Maestro, di, che terra è questa?’.

Ed elli a me: ‘Però che tu trascorri
per le tenebre troppo dalla lungi,
avvien che poi nel maginare abborri.

Tu vedrai ben, se tu là ti congiungi,
quanto ’l senso s’inganna di lontano;
però alquanto più te stesso pungi”

[*Inferno*, XXXI. 10-27].

In relation to these tercets, “’l senso s’inganna di lontano” is partly what happens to Mandralisca through the sense of hearing. In the initial paragraphs of *Il sorriso*, his aura of defective vision is partly compensated by an appeal to a “netto” sense of hearing: “fragore d’acque, cigolii, vele sferzate e un rantolo che si avvicinava e allontanava a seconda del vento. E ora che il bastimento avanzava, [...] udiva netto il rantolo, lungo e uguale, sorgere dal buio, dietro le sue spalle” [*SM*, 12]. However, we discover that, like sight, hearing too is defective. Sounds are perceived incorrectly from afar, they are faulty due to imagining, and we notice this when in the fifth paragraph Mandralisca realizes that “il rantolo s’era cangiato in tosse”. This mutation from uncertainty of perception to better definition is facilitated by an improved visual perception due to the increasing light as the dawn expands. It is precisely at this point that the seminal Italian verb for sight, “vedere”, is used for the first time: “Il Mandralisca vide allora, al chiarore livido dell’alba, un uomo nudo, scuro e asciutto come un ulivo” [*SM*, 13]. The “chiarore livido” reveals the naked man, thus allowing the protagonist to see, and in the expanding light of paragraph 6 the sound “tosse” clarifies itself. Despite such clarification, sensorial “inganno” still seems to be the dominant aspect of this complex sensorial passage.

More importantly for the present argument is the function of Interdonato in *Il sorriso*, and the comparison that can be made with the function of Virgil in the *Commedia*. In the *Inferno* (as is clear from the passage quoted above), Dante’s confused and sense-bound vision needs to be corrected by Virgil. Likewise, in Consolo’s narrative, Mandra-

lisca's defective vision requires that he have a "corrective" guide – Interdonato. The description of Interdonato seems to hint at this since it introduces the key metaphor of the novel, the smile: "Un sorriso ironico, pungente e nello stesso tempo amaro, di uno che molto sa e molto ha visto, sa del presente e intuisce del futuro; di uno che si difende dal dolore della conoscenza e da un moto continuo di pietà" [SM, 14].²⁴ Mandralisca's reaction to the unsettling smile of the disguised mariner is one of baffled curiosity, and under "lo sguardo dell'uomo, acuto e scrutatore" [SM, 15] his mind turns back to the lot of the sick quarryman: thus Interdonato immediately performs the function of directing Mandralisca's conscience. However, Mandralisca's thoughts are unable, at this initial stage, to fathom such social realities and he retreats into his own studies and publications [SM, 15-16]. What follows is one of the most striking of all the paragraphs in chapter I for both its semantic import and its brevity; in fact it only contains a single sentence: "Il marinaio lesse, e sorrise, con ironica commiserazione" [SM, 16].

"Lesse" means that Interdonato "read" the mind of Mandralisca, and this recalls a similar ability in Dante's Virgil, or, as the pilgrim says to Virgil: "sai quel che si tace" [*Inferno*, XIX.39]. Earlier, the pilgrim thinks to himself:

"E' pur convien che novità risponda',
dicea fra me medesimo, 'al novo cenno
che 'l maestro con l'occhio sì seconda'.

Ahi quanto cauti li uomini esser dienno
presso a color che non veggion pur l'ovra,
ma per entro i pensier miran col senno!"
[*Inferno*, XVI.115-20].

As Dante's figure for human reason, Virgil's ability to read and anticipate the pilgrim's thoughts fulfils part of his function as guide.

Despite Interdonato's Dantean recognition of Mandralisca as his pupil, Interdonato himself is not recognized by Mandralisca as his Virgilian guide. However, it is also in this respect that Consolo seems to be enacting a specifically Dantean form of anagnorisis.

Anagnorisis, or recognition, is the term used to describe a moment of recognition when ignorance gives way to knowledge.²⁵ Failure to recognize is one of the primary features of Dante-the-Pilgrim's journey towards self-knowledge. Ciacco's famous words "riconoscimi, se sai: / tu fosti, prima ch'io disfatto, fatto" [*Inferno*, VI.41-42] are met with "L'angoscia che tu hai / forse ti tira fuor de la mia mente, / sì che non par ch'i' ti vedessi mai" [*Inferno*, VI.43-45]. As the pilgrim, under the

tutelage of Virgil, proceeds with his journey, the ability to recognize greatly increases, as when he encounters Venedico Caccianemico [*Inferno*, XVIII.40-43].

In the *Purgatorio*, conversely, recognition is ardently desired, and the concomitant intellectual acts of looking and smiling abound within the canticle. Perhaps the most famous recognition scene in the *Commedia* is that between Virgil, Statius and Dante. Here, the pilgrim's smile instigates the anagnorisis it precedes:

“Io pur sorrisi come l'uom ch'ammicca;
per che l'ombra si tacque, e riguardommi
ne li occhi ove 'l semblante più si ficca;
e 'Se tanto labore in bene assommi',
disse, 'perché la tua faccia testeso
un lampeggiar di riso dimostrommi?'”
[*Purgatorio*, XXI.109-14].

Consolo's “lampeggiar di riso” (anagnorisis) is deliberately delayed and withheld. It is only when Mandralisca unveils the portrait to his guests at the end of chapter I that he realizes the resemblance between sitter of the portrait and the mariner, and thereby begins his revelation, his journey to knowledge. In chapter II, Mandralisca once more meets Interdonato and recognition is further deepened. Here, it is the employment of the verb “ritrattare” and its link to “ritratto” that sets off in Mandralisca a concatenation of sightings, memories and parallels:

“Ma voi, ma voi...’ cominciò a fare il Mandralisca, sgranando gli occhi dietro le lunette del *pince-nez*, spostandoli meravigliato dal volto dell'Interdonato a quello, sopra, dell'ignoto d'Antonello. Quelle due facce, la viva e la dipinta, erano identiche: la stessa coloritura oliva della pelle, gli stessi occhi acuti e scrutatori, lo stesso naso terminante a punta e, soprattutto, lo stesso sorriso, ironico e pungente” [*SM*, 50].

True anagnorisis in the novel will only come about through recognizing the significance of the portrait, not one individual's resemblance to it. Vision thus achieved coincides, for Consolo, with existential awareness, political consciousness and moral alertness. Like his Dantean predecessor, Mandralisca will at that point, at the end of the journey, bear witness, recount, in fact even surpass Interdonato's guidance, and relate his experience from a deeper angle.

5. *Risus / subrisus – towards epiphany*

Consolo's text offers up another interesting allusion in these initial moments. Interdonato bears a suggestive similarity to one other of Dante's characters: Manfred. In antipurgatory Dante-the-Pilgrim is witness to one of the most remarkable encounters in world literature; it is a recognition scene which fuses history and empire and does so through focusing on the physical attributes and disfigurements of its central character:

“E un di loro incominciò: ‘Chiunque
tu se’, così andando, volgi ’l viso:
pon mente se di là mi vedesti unque’.

Io mi volsi ver’ lui e guardail fiso:
biondo era e bello e di gentile aspetto,
ma l’un de’ cigli un colpo avea diviso.

Quand’ io mi fui umilmente disdetto
d’averlo visto mai, el disse: ‘Or vedi’;
e mostrommi una piaga a somma ’l petto.

Poi sorridendo disse: ‘Io son Manfredi,
nepote di Costanza imperadrice;
ond’io ti priego che, quando tu riedi,
vadi a mia bella figlia, genitrice
de l’onor di Cicilia e d’Aragona,
e dichi ’l ver a lei, s’altro si dice”

[*Purgatorio*, III. 103-17].

What is of interest here is Dante's physical description of Manfred. Most critics have justly focused on the possible metaphoric meanings of Manfred's blemishing “piaghe”. Nardi states that each one is a “tragico segno di valore”, whereas Balfour attributes these wounds to Manfred's *impium foedus*, his employment of Saracen troops in his army, and establishes a link between him and the schismatics in the *Inferno*.²⁶ The particular drama of this episode, though, relates to Consolo's text at a number of significant points. Firstly, Dante-the-Pilgrim initially hears and is then told to turn to face the speaking shade. A physical description is then given which reveals the imperial ideal embodied in Manfred, “biondo era e bello e di gentile aspetto”, which is then undermined by the adversative “ma” to introduce the blemishing “colpo”. Dante-the-Pilgrim states that he cannot recognise the shade and so the shade displays his other blemishing mark “piaga”, and “sorridendo” reveals himself to be Manfred. Alongside the activity of smiling, Manfred does not reveal himself by stating his parents' names, but rather

through his grandmother Costanza. This refusal to name his father, Frederick II, has led Freccero to comment that the body Dante describes is clearly a fictive body “bearing symbolic wounds, diacritical marks slashed across the face of his father”.²⁷ This reading suggests that the wounds are also the scars of history counterbalanced by the smile. More importantly, Freccero’s reading advocates that the wounds, beyond being an opaque sign, are contiguous with writing in that both participate in defacement as an act of signification. Consolo too defaces, he too signifies through scarring.

In Consolo’s first description of Interdonato we read that two “pieghe gli solcavano il viso duro” [SM, 14]. These “pieghe” are linked metaphorically to Manfred’s “piaghe” in that not only is Interdonato’s visage said to resemble uncannily the sitter of the portrait through the intellectual act of smiling, but also the portrait itself has its own “piaghe”, its own very real patricidal diacritical slashes which the creases on Interdonato subtly suggest. In the *Antefatto* we read that the portrait “risulta un poco stroppiato per due graffi a croce proprio sul pizzo delle labbra sorridenti del personaggio effigiato” [SM, 11]. The figure who slashes the portrait is the liminal Catena Carnevale – “gli inferse due colpi col punteruolo d’agave che teneva per i buchi sul lino teso del telaio da ricamo” [SM, 11]. The term “colpi” repeats Dante’s “colpo”. What seems at first hand a Dantean allusion soon takes on a wider significance for Consolo in his own conception of the meaning of the smile.

Catena’s act of defacement is, in reality, a creative act of signification. She disfigures the portrait because its smile is unbearable. But it is only towards the novel’s conclusion that a real sense of Catena’s seemingly destructive act is intimated. Mandralisca no longer plays pupil to Interdonato’s guide, if anything the roles have been reversed, and after having witnessed the events in Alcàra Li Fusi Mandralisca writes from a position of knowledge. The portrait by Antonello has been held up to signify something almost perfect, unattainable, delicately balanced. The risk that it could mutate is signalled in the first chapter: were it not to strike that perfect chord of reason, “quel volto sarebbe caduto nella distensione pesante della serietà e della cupezza, sull’orlo dell’astratta assenza per dolore”, or conversely “si sarebbe scomposto, deformato nella risata aperta, sarcastica, impietosa o nella meccanica liberatrice risata comune a tutti gli uomini” [SM, 31].

At various points in the text the smile is shown to be an ethical smile (Interdonato on the vessel), an intellectual smile (Mandralisca) and therefore bitter and hollow. By the novel’s close, however, Consolo’s

protagonist recognises the true significance of the smile, and does so through witnessing the mutation of the “sorriso” into “riso” through the flickering light of the candle. Mandralisca states that “il riso dell’Ignoto, a me davanti, al tremolio del lume, da lieve e ironico mi parve si svolgesse in greve, sardonico, maligno” [*SM*, 126]. By suddenly apprehending the negative aspects of the smile, Mandralisca is in a position to question those bearers of the smile, including himself, and fathom intuitively why Catena slashed the portrait:

“[...] ho capito perché la vostra fidanzata, Catena Carnevale, l’ha sfregiato, proprio sul labbro appena steso in quel sorriso lieve, ma pungente, ironico, fiore d’intelligenza e sapienza, di ragione, ma nel contempo fiore di distacco, lontananza, [...] d’aristocrazia, dovuta a nascita, a ricchezza, a cultura o al potere che viene da una carica...

Ho capito: lumaca, lumaca è anche quel sorriso!” [*SM*, 123-24].

This moment of epiphany signals the awakened consciousness of Consolo’s protagonist. The smile, beyond its appeal to reason and irony, beyond the ethical and intellectual, is also the self-serving, self-perpetuating smile of class. Those who “si somigliano” interact and interchange, documented history is written on their level and from their perspective. It is ultimately the smile smiling at the smile, a curiously Beckettian *subrisus purus*, closed and impassive to its own responsibility, its own inability to recognise itself in the self-satisfied smiles of knowing others.²⁸ Manfred’s dead remains would have had a different fate had the “pastor di Cosenza [...] ben letta questa faccia” [*Purgatorio*, III.124-26], and so too does the reader of *Il sorriso* have to read the “sfregio” of the portrait.²⁹

6. *Texts and Textiles*

Among the metaphors that have been used in the West to designate linguistic activity, weaving occupies a place of primary importance. Gorni writes that “la metafora di testo, poetico o in prosa, principio istituzionale della nostra cultura scritta, [...] è da considerare una gloriosa ex metafora”.³⁰ Be that as it may, the inscription of this metaphor into the activity of writing is highly relevant for Consolo and does have Dantean parallels. Catena Carnevale represents the feminine creative force which acts as antidote to the masculine “ragione”, symbolised by the portrait. Her act of the “sfregio” is in fact an act of inscription onto the palimpsest that is the Sicilian literary map.³¹ Catena’s “sfregio” is

therefore Consolo's, that is, the imaginative creation of something wholly new within a well-defined tradition, an innovation to the most repeatedly frequented *topos* of the Sicilian literary tradition – the Risorgimento.

Yet, Catena is also intimately linked to the idea of weaving through her embroidery. Her fiancé Interdonato alludes to the relationship between her textile activity and the activity of writing more directly when he states that “quanto al ricamo poi, dice che le serve per rilassare la nervosità e tirare al contempo il succo delle parole lette” [SM, 55]. The binomy Consolo / Catena was actually sounded in the novel's *Antefatto*. The apothecary's haste in selling the portrait to Mandralisca was his desire to see his daughter “serena dietro il banco a ricamare, decifrare le ricette per cui aveva disposizione speciale (completava a batter d'occhio iniziali, dipanava rabeschi girigogoli svolazzi, smorfiava linee puntini sospensivi...)” [SM, 11]. The verb “decifrare” signals the metaphor and the description of her abilities alludes to Consolo's own unique writing style. But it is with the description in chapter II of Catena's gift of the “tovaglia di seta ricamata” [SM, 55], representing Italy, that a true notion of Consolian metapoetics emerges:

“Aveva, sì, tutt'attorno una bordura di sfilato, ma il ricamo al centro era una mescolanza dei punti più disparati: il punto erba si mischiava col punto in croce, questo scivolava nel punto ombra e diradava fino al punto scritto. E i colori! Dalle tinte più tenue e sfumate, si passava d'improvviso ai verdi accesi e ai rossi sfacciati. Sembrava, quella tovaglia [...] ricamata da una invasa dalla furia, che con intenzione ha trascurato regole numeri misure e armonia, fino a sembrare forse che la ragione le fosse andata a spasso” [SM, 58].

This is Consolo self-reading and positioning himself within the narrative through a textile metaphor for text, with Catena as his textual double, liminal and noticeable by her absence from the narrative proper. The description enacts the specifically Consolian poetic procedures of grafting intertexts on to his own, selecting and placing side-by-side diverse, and often jarring languages and dialects, vacillating between high and low registers, and fusing metrical forms into his narrative prose.

Dante's use of the metaphor is both conservative and radical. Cacciaguida is described as “tacendo, si mostrò spedita / l'anima santa di metter la trama / in quella tela ch'io le porsi ordita” [*Paradiso*, XVII.-100-02]. It is, however, with Dante's “sozza imagine di froda” Geryon [*Inferno*, XVII.7], the “ver c'ha faccia di menzogna” [*Inferno*, XVI.124], that the textile / textual coupling, through nautical metaphors, may be

interpreted to become the “text” itself. The physical description of Geryon here is significant, in that

“lo dosso e ’l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle.

Con più color, sommesse e sovraposte
non fer mai drappi Tartari né Turchi,
né fuor tai tele per Aragne imposte”
[*Inferno*, XVII.14-18].

Ferrucci writes that Geryon does not solely represent fraud as a moral category, but also as an aesthetic category, “egli è anche la personificazione della menzogna poetica”.³² The conflation, moreover, of nautical and aeronautical metaphors to render movement certainly prefigure the Ulyssean “de’ remi facemmo ali al folle volo” [*Inferno*, XXVI. 125], and suggests Dante’s poetic journey and the text itself. Barolini is one critic who sees Dante’s description of Geryon as an emblem for textuality, dramatically linked with the voyage theme of the poem and of the concomitant risks of his own enterprise specifically embodied in Ulysses’ “folle volo”.³³ Such metapoetical self-figuration in the *Commedia* is enacted through repeated recourse to Dante’s nautical metaphor for the poem: “Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele” [*Purgatorio*, I.1-3].

Consolo’s novel begins by actually looking back at an equally cruel sea, full of peril and self-legitimization. The “verdi accesi” and the “rossi sfacciati” of Catena’s embroidered cloth analeptically recall the colours of the lamps in the second sentence of the novel: “I fani sulle torri della costa erano rossi e verdi” [*SM*, 12], and thus stand for the text. The exordial moments of Consolo’s novel re-enact the gestation of his narrative, highlight its basis as text. As *incipit* it skilfully inaugurates a new poetics by appealing to that very foundation and gestation. Being “sotto un sole di foco che pare di Marocco” [*SM*, 15] announces that the reader is, indeed, nearing Dante’s “isola del foco” [*Paradiso*, XIX.131]. The “bastimento” on which Mandralisca travels before reaching dry land has the same symbolic function as Dante’s “navicella”; the character’s defective vision itself is circumscribed by the “fioca luce” [*SM*, 12] of the lantern, recalling the “fioco lume” [*Inferno*, III.75] of Dante’s vision and prefiguring the arrival of Consolo’s version of “chi per lungo silenzio pareva fioco” [*Inferno*, I.63].

Any doubt about these Dantean echoes is dispelled by Mandralisca’s flight into the pseudo-historical / fantastic realm. Here the elencation

of toponyms causes the character's mind to leap back through the centuries where "Al castello de' Lancia, sul verone, madonna Bianca sta nauseata. Sospira e sputa, guata l'orizzonte. Il vento di Soave la contorce. Federico confida al suo falcone" [SM, 12]. The passage enigmatically refers to Emperor Frederick II and Lady Bianca Lancia di Monferato, Manfred's parents. This Swabian wind is the most striking of Consolo's grafted allusions to Dante: "Quest'è la luce de la gran Costanza / che del secondo vento di Soave / generò 'l terzo e l'ultima possanza" [Paradiso, III.118-20]. Furthermore, the use of the archaic form "guata" certainly recalls the very first simile of the *Commedia*:

"E come quei che con lena affannata,
uscito fuor del pelago a la riva,
si volge a l'acqua perigliosa e guata,
 così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,
si volse a retro a rimirar lo passo
che non lasciò già mai persona viva"
[Inferno, I.22-27].

The "bastimento" / text has successfully come into port and for Consolo the "fragore d'acque" [SM, 12], like Dante's "acqua perigliosa" and "mar sì crudele", stands for poetic struggle and literary precedent within the literary tradition. The risk, and it is a specifically Sicilian risk, is that of Scylla and Charybdis ("the two rages commingle in a whirlpool", *U*, 252), of failing in the enterprise of creativity, of being denied access to the literary tradition. The risk, as Joyce puts it, is that the "beautiful ineffectual dreamer" can come to "grief against hard facts" [*U*, 235], or as Dante relates more pertinently: "Come fa l'onda là sovra Cariddi, / che si frange con quella in cui s'intoppa," [Inferno, VII.22-23]. Tellingly, the first section of chapter I of *Il sorriso* ends with an image of a votive wax head being accidentally let fall into the water: "galleggiò, con la sua fronte pura, e poi s'inabissò" [SM, 21].

Consolo's *dantismo*, then, displays embedded allusions and open quotations, a submerged presence and a significant tool in the emplotment of his narrative. This "romanzo chiocciola" reverberates with the sounds of distant Dantean echoes and motifs. Ultimately, Dante's presence in Consolo's narrative is that "voce di mare" which re-emerges "dal profondo", and "eco di eco che moltiplicandosi nel cammino tortuoso e ascendente per la bocca si sperdea sulla terra e per l'aere della corte, come la voce creduta prigioniera nelle chiocciole" [SM, 143].

¹ Abbreviations in alphabetical order:

- DF V. Consolo, *Di qua dal faro*, Milan, Mondadori, 1999.
 FE V. Consolo, *Fuga dall'Etna: La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Rome, Donzelli, 1993.
 FW J. Joyce, *Finnegans Wake*, London, Penguin, 1992.
 SM V. Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976), Milan, Mondadori, 1997.
 U J. Joyce, *Ulysses*, London, Bodley Head, 1960.

² J. Kristeva, in reference to Bakhtin, states that “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces the notion of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*”, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, Basil Blackwell, 1981, p. 66.

³ G. Steiner, *Grammars of Creation*, London, Faber, 2001, p. 73. Steiner, in reference to Dante's procedures of literary allusion and the genetic process, also states that “it is poets, epic, philosophic, lyric, who Dante implicates directly in the introspective process of his own making. [...] Such enrolment declares an impassioned prodigality of the self, a pulse of creativity so vehement that it requires the representation of an echo, its mirroring of others comparably creative”, pp. 72-73. Consolo's own genetic procedures are not dissimilar.

⁴ C. Segre, *Intrecci di voci: La polifonia nella letteratura del Novecento*, Turin, Einaudi, 1991, p. 86.

⁵ P. 31 of S.A. Sanna, *A colloquio con Vincenzo Consolo*, “Italienisch: Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht”, 17, 1987, pp. 8-50. For an excellent study of Consolo's use of hendecasyllabic and other metrical forms, see A. Finzi and M. Finzi, *Strutture metriche della prosa di Consolo*, “Linguistica e Letteratura”, III.2, 1978, pp. 121-35.

⁶ A. Di Grado, “*Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta...*”: *Per Sciascia dieci anni dopo*, Caltanissetta-Rome, Salvatore Sciascia, p. 117.

⁷ P. 266 of R. Dombroski, *Re-writing Sicily: Postmodern perspectives*, in *Italy's “Southern Question”: Orientalism in One Country*, ed. J. Schneider, Oxford and New York, Berg, pp. 261-76.

⁸ G.P. Biasin, *Italian Literary Icons*, Princeton University Press, 1985, p. 110.

⁹ P. 540 of G. Contini, *Introduzione ai narratori della Scapigliatura piemontese*, in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Turin, Einaudi, 1979, pp. 533-66.

¹⁰ C. Segre, cit., pp. 83-85.

¹¹ P. 12 of M. Sinibaldi, *La lingua ritrovata: Vincenzo Consolo*, “Leggere”, 2, 1988, pp. 8-15.

¹² An interesting study of Consolo's use of this dialect is S.C. Trovato's *Valori e funzioni del sanfratellano nel pastiche linguistico consoliano del Sorriso dell'ignoto marinaio e di Lunaria*, in *Dialetto e letteratura*, Pachino, Biblioteca Comunale Dante Alighieri, 1989, pp. 113-46.

¹³ In an essay entitled *La Lombardia siciliana in La corda pazza* (1970), Sciascia notes that “la Sicilia lombarda” is “un diverso modo di vedere le cose e reagire ad esse, per tanti secoli conservato come *in vitro*, s'incrina a lasciare intravedere un cielo baluginante” (p. 1133 of L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, pp. 1129-33).

¹⁴ Consolo undoubtedly consulted the following works for his research on the dialect: L. Vasi, *Delle origini e vicende di San Fratello*, in “Archivio Storico Siciliano”, Nuova serie, VI, 1881, pp. 239-331; B. Rubino, *Folklore di San Fratello*, Palermo, Libreria Inter. A. Reber, 1914; F. Piazza, *Le colonie e i dialetti lombardo-siculi: Saggio di studi neolatini*, Catania, Vincenzo Giannotta, 1921.

¹⁵ Vigo was the first linguist to attempt to classify the speech patterns of these “Lombard colonies” and a forerunner of more professional and detailed linguistic investigations.

¹⁶ L. Vigo, *Canti popolari siciliani, raccolti e illustrati*, Catania, Tip. Accademia Gioenia di G. Galatola, 1857, p. 55.

¹⁷ Vigo’s emphasis. L. Vigo, *Sui canti Lombardi – Al Cav. Giovenale Vegezzi Ruscalla*, “La Sicilia”, April, 1868; reprinted in L. Vigo, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani (Ristampa anastatica dell’edizione di Catania, 1870-74)*, Bari, Arnaldo Formi, 1974, p. 126.

¹⁸ For an excellent reading of *Morti sacrata* see N. Messina, *Il sorriso dell’ignoto marinaio di V. Consolo. Un approccio a Morti sacrata*, in *Interferenze di sistemi linguistici e culturali nell’italiano (Atti del X congresso A.I.P.I. Università di Malta, 3-6 settembre 1992)*, ed. J. Eynaud, Malta, A.I.P.I., 1993, pp. 141-63.

¹⁹ *De vulgari eloquentia*, I.VI,4-7.

²⁰ “Strazio” is a specifically infernal term for Dante: “[...] ‘Lo strazio e ’l grande scempio’” [*Inferno*, X.85]; “[...] ‘O anime che giunte / siete a veder lo strazio disonesto’” [*Inferno*, XIII.139-40]; “‘Se’ tu sì tosto di quell’aver sazio / per lo qual non temesti tórre a ’nganno / la bella donna, e poi di farne strazio?’” [*Inferno*, XIX.55-57]. “Nebbia” is also peculiar to the *Inferno*: “per l’aere nero e per la nebbia folta” [*Inferno*, IX.6].

²¹ Charon’s words to those on the shore waiting for passage over the Acheron are “Guai a voi, anime pravi!” [*Inferno*, III.84].

²² Consolo’s *Nota dell’autore* translates the lines as “se entri dentro / questo pozzo torto [a chiocciola] / sappi come accadde / e restatene zitto”.

²³ Further on, the Sicilian author strangely reverses the infernal design and names the prison a purgatorial site for expiation, though maintaining some of the hellish accoutrements: “Tutto questo, addio. Ora deserto desolante. Purgatorio, fosso di penitenza e di tortura. Ceppi, bùccole e catene a ogni spira, paglioni e crini sparsi, lemmi incontrati, càntari, scifi e cicaroni, tanfo di piscio stagno e con rispetto merda” [*SM*, 144].

²⁴ Dante attributes great importance to facial characteristics, especially the eyes and the mouth as reflections of the soul: “E però che nella faccia massimamente in due luoghi opera l’anima – però che in quelli due luoghi quasi tutte e tre le nature de l’anima hanno giurisdizione – cioè ne li occhi e ne la bocca, quelli massimamente adorna e quivi pone lo ’ntento tutto a fare bello, se puote. E in questi due luoghi dico io che appariscono questi piaceri dicendo: *ne li occhi e nel suo dolce riso*” [*Convivio*, III.VIII,7-8].

²⁵ In the *Poetics* Aristotle posits various forms of anagnorisis within literature. Signs such as tokens and scars, manufactured devices used by poets such as a letter, the power of memory to force recognition, and the use of reason all partake in anagnorisis. Aristotle, Horace and Longinus, *Classical Literary Criticism*, London, Penguin, 1965, pp. 53-54. In an excellent study of anagnorisis in Dante, P. Boitani states that when the enquiring eyes of a human being are fixed without impediment on the eyes of another “they acquire a knowledge which is no mere recognition of an identity, but penetration into the soul, the very essence of their interlocutor” – p. 56 of P. Boitani, *I Know the Signs of the Ancient Flame: Dante’s Recognitions*, in *Italian Storytellers: Essays on Ital-*

ian Narrative Literature, ed. E. Haywood and C. Ó Cuilleanáin, Dublin, Irish Academic Press, 1989, pp. 39-78. On pp. 50-51 he also states that “Metamorphosis, méconnaissance, blindness, oblivion, inability to recognize are what characterize the sphere of anagnorisis in hell. [...] For them [souls in hell], anagnorisis coincides not with *peripeteia*, [...] but with *pathos*, a catastrophe which has already taken place in history and is there forever present outside history”.

²⁶ P. 97 of B. Nardi, *Il Canto di Manfredi (Purgatorio, III)*, in *‘Lecturae’ e altri studi danteschi*, Florence, Le Lettere, 1990, pp. 91-103. Other studies on this canto of the *Purgatorio* include J. Freccero, *Manfred’s Wounds and the Poetics of Purgatorio*, in J. Freccero, *Dante: The Poetics of Conversion*, London, Harvard University Press, 1986, pp. 195-208; M. Balfour, “*Orribil furon li peccati miei*”: *Manfred’s Wounds in Purgatorio III*, “*Italian Studies*”, 48, 1993, pp. 4-17.

²⁷ J. Freccero, cit., p. 199.

²⁸ S. Beckett, *Watt*, London, John Calder, 1963, p. 47.

²⁹ In one interview Consolo stated: “Ha un altro significato ancora quel ritratto, che molto bene ha colto Sciascia ‘Questo sfregio è la storia di un parricidio’ ha detto, referendosi allo sfregio che il ritratto ha sulle labbra. Lo sfregio è fatto da un personaggio che muove tutto il racconto, tutta l’azione. La ragazza, un’intellettuale, [...] sfregia l’uomo del ritratto al quale perfettamente somiglia il fidanzato. Il gioco delle somiglianze, circolare e chiuso, col ritratto vuol dire che dalla ragione si può uscire dall’alto con il disordine e il furore della fantasia creatrice” [FE, 58].

³⁰ P. 18 of G. Gorni, *La metafora del testo*, “*Strumenti critici*”, 38, 1979, pp. 18-32. Another interesting essay on this subject is P. Zumthor’s *Testo e testura: l’interpretazione delle poesie medievali*, “*Strumenti critici*”, 7, 1968, pp. 349-63.

³¹ On p. 6 of *Ariadne’s Thread: Story lines*, New Haven and London, Yale University Press, 1992, J.H. Miller writes that the “The root of the word *script* itself, as in manuscript, superscript, and so on, is *skeris*, to cut, separate, sift. The Latin verb *scribere* meant, incise, write”.

³² F. Ferrucci, *Il poema del desiderio*, Milan, Leonardo, 1990, p. 99.

³³ She writes that in the *Commedia* it is as though “Dante wants us to recognize that there is a narrative voyage alongside the pilgrim’s voyage, that the text’s thematics will always be mirrored by its poetics. [...] the text’s attention to itself, to its own voyage, is figured [...] by nautical imagery [...] in the same way that the narrator’s presence is figured through Ulyssean language”: T. Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*, Princeton University Press, 1992, p. 68.

Cormac Ó Cuilleáin

(Department of Italian, Trinity College Dublin)

Dante in *The Zebra-Striped Hearse*

This essay looks at some Dantean echoes in crime fiction. The connection is topical, as Matthew Pearl's debut novel *The Dante Club* has recently entered the American bestseller lists. Pearl's erudite book has been praised for "melding scholarship with mystery",¹ but a connection with more overtly popular crime literature is not one that Dante himself would have relished; he might have been happier making up a sixth [*Inferno*, IV.102] with illustrious admirers such as Yeats, Eliot, Beckett, Solzhenitsyn, Heaney.² And his *Comedy*, though universal in intent, often takes a disparaging attitude to popular culture – even to popular devotion, as when in the *Malebolge* devils jeer at a local icon while dunking a sinner from Lucca: "Qui non ha luogo il Santo Volto" [*Inferno*, XXI.48]. Dante-*personaggio* recalls a trite popular proverb when forced to associate with the same devils: "ahi fiera compagnia! ma ne la chiesa co' santi, e in taverna co' ghiottoni". [*Inferno*, XXII.14-15]. Later, those without adequate cultural equipment are warned against trying to follow his *Comedy* [*Paradiso*, II.1-6]. St Thomas smiles at simple Donna Berta and Ser Martino who presume to anticipate God's judgment [*Paradiso*, XIII.139-42]. And only the *vulgo* will be duped by preaching friars with their *ciance* and *iscede* [*Paradiso*, XXIX.109-26]. Although enlightenment is attainable by everyman, then, it is hardly to be found in popular assumptions and beliefs.

Dante has found a small public niche in the popular culture of our time. Those who have never read him can accurately misquote "Abandon hope all ye who enter here"; they also know that he loved Beatrice and wrote the *Inferno* – "inferno" being of course an English word synonymous with "conflagration". When Lieutenant Kojak, the hard-

bitten TV detective, visits the scene of an arson attack and asks “Who owned this place before Dante took over?”, he is continuing a popular association dating back to fourteenth-century Italy: Boccaccio’s *Trattatello* reports two ladies of Verona speculating that his dark skin had been scorched by repeated visits to hell.³

A distinction can usefully be drawn between overt and covert appearances of Dante in popular culture as well as high culture. Overt references can be perfunctory and generic: a London restaurant called “Paradiso e Inferno”, a musical group named “The Divine Comedy”. More interesting, though less explicit, are the infernal scenes in Woody Allen’s movie, *Deconstructing Harry*, which seem to carry reminiscences of Dante (or at least of Peter Greenaway’s *Inferno* films). Certain elements in Francis Ford Coppola’s *Apocalypse Now* – the issue of the protagonist’s flashes of cruelty, the array of human heads littering the ground as we approach the monstrous Colonel Kurtz – also offer parallels with the *Inferno*.⁴

Dantean titles and motifs can be found in several modern books dealing with crime and atrocity, both real and fictional. The title of Rezak Hukanovic’s *The Tenth Circle of Hell: A Memoir of Life in the Death Camps of Bosnia* (1997) stems from the opening of the foreword, by Elie Wiesel: “Dante was wrong. Hell consists not of nine circles, but of ten. Rezak Hukanovic takes you to the latest one, the most dreadful and the most heartbreaking”.

But the betrayal and torture of fellow-citizens, outlined in this book translated from a Bosnian original is not something alien to Dante’s nine circles, so Wiesel’s opening remark is merely a rhetorical flourish. He is at least aware that Dante had nine circles in Hell, and he is not alone in finding the *Inferno* a good parallel for post-Tito Yugoslavia.⁵ Hukanovic refers to his protagonist passing “into the first circle of hell” [*TCH*, 18], but the Dantean structure does not appear to be further developed, and perhaps the reference is more to the multi-level Soviet prison system depicted in Solzhenitsyn’s *The First Circle* (1968) than directly to Dante.

A recent memoir by Jimmy Lerner, *You Got Nothing Coming: Notes from a Prison Fish* (2002) uses sporadic Dantean references in its brutal depiction of life in the American prison system. Part of the Nevada desert prison housing Mr Lerner (a New York Jewish management worker serving a sentence for manslaughter) is nicknamed “The Inferno”. The book’s first epigraph reads “This way to join the lost people ... / abandon all hope, you who enter”; and the author even has his “self-appointed Guide to Hell” in the person of Kansas, the swastika-

tattooed skinhead who shares his cell.⁶

There is an obvious analogy between the *Inferno* and any penal system; the link with criminality in general is perhaps a little less obvious but equally substantial. Before coming to Ross Macdonald and *The Zebra-Striped Hearse* I want to refer briefly to two other popular mystery novels which derive their titles from circles of Hell, and quote Dante in their epigraphs to reinforce the point. *The Ninth Circle*, by N.J. Crisp (1988), is a thriller featuring Russian and Western spies, and largely set in Austria; its epigraph from *Inferno* XXXII compares the Danube and the Don to the ice of Dante's hell. The source of Soviet information is codenamed Dante, and one of the story's clues is a design of nine concentric circles on the title-page of a copy of the *Divine Comedy* from which the ninth circle of the *Inferno* has been blotted out. The Anglo-Swiss hero, who has studied the *Comedy* at school, finds a copy of the poem in the house of a murdered British agent, and skims it in search of clues – a process described as tedious, painstaking, time-consuming and discouraging [NC, 150]. We learn that Dante's "epic work" [NC, 163] is written in "grandiloquent poetry", and is "apocalyptic" [NC, 179]. The principles of the Ninth Circle are explained in a travelogue piece [NC, 174-77]. An American female spy also claims to have read Dante, "a fine poet", but only in translation [NC, 287]. Her superior hasn't read Dante but won't admit it [NC, 378]: asked, "You know what the Ninth Circle represents?" he replies, "You'll have to remind me. It's a long time since I read Dante". In short, Dante is wheeled on as a prestigious prop but rarely comes to life within the text. *The Ninth Circle* is middlebrow rather than genuinely popular art.

The Eighth Circle (1958) by Stanley Ellin, an enormously talented crime writer, takes the idea of the Malebolge as a general metaphor for New York, where the prevalent sins include flattery, bribe-taking, seduction, gambling, fraud, false counselling and falsification of persons.⁷ Murray Kirk, a private detective, takes on the case of a corrupt policeman, Arnold Lundeen, merely because he himself wants to capture the policeman's beautiful girlfriend. After manoeuvring among several dangerous gangsters, he finally discovers that his client is in fact innocent, and clears his name. Revelation of Lundeen's affair with a married woman ensures, however, that Murray still gets the girl.

There is little overt reference to Dante in the book, although it ends with the word "stars" and the salvation of the main character is initiated by "the agent of Divine Providence" [EC, 23] – a mean-minded man who anonymously denounces his neighbour. These possible Dantean references are muted and ironised. There are some more obvi-

ous echoes – the hero mentions Francesca da Rimini [EC, 47], and the girlfriend refers [EC, 112] to “the gates of hell where the sign said *All hope abandon, ye who enter here*”. Accurate though they are, these are still the snippets of Dante that anyone might know, on a par with the Shakespeare tags that also crop up here and there [EC, 59 and 132]. But there are more obscure elements that may perhaps signal Dante at work deep in the author’s creative and linguistic consciousness. When Murray Kirk is summoned to see the district attorney, Felix LoScalzo, to discuss possible violations of his licence as a private detective, he mocks the accusations against him [EC, 155]: “Disorderly conduct and conspiracy [...] You’re sure there’s nothing else on the agenda? Sepulture? Barratry? Duelling? Nothing really fancy?” The word “barratry” is not highlighted, but is of course a genuine echo of Dante [*Inferno*, XXI.41]. More intriguing is the possibility that the name of Felix LoScalzo, one of the book’s honest and admirable Italian-American characters, could be a hidden composite reference to Dante’s presentation of Saints Dominic and Francis in *Paradiso*: “O padre suo veramente felice!” [*Paradiso*, XII.79]; “Scalzasi Egidio, scalzasi Silvestro” [*Paradiso*, XI.79-84]. Far-fetched? Undoubtedly. But crime writers may perhaps be allowed to have devious minds. Murray Kirk’s assistant and former mentor is called Bruno Manfredi. One might almost enquire, “Siete voi, qui, ser Brunetto?” [*Inferno*, XV.30].

Pearl Miller, wife of one of the book’s villains, has killed a black-mailer who was tormenting her husband. In the book’s climactic confrontation, Murray accuses her of this crime. She thinks that her husband has divulged her secret:

“Ira’, she cried out, and all the agony of the ultimate betrayal was in her voice, ‘you said you’d never tell! You said you’d never tell!’

And her answer was not in anything Miller said, but in the look on his face then. Whatever the man was, Murray saw, whatever he had been or would be, there would always be a place for him in purgatory and a chance for the long climb out of it.

Ira Miller was a man completely in love with his wife” [EC, 265].

This is not quite a reference to purgatory as a mountain – it reads more like a pit – but the long climb is certainly there, and we may recall that Dante’s second canticle contains his two most poignant issues of conjugal love and loyalty: La Pia [*Purgatorio*, V.130-36] and Forese’s Nella [*Purgatorio*, XXIII.85-93].

I want to move now towards an examination of some overt (explicit) and covert (implicit) references to the *Commedia* in Ross Macdonald’s

1962 novel, *The Zebra-Striped Hearse*. We shall see that while the explicit reference gives us the hint of what is going on, the hidden use of implicitly Dantean elements may prove more suggestive in guiding the reader's appreciation of some of the book's major issues. First, a word on the author and some Dantean echoes from his other books.

Ross Macdonald was the pseudonym of Kenneth Millar, born in Los Gatos, California in 1915. Brought up in Canada, he married Margaret Sturm with whom he attended the University of Ontario. She quickly became an extremely successful detective novelist, and they moved to Ann Arbor, Michigan, where he started work on a doctorate in English before serving in the American Navy during the war. He completed his PhD in 1951, with a dissertation entitled *The Inward Eye: A Reevaluation of Coleridge's Psychological Criticism*, Kenneth Millar had published his first novel in 1944, and as Ross Macdonald went on to write two dozen crime novels featuring the private eye Lew Archer. Two of these were filmed with Paul Newman in the main role, and there were several television adaptations. He lived in California, mostly in Santa Barbara, from 1946 until his death from Alzheimer's disease in 1983.⁸

Ross Macdonald was a "popular" writer by intention, and eventually also by readership. Like Hammett and Chandler before him, he wrote in the popular genre of the private eye story. He made a modest living from it for a number of years, followed by a breakthrough into bestseller status at the age of 53, when *The Goodbye Look* (1969) featured on the front page of the "New York Times Book Review" under the gratifying headline: *The Finest Detective Novel Ever Written by an American*. That was seven years after *The Zebra-Striped Hearse*.

It is not simply the volume of sales that determines the popular nature of art. Macdonald distinguished between false popular art and the real thing, but accepted that "a writer who works in a recognised popular form like the mystery novel is ipso facto considered a popular artist". Matthew Bruccoli says that he "set out to write what he regarded as democratic fiction: novels that would satisfy his own standards while reaching a broad readership".⁹ He himself sees it as a social and moral imperative:

"I have a very strong feeling that it's the duty of a writer, or at least this particular writer, to write popular fiction. Ideally a community tends to communicate with itself through its fiction, and this communication tends to break down if there are Mandarin novels written for Mandarins and lowbrow novels written for lowbrows, and so on. My aim from the beginning has been to write novels that can be read by all kinds of people".¹⁰

The echoes of Dante in Ross Macdonald's crime novels are sometimes generic and perfunctory. In *The Wycherly Woman*, [WW, 242], the detective listens to a tape-recording of two lovers, and remarks that these are "Paolo and Francesca in middle life" – to which his interlocutor replies: "Paolo and Francesca? They don't sound much like foreigners to me. They sound like you and I". The author may know more Dante than the average ignoramus, but he does not parade his knowledge. This is partly a requirement of the genre: as we will see later, a private eye tends to have little time for reading; besides, he is a man of the people, not a connoisseur.¹¹ Similarly, in *Black Money*, a character describes a young man falling in love with a student at a party: "He followed her with his eyes the way I imagine Dante followed Beatrice" [BM, 138] – a purely commonplace image. Later in the same book, Professor Allan Bosch of Cal State L.A. agrees to talk to Lew Archer about a former student:

"We have three eating places', he said. 'The Cafeteria, the Inferno, and the Top of the North'. [...]

'The Inferno sounds interesting'.

'It's less interesting than it sounds. Actually it's just an automat'" [BM, 209].

We are still in the realm of the rather obvious. More subtly, in *Sleeping Beauty* (1973), Chapter 28 ends with an unacknowledged Dantean vignette [SB, 173]: "Down in the dark street, sailors were standing around in disconnected attitudes, like dim purgatorial souls waiting for orders". That echo of *antipurgatorio* is all the stronger for being unattributed. It goes beyond the standard characters and setting of *Inferno* – as does the following purgatorial passage from *The Zebra-Striped Hearse*. Purgatory can hardly be said to hold a sharply-defined form in the popular imagination today; only someone who has read Dante's version would be likely to describe it in terms of "terraced slopes" as Ross Macdonald's hero does:

"I had a dream which I'd been dreaming in variant forms for as long as I could remember. I was back in high school, in my senior year. The girl at the next desk smiled at me snootily'.

'Poor Lew. You'll fail the exams'.

I had to admit to myself that this was likely. The finals loomed up ahead like the impossible slopes of Purgatory, guarded by men with books I hadn't read. [...]

So far it was more or less the dream I had always had. Then something different happened. I said to the girl, rather snootily: 'I have a trade, kiddo. I'm a

detective. You'll be reading about me in the papers'.

I woke up with a warm feeling in my chest and the small birds peeping outside the pale grey rectangle of the window. The dream had never ended this way before. Did it mean that I had made it? That didn't seem likely. You went on making it, or trying to, all your life – working up the same old terraced slopes with different street names on them" [ZSH, 60-61].

In other words, a Dantesque purgatory is the general metaphor for the struggles of existence, particularly the existence of an investigator who seeks to discover, as Dante did, "how man by his actions is deserving of reward or punishment".

...

The Zebra-Striped Hearse is a classic Californian private eye novel, played on the axes of quest, shifting identity and murky relations between the generations. Like Ross Macdonald's other books it has an enormously complex story-line, which may be briefly summarised as follows.

Lew Archer is hired by Colonel Mark Blackwell to prevent his beloved daughter Harriet from marrying a penniless painter, Burke Damis. The couple have met in Mexico, and despite Colonel Blackwell's threats they go off together. Archer's investigations turn up the fact that Damis entered the United States from Mexico using the papers of another man, Ralph Simpson, who has been murdered and buried in a South Californian city called Citrus Junction. Archer travels to Mexico, where an American resident tells him how he recognised one of Damis's paintings, "Portrait of an Unknown Woman", as matching the picture of a young woman, Dolly Stone, strangled by her husband in Tahoe, Nevada some months previously. Damis is that fugitive husband; his real name is Bruce Champion. Thus, he is the prime suspect in two murders. Archer tracks him down and has him arrested, but he does not really believe that Champion is guilty of the murders. Further investigations reveal that Colonel Blackwell was the former lover of Champion's wife, Dolly Stone, and fathered a baby by her before she was murdered. A button from a Harris tweed overcoat was found in the baby's fist after Dolly's murder; the coat itself has been found in the ocean by an unrelated group of teenagers who drive the emblematic vehicle of the title, an old hearse painted in black and white stripes, and spend their time surfing and picking up flotsam on the beach. Archer connects these two disparate facts, and traces the coat back to Colonel Blackwell. He accuses Blackwell's wife, Isobel, of having killed Dolly to

conceal her husband's affair, and Ralph Simpson because he was trying to clear Campion's name. Harriet Blackwell is missing, presumed dead, and her stepmother Isobel Blackwell stands to inherit her fortune if she dies before her father the Colonel. Isobel is unflinching before Archer's accusations, and he transfers his suspicions to the Colonel, whom he confronts with the evidence linking him to the two murders and to the presumed murder of his daughter. Blackwell then commits suicide. But the case is not over. It ends when Archer goes back to Mexico, meets Harriet Blackwell in a church, and accuses her of the murders which she committed in order to punish her beloved father for loving Dolly more than he loved her.

This is merely a simplified recital of some major turning-points in a complex, yet credible plot which is realised with considerable subtlety of texture and strong poetic imagery. Even in my crude summary, the plot-line does not exactly recall the *Commedia*. It is closer to Macdonald's perennial theme of Theban tragedy, what Hugh Kenner called his "Oedipal chess that had run for three generations".¹² He was a repetitious, obsessive storyteller: Donald Davie, in a poem about the author swimming during the onset of his final illness, recalled how he "seal-like turned himself round / To plunge upon the next / Pitiless, pitiful fable".¹³

Despite its non-Dantesque theme, the book's opening scene does contain an overt reference to *Inferno* canto III, but is mostly modelled, I suggest, on *Inferno* II. Chapter 1 begins in Lew Archer's office:

"She was waiting at the office door when I got back from my morning coffee break. The women I usually ran into in the rather dingy upstairs corridor were the aspiring hopeless girls who depended on the modeling agency next door. This one was different.

She had the kind of style that didn't go on with her make-up, and she was about my age. As a man gets older, if he knows what is good for him, the women he likes are getting older, too. The trouble is that most of them are married.

'I'm Mrs. Blackwell', she said. 'You must be Mr. Archer'.

I acknowledged that I was.

'My husband has an appointment with you in half an hour or so'. She consulted a wrist watch on which diamonds sparkled. 'Thirty-five minutes, to be precise. I've been waiting for some time'.

'I'm sorry, I didn't anticipate the pleasure. Colonel Blackwell is the only appointment I have scheduled this morning'.

'Good. Then we can talk'.

She wasn't using her charm on me, exactly. The charm was merely there. I unlocked the outer door and led her across the waiting room, through the

door marked Private, into my inner office, where I placed a chair for her . She sat upright with her black leather bag under her elbow, touching as little of the chair as possible. Her gaze went to the mug shots on the wall, the faces you see in bad dreams and too often on waking. They seemed to trouble her. Perhaps they brought home to her where she was and who I was and what I did for a living.

I was thinking I liked her face. Her dark eyes were intelligent, and capable of warmth. There was a touch of sadness on her mouth. It was a face that had known suffering, and seemed to be renewing the acquaintance.

I said in an exploratory way: 'Abandon hope all ye who enter here'. She colored slightly. 'You're quick at catching moods. Or is that a stock line?'

'I've used it before'.

'So has Dante'. She paused, and her voice changed in tone and rhythm: 'I suppose I've placed myself in a rather anomalous position, coming here. You mustn't imagine my husband and I are at odds. We're not, basically. But it's such a destructive thing he proposes to do'.

'He wasn't very specific on the telephone. Is it divorce he has on his mind?'

'Heavens, no. There's no trouble of that sort in our marriage'. Perhaps she was protesting a little too vehemently. 'It's my husband's daughter I'm concerned – that we're both concerned about'.

'Your stepdaughter?'

'Yes, though I dislike that word. I have tried to be something better than the proverbial stepmother. But I got to Harriet very late in the day. She was deprived of her own mother when she was only a child''.

Archer's quoted tag, "Abandon hope all ye who enter here", is the obvious (and inaccurate) Dante reference. The hidden echoes are more interesting. In *Inferno* II, the canto before "Abandon hope", Virgil had been called on by a lady who was concerned about a man in deep trouble:

"Io era tra color che son sospesi,
e donna mi chiamò beata e bella
tal che di comandare io la richiesi
Lucevan gli occhi suoi più che la stella"
[*Inferno*, II.52-55].

This was the "chronological" start of the story of Dante's salvation, following the prologue in Canto I depicting Dante's subjective experience of being lost in the dark wood. When Beatrice came to retain him as Dante's guide, Virgil was in Limbo rather than in its modern equivalent, a dingy office building peopled by "aspiring hopeless" girls (cf. "senza speme vivemo in disio", *Inferno*, IV.42).

The opening scene is taken at least partly from Dante. Mrs Black-

well, like Beatrice, has been compelled by circumstance to leave her sphere of order and privilege and visit the hellish side of life. She does not have shining eyes, but she consults “a wrist-watch on which diamonds sparkled”. She does not say in Beatrice’s heartless way that “your misery does not touch me – la vostra miseria non mi tange” [*Inferno*, II.92]; but she touches as little of the chair in Archer’s office as possible. She does not refer to heaven literally, as Beatrice does [*Inferno*, II.94], but exclaims “Heavens, no” when rejecting the idea of a threat to her marriage; and later we will learn that marriage is associated with Harriet Blackwell’s “hopes of heaven” [*ZSH*, 13], while Harriet’s father complains that his wife “has the standard female illusion that all marriages are made in heaven” [*ZSH*, 10-11]. Beatrice is afraid she has got moving too late to save the lost sheep Dante – “e temo che non sia già sì smarrito / ch’io mi sia tardi al soccorso levata” [*Inferno*, II.65] – while Mrs Blackwell regrets that she “got to Harriet very late in the day”.

A case may have been made here for some parodic echoes of Dante. But are these details not equally explicable as the small change of the genre?¹⁴ Do all those glamorous women who invade the space of private eyes have to be derived from Beatrice?

Before we dismiss the significance of these echoes, we might consider other strings of images with Dantean overtones. The heavy father who hires Lew Archer is Colonel Mark Blackwell. His first name may recall King Mark of the Tristan legend, and Oedipal elements are also well to the fore. References to the weakness of his eyes begin in the opening pages: “His eyebrows were his most conspicuous feature, and they gave him the air of an early Roman emperor. Black in contrast with his hair, they merged in a single eyebrow which edged his forehead like an iron rim. Under it, his eyes were unexpectedly confused” [*ZSH*, 8]. “His eyes had a hurt expression” [*ZSH*, 9]. “A shadow stained his eyes”. [*ZSH*, 12].

The Theban family tragedy which underpins much of Macdonald’s mythology offers two versions of blindness relevant to Mark’s predicament. As Bruno Bettelheim observes,

“Oedipus acted out his metaphorical blindness – his blindness to what the oracle had meant, based on his lack of knowledge of himself – by depriving himself of his eyesight. In doing so, he may have been inspired by the example of Teiresias, the blind seer who reveals to Oedipus the truth about Laius’s murder. We encounter in Teiresias the idea that having one’s sight turned away from the external world and directed inward toward the inner nature of things – gives true knowledge and permits understanding of what is hidden

and needs to be known".¹⁵

However, a later image of Mark's metaphorical blindness – "His eyes moved to my face like a blind man's eyes trying to glean a ray of light" [*ZSH*, 108] – is reminiscent of the blinded souls of the envious, deprived of the "luce del ciel" in Dante's *Purgatorio* [XIII.61-75]. And Mark's all-consuming anger, which for much of the book seems to be the main factor in his blindness, recalls his namesake Marco Lombardo, blinded by black smoke in the terrace of anger a few cantos later [*Purgatorio*, XVI.1-7, 34-36]. The idea that Mark Blackwell might have purgatorial connections was already implicit in his return to Archer's office after walking his wife to her car at the end of the first chapter. "He came back, though, wearing a purged expression which failed to tell me what had been purged, or who" [*ZSH*, 10].

An important element in the book is the afterlife of death, detachment or exile; a state that can be represented by hell, purgatory and heaven – or by Mexico. When Archer first flies there, "Baja California passed under the wing like the endless harsh shores of hell" [*ZSH*, 64-65]. An expatriate American approaches Archer in a bar [*ZSH*, 77] and "stood over me tall and leaning, a Pisan tower of flesh" [cf. *Inferno*, XXXI.19-45 and XXXIII.79]. But Anne Castle, one of the book's notable female figures, says of Mexico: "You couldn't possibly understand how I feel about this place. It's as ancient as the hills and as new as the Garden of Eden – the real New World – and I love to be a part of it" [*ZSH*, 89]. On the last page of the book, Archer is leading Harriet Blackwell out of the Mexican church where she has confessed her crimes. "I put my arm around her shoulders and walked her towards the door. It opened, filling with the red sunset. The beggar woman appeared in it, black as a cinder in the blaze" [*ZSH*, 256]. This might be some generic "inferno" of undifferentiated fire.

Hell or earthly paradise? Either way, it's the afterlife: Mexican donkeys are "the grey and shrunken ghosts of horses" [*ZSH*, 68]. Most of the individual characters whom Archer meets in Mexico are Americans, exiled for various reasons: vengeful ex-wives, or the fact of being homosexual. Some are still concerned and talkative about their former lives. Some are lost souls. One man, the gentle hotel manager Claude Stacy, sends a message back to the world of the living:

"Stacy drove me to the airport. He wouldn't let me pay him for the service, or for the double hole in his sweater. He said it would make a conversation piece.

But he did ask me when I had the time to call a friend of his who managed

a small hotel on Laguna Beach. I was to tell the man that Claude was doing all right, and there were no hard feelings" [*ZSH*, 105].

Why could Claude not simply have sent a letter with no return address? Clearly, we have departed from everyday realism; Archer the pilgrim is a messenger between incommunicable worlds.

By assembling these inconclusive fragments we cannot claim to have established *The Zebra-Striped Hearse* as a thoroughly Dantean book. Nor should we. The story remains resolutely a Theban tragedy, not any sort of comedy. However, the figure of the detective is, in Ross Macdonald's mind, essentially Dantean.

Let us look at the evidence for this assertion. The author once argued that "much of the modern development of the detective story stems from Baudelaire [...] and his vision of the city as inferno".¹⁶ And in a lecture at the University of Michigan in 1954, he explicitly used the Dante-Virgil relationship as an analogy of the discovery theme in detective fiction, writing of Poe's fictional detective and his descendants as "the kind of Virgil [...] who leads a first-person narrator through a kind of hell". This detective "is offered as an authentic hero to be admired by the reader". Both the narrator and the detective hero are projections of the author, and the reader is invited "to place his eager little Watsonian hand in Holmes's, let us say, and stroll through hell".¹⁷ That hell may be, as R.W. Flint wrote of Macdonald's celebrated precursor, the "miasmatic, Dantesque background of California roadways, police stations, office buildings, and fake interiors in which Chandler specialises".¹⁸ Or it could be a general image of the modern world, cut off from the certainties of medieval belief. Macdonald spoke of Coleridge's *Ancient Mariner* as "the psychological epic of modern man cut off from tradition by the final crumbling of the medieval synthesis, estranged from his fellow men by superior sensibility and insight, and by the commensurate guilt which is the price the poet paid for his insight into the sources of evil in himself".¹⁹

We shall shortly see a biographical explanation of why the author knew Dante well enough to invoke him in part of these discussions. He may also have felt some affinity for Dante's systematic account of good and evil and the origins of sin in misconceived love [*Purgatorio*, XVII.82-139]. His friend and admirer Eudora Welty, in a memorial essay entitled *Finding the Connections*, used a Christian framework which might almost recall Virgil's reference to "lo vinco d'amor che fa natura" [*Inferno*, XI.56], to explore the connections established by Lew Archer's investigations of mystery:

“Exceeding all other connections is of course that of human love. In the crime novel, the murderer, in simplest aspect, is one who breaks his human connection, not only with his victim but with all society. [...] In a Macdonald novel, the presence of crime is the story we’re being told of the absence of love. All its unfolding of drama, the tracking to its source of a wrong done, discovers at the end its beginning in love’s abuse or denial. The pattern is circular”.²⁰

And Macdonald had a highly developed sense of sin, arising initially from his own identity and youthful experiences:

“The year I left high school, 1932, I was glad to work on a farm for my board alone. Healthy as that year of farm life was, it was a year of waiting without much hope. I shared with many others the dilemma of finding myself to be at the same time two radically different kinds of people, a pauper and a member of the middle class. The dilemma was deepened by my fear that I’d never make it to college, and by my feeling of exile, which my mother had cultivated by teaching me from early childhood that California was my birthplace and natural home. Such personal dilemmas tend to solidify along traditional philosophic lines. In a puritanical society the poor and fatherless, suffering the quiet punishments of despair, may see themselves as permanently and justifiably damned for crimes they can’t remember having committed”.²¹

That sense of damnation provided part of the stimulus for his finest novel, *The Galton Case* (1959), about which he wrote: “My mind had been haunted for years by an imaginary boy whom I recognised as the darker side of my own remembered boyhood. By his sixteenth year he had lived in fifty houses and committed the sin of poverty in each of them. I couldn’t think of him without anger and guilt”.²²

Apart from the author’s personal issues, there are other reasons why the *Commedia* is a godsend for anyone writing the modern private eye novel. We have already noted some potentially Dantesque elements in the genre. In addition, there is the figure of the investigator observing life on condition that he remains slightly outside of life.²³ But the most important attraction of Dante’s story to the modern crime writer could well be the narrative principle of transgression, the protagonist’s need to go over to the other side in order to make sense of sinful “normal” life. For if the underlying story in Ross Macdonald’s novels is of irreducible Oedipal tragedies in which characters are statically locked, the way in which Lew Archer uncovers this static pattern is through a surface story of freewheeling quest. Nonetheless, if *The Zebra-Striped Hearse* is a Dantean progress through a Theban world, the journey tends to gravitate towards the level of “novella Tebe” [*Inferno*, XXXIII.-

89], the Pisan horror of Ugolino, in keeping with the author's belief that "the very best detective stories present a true vision of evil to which there is no rational counterstatement, and leave a residue of terror and understanding pity, like tragedy itself, which can't be explained away".²⁴ Evil tends to win out.

Other attractions for the crime writer include the pervasive themes of quest and revelation, and the episodic nature of Dante's poem. Like the private-eye novel, the *Commedia* presents a series of encounters with informants, antagonists, helpers and guides, most of whom stay static while the protagonist moves through their worlds. An obvious difference is that the investigator in the private-eye novel returns to question people already seen; but the *Commedia* too has characters who serve as doubles or reinforcers of others already seen. The restless questioning of Dante's journey is one reason why, as his biographer observed, "*The Divine Comedy* would be a frame of reference for Ross Macdonald's Southern California".²⁵ He pointed out to his friend Donald Pearce that "people in hell engage in conversation all the time", and concluded that Dante seems to be saying that hell consists largely of conversation, self-justification, accusation.²⁶ This was while he was studying as a graduate student and teaching assistant at Ann Arbor, the University of Michigan, and attending a seminar on "Fate and the Individual in European Literature", taught by W.H. Auden in 1941-1942.

The meeting with Auden was enormously important to Kenneth Millar (Ross Macdonald), and he remained proud of having taken his course, which was extremely broad and ambitious, involving thirty-two set books ranging from Aeschylus to opera libretti. His paper for the course involved a comparison of the *Comedy* to Kafka's *Castle*, and for his final examination he was to memorise and write out seven cantos of Dante's poem in the Carlyle-Wicksteed prose version.²⁷ But there was another reason why Auden's influence was particularly benign. Jerry Speir interviewed the author for his 1978 study, *Ross Macdonald*, and recorded that he named W.H. Auden as "the most important single influence on my life":

"Millar studied Modern European Literature under Auden, a subject that was taken to cover 'Dante to Kafka'. But more importantly, Auden had his own self-confessed addiction to detective stories [...]. He encouraged both Kenneth and Margaret Millar in the genre, which Auden believed capable of considerable literary importance and power. Millar referred to Auden as 'one of the most complete minds I've ever met with'. For a man of such stature to encourage a young novelist in a pursuit often considered frivolous was surely an important factor in shaping Millar's final choice of genre".²⁸

What can we conclude from all this? That university teaching is not entirely useless; that Dante is alive and well and living in popular culture; and that an imaginative engagement with the *Comedy* could still add an extra dimension of meaning to a twentieth-century storyteller working on very different archetypes.

Notes

* An earlier version of this essay was presented at a mini-conference on Dante and Popular Culture, organised by Nick Havelly at the University of York in 1998. Abbreviations in alphabetical order (works with page-numbers cited in the text – see Bibliography for publishing details):

<i>BM</i>	Ross Macdonald, <i>Black Money</i> .
<i>EC</i>	S. Ellin, <i>The Eighth Circle</i> .
<i>NC</i>	N.J. Crisp, <i>The Ninth Circle</i> .
<i>SB</i>	Ross Macdonald, <i>Sleeping Beauty</i> .
<i>TCH</i>	R. Hukanovic, <i>The Tenth Circle of Hell</i> .
<i>WW</i>	Ross Macdonald, <i>The Wycherly Woman</i> .
<i>ZSH</i>	Ross Macdonald, <i>The Zebra-Striped Hearse</i> .

¹ New York, Random House, 2003. See <http://www.thedanteclub.com>

² The question of what constitutes “popular” literature is complex, and will be raised again. Havelly (p. 211) points out that studies of Dante's influence have tended, quite rightly, to concentrate on European male poets; his book too deals with canonical figures such Shelley, Pound and MacNiece, but also includes his own article on *Linden Hills* by the African American fiction writer Gloria Naylor.

³ Boccaccio, XX, pp. 53-54.

⁴ As well as with its main acknowledged source, Joseph Conrad's *Heart of Darkness*.

⁵ See, for example, “The Observer”, 18-10-1998 (Review Section, p. 16), in which P. Beaumont reviews *The Graves* by E. Stover and G. Peress, another book about atrocities in ex-Yugoslavia. Dantean circles provide titles for other books too: current catalogues include *The Tenth Circle* by the Argentinian writer Mempo Giardinelli, translated from *El décimo infierno* (1999) by A. Labinger, Pittsburgh, Latin American Literary Review Press, 2001, and the satirical bestseller *Dispatches from the Tenth Circle: The Best of The Onion*, London, Boxtree, 2001.

⁶ J. Lerner, *You Got Nothing Coming: Notes from a Prison Fish*, London, Corgi, 2003, p. 75; see also pp. 17, 161, 173, 180, 188, 412.

⁷ The book won an Edgar from the Mystery Writers of America (H.R.F. Keating, *Whodunit? A Guide to Crime, Suspense and Spy Fiction*, London, Windward, 1982, p. 155), and is singled out by J. Symons (*Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: a History*, revised edition, Harmondsworth, Penguin, 1974, p. 178) as his most notable novel.

⁸ See the comprehensive account in Nolan, and see M.J. Bruccoli, *Ross Macdonald*, San Diego, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1984, pp. 42, 103-04, 109, 111 for the television and film productions.

⁹ P. 120 of M.J. Bruccoli, *Up from the Category Racks*, in Sipper, pp. 120-26.

¹⁰ Ross Macdonald, in an interview with J. Carroll, "Esquire", June 1972, quoted on p. 92 of J. Speir, *Writing Ross Macdonald*, in Sipper, pp. 89-94.

¹¹ For example, Bruno Manfredi [*EC*, 252] is asked whether he has ever read any Sherlock Holmes, and protests: "I got four kids. When would I get time to read anything?". John Rebus, the Edinburgh detective, lays claim to the same problem: "Rebus collected unread books. Once upon a time, he had actually read the books that he bought, but these days he seemed to have so little time" (I. Rankin, *Knots and Crosses*, London, Orion, 1998, p. 38). Even Ross Macdonald's Lew Archer is anxious to establish that he is not a bookish man. Asked by Professor Bosch whether he has read Dante, he concedes: "I've read at him" [*BM*, 215]. When it comes to connoisseurship, the private eye is traditionally suspicious. Although *The Zebra-Striped Hearse* takes the art and ideas of a painter seriously, in *Farewell, My Lovely* (1940), Raymond Chandler's Philip Marlowe becomes downright offensive, sneering at a work of abstract sculpture identified as "Asta Dial's *Spirit of Dawn*", which he re-titles *Klopstein's Two Warts on a Fanny* (Harmondsworth, Penguin, 1971, p. 46). Later in the same book, however, the supposedly philistine Marlowe can describe a girl's face as "fine drawn like a Cremona violin". For Chandler's ambiguous attitudes to high culture, see T. Hiney, *Raymond Chandler: A Biography*, New York, The Atlantic Monthly Press, 1997, pp. 16, 25, 48, 173-74, 300-01, etc. *The Zebra-Striped Hearse* refers explicitly and implicitly to Henry James, Tennyson, Sir Joshua Reynolds, Picasso, Edmund Burke and others, while several characters have names that conjure up medieval and Renaissance echoes, or that invite allegorical readings: Mark, Lewis, Archer, Damis, Champion, Jaimet, Castle. Yet even Archer must pay some homage to the demotic ethos of the genre.

¹² Quoted in Sipper, p. 57.

¹³ Quoted in Sipper, p. 96. I would like to thank Dr Mark Davie for permission to quote these lines by his father, and also for his kindness in drawing my attention to some biographical materials about Ross Macdonald.

¹⁴ In *The Eighth Circle*, for example, the girl turned up in Murray Kirk's office on "a routine Friday" and "sat primly on the edge of the chair, her hands clasped in her lap like an illustration of decorous good posture" [*EC*, 36-37].

¹⁵ Bettelheim, pp. 23-24.

¹⁶ Ross Macdonald, *The Writer as Detective Hero*, quoted on p. 150 of G. Sorrentino, *Ross Macdonald: Some Remarks on the Limitation of Form*, in Sipper, pp. 148-53.

¹⁷ Pp. 22-23 of Ross Macdonald, *The Scene of the Crime*, a lecture given at the University of Michigan in 1954, and transcribed from a phonograph recording, in Sipper, pp. 11-34.

¹⁸ P. 328 of R.W. Flint, *A Cato of the Cruelties*, "The Partisan Review", XIV.3, 1947, pp. 328-30.

¹⁹ Ross Macdonald, *The Scene of the Crime*, cit., p.17.

²⁰ P. 158 of E. Welty, *Finding the Connections*, in Sipper, pp. 154-58.

²¹ Ross Macdonald, *A Preface to The Galton Case*, in *Afterwords: Novelists on Their Novels*, p. 152.

²² *Ibid*, p. 151.

²³ As one early reviewer of *The Zebra-Striped Hearse* remarked, "Macdonald uses coincidence [...] marvellously to show how a life gone out of control, moving as fast as California makes it move, must intersect with countless other lives of which it knows nothing. The only honest mode of address in such a world is the interrogative, and so

Lew Archer asks questions and listens to answers which can be connected only by someone not committed to having a life himself": p. 148 of R. Sale, *Gossips and Story-tellers* (review article), "The Hudson Review", XVI.1, 1963, pp.141-49.

²⁴ P. 19 of Ross Macdonald, *The Scene of the Crime*, in Sipper, pp. 11-34.

²⁵ Nolan, pp. 53-54.

²⁶ *Ibid.*, p. 54.

²⁷ As well as Nolan, pp. 53-55, see Pearce; and Carpenter; Auden was certainly devoted to Dante at this time; in an essay on *Criticism in Mass Society*, published in 1941, "he cited Langland, Dante and Pope as the major influences on his poetry" (see Osborne, p. 210).

²⁸ Speir, pp. 7-8.

Bibliography

B. Bettelheim, *Freud And Man's Soul*, London, Chatto and Windus / The Hogarth Press, 1983.

G. Boccaccio, *Trattatello in Laude di Dante*, ed. B. Maier, Milan, Rizzoli, 1965.

M.J. Brucoli, *Ross Macdonald / Kenneth Millar: A Descriptive Bibliography*, University of Pittsburgh Press, 1983.

M.J. Brucoli, *Ross Macdonald*, San Diego, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1984.

H. Carpenter, *W.H. Auden: A Biography*, London, George Allen and Unwin, 1981.

N.J. Crisp, *The Ninth Circle*, Long Preston (North Yorkshire), Magna Print, 1991. (First published in Great Britain by Judy Piatkus, 1988).

S. Ellin, *The Eighth Circle. A Novel of Suspense*, London and New York, T.V. Boardman, 1959. (© Stanley Ellin 1958).

N.R. Havelly, ed., *Dante's Modern Afterlife: Reception and Response from Blake to Heaney*, Basingstoke and New York, Macmillan, 1998.

T. Hiney, *Raymond Chandler: A Biography*, New York, The Atlantic Monthly Press, 1997.

R. Hukanovic, *The Tenth Circle of Hell: A Memoir of Life in the Death Camps of Bosnia*, translated from the Bosnian by C. London and M. Ridjanovic, ed. from the [unnamed] original by A. Alcalay, London, Little and Brown, 1997, with a foreword by E. Wiesel, translated by C. Messud. (Originally published New York, Basic Books, 1996).

H.R.F. Keating, *Whodunit? A Guide to Crime, Suspense and Spy Fiction*, London, Windward, 1982.

Ross Macdonald, *A Preface to The Galton Case*, in *Afterwards: Novelists on Their Novels*, ed. T. McCormack, New York, St Martin's Press, 1988.

Ross Macdonald, *Black Money*, New York, Vintage, 1996. (First published New York, Alfred A. Knopf, 1965).

Ross Macdonald, *The Wycherly Woman*, London, Fontana, 1963. (First published New

York, Alfred A. Knopf, 1961).

Ross Macdonald, *The Zebra-Striped Hearse*, New York, Alfred A. Knopf, 1962.

T. Nolan, *Ross Macdonald: A Biography*, New York, Scribner, 1999.

C. Osborne, *W.H. Auden: The Life of a Poet*, London, Macmillan, 1982. (First published in the United Kingdom by Eyre Methuen, 1980).

D. Pearce, *Fortunate Fall: W.H. Auden at Michigan*, in *W.H. Auden: The Far Interior*, ed. A. Bold, London and Totowa (New Jersey), Vision Press and Barnes & Noble, 1985.

R.B. Sipper, ed., *Inward Journey: Ross Macdonald*, Santa Barbara, Cordelia Editions, 1984.

R.E. Skinner, *The Hard-Boiled Explicator: A Guide to the Study of Dashiell Hammett, Raymond Chandler and Ross Macdonald*, Metuchen (New Jersey) and London, The Scarecrow Press, 1985.

J. Speir, *Ross Macdonald*, New York, Frederick Ungar, 1978.

J. Symons, *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: a History*, revised edition, Harmondsworth, Penguin, 1974. (First published London, Faber, 1972).

Giovanni Pillonca

(Italian Cultural Institute, Montreal)

“Marking time”.
Some remarks on Seamus Heaney’s
reading of Dante’s *Purgatory*

The aim of this paper is to trace some of the functions embodied by purgatory, both as a literary example and as a structural and cultural paradigm in *Station Island*, Seamus Heaney’s sixth book of poems. Assessing the function of purgatory also helps us to gauge Dante’s presence and influence in Heaney’s achievement.

Dante had a major role in giving purgatory, a relatively recent concept in the 14th century, literary visibility. The *Commedia* dramatically helped the diffusion of the cultural paradigm of purgatory as an intermediate station in the imagination of generations of readers.

The phrase in my title – “marking time” – is taken from the closing paragraph of *The Government of the Tongue*, the title essay of Heaney’s second book of prose. There, Heaney is trying to define the effectiveness of poetry. The example he chooses is Christ in St John’s Gospel, confronting the crowd, who intend to stone the adulteress. Instead of directly answering the questions posed by the people around him, Jesus writes on the ground. Poetry, Heaney says,

“is like the writing in the sand in the face of which accusers and accused are left speechless and renewed. The drawing of those characters is, like poetry, a break with the usual life but not an absconding from it. Poetry, like the writing, is arbitrary and *marks time* in every possible sense of that phrase” [GT, 108 – my emphasis].¹

I am aware that in this particular instance, Heaney is rephrasing Robert Frost’s well-known definition of poetry, which he quotes earlier on in the same essay, as “a momentary stay against confusion” [GT,

93]. I would argue, nonetheless, that marking time is not only the main feature of purgatory, as a penitential place where people mark time, but also refers to a conception of life where suffering stands central to human experience. Actually, the second definition for purgatory in the *Oxford English Dictionary* is “a state of suffering, especially penitential suffering”.

In *Station Island*, on which I shall focus presently, this is the sense in which it is used by the poet-pilgrim doing his station, when he meets Master Murphy, Heaney’s schoolteacher at Anahorish Primary School: “‘You’d have thought that Anahorish School / was purgatory enough for any man,’ / I said. ‘You’ve done your station’” [*SI*, 73].

As I have tried to illustrate elsewhere,² Dante’s visible presence in Heaney’s poetry dates back, officially, to *Field Work*, the book of poems published in 1979, five years before *Station Island*.

In *Field Work*, Dante is directly quoted in the epigraph to the elegy in memory of Colum McCartney, *The Strand at Lough Beg*, one of Heaney’s most anthologised poems. The quotation is taken from *Purgatorio* [I.100-02], in the translation of Dorothy Sayers: “All round this island, on the strand / far down below there, where the breakers strive, / grow the tall rushes from the oozy sand”.³

The speaker is Cato of Utica, the guardian of the island. He is giving Virgil directions so as to perform the ritual of humility, which is indispensable for Dante the pilgrim to gain access to the second realm. The value of Cato’s suggestion and of the epigraph can hardly be overestimated. Humility is not to be thought of without forgiveness, and forgiveness is a most unusual value to be pleaded for, albeit indirectly, in an elegy on a victim of a sectarian murder. Colum, the poet’s cousin, was in fact shot dead in an ambush by Protestant paramilitaries. The call for forgiveness is plainly reiterated in other poems in the same collection, in particular, in the second and third sections of *Triptych*, which precede and serve to introduce Colum’s elegy. In the second, entitled *Sibyl*, the Sibyl’s answer to the question: “What will become of us?” is, in this respect, eloquent:

“I think our very form is bound to change.
Dogs in a siege. Saurian relapses. Pismires.

Unless forgiveness finds its nerve and voice,
Unless the helmeted and bleeding tree
Can green and open buds like infants’ fists
And the fouled magma incubate

Bright nymphs... [...]” [FW, 13].

What is bluntly addressed here is the question of questions at the time in Northern Ireland. The problem of violence, in an “island full of comfortless noises” [FW, 13], could hardly have been confronted more directly. In fact, some of the poems in *Field Work* might well have benefited from a lesser degree of explicitness. What is important to note is that violence is the point at stake both in the Sibyl’s mind and even more so in Colum’s elegy. The poem in memory of Colum McCartney actually closes with the speaker in the poem performing the cathartic ritual suggested to Virgil by Cato:

“I turn because the sweeping of your feet
Has stopped behind me, to find you on your knees
With blood and roadside muck in your hair and eyes,
Then kneel in front of you in brimming grass
And gather up cold handfuls of the dew
To wash you cousin. I dab you clean with moss
Fine as the drizzle out of a low cloud.
I lift you under the arms and lay you flat.
With rushes that shoot green again, I plait
Green scapulars to wear over your shroud” [FW, 18].

It is indeed the imperative need to deal with “the unspeakable phenomenon for which violence is our inadequate word” that prompts Heaney to seek for adequate images.⁴ Dante seems to provide such images. Only, at this particular stage, the poet seems uncertain as to which realm to refer in order to describe a particular unbearable predicament in the here and now. Does the *Inferno* provide a suitable framework or is *Purgatory* a more appropriate imaginative field? *Field Work* spans between these two poles: it opens with references to *Purgatory* and closes with Heaney’s rendering of Ugolino’s passage in *Inferno*,⁵ one of the most atrocious among the medieval deeds of violence. This element of indecision on the part of the poet is what, to my judgment, impairs some of the poems in the book. I would argue that this is one of the reasons why the elegy on Colum elicits a palinode, a recantation of sorts, in *Station Island*. When the poet-penitent meets his cousin’s shadow again, he is reproached by him:

“The Protestant who shot me through the head
I accuse directly, but indirectly, you
who now atone perhaps upon this bed
for the way you whitewashed ugliness and drew

the lovely blinds of the *Purgatorio*
and saccharined my death with morning dew" [*SI*, 83].

What Colum is saying is that using *Purgatory* was not entirely justified from a poetic and an aesthetic point of view, besides being a sentimental and inadequate way to deal with violence. Moreover, when we come to the question as to what is Dante's and *Purgatory's* import for Heaney before *Station Island*, we are really at sea. Things become somewhat clearer after the publication of *Station Island* in 1984. The book is, in Heaney's own words,

"a sequence of dream encounters with familiar ghosts, set on Station Island on Lough Derg in Co. Donegal. The island is also known as St Patrick's Purgatory because of a tradition that Patrick was the first to establish the penitential vigil of fasting and praying which still constitutes the basis of the three day pilgrimage" [*SI*, 122].

In an essay the poet wrote soon after the publication of *Station Island*, he acknowledges his debt: "I would not have dared to go to Lough Derg for the poem's setting had I not become entranced a few years ago with *The Divine Comedy* in translation" [*EI*, 5].

Dante's example and the lesson he could draw from the *Commedia*, says Heaney,

"encouraged my attempt at a sequence of poems which could explore the typical strains which the consciousness labours under in this country. The main tension is between two often contradictory commands: to be faithful to the collective historical experience and to be true to the recognition of the emerging self" [*EI*, 19].

Seamus Deane, one of Heaney's most perceptive critics, has suggested that Dante's example is paramount in Heaney's attempt to manoeuvre atrocity and poetry "into a relationship which could be sustained without breaking the poet down into timorousness, the state in which the two things limply coil".⁶

Dante does indeed come to Heaney as a badly needed guide-figure, at a crucial moment in his development. Here was a poet, the Florentine exile, who, among other things, had come to terms with the violence both of his country and of his own time, who had indeed managed to transmogrify it into the substance of his own achievement.

With this in mind, and not having time to expand further on the subject, I would like to assess to what extent Dante's presence, in *Station Island*, has helped Heaney, in the way envisaged by Seamus Deane,

i.e. 1. to relate atrocity and poetry, and 2. “to elicit from it a style of survival as a poet”.⁷ As the reader of *Field Work* is reminded, relating atrocity and poetry is a very problematic task. But it is something that the modern poet cannot overlook if he / she wants to fulfil his / her task. This applies to poets the world over. The eruption of the Troubles in Northern Ireland in the 1970s was not an exception as far as the international scene is concerned. The 1960s and 1970s saw the Vietnam War, the suppression of democracy in Chile, the ferocious ruling of dictators almost everywhere in Central and South America, postcolonial turmoil in several countries, a blood-bath in Cambodia, the stand-off between Palestinians and Israel, apartheid in South Africa and in the southern United States, and so on.

Having yet to come to terms with the violence of World War II, the Western countries’ consciousness hardly needed such a terrible reminder of the everlasting recurrence of evil and horror. The 1970s also saw the publication of two fundamental books dedicated to the phenomenon of violence – Hannah Arendt’s *On Violence* and René Girard’s *Violence and the Sacred* –,⁸ which help the reader to perceive some of the preoccupations common to writers and poets at the time.

Let us turn to the way Heaney faces up to the task in *Station Island*, how he manoeuvres to relate atrocity and poetry and if and how he manages to elicit a style of survival as a poet. In a poem of the first section of *Station Island* marked by the presence of Dante – *Sandstone Keepsake* – one gets a significant instance both of the poet’s direct reflection on atrocity and violence and the equilibrium, the momentary stay which the poet’s “full look at the worst” (to use Thomas Hardy’s phrase)⁹ gains in the poetry:

Sandstone Keepsake

“It is a kind of chalky russet
solidified gourd, sedimentary
and so reliably dense and bricky
I often clasp it and throw it from hand to hand.

It was ruddier, with an underwater
hint of contusion, when I lifted it,
wading a shingle beach on Inishowen.
Across the estuary light after light

came on silently round the perimeter
of the camp. A stone from Phlegethon,
bloodied on the bed of hell’s hot river?

Evening frost and the salt water

made my hand smoke, as if I had plucked the heart
that damned Guy de Monfort to the boiling flood –
but not really, though I remembered
his victim's heart in its casket, long venerated.

Anyhow, there I was with the wet red stone
in my hand, staring across at the watch-towers
from my free state of image and allusion,
swooped on, then dropped by trained binoculars:

a silhouette not worth bothering about,
out for the evening in scarf and waders
and not about to set times wrong or right,
stooping along, one of the venerators" [*SI*, 20].

What one finds here is the reiteration both of the structure of *Field Work* and of the wish stated in the same book by the Sibyl. The poem, a problematic one, appears perhaps not fully resolved. It seems indeed still structurally poised between hell and purgatory, still lacking a balance of its own and, in a way, betraying the ambivalence of the poet himself. A cry for forgiveness is not clearly stated, but the choice of the persona is clear: he is "one of the venerators".

The horror of oppression is rendered by evoking a shade from Dante's *Inferno*, Guy de Monfort. Guy de Monfort is a personage who elicits merely three lines from Dante, in canto XII where the violent against their neighbours are set. The Centaur who is accompanying Dante and Virgil shows them a shadow who remains unnamed: "Mostrocci un'ombra da l'un canto sola / dicendo: 'Colui fesse in grembo a Dio / lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola'" [*Inferno*, XII.118-20].

The echo of the murder committed by Guy was, according to Giovanni Villani's *Chronicles*, impressive in Dante's time. In 1272, Guy de Monfort (Simon de Monfort's son), during Mass in a church in Viterbo, killed Henry of Germany, the cousin of the King of England, Edward I. Edward's father, Henry III, had defeated and slain Simon de Monfort at the battle of Evesham in 1265.

Evoking a shade from *Inferno* does not seem at first entirely justified as a poetic device. The persona in fact refrains from pursuing the matter further, "[...] as if I had plucked the heart / that damned Guy de Monfort to the boiling-flood – / but not really [...]".

We are in the presence of a complex strategy which is meant to attain integrity of expression. The fact that the persona has second

thoughts gives credibility to what follows: “[...] though I remembered / his victim’s heart in its casket, long venerated”.

I would argue that it is here, in the middle of the fourth stanza, that a symbolic watershed takes place, at various levels. First of all, an act of violence does not elicit reprisal but veneration. Secondly, this is accomplished through the medium of religion, the sacred being the means to deal with violence, as René Girard has emphasized. This is not always effective, as Henry’s murder in a church and during Mass testifies. But it is the first protection man could devise against violence. Third, in the case of Dante and Heaney, this process is being represented and accomplished through art. The persona in question sides with the victim, and art replaces religion as a better way to deal imaginatively with violence in a secularised society.

Why is hell discarded at this point as a symbol or allegory of suffering? In the presence of an unbearable predicament, hell comes much more naturally to the fore as a catch-word to indicate horror and describe it. We must however keep in mind that such a choice has been in the course of this century associated with cases of much more extreme pain and destitution. The Holocaust, to name just the most appropriate instance, is a case in point.

So there is a question of discretion here, of self-deflation, on the part of the poet, when his persona performs that shift in the poem which is signalled by the phrase “but not really”. That would not be enough, however, to justify the poet’s choice, which originates in a set of principles and imaginative needs operating at a deeper and more consistent level.

One gets a glimpse of the complexity of the process in the choice the poet makes when it comes to translating the verb which Dante uses in the lines quoted above. “Cola” has been in fact the crux of contrasting interpretations: Dante’s early commentators took it to mean, indeed, “venerate”, while some among the modern ones would rather take it to mean “still dripping blood”, and, therefore, still exacting vengeance. “Venerate” is the reading chosen by Dorothy Sayers,¹⁰ whose version constitutes Heaney’s first approach to Dante. Heaney follows Sayers’ interpretation in this significant decision, and I would argue that this choice marks a significant turning point in Heaney’s poetry. The memory of violence is not put aside. Victims have to be remembered. This is the poet’s duty. The poet has to give them a voice, and this voice, instead of exacting a retaliation, does invoke forgiveness, as we have seen, and does now stress the need for an attitude of veneration. This is what the ancients called *pietas*.

This process is to be found at work in the title-poem from which I can only present a glimpse, with the proviso that it would be highly unwise to reduce the richness of the poem to the influence either of Dante or of purgatory – be it symbol or paradigm – in its many connotations. In fact, *Station Island* is a poem with conversations made up of a series of meetings of which the ones with victims of violence are only a part. The majority of the personae belong in the realm of literary and cultural history or in the more personal autobiographic domain of family ghosts.

In section VII, the poet meets William Strathearn, a shopkeeper, who had died at the hands of two off-duty policemen. Here the example of *Purgatorio* works at a less discernible level and therefore much more effectively than in *Field Work*:

“I turned to meet his face and the shock

is still in me at what I saw. His brow
was blown open above the eye and blood
had dried on his neck and cheek. ‘Easy now,’

he said, ‘it’s only me. You’ve seen men as raw
after a football match... [...]’” [*SI*, 77].

A reader acquainted with the *Commedia* is reminded of another figure in *Purgatorio*. The character in question is Manfred, the son of Frederick II, whom Dante meets in the canto III among the souls of the excommunicated who managed to repent at the last moment:

“E un di loro incominciò: ‘Chiunque
tu se’, così andando, volgi ‘l viso:
pon mente se di là mi vedesti unque’.

Io mi volsi ver’ lui e guardail fiso:
biondo era e bello e di gentile aspetto.
Ma l’un de’ cigli un colpo avea diviso”
[*Purgatorio*, III, 103-08].¹¹

The similarities and consonance do not end in the image of the cloven eyebrow. The same attitude of detachment, a complete lack of animosity, let alone spirit of vengeance, is what distinguishes both characters.

Here is William Strathearn as described by Heaney:

“Big-limbed, decent, open-faced, he stood

forgetful of everything now except
whatever was welling up in his spoiled head,
beginning to smile [...]” [SI, 79].

It is the poet rather surprisingly who asks for forgiveness:

“Forgive the way I have lived indifferent –
forgive my timid circumspect involvement’

I surprised myself by saying. ‘Forgive
my eye,’ he said, ‘all that’s above my head.’
And then a stun of pain seemed to go through him

and he trembled like a heatwave and faded” [SI, 80].

I would argue that the choice of the *Purgatorio* as a more suitable symbolic pattern than the *Inferno*, in the poem *Station Island*, has to do with the choice of a middle ground out of the pattern of recurring reciprocal violence. It has to be explained through the cultural paradigm for which purgatory stands. I use the word paradigm in the sense outlined by Kuhn in his *The Structure of Scientific Revolutions*,¹² as a set of values and beliefs shared by a community or a group at a given time. It is not indispensable for the paradigm to work that it be conscious. The process may be operative at a subcultural level. Whatever happens or changes or is redescribed within the boundary of a cultural paradigm must possess a necessity of its own. I am no social analyst to assess the workings of the paradigm at a social and cultural level, but undoubtedly, in a Catholic culture like the one in which Heaney grew up, the concept of purgatory is a familiar one. Even more so in a country that boasts one of the first actual sites of the realm on earth, St Patrick’s Purgatory on Station Island.

Purgatory’s function has been illustrated by Jacques Le Goff in his reconstruction of the “birth of purgatory”. The creation of the “second realm”, at the end of 12th century replaced the former binary system, consisting of heaven and hell, with a ternary system including purgatory as a middle ground. This epochal change was brought about by the introduction of the category of the mediocre: “Dyads of the inferior-superior type, such as powerful-pauper; potens-pauper, cleric-layman, monk-cleric, gave way to more complex triads”.¹³

It is not within the scope of this paper to illustrate, even partially, the importance of Le Goff’s work. What is relevant in our case, in relation to Heaney’s choice, is that this replacement of the binary by a ternary pattern brought about the introduction of a pluralistic model, and,

most of all, a “shift from blunt opposition, bilateral confrontation, to the more complex interplay of three elements”.¹⁴ It was the introduction of an intermediary category between two extremes.

This concept has a symbolic resonance in our case. Quoting and then, later on, taking the *Purgatorio* directly as a working model, cannot but have a profound relevance in relation to Heaney’s predicament and development at this stage. The subcultural inferences associated with purgatory as a paradigm of the intermediate fall on fertile soil in the case of a poet like Heaney who has been so much influenced by the act of reconciliation, by the ritual of appeasement.

What is also noteworthy, finally, is Le Goff’s observation that the emergence of the concept of purgatory was inspired “more by a need for justice than by a yearning for salvation [...]. The other world was supposed to correct the inequalities and injustices of this one”.¹⁵ This is a feature which cannot fail to exert a strong appeal to a poet who is so interested in the question of poetical / political redress as Heaney. This is clearly demonstrated in the title of his third book of prose, *The Redress of Poetry*.¹⁶ It would be however highly unwise to reduce the import of Dante’s influence as well as the purgatorial paradigm to a means to deal safely with the horror of contemporary history. Dante’s *Purgatorio* offers much more. It is on the one hand a way of being “faithful”, in Heaney’s words, “to the collective historical experience”, but it also provides the encouragement “to be true to the recognitions of the emerging self”. Dante’s *Purgatorio* is indeed a hymn to friendship and one of the greatest apologies for poetry. It does subscribe to the kind of poetry that Heaney has been advocating in the past two decades. Even in the presence of horror, the poet should not forfeit her / his right to sing, nor should she / he renounce the pleasure and joy which the accomplished poem does not fail to produce in poet and reader alike.

I have to hasten to some tentative conclusions.

Through the purgatorial pattern, provided by Dante and by the culture to which he belongs, Heaney manages to relate atrocity and poetry in a satisfactory and convincing way. He succeeds in his endeavour also by suggesting a balance, a middle ground, away from confrontation. This view is complemented by the view of poetry as “stay against confusion”, as “marking time”.

Heaney also finds a style of survival as a poet. But he does more than that. He also vindicates the highest, indispensable function of poetry in contemporary society both as a means to deal with atrocity and as a way to praise the pleasures and joys of life. In order to really succeed in

reaching the reader, poetry has to grant the rights of the emerging self. One of these rights entitles the poet to sing even in the face of horror.

One of the duties of poets in destitute times, as it is implied by the persona's choice in *Sandstone Keepsake*, and as Heaney has been suggesting in all his poetry, is not to forget the victims. By doing so the poet does indeed "exact a full look at the worst", but also manages to exact a full look at the best.

Notes

¹ Abbreviations of the titles of Heaney's works in alphabetical order:

EI *Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet*, "Irish University Review", XV.1, 1985, pp. 5-19.

FW *Field Work*, London, Faber, 1979.

GT *The Government of the Tongue*, London, Faber, 1988. The title essay is on pp. 91-108.

SI *Station Island*, London, Faber, 1984.

Abbreviations are followed by page numbers.

² See G. Pilonca, *Receptions of Dante: Seamus Heaney's Field Work, Poesia e memoria poetica*, ed. G. Silvani and B. Zucchelli, Università degli Studi di Parma, 1999, pp. 575-603.

³ D. Sayers, *The Comedy of Dante Alighieri, the Florentine. Cantica II, Purgatory (Il Purgatorio)*, Harmondsworth, Penguin, 1955. Italian text: "Questa isoletta intorno ab imo ab imo, / là giù colà dove la batte l'onda, / porta de' giunchi sovra 'l molle limo".

⁴ S. Deane, *Celtic Revivals*, London, Faber, 1985, p. 186.

⁵ *Inferno*, XXXII.124-39 and XXXIII.1-90.

⁶ Deane, cit.

⁷ *Ibid.*

⁸ H. Arendt, *On Violence*, London, Allen Lane, 1970; R. Girard, *Violence and the Sacred*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1977.

⁹ As quoted on p. 361 of J. Brodsky, *Wooing the Inanimate*, in *On Grief and Reason*, London, Hamish Hamilton, 1996, pp. 312-75.

¹⁰ "He showed one shade set by itself apart, / saying: 'There stands the man who dared to smite, / even in the very bosom of God, the heart // they venerate still on Thames' [...]". D. Sayers, *The Comedy of Dante Alighieri, the Florentine. Cantica I, Hell (L'Inferno)*, Harmondsworth, Penguin, 1949.

¹¹ "And one began: 'Whoever thou may'st be, / look backward as thou goest; consider, do, / if, yonder, thou didst e'er set eyes on me'. // I turned to him and took a careful view; / buxom he was, and blond, and debonair, / only he had one eyebrow cloven through". Translation by D. Sayers, *Purgatory*, cit.

¹² T.S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, 1962.

¹³ J. Le Goff, *The Birth of Purgatory*, University of Chicago Press, 1984, p. 225.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 210.

¹⁶ London, Faber, 1995.

Seamus Heaney

(Writer)

A dream of solstice

Qual è colui che somniando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a mente non riede,
cotal son io [...]

Dante, *Paradiso*, canto XXXIII

*Like somebody who sees things when he's dreaming
And after the dream lives with the aftermath
Of what he felt, no other trace remaining,*

*So I live now, for what I saw departs
And is almost lost, although a distilled sweetness
Still drops from it into my inner heart.*

*It is the same with snow the sun releases,
The same as when in wind, the hurried leaves
Swirl around your ankles and the shaking hedges*

That had flopped their catkin cuff-lace and green sleeves
Are sleet-whipped bare. Dawn light began stealing
Through the cold universe to County Meath,

Over weirs where the Boyne water, fulgent, darkling,
Turns its thick axle, over rick-sized stones
Millennia deep in their own unmoving

And unmoved alignment. And now the planet turns
Earth brow and templed earth, the crowd grows still
In the wired-off precinct of the burial mounds,

Flight 104 from New York audible
As it descends on schedule into Dublin,
Boyne Valley Centre Car Park already full,

Waiting for seedling light on roof and windscreen.
And as *in illo tempore* people marked
The king's gold dagger when he plunged it in

To the hilt in unsown ground, to start the work
Of the world again, to speed the plough
And plant the riddled grain, we watch through murk

And overboiling cloud for the milted glow
Of sunrise, for an eastern dazzle
To send first light like share-shine in a furrow

Steadily deeper, farther available,
Creeping along the floor of the passage grave
To backstone and capstone, holding its candle

Under the rock-piled roof and the loam above.

Traduzione di Marco Sonzogni

(Italian Department, National University of Ireland, University College Dublin)

Sogno in solstizio

Qual è colui che somniando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
rimane, e l'altro a mente non riede,
cotal son io [...]

Dante, *Paradiso*, canto XXXIII

*Come chi vede cose sognando
E dopo il sogno convive col ricordo di ciò che ha
Provato, altro non restando,*

*Così vivo io adesso, ché ciò che ho visto va svanendo,
Ed è quasi perso, anche se una distillata dolcezza
Nel profondo del mio cuore ancora sta stillando.*

*Come quando il sole la neve scioglie,
O quando, sospinte dal vento, le foglie
Girano in vortice attorno alle caviglie*

E le tremanti siepi, scrollati i polsini d'amenti e le maniche verdi,
Si spogliano sferzate dal nevischio. La luce dell'alba iniziava
Ad insinuarsi per il freddo universo fino alla Contea di Meath,

Sopra le chiuse dove l'acqua del Boyne, fulgente, fosca,
Gira il suo denso asse, sopra pietre grandi come macigni
Da millenni affondate nel loro allineamento che non muove

E non è mosso. Ed ora il pianeta volge
La terrestre fronte e la tempiata terra, la folla si acquieta
Raccolta all'esterno delle collinette tombali,

Il Volo 104 da New York udibile
Mentre scende in orario su Dublino,
Il parcheggio del Boyne Valley Centre già pieno,

In attesa di luce seminale su tetti e parabrezza.
E come quando *in illo tempore* la gente contemplava
La daga d'oro del Re mentre lui la immergeva

Fino all'elsa nel terreno incolto, per dare nuovo inizio
All'opera del mondo, compimento propizio all'aratro
E piantare il grano setacciato, noi scrutiamo nell'oscurità

E tra le nuvole traboccanti per cogliere il bagliore fecondato
Del sole che sorge, un barbaglio orientale
Che mandi il primo lume come vomere di luce in un solco

Sempre più in profondità, più oltre disponibile,
Ad infiltrarsi lungo il corridoio tombale fino all'estrema
Pietra in fondo e in alto, e fare luce

Sotto il soffitto di rocce accatastate e il fertile suolo soprastante.

Nota del traduttore

In epigrafe, di *Paradiso* XXXIII vengono citati i versi 58-61.

Si ringrazia l'autore per la gentile concessione di ripubblicare il testo originale di *A Dream of Solstice*, © Seamus Heaney 1999 e 2000, apparso in una versione precedente sull'"Irish Times", 21-12-1999, e nella presente versione in "Diario", V.17-18, 2000, p. 48, e in "Poesia", XIII.144, 2000, pp. 21-22. Questa versione della traduzione presenta alcune varianti rispetto a quella pubblicata in rivista.

Il traduttore desidera ringraziare Cormac Ó Cuilleanáin e Riccardo Duranti.

Italian Department
Trinity College Dublin

quaderni di cultura italiana

Quaderno n. 1

L'ultimo orizzonte... Giacomo Leopardi: A Cosmic Poet and His Testament, edited by Roberto Bertoni, Italian Department, Trinity College Dublin e Trauben, Torino, 1999.

pp. 102, ISBN 88-87013-91-8; € 10,50

Contents: Niva Lorenzini, *Leopardi e la poesia cosmica*; Pamela Williams, *La Ginestra: The Last Will and Testament of a Poet and Philosopher*; Roberto Bertoni, *Note sul dialogo di Calvino e Leopardi*.

Quaderno n. 2

Minuetto con Bonaviri, a cura di Roberto Bertoni, Italian Department, Trinity College Dublin e Trauben, Torino, 2001.

pp. 100, ISBN 88-87013-91-8; € 10,50

Indice: Sarah Zappulla Muscarà, *L'incantevole mondo di Giuseppe Bonaviri*; Giuseppe Bonaviri, *Minuetto con Bonaviri* (intervista con l'autore); Roberto Bertoni, *Trasposizioni letterarie (Note su alcuni aspetti dell'opera di Giuseppe Bonaviri)*.

I quaderni nn. 1 e 2 e il presente quaderno n. 3 possono essere richiesti a:
Trauben, via Plana 1, 10123 Torino, Italia.

Stampato nel settembre 2003
presso la tipografia *Viva srl* – Torino

€ 12,00

ISBN 8888398422

€ 12,00

ISBN 8888398422