

DUE MITOLOGIE ANTICHE

di

Giuseppe Raimondi

L'INVERNO DI DANTE

Io dovevo un ringraziamento all'amico Gianfranco Contini, diramato, come dirò, in diversi sotto-ringraziamenti. Incomincia dal tempo dell'ultima guerra, in cui trovandomi in quella condizione di eufemistico sfollamento, ma piuttosto di reale volontario confino, mi ero portato, in ogni spostamento di domicilio, il suo volume delle Rime di Dante. E ricordo con esattezza, l'inverno, al principio dell'anno '45, trascorso in una casa della Bassa ferrarese: le notti, punteggiate dai colpi del cannone americano, e tormentose per il freddo e il gelo della pianura coperta solo di neve, in cui mi scaldavo al caldo della stufa di cucina, e leggevo, annotavo le Rime dantesche, con una matita biro rossa: una delle prime mie biro. Quel colore rosso, non si è stinto, anzi si è acceso, forse annerito, come si vede in certe cicatrici. Il libro ritornò in città con me.

Ma ecco i ringraziamenti aggiuntivi. Ero in una clinica, ora è più di un anno. Uno dei giorni peggiori di quella vicenda chirurgica, lessi nel « Corriere della Sera » l'articolo di Contini intitolato *Dante oggi*. Quella lettura, e le riflessioni che potei cavarne, misero in me un senso di tranquillità, di speranza. Avvertivo, in quel momento, che la letteratura, la poesia contavano ancora per me. Dopo pochi mesi, cioè verso l'autunno, mi giunse, dono lieto, la nuova edizione einaudiana delle Rime, procurata per l'anno dantesco. Allo scadere dell'autunno medesimo, fu pubblicato, in « Paragone », lo scritto di Contini: *Un'interpretazione di Dante*; e riguardava la Divina Commedia. Ho messo insieme, semplicemente, le diverse e lontane fra di loro, occasioni modeste, di non addetto ai lavori, dei miei imperfetti incontri con Dante; e ricopiando, e aggiustando alla meglio quei miei vecchi appunti marginali di lettura, delle Rime, o meglio di alcune di esse, ho voluto mandare, col mezzo di questo articoletto, un ringraziamento e un saluto all'amico Gianfranco Contini. Ecco gli appunti.

Due sono, nel gruppo delle cosiddette « petrose », le canzoni in cui Dante si ispira, o meglio

prende a narrare del suo animo, del suo stato, in rapporto a codesta condizione che, per lui, corrisponde: e per ogni altro essere vivente, alla stagione dell'inverno. Inverno, per definizione, spegnimento, cessazione di ogni spirito vitale. Morte; controparte della vita, dell'esistenza in terra. È una donna, nel caso, che ha il potere di ridurre la qualità vitale, la morbida superficie delle cose terrene, nella sostanza del sasso, della pietra. Un passaggio, opera di incanto o stregoneria, al regno minerale. La donna medesima è nient'altro che Pietra, freddo sasso, ghiaccio. La prima canzone è quella che inizia: *Io son venuto al punto della rota*; la seconda, che subito segue, e incomincia: *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*. Sono i due canti danteschi, cosiddetti dell'inverno. Non è che Dante, per dare forza e persuasione psicologica al suo tema, cioè per incutere e introdurre il freddo, il gelo della morta stagione, per trasmettere il sentimento di codesta magica operazione, sia ricorso, come farebbe un poeta, agli elementi naturalistici, agli aspetti di natura che fanno proverbio in un cosiffatto argomento, e pittura. È vero che gli attributi, gli ingredienti utilizzabili per una tale figurazione, o fantasia, siano quelli che ogni uomo conosce, che il sentimento, la mente si aspettano, anche solo all'annuncio del tema. La neve, il gelo, e l'ombra incombente di cui ogni colore si riveste. E il mutare delle erbe e delle foglie in seccume putrido, l'inaridire degli alberi; l'annerire, il ridursi del corpo degli alberi a scheletro spoglio, a un poco di ossa vegetali, calcinate di morte. Ossature che, anche esse, appaiono in forme pietrificate, emblemi di morte.

L'inverno di Dante è, dal tempo, racchiuso dentro la sua mente. Se non conoscesse, per averne avuto esperienza, e conoscenza visuale diretta, della trasformazione, del precipizio e della tristezza in cui la natura cade, e giace per l'effetto naturale della stagione, non avrebbe usato termini di confronto tanto esatti, folgoranti di verità sperimentata. Il freddo e il gelo, nell'esistenza drammatica e violenta, saranno entrati, con la memoria, dentro il suo corpo di carne e di ossa. Avrà posseduto, come tutti, il ricordo di freddi atroci, che induriscono l'animo. Di quei freddi d'inverno, i quali, come si dice, arrivano alle ossa. Ma questo non basta per immaginare un genere di inverno, che dovrà restare, per lui e per chi lo legge come il codice del freddo umano. Un codice di articoli, che sono i suoi versi, i membri del suo canto, che messi insieme compongono il quadro della rispettiva poesia. Una equazione, imm modificabile, di poesia dell'inverno, di un uomo dal cuore raggelato ma dalla mente lucidissima. I grandi freddi, per chi li ha provati, procurano all'intelletto una tale perfetta lucidezza, una alacrità illusoria e quasi infrenabile del pensiero.

In Dante, altra lucidezza. Lucidezza è l'effetto che fa il gelo invernale sulla mente, fisicamente parlando, sul cervello che ne prova, nel suo settore anatomico, come un eccitato indolimento. Lucidezza, lascia vedere intensamente al di là, come attraverso il vetro terso della finestra. La lucidezza della mente, anzi dell'intelletto di Dante (che contiene gli strumenti dell'arte), è una lucidezza complessa, perfino sapiente, e, nel caso dei versi delle due canzoni «invernali», anzi nell'espedito sbalorditivo delle rime, cioè delle parole,

dell'oggetto-parola che ad ognuno dei versi conclude, è lucidezza che implica la rifrazione luminosa, come di costruzione, di edificio, concepiti in puro cristallo. Sono elementi di cristallo, non specchi, che tuttavia si specchiano, guardandosi in faccia fra di loro, che prevedono e quasi subiscono l'altra luce (la parola-rima), che sta di fronte. Entrandovi in mezzo, si prova l'incanto, lo stupore, come a mettere i piedi nei corridoi di un Castello di Fate e di Maghi. Se pure, tanto ingegno, tanta sorpresa nell'edificazione puntigliosa e meravigliosamente maniaca, non inducano il sospetto del lavoro artigianale di una costruzione di orologeria quasi disumana. I movimenti, come è nell'arte, sono su punte di diamante. Il Diavolo, il buon diavolo dei Poeti, vi ha messo le sue mani.

Così si entra nel giro del discorso, nel gioco che il poeta, artigiano-dei-miracoli e delle illusioni, conduce con mano leggera. Ecco la seconda Canzone dell'inverno di Dante.

« *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra — son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli, — quando si perde lo color ne l'erba...* ». Il termine, lo strumento « colore » inizia subito la sua parte, annuncia come sia preponderante nell'ingranaggio della macchina-canzone, come ne sia il movente che promana dalla presenza della Donna-petra. (È dunque il pensiero di amore che mette l'olio nel fantasioso ingranaggio?). « *... e 'l mio desio però non cangia il verde, — sì è barbato nella dura petra — che parla e sente come fosse donna* ». Che dice, « *si sta gelata come neve a l'ombra...* ». Donna che « *non la move, se non come petra, — il dolce tempo che riscalda i colli — e che li fa tornar di bianco in verde — perché li copre di fioretti e d'erba* ». Già nelle prime due sestine, l'orecchio, e direi soprattutto l'occhio, come strada al pensiero, scopre e rincorre, come dietro lo specchietto che il cacciatore ha collocato bene in vista, queste « parole finali » dei versi: *ombra, colli, erba, verde, petra, donna, donna, ombra, petra, colli, verde, erba, erba, donna, verde* (e al traguardo dell'undicesimo verso il *bianco in verde*, che sottintende la *neve* che spicca sul paesaggio d'inverno), — l'occhio, dicevo, rincorre le parole, gli oggetti finali, in questa scacchiera d'immagini figurate, dove il colore compone l'ordine del quadro, lo intona pittoricamente, dopo averlo disegnato. Poiché, qui, Dante usa il colore in funzione di disegno, cioè di struttura formale. Dove si era mai visto, in poesia di parole, un cosiffatto ingegno? L'ingegno, quindi, della chiave poetica. La pittura, in altre parole, è condotta a toppe, una tarsia di colore. E sono i colori, *veri*, che si trovano nella realtà di *natura*, i quali tuttavia, passando attraverso la mente di pittore, e messi sull'intonaco del muro, perdono qualcosa della loro qualità minerale, per acquistare di carattere e di significato, che dipendono dalla *natura* del pittore. È quello che si vede in taluni affreschi, del tempo di codeste poesie (che era l'ultimo decennio del Duecento), posti sulle pareti di Assisi. Vivono a sé, questi nuovi colori, come in zone limitate: i verdi, gli azzurri, i rossi, i gialli dei pittori di mestiere.

È dunque la donna-pietra che dà mano al compimento del sortilegio, di fondo paesagistico, per cui cambiano sostanza, e viso, gli oggetti di natura, così come gli alberi, i prati e il cielo astronomico si travestono e rinascono al mutar di stagione. Solo che la donna si ponga « in testa una ghirlanda d'erba », ecco, per quel biondo, « *si mischia il crespo giallo e*

'l verde», e dice che l'amore, anzi Amore, lo ha « *serrato intra piccioli colli — più forte assai che la calcina pietra* ». « *Io l'ho veduta già vestita a verde* », ragione per cui il poeta la sogna « *in un bel prato d'erba* », « *chiuso intorno d'altissimi colli* ». Pure è un sogno, quello di veder rinverdire quella dura e aspra pietra; e tutto il cerchio di sentimenti e di memoria, di rimpianto, e di dolore dell'inverno presente, gira intorno al suo pensiero, non suggerendogli a finale di ogni verso, come in un ritmo ossessionante, che i termini consueti, ormai, di *verde*, di *donna*, di *petra*, di *erba*, di *ombra*. Come i bassi continui di una musica meccanica. Il giuoco verbale, e quasi figurale, è perfetto, L'ingranaggio non ha difetti. Ma la musica è triste, cupa.

Del resto, io non volevo dire che questo: la forza del sentimento di natura: della natura nei suoi mutamenti invincibili, di stagioni, di spettacoli e di visioni che entrano per gli occhi nel cuore, e fanno divagare la fantasia, allietare, vivificare o affliggere il pensiero, che vi trova i suoi confronti di figure e di immagini: codesta forza, da cui dipende l'umanità degli uomini, è tutta, per Dante, racchiusa nella sua mente. Non era per il gusto, anche poetico, o lirico in descrizioni naturali, che Dante aveva « trovato » e disposto, come scacchi sulla scacchiera, le ripetute figure di tutti quei *verdi*, e *ombre*, e *erbe*, e *colli*, e *petre* e via dicendo, al fine di gareggiare con l'arte dei pittori, i buoni e valorosi, che guardano la realtà. Gli esemplari di vegetazioni, di minerali e di meteorologie, tutti personali, intimi, sperimentati, e senza paragone, giacevano dentro di lui, in un paesaggio di natura, avrebbe detto Baudelaire: « *De ce terrible paysage, — Tel que jamais mortel n'en vit* ».

UN PAESAGGIO VERONESE

È un paesaggio in lettere, cioè composto di parole, che tengono il posto del disegno e del colore. Più che sul muro, come sarebbe stato giusto per una pittura, lo si immagina raffigurato su di una pagina: carta o pergamena. Tanto la sua qualità di figura, di immagine tiene dell'asciutto e netto della scrittura. Dunque diremo che è dipinto, e naturalmente disegnato, ma con l'inchiostro. Un inchiostro sbiadito da dieci secoli di età. Ma sono parole, ed è immagine figurata che ancora parla con accento e caratteri, diremo, viventi, e così ci si palesa, ci entra per gli *occhi* nella mente. Poiché, evidentemente, si tratta di un fatto sorpreso dal vero, colto nella sua interezza di figura. Gli storici lo hanno denominato: *indovinnello*. Solo qualcuno ha detto: *ritmo*; intendendo, con questa accezione, di riferirsi ad una sostanza, ad una qualità quasi di canto, di fondo vocale, del breve componimento. Spiegazione che si potrebbe, per un momento, accettare pensando alla frequenza di motivi cantabili, poetici in parole, di tali componimenti, spesso frammentari, o spezzati da un maggiore contesto, giunti fino a noi. Ma questo breve testo: costituito in tutto di soli quattro versi, di quattro membri, simili, nell'apparizione, a quattro righe scolpite su di una lastra, e quasi, nella lettura, dotati di apparente rilievo, formano corpo a sé, sono completi nell'oggetto di rappresentare l'immagine, la figura.

In quanto a giudicarlo indovinello, la ragione va ricercata nel fatto di volere attribuire un significato simbolico, letterariamente concepito, al componimento. Ma ecco il testo del componimento:

*Boves se pareba
et albo versorio teneba,
alba pratalia areba
e negro semen semineba.*

Da tradursi, da questo esemplare stupendo di latino volgare, all'incirca così: *Spingeva avanti i buoi e reggeva un bianco aratro, un bianco campo solcava e una nera semente seminava*. Indovinello, nella supposizione che il « bianco campo » e la « nera semente » alludano alla sostanza e al colore nero dell'inchiostro, calato su di una pagina bianca. Si tratterebbe, in tale caso, di una sorta di allegoria. Tutto può darsi, ma l'idea, in noi, da quando prendemmo coscienza di codesto motto, o iscrizione, o allegoria, è che si tratti, o possa trattarsi, anche semplicemente, di un paesaggio: di una scena osservata, con occhio di pittore, e fissata con parole di schietto volgare. L'indovinello, se vogliamo accettare la denominazione più comune, è scritto « di mano italiana del sec. VIII o IX » (Gerolamo Lazzeri) in un codice della Biblioteca Capitolare di Verona. Pio Raina credette di giudicare che l'iscrizione sia stata concepita, perché vista come tale « nei territori che incorniciano il seno settentrionale dell'Adriatico ». Siamo dunque, in terra veneta, precisamente in quello spazio geografico che, chiuso a oriente dal mare, si stende fino al piede dei monti, toccando i centri di civiltà, che furono Verona, appunto, e fino a Treviso e Padova, e più a occidente e a sud, giungendo alla pianura mantovana. È come chiuso in un vasto quadrilatero storico. Se, da una parte, era Venezia a mandare fin qui la luce lagunare, dall'altra era il territorio, erano la vita e la cultura lombarda che vi si infiltravano, per le vie dei commerci e la storia degli uomini.

Un paesaggio, se così vogliamo chiamarlo, che si situa con proprietà in uno spazio, in un territorio come quello accennato e circoscritto. A chiunque può essere capitato di vedere, in qualche parte di quelle campagne, dove il livello della terra è alto fino a sfiorare il bordo dell'acqua di fiume, un contadino che guida i buoi all'aratro. Nel solco scavato, lascia cadere i chicchi della sementa. Scene, e momenti, di un qualsiasi luogo della pianura padana. Dalle parti di Verona, sarà stato l'Adige, col suo correre più rapido delle acque. In quanto a vedere l'episodio quasi ritratto in un paesaggio di pittura, vi concorse fortemente il fatto della disposizione a forma di verso, di membro misurato del discorso, dell'intero indovinello, della composizione. La quale, sul margine della carta veronese, è scritta in penna, su due righe. Fu uno dei suddetti filologi (credo il Tamassia) a spezzare il testo in quattro parti. Di qui, l'evidenza figurativa o figurale del testo, che ci persuade di una rappresentazione, voglio dire, in figure: *Boves se pereba — et albo versorio teneba, — alba pratalia areba — e negro semen semineba*. Il passaggio dei due verbi dalla residua dizione latina (ma quasi senza più l'autorità del latino curiale) in *areba* e in *semineba*, direi che completa la suggestione di tro-

varci davanti, straordinariamente, alla prima prova in volgare, o meglio in lingua italiana. Come tale, difatti, la battezzò Emilio Lovarini.

E noi ci incantiamo nei tratti di codesto paesaggio: paesaggio, sia pure sui modi popolareggianti di una antica cantilena, composto in ogni suo elemento figurato, negli oggetti indispensabili a ritrarre la scena agreste di campagna padana. Nella stringatezza di colori, i più elementari: il bianco dei buoi, dei prati, dell'aratro (*versor* è chiamato ancora l'aratro dai paesani del Polesine, del Po ferrarese, come io ricordo di avere udito in qualche parte della Bassa), e il nero del seme di grano, che in verità tiene del bruno del bronzo e del ferro. Perché sarà parso bianco l'aratro, che era di legno? Bianco doveva risultare quel lucido legno, per il riflesso che si spandeva dai prati, che erano bianchi. E bianchi apparire, per traslato, i prati medesimi, per l'aperta luce distesa che li investiva. Quale pittore, coi colori, può avere immaginato un tale paesaggio, nei luoghi di civiltà padana e italiana, prima dell'Anno Mille? E qui saremo, al massimo, alle soglie del IX secolo, dicono gli storici. Sta di fatto che qui, come luogo della scena, ci troviamo nella patria: patria di acquisto, di lavoro e di assimilazione pittorica del Pisanello. Del Pisanello, e di Stefano da Verona. Luoghi che il Pisanello conosceva, per averli conosciuti e percorsi, dalla gioventù, con la madre, veronese. Quando egli è indotto a evocarne il sentimento, più che i tratti naturali, la memoria trascende in fantasia, in visione onirica, come è nel Paesaggio a penna su carta preparata a sanguigna, del Louvre di Parigi. Il risultato è un paesaggio di sogno, una sorta di « illumination » nel senso di Rimbaud. Ma quello che conta, a individuare il valore, lo stile delle sue immagini scritte, è la grafia, la calligrafia di codesto, come di altri numerosi suoi fogli di disegni: da quelli suggeriti da motivi di sculture, di sarcofagi romani, antichi, a quelli di osservazione, diremo, diretta, come le figure di uomo atteggiato a movimento, di donne ignude o drappeggiate, di animali: il drago, il cavallo, la scimmia umanizzata, il gallo, i cani inferociti intorno al cinghiale ferito. Una grafia, una lirica calligrafia che egli condivide con Stefano, ottenuta, si direbbe, dal segnare, graffiare la carta con una penna di punta ottusa, quasi resa pelosa dall'uso violento. La calligrafia di una mano pesante, quasi contadinesca. Una grafia, vorrei aggiungere, che ha qualità di staccare, e di isolare l'oggetto dell'immagine in uno spazio solitario, che è come una campagna infinitamente estesa, in cui le figure, e il contorno delle figure stanno come nel quadro di un emblema di poesia, enormemente significativa di una realtà riapparsa dal sogno, dallo stupore di un mattino spalancato nella luce del giorno nuovo.

È il significato, in prevalenza pittorico, che trasuda dal nostro paesaggio veronese dell'VIII secolo.

Che poi la spiegazione di codesta figura o scena agreste possa riferirsi all'impiego, all'uso di un indovinello o di cantilena di tradizione popolare e di ascendenza antica, longobardica, ottoniana o quello che sia, questa qualificazione o denominazione di interesse letterario, non viene a diminuire il senso — di portata e di espressione pittorica — che noi crediamo di attribuirvi.