

Numero 6, 2019
ISSN 2385-5355 (digital) • ISSN 2385-7269 (paper)
<http://revistes.uab.cat/dea>

DANTE E L'ARTE

6

Dante e il rock

Universitat Autònoma de Barcelona
Institut d'Estudis Medievals
Bellaterra, 2019

DANTE E L'ARTE è una rivista dell'Institut d'Estudis Medievals attivo all'interno dell'Universitat Autònoma de Barcelona (UAB). È stata fondata nel 2014 da Rossend Arqués e Eduard Vilella perché fosse un punto di riferimento delle iniziative relative agli studi sul rapporto tra Dante e l'arte sia all'interno dell'opera dantesca sia nella sua ricezione. Il suo obiettivo è fungere da mezzo di diffusione delle ricerche originali in questo specifico ambito grazie alla pubblicazione di studi che provengano da tutto il mondo, nella convinzione che l'argomento debba essere affrontato a livello mondiale con lo sguardo rivolto ai rapporti esistenti tra le forme artistiche sviluppatesi nei diversi paesi e l'opera dantesca. La rivista pubblica lavori originali in dossier monografici, articoli di ricerca, note e recensioni di opere pubblicate nel mondo che si sono occupate di questo argomento. L'accettazione degli articoli segue le norme del sistema di valutazione per esperti esterni (*peer review*).

Direzione

Rossend Arqués
Universitat Autònoma
de Barcelona
Eduard Vilella
Universitat Autònoma
de Barcelona

Segreteria

Donatella Buovolo
Universitat Autònoma
de Barcelona

Consiglio di redazione

Paolo Borsa
Universitat Freiburg
Francesc Cortès
Universitat Autònoma
de Barcelona
Joan Curbet
Universitat Autònoma
de Barcelona
Sabrina Ferrara
CESR Tours
Carme Font
Universitat Autònoma
de Barcelona
Francesc J. Gómez
Universitat Autònoma
de Barcelona

Barbara Stoltz
Universität Marburg

Comitato scientifico

Roberto Antonelli
Università di Roma
"La Sapienza"
Eduardo Barbieri
Università Cattolica di
Milano
Johannes Bartuschat
Universität Zürich
Lucia Battaglia Ricci
Università di Pisa
Theodor Cachey
University of Notre Dame
Corrado Calenda
Università di Napoli
Massimo Ciavolella
UCLA
Marcello Cicuto
Università di Pisa
Claudia Cieri Via
Università di Roma
"La Sapienza"
Riccardo Drusi
Università di Venezia
Diana Glenn
Finders University

Philippe Guerin
Université Paris 3
Cornelia Klettke
Universität Potsdam
Barbara Kuhn
Katholische Universität
Eichstätt-Ingolstadt
Peter Kuon
Universität Salzburg
Maria Maslanka-Soro
Uniwersytet Jagielloński
w Krakowie
Francesc Massip
Universitat Rovira i Virgili
Andrea Mazzucchi
Università di Napoli
Federico II
Mira Veronica Mocan
Università Roma 3
Lino Pertile
Harvard University
Raffaele Pinto
Universitat de Barcelona
Daniel Rico
Universitat Autònoma
de Barcelona
Luigi Tassoni
Università di Pecs

Juan Miguel Valero
Universidad de Salamanca
Juan Varela Portas
de Orduña
Universidad Complutense
de Madrid
Piermario Vescovo
Università Ca' Foscari
di Venezia

Dossier a cura di

Giulio Carlo Pantalei
Università Roma 3
Rosa Affatato
Asociación Complutense
de Dantología

In questo numero hanno collaborato

Adriana Padoan
Correzione, Universitat
Autònoma de Barcelona
Elisabetta Taboga
Impaginazione
Narcís Comadira
Cupertina
Lucía Gómez
Traduzione

Universitat Autònoma de Barcelona
Institut d'Estudis Medievals
08193 Bellaterra (Barcelona), Spain

Tel. +34 93 581 23 22 / 1190
Fax +34 93 581 20 01
ISSN (digital) 2385-5355
ISSN (paper) 2385-7269



Tutti i contenuti pubblicati sulla rivista DANTE E L'ARTE sono soggetti alla licenza Creative Commons secondo la modalità: Comercial (by). È dunque possibile riprodurre, distribuire, trasmettere e adattare liberamente i contenuti, anche a scopi commerciali, a condizione che venga citata la fonte.

Indice

DANTE E L'ARTE
Numero 6, p. 1-162, 2019
ISSN 2385-5355 (digital)
ISSN 2385-7269 (paper)

- 5-8 **Presentazione**
 DOSSIER
- 11-24 **Matthew Collins**
 Bob Dylan and that “Italian Poet from the Thirteenth Century”
- 25-64 **Marco Berisso**
 Dante e il *prog* italiano
- 65-92 **Rosa Affatato**
 Prog italiano e orizzonti interpretativi della Commedia:
 gli album *Inferno*, *Paradiso* e *Purgatorio* di Metamorfosi
- 93-104 **Giulio Carlo Pantalei**
 The Grunge Inferno: Dante as read by Kurt Cobain
- 105-126 **Francesco Ciabattoni**
 Tra Omero e Melville: Vinicio Capossela sulle tracce di Dante
- 127-142 **Giulio Carlo Pantalei**
 The Middle Ages of Postmodernism: Dante, Thom Yorke
 and Radiohead
- RECENSIONI
- 145-148 Wiesse Rebagliati, Jorge. *Dante contempla la Trinità* (Giulia
 Degano)
- 149-154 Battaglia Ricci, Lucia. *Dante per immagini. Dalle miniature
 trecentesche ai giorni nostri* (Elisa Orsi)
- 155-162 *Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte,*
 a cura di M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi (Elisa Orsi)

Premessa

Dante, Direttore d'Orchestra alla fine del Ventesimo Secolo



In questo episodio di «Dante e l'Arte» viene preso in esame, forse tra le prime volte in modo scientifico, un fenomeno che in apparenza sembrerebbe configurarsi come quanto di più lontano dalla tradizione medievale italiana o dalla poesia “alta” si possa immaginare e che al medesimo tempo si dimostra invece – lo si comprenderà a fondo sfogliando gli articoli – assai gravido di contenuti, suggestioni, fantasmagorie figurative, sperimentazioni interartistiche, declinazioni ermeneutiche *sui generis*, tutte legate fortemente all'immaginario plasmato dall'Alighieri. Il Sommo Poeta, infatti, viene qui ad assurgere al ruolo di vero e proprio Direttore d'Orchestra rispetto a una miriade di rifunzionalizzazioni che a partire dal suo poetare conducono ai più disparati generi musicali della contemporaneità, dal Folk al Grunge, dal Progressive al Metal, entro quel vasto e variegato territorio che in una parola, col beneficio della sintesi, si potrebbe definire Rock.

L'evento appare risultare anzitutto interessante per tre motivi, tra i molti possibili. Il primo investe una prospettiva storica, perlopiù diacronica ma in alcuni casi anche sincronica, connessa alla fortuna di versi e pattern danteschi dal Dopoguerra ad oggi nella cultura di massa, al di fuori delle mura accademiche o dei circuiti di addetti ai lavori. Il secondo concerne quel che nella terminologia warburgiana prima e benjaminiana poi è designato come *Nachleben*, vale a dire, con riferimento alla presente indagine, la sopravvivenza trascendentale dei suddetti pattern danteschi, così immaginifici da valicare le maglie del *milieu* culturale, artistico, filosofico, etico e politico entro cui sono stati prodotti. Il terzo e ultimo apre su di un orizzonte geografico e addirittura in un certo senso comparatistico, affascinante anche da angolatura linguistica e traduttiva, tenendo conto del fatto che la casistica qui presa in esame include di fatto artisti provenienti da tutto il mondo: troviamo traccia degli Stati Uniti con Bob Dylan (Matthew Collins) e Kurt Cobain coi suoi Nirvana (Giulio Pantalei), di un ponte tra la Germania e l'Italia con Vinicio Capossela (Francesco Ciabattini), dell'Inghilterra con i Radiohead (Giulio Pantalei), in una mappa che si potrebbe idealmente ampliare ancora al di fuori

di questa sede con il Brasile dei Sepultura, la Francia degli Indochine e chissà quanti ulteriori luoghi. Non solo lo Stivale, pertanto, come legittimamente ci si potrebbe aspettare, che pure compare con una cospicua rappresentanza grazie alla funambolica produzione *prog* di New Trolls, The Trip, Metamorfosi, Il Bacio della Medusa, Sezione Frenante e Cherry Five (Marco Berisso) e a un ulteriore specifico approfondimento sulla trilogia concepita a mo' di concept album *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso* del già citato complesso romano dei Metamorfosi (Rosa Affatato).

Ad emergere, inoltre, due macrodati. Da un lato, cosa nota per molti studiosi, il terreno dantesco è stato, è e sempre sarà fertile per rifunzionalizzazioni, riprese e variazioni sul tema, oltre ogni possibile timore di travisamento o desacralizzazione della pura, inesauribile, fonte primigenia. Dall'altro, e questo potrà invece risultare nuovo, la specificità e l'unicità della musica Rock a predisporre grembo per la libera inserzione di tessere colte, di derivazione "alta", all'interno di un ambito tradizionalmente considerato di statuto paraletterario. Perché il Rock e soprattutto quale Rock, dunque? È giusto studiare con rigore, attraverso modalità scientifiche, note e parole dei testi per musica "leggera"? È giusto conferire addirittura un peso letterario a qualcosa che in un modo o nell'altro viene considerato la manifestazione di una cultura "pop", effimera, usa e getta?

La risposta è più complessa rispetto a quanto si potrebbe immaginare di primo acchito e va ben oltre il dibattito sul controverso Premio Nobel 2016 per la Letteratura a Bob Dylan. La questione, infatti, riguarda piuttosto ciò che ha significato l'emergere della cosiddetta Popular music nella Storia della musica moderna e nei consumi culturali del Ventesimo secolo, vale a dire lo smussamento dei confini e la costitutiva sovrapposizione di piani tra *highbrow* / musica alta e *lowbrow* / musica folk-etnica, da cui discende che la musica Rock – diversamente, si badi bene, dalla musica Pop *strictu sensu* – è strutturalmente imparentata con il repertorio dei blues afroamericani, con le culture alternative e le sottoculture, con l'azione della libera sperimentazione artistica e con le avanguardie musicali del secolo scorso. Basti portare alla mente la figura di John Cage o di Luciano Berio. A tale proposito, strumento utile in via preliminare per il lettore potrebbe rivelarsi la tabella della pagina seguente, approntata da Lucio Spaziantè nel suo *Sociosemiotica del Pop* (Carocci, Roma, 2007).

Certa musica Rock, insomma, ha senza ombra di dubbio provato (e a tratti è riuscita) a farsi arte e tra questa rientra di certo quella di cui si tratta in questa edizione, che conferma ancora una volta la tesi di Beverley per cui il Capitale può sfruttare e gestire l'arte nelle società moderne, ma non può ancora impadronirsi completamente dei suoi mezzi di produzione o ispirazione.

Se dopo aver scorso le pagine, che spaziano tra letteratura e musica, qui contenute i lettori avranno potuto sperimentare l'impercettibile fantasticheria di aver visto Dante, calato in un regno assai più simile al nostro purgatorio quotidiano, mentre tenta di riabbracciare per un istante Casella o mentre gli chiede di rinnovare un canto per lui, allora questo nostro contributo avrà pienamente accordato la frequenza tonale dei suoi intenti.

CULTURA ALTA	POPULAR CULTURE cultura di massa, logiche di consumo		FOLKLORE culture locali non condizionate dai media e dall'industria
MUSICA COLTA avanguardia, concettuale, classica	POPULAR MUSIC		MUSICA FOLK-ETNICA
	ROCK collegato alla tradizione blues, controculturale, underground anche sperimentale	POP mainstream di facile ascolto dipendente dall'industria discografica	

DOSSIER

Bob Dylan and that “Italian Poet from the Thirteenth Century”

Matthew Collins

Harvard University

mcollins@fas.harvard.edu

<https://orcid.org/0000-0002-6818-8172>



Abstract

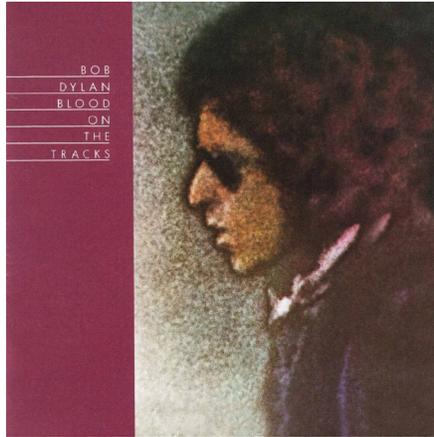
Beginning with a verse in Bob Dylan’s “Tangled up in Blue” that details two characters reading a book of poems by an unnamed Italian poet from the thirteenth century, the direct and ‘diffused’ influence of Dante upon the great American songwriter and Nobel Laureate is investigated. Further, a possibly intentional narrative similarity is proposed between the story told in “Tangled up in Blue” and the one Francesca tells in *Inferno* 5. After exploring the available evidence regarding the explicit influence of Dante’s work upon the songwriter, and other hypotheses related to the verse from this song in particular, sources for Dante’s diffused influence upon Dylan are discussed. With often enigmatic lyrics and elusive statements, this latter point regarding Dante’s abundant presence in literary works that we know Dylan read confirms the role Dante plays—in one way or another—within Dylan’s lyrical oeuvre, even if the identity of that thirteenth century Italian poet in the song will likely remain a mystery.

Key Words: Dante Alighieri; Bob Dylan; *Tangled up in Blue*; *Inferno* 5; Ezra Pound; T.S. Eliot.

Riassunto

A partire da un verso di “Tangled up in Blue” di Bob Dylan che descrive due personaggi che leggono un libro di poesie di un poeta italiano del XIII secolo, si indaga l’influenza diretta e ‘diffusa’ di Dante sul grande cantautore americano e Premio Nobel. Inoltre, viene proposta una somiglianza narrativa forse intenzionale tra la storia raccontata in “Tangled up in Blue” e quella che Francesca racconta in *Inferno* 5. Dopo aver esaminato le prove disponibili riguardanti l’influenza esplicita dell’opera di Dante sul cantautore, e altre ipotesi relative al verso di questa canzone in particolare, viene affrontata la questione delle fonti dell’influenza diffusa di Dante su Dylan. Sviluppato per mezzo di testi spesso enigmatici e affermazioni elusive, quest’ultimo aspetto, quello cioè riguardante l’abbondante presenza di Dante nelle opere letterarie che sappiamo lette da Dylan, conferma il ruolo di Dante, in un modo o nell’altro, nell’opera lirica del cantautore, anche se l’identità del poeta italiano del XIII secolo nella canzone rimarrà probabilmente un mistero.

Parole chiave: Dante Alighieri; Bob Dylan; *Tangled up in Blue*; *Inferno* 5; Ezra Pound; T.S. Eliot.



There is a line in “Tangled up in Blue,” the first song on Bob Dylan’s 1975 album *Blood on the Tracks*, that comes tauntingly close to tying together the oeuvres of two writers that are in many ways worlds apart: Dante and Dylan. This line refers to “a book of poems” that were “written by an Italian poet from the thirteenth century.” What Dylan writes about that book is potentially fascinating as it relates to Dante’s reception history. It also calls to mind the various avenues through which the Italian poet’s work reached Dylan, at least as a result of the American songwriter’s immersion within literary traditions that point back to Dante, if not the result of some degree of extended reading by Dylan of the Duecento-Trecento Italian poet. Here is the line in its context:

Then she opened up a book of poems
 And handed it to me
 Written by an Italian poet
 From the thirteenth century
 And every one of them words rang true
 And glowed like burnin’ coal
 Pourin’ off of every page
 Like it was written in my soul
 From me to you
 (Dylan 2016:332).

If Dylan meant to indicate, in this book of poems, a work by Dante, then he left us with a lively cluster of verbal images that convey his personal understanding of the potential effects of Dante’s poetry upon readers—even in a very different time and place. Dylan suggests that these words of poetry written centuries ago still have the potential to catch metaphorical fire on an opened page, to be reduced to their essence, and to pour into one’s soul.

Further, the resonance of the effect is such that at times it seems these words were just written, and just intimately shared. Such an effect can establish a bridge that, even if fleetingly, links vastly different cultures: Dylan's modern American culture (with a wide range of roots and influences) and the cultural era from which Dante's writing emerged.

There are definitive links between Dylan and Dante on a radio program that the songwriter hosted for three years, and within the songwriter's memoir in which he references his encounter with a volume of *Inferno*—points to which I will return. But my principal interest here is the presence of Dante's influence particularly within Dylan's lyrical oeuvre, for which he specifically won the Nobel Prize in Literature for 2016.¹ According to the official statement from the Swedish Academy, he was awarded the prize “for having created new poetic expressions within the great American song tradition” (Nobel Prize in Literature, 2016). Accepting this premise, Dante's potential presence specifically within Dylan's songwriting is of especially compelling interest.

Readers of Dante may well want to affirm that he is this thirteenth century Italian poet. There are quite many passages of his poetry that can create the effect that Dylan describes. But if Dylan were indeed referring to Dante here, it would seem appropriate to discount the *Commedia* as the book to which he was referring, because it was written during the century after the one used to designate this unnamed Italian poet, who could just as well be referred to as a poet from the fourteenth century when he wrote his masterpiece. But such precision, as we will see, may not be necessary or even suitable when it comes to Bob Dylan. Therefore, I will specifically suggest that there is a striking resonance between “Tangled up in Blue” and the fifth canto of *Inferno*—even though a “book of poems” would seem to more appropriately refer to the *Rime* or the *Vita nova*, both of which are also more accurately identified with the thirteenth century.

Of course, there were other noteworthy Italian poets alive in the thirteenth century; given that he lived during two different centuries, the particular designation may seem better suited for Guido Guinizelli or Guido Cavalcanti, both of whom lived exclusively in the thirteenth century, with the exception of one year on the part of the latter poet. Romantically-charged words that may well incite reactions in a reader, even centuries later, is also characteristic of the poetic works of these two elder *stilnovisti*. But Dylan is not one for academic precision, or the kinds of inquiry expressed by words on a “professor's

1. With a characteristic twist of dylan-esque irony, the character Dylan plays in *Masked and Anonymous*, a film for which he was also co-writer under pseudonym, reacts unenthusiastically to a manager who tells him that “there's people out there giving prizes to people like you,” adding that “people are impressed by people who win things.” “Ain't that the truth,” he mutters back, underwhelmed at the prospect. There seemed to have been an element of this in Dylan's delayed response to this prized literary accolade.

tongue / Too serious to fool,” as he phrased it in “My Back Pages” (Dylan 2016: 125). And so this inquiry could easily go on endlessly, advanced and retracted by a variety of arguments, but never leading to any definitive conclusions. I once tried to get as close as I could to an answer (knowing rather certainly I would not succeed) by writing to Dylan’s agent, Bryan Greenbaum. In short, I asked him to try to get a word from the writer himself on whether or not this thirteenth century Italian poet was Dante. Greenbaum responded: “There is no answer to your question because Bob will never say.”² He went on to refer me to an online fanzine of sorts that was in especially active use in the 90s. In it, Dylan’s words and phrases were investigated, and a full page, it turns out, was dedicated to this very question of the unnamed Italian poet (The Bob Dylan Who’s Who, 1995: “The Italian Poet”).

On the site, Dylan aficionados valiantly raised many of the same possibilities that a dantista steeped in medieval Italian poetry would mention were (s)he asked who the unnamed poet in this verse might be. Then one contributor pointed out an especially noteworthy detail: during an interview in 1978, Dylan was explicitly asked about this thirteenth century Italian poet.³ Here was the significant moment, when interviewer Craig McGregor brought up “Tangled up in Blue”:

Dylan: I like that song. Yeah, that poet from the 13th Century.

McGregor: Who was that?

Dylan: Plutarch. Is that his name?

(Dylan and McGregor 1978: 31-35).

Dylan is truly not one for academic precision. According to his own account in his memoir (to which we will return), he did not read literature in any traditionally systemic fashion, and here he neither recalls it with accuracy. He would have meant to say Petrarch, and if he did really intend to refer to Petrarch in that song, he would have confused his centuries. Not a day of Petrarch’s life took place in the thirteenth century. He was born in 1304. What then can we conclude from Dylan’s possibly inaccurate, imprecise, and/or elusive answer? Does his statement, especially given its inherent confusion, rule out Dante? It seems that we are back at Greenbaum’s note: “Bob will never say.”

But I do think just a little more discussion concerning the possibility that Dante is this thirteenth century poet may be worthwhile, which I will do before turning to another point concerning the *diffused Dante* within the lyrics of Dylan. At least three arguments could further support the possibility

2. Private correspondence, June 9, 2012.

3. This published exchange that was not included in Jonathan Cott’s anthology of Dylan interviews (Cott, 2007).

that it was Dante who was referred to in this verse from his 1975 album. The first is Dylan’s recorded reading of eighteen lines of *Inferno*; the next relates to Dylan’s recounted reading habits, including a specific mention of Dante, and the third is a certain resonance of note between “Tangled up in Blue” and *Inferno* V. Also deserving mention here are two other studies that have explored the possible links between Dylan and Dante as specifically indicated in this verse of “Tangled up in Blue.” The first is by Richard Thomas, who suggests *Purgatorio* 21.94-99 as a passage worth considering, especially because it is an acknowledgement of layered intertexts from Virgil to Statius to Dante (Thomas, 2007: 45). This is a directly relevant possibility in light of the broader context of Thomas’ essay, which begins with his realization that Dylan borrowed from Mandelbaum’s translation of *Aeneid* 6.851-853 in “Lonesome Day Blues,” and goes on to show the extent to which Dylan (like Dante and Virgil) is an actively intertextual writer (Thomas, 2007: 3). A second study, by Giulio Carlo Pantalei, also proposes a certain intertext within the immediate context of Dylan’s reference to the words of this thirteenth century Italian poet. The phrase regarding these words, that they “glowed like burnin’ coal,” mirrors the description, in translation, of Charon’s eyes (Pantalei, 2016: 18-19). Pantalei specifically highlights the phrase as it appears in George Musgrave’s translation, realized in Spenser’s nine-line meter: “eyes of burning coal” (*Inferno* 3. 120). In fact, the phrase, “occhi di bragia” in Dante’s Italian, is identically translated by Henry Francis Cary as well, whose version, we will now see, Dylan most certainly did encounter—at least at a later point.

As I have said, there is nearly explicit evidence, beyond the interpretation of Bob Dylan’s often obscure lyrics, that he read Dante. There is also an explicit example that I will only quickly mention here, being the more clear-cut evidence that it is: one can listen to Dylan reading from Cary’s translation of *Inferno* 10.114-131 near the conclusion of his *Theme Time Radio Hour* episode on the topic of heat.⁴ His own introduction to this poetic reading hardly indicates he had an especially careful familiarity of Italian poet’s work—rather, he says something quite reminiscent of his aforementioned confused reference to Petrarch as Plutarch. Concerning this passage about the heretics of Hell’s sixth circle, he says: “here’s what Dante Alighieri had to say about the ninth circle of Hell from his epic poem, *The Divine Comedy*.”⁵ Again, he is

4. *Theme Time Radio Hour* was a weekly radio program hosted by Bob Dylan from 2006-2009. Originally broadcast by XM Satellite Radio, all shows are now available at <http://www.themetimeradio.com> (last accessed June 30, 2018).

5. Just before turning to this reading, he had played Johnny Cash’s Spanish-language version of “Ring of Fire,” translated as “Fuego D’Amor,” and in Dylan’s characteristic free-associating fashion, he managed to connect the lyrics of Johnny Cash to the poetry of Dante Alighieri in the line preceding the one quoted above: “and if you talk about rings of fire, you can’t leave out the ultimate destination, the ninth circle of Hell.” After reading from *Inferno* 10,

not one to worry much about precision. But this was around three decades after he wrote “Tangled up in Blue,” and we cannot know how long he had been familiar with this and other passages from the *Commedia* before he read from Cary’s translation. But we do have some basis to argue in favor of his reasonable familiarity with Dante’s poem by the time he wrote the lines under present consideration.

Dylan’s memoir is strongly suggestive, and yet a bit elusive, even while being close to near proof that he spent some time with Dante’s poem in his formative years—though he evidently did not do so with particular care, as his later radio program would suggest. What he writes in *Chronicles*, however, includes an element of uncertainty, in part because he may well have made up this account in which he described an almost utopic space with notably literary dimensions (Thomas, 2017: 101). He writes that, upon his arrival in Greenwich Village, he often stayed in the apartment of a certain Ray Gooch, “an intellectual and a scholar and a romantic” with a truly vast book collection (Dylan, 2004: 26). Dylan adds that, “the place had an overpowering presence of literature” (Dylan, 2004: 35), and he goes on to recall the range of topics and books within this collection from which he often read voraciously. Dante’s name appears near the start of his kaleidoscopic list of books and authors, their lack of systematic reference conveying a sense of his similarly unsystematic reading. Among them, in the following (selective) order, were: Gogol, Dickens, Balzac, Machiavelli, Rousseau, Ovid, Faulkner, Albertus Magnus, Thucydides, Byron, Longfellow, Leopardi, Milton, Pushkin—and the range of non-fiction he recounts is similarly dizzying (Dylan, 2004: 36-41). His sentence on Dante, whose name appears immediately after Machiavelli’s, is as follows: “‘The cosmopolitan man’ was written on the title page of Dante’s *Inferno*” (Dylan, 2004: 36). During this time, did he go beyond merely opening the cover and reading the inscribed title page of this particular copy of the first canticle of the *Commedia*? It seems likely, given that he chose to specifically reference it among the books he happily encountered and fondly recalled so many decades later while writing his memoir. And even if the apartment of Roy Gooch was an invention, along with this particular copy of *Inferno* and its curious inscription, his literary encounters—however they may have actually taken place—were almost certainly not fabrications.

If Dylan did read at least some of *Inferno*, did he get to the latter half of the fifth canto—containing the tale of Paolo and Francesca—or perhaps skip to it? Even if he did not get through all of *Inferno* 1, let alone reach the end of the fourth canto, there is a reasonable possibility that a well-informed reader, such as an actual (or mythical) Gooch whose used book was

and before moving on to a quote from Harry Truman, he says another brief word about the poet: “I’ll leave you with one last thought—this one isn’t quite as deep as Dante.”

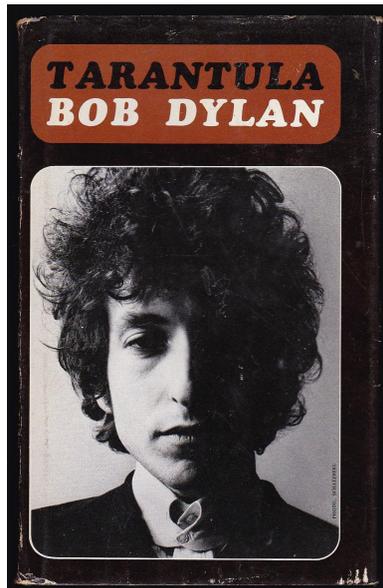
in the hands of Dylan, may have read only selections of even this first canticle of the *Commedia*. The most common selective reading, especially from the nineteenth century onward, would include the tale of Paolo and Francesca.⁶ Material indications of the cultural importance of this canto could have been reflected in markings, or the selective wear within the book that might lead more naturally to the corresponding pages. This seems to be as far one can reasonably go in search of evidence that Dylan read Dante, and to be more particular for present purposes, the story of Paolo and Francesca in the latter part of *Inferno*'s fifth canto.

But there is another angle from which to explore this possible connection between *Inferno* 5 and “Tangled up in Blue,” which is a specific narrative harmony that exists between these two works. There are some obvious but less convincing connections: for example, each are stories of romance in which the ladies were married. Similarities like this one, and others, could easily be mere coincidence. More significant is the verse in “Tangled up in Blue” that recalls the turning point in the unnamed protagonists' relationship. As a song that willingly rearranges chronology, the verse that recalls the first private encounter between the two main characters of the narrative takes place in the middle, immediately following the verse that details their very first public interaction. The center and turning point of this private moment is—just as with Paolo and Francesca—a book, *the* book “of poetry...written by an Italian poet from the thirteenth century.” The intimacy that follows is never detailed, quite like *Inferno* 5 which only mentions a kiss, and also stops with the book; “quel giorno più non vi leggemmo avante” (138). These Americans were reading a book of Italian poetry, and “the words rang true and glowed like burnin' coal” in much the same way as the Italians Paolo and Francesca had been reading French poetry—particularly “di Lancialotto come amor lo strinse” (127). Is it possible that the unnamed lady in Dylan's song opened up and handed over the latter section of *Inferno* 5 to be read aloud? Here we must be halted yet again by Greenbaum: Bob will never say.

6. A culturally-informed individual in the mid-twentieth century could have become familiar with Paolo and Francesca through all manner of potential avenues that might bring him or her to the original source of the story in *Inferno* 5. Included within the long list of visual artists who represented Francesca's tale are Auguste Rodin (*Le Baiser*), Eugène Delacroix (*Paolo et Francesca*), Dante Gabriel Rossetti (*Paolo and Francesca da Rimini*), and Antonio Canova (*Paolo et Francesca da Rimini*). One might also come to know the story through music, via works such as Rachmaninoff's opera *Francesca da Rimini*, or Tchaikovsky's, *Francesca da Rimini: Symphonic Poem*. Paolo and Francesca were strongly present as well in Anglophone literature (see Bugliani-Knox, 1997).

Whoever this “Italian poet from the thirteenth century” is—and there will almost certainly never be absolute proof in any direction—the final lines of this verse, speaking to the lively and present effect of the relatively ancient poet’s words, makes a noteworthy shift. The subjects in this first person narrative had previously been *she* and *me*, but then the words of the Italian poet are described in this way: “like it was written in my soul from *me* to *you*.” Dylan suddenly brings in the second person, as if speaking now as a poet himself, who has absorbed that Italian poet’s words and re-presented them to the song’s listeners—which very well may be precisely what he is doing.

This suggestive shift in person points toward Dylan’s awareness of literary diffusion—that is, the continual process of reception, absorption and continuation among generations of writers, concerning which T.S. Eliot has insightfully written (1932: 3-11). Indeed, in Dylan’s own way he has expressed his understanding and practice of precisely this aspect of cultural transmission in the act of songwriting: in his Nobel Lecture he said, describing his own experience: “You pick up the vernacular. You internalize it” (Dylan, 2017: 4). For the entirety of the next paragraph, he goes on to demonstrate this point—though never explaining he is doing it—by stringing together references to the lyrics of others’ songs, mostly traditional and unattributed. Together they compose this entirely unique, apparently stream-of-consciousness paragraph, the final composition most immediately calling to mind his book *Tarantula* (Dylan, 1971).



The songs I have been able to identify are in brackets after their respective references:

You know what it's all about. Takin' the pistol out and puttin' it back in your pocket. Whippin' your way through traffic, talkin' in the dark. You know that Stagger Lee was a bad man [Trad. American, “Stagger Lee”] and that Frankie was a good girl [Trad. American, “Frankie and Albert”]. You know that Washington is a bourgeois town [Lead Belly, “The Bourgeois Blues”] and you've heard the deep-pitched voice of John the Revelator [Trad. American, “John the Revelator”] and you saw the *Titanic* sink in a boggy creek [The Carter Family, “Titanic,” and later Dylan, “Tempest”]. And you're pals with the wild Irish rover [Trad. Irish, “The Wild Rover”] and the wild colonial boy [Trad. Irish, “The Wild Colonial Boy”]. You heard the muffled drums and the fifes that played lowly [Trad. English, “The Unfortunate Rake,” and later trad. American, “Streets of Laredo”]. You've seen the lusty Lord Donald stick a knife in his wife [Trad. English, “Matty Groves”] and a lot of your comrades have been wrapped in white linen [Trad. America, “The Streets of Laredo”] (Dylan 2017: 4-5).

Dylan recognized his own place within the process of literary production as both a reader (or listener) and a writer (or singer). Just as he demonstrated this in the above quoted paragraph from his Nobel Lecture so, in “Tangled up in Blue,” via the subtle shift in person—from *she* and *me* to *me* and *you*—he implies a similar process. In his lyrics and beyond, he stands in dialogue with others' writings, on the one hand, and with his audience on the other. In light of the lyricist's own apparent awareness of his place within a particular literary genealogy, suggested by the lines of the very song that at least references someone within Dante's literary orbit, or that references Dante's very own work, I will briefly turn now to a broader discussion regarding the *diffused Dante* that reached Dylan.

Bob Dylan would have encountered many varieties of dantesque borrowings through his reading; numerous of Dylan's known sources of inspiration and unashamed appropriations were thoroughly influenced by the words of Dante, and some directly quoted him. Further, the Italian poet's influence upon the American literary tradition that led directly to Dylan's own time—a tradition within which he read deeply and of which he has now become an integral part—was quite profound.⁷ But it is important to bear in mind Dylan's own words in his Nobel Lecture when considering these sources: “I've written all kinds of things into my songs, and I'm not going to worry about it” (Dylan, 2017: 22). In regards to the meaning of his songs, and the sources from which he drew language and ideas, he is fundamentally disinterested

7. See Cambon, 2010 for the influence of Dante on American literature in the nineteenth century and the first half of the twentieth century. Cambon wrote in the opening lines of his essay: “one could almost say that Dante has been to modern American poetry what Shakespeare was to Goethe and the German romantics: an awakener and a constant guide” (167).

in engaging with any sort of textual parsing. In this spirit, it seems better to speak of a less precisely-defined *diffusion* when considering alternative ways, through the words of other poets, that Dante came to generally influence Dylan's lyrics.⁸

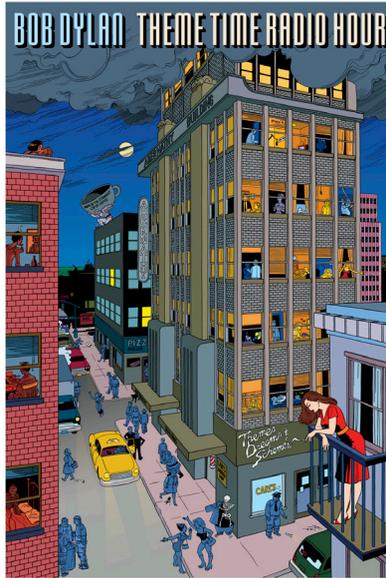
In "Desolation Row," the hallucinogenic ballad and cultural collage that concludes his 1965 album *Highway 61 Revisited*, Dylan names, within a playful pair of lines, two poets who significantly influenced his thinking and writing: "Ezra Pound and T.S. Eliot/ Fighting in the captain's tower" (Dylan, 2016: 183). To propose an interpretation, these two were indeed captains of early-to-mid twentieth century Anglophonic poetry with roots in the classical western languages of Latin and Greek, as well as in the romance languages, including Italian. It is a brilliant pairing that rather ironically juxtaposes an intimate antagonism ("fighting in the captain's tower") with an almost inseparable "composite identity" calling to mind Bonnie and Clyde, Romeo and Juliet, or Tristan and Isolde (Stillman, 2011: 241). But whatever the lines themselves mean, the influence of Pound and Eliot upon Dylan cannot be overstated, nor can the influence of Dante upon Pound and Eliot.

Regarding Dylan's lyrics, Allen Ginsburg commented: "I would venture to say [...] that there would have been no Bob Dylan without Ezra Pound" (Ginsburg, 2012). As for Pound's use of Dante, much can be said, but it suffices here to quote from James J. Wilhelm, who wrote that in the *Cantos* "Pound decided to write a poem that touches on the three Dantesque spheres, but without solidifying them into canticles" (Wilhelm, 2010: 296). This is not only an interpretation on Wilhelm's part; Pound said as much himself (1950: 239). Just as Ginsburg pondered the extent of Pound's influence on Dylan, one could also ponder Dante's influence on Pound, in turn leading one to wonder what Dylan would have been without Dante, however little he may have seriously read the Italian poet.

Eliot's influence on Dylan is similarly strong; lyrical resonances between the earlier quoted "Desolation Row" and the poetry of T.S. Eliot, most notably *The Love Song of J. Alfred Prufrock* and *The Waste Land*, are often cited as an especially strong proof of Eliot's influence on Dylan's lyrical work (Grey, 2008: 206-7). The influence of Dante on Eliot is abundantly evident in numerous of his essays, including one in which Eliot declares that Dante is "the

8. This is not at all to say that there is no reason for identifying specific passages of literature that are reshaped and reused by Dylan, when such identifications are possible. There do seem to be occasions when Dylan practically has the page of a book opened in front of him while writing certain lines. Richard Thomas points out a series of such resonances, beginning with the identification of an unquestionable citation in "Lonesome Day Blues" of the *Aeneid*, lines 6.851-6.853 (in Mandelbaum's translation), and moving well beyond that, identifying specific resonances with the likes of Twain and a relatively minor Japanese war novel (Thomas, 2007).

most *universal* of poets in the modern languages” (Eliot, 1932: 200). Dante’s influence is equally evident in Eliot’s poetry. To name two noteworthy instances in which Dante is directly quoted by T.S. Eliot within a poetic context, he opened *The Love Song of J. Alfred Prufrock* with two tercets from *Purgatorio* XXI (Eliot 1963: 3-7), and he dedicated *The Waste Land* to Ezra Pound with a quote from *Purgatorio* XXVI (Eliot 1963: 51-76).



Incidentally (or not), on “Theme Time Radio Hour,” a weekly radio show hosted by Dylan from 2006 to 2009, he once read from *The Waste Land*, a work that does not merely open with a citation of the *Commedia*, but which is steeped in dantesque language and imagery. Glauco Cambon noted, regarding both Pound and Eliot, that “Dante [...] presides over the literary exordium of each of these revolutionary exiles in search of a valid tradition, and he was to remain with them to the very end” (Cambon, 2010: 174). Through them, Dante would also influence Dylan, who has searched out his own compilation of traditions through the years.

One could go on to discuss the details of the links between Dante and Dylan via other American writers, such as Melville, Poe, Twain, and Longfellow, and via European writers that we know Dylan read, and who had also immersed themselves in the work of Dante, including Milton and Leopardi, but I hope that the fundamental point now sufficiently stands and does not require further belaboring—at least not for present purposes. Through his reading of others’ work, including that of Pound and Eliot, Dylan was also

drawing from the work of Dante—perhaps even more than he may consciously realize (or care to consider)—and thus this specific Italian poet made his mark within the sinews of this great American songwriter's lyrics.

It is perfectly possible that the “Italian poet from the thirteenth century” is Dante. We can be quite confident that this poet born in the thirteenth century played a role, directly—and perhaps even more via diffusion—in shaping the lyrical work of Bob Dylan, who has incorporated many different voices from many different eras, all the while bridging a gap between the past and the present, as if the past “was written in my soul, from me to you.” As Dylan is now officially credited with innovative developments within the tradition of the great American songbook (however unnecessary that official declaration is for those who realized this long before such accolades), one may also give a nod to Dante's ever-present and ever-widening literary influence for playing some role in Dylan's creative process that involves the absorption and re-presentation of all manner of literary sources, many deeply rooted within cultural traditions that lead directly to the heart of this particular Italian poet's work, written in the thirteenth and fourteenth centuries. His words may have even been the very ones that “glowed like burning coals,” within Dylan's lyrics.

WORKS CITED

- Alighieri, D. (1994). *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Ed. Giorgio Petrocchi. Florence: Le Lettere.
- Alighieri, D. (1896). Tr. George Musgrave, *The Divine Comedy of Dante. A Version in the Nine-Line Metre of Spenser*. New York: MacMillan and Co.
- Alighieri, D. (1805-6). Tr. Henry Francis Cary, *The Inferno of Dante Alighieri: canto I-XXXIV, with a translation in English blank verse, notes, and a life of the author*. London: Printed for J. Carpenter.
- Bugliani-Knox, Francesca (1997). “Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: Nineteenth-Century English Translations, Interpretations and Reworkings of Dante's Paolo and Francesca” in *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society of America*, No. 115, pp. 221-250.
- Cambon, G (2010). “Dante's Presence in American Literature.” *Dante's Afterlife: The Influence and Reception of the Commedia*. ed. Richard Lansing. Vol. 8. 167-90. New York: Routledge.
- Dylan, B. (2004). *Chronicles*. London: Simon & Schuster.
- Dylan, B. (1965). *Blood on the Tracks*. New York: Columbia Records.
- Dylan, B. (2007). *Dylan on Dylan: The Essential Interviews*. ed. Jonathan Cott. London: Hodder.
- Dylan, B. (2016). *Lyrics: 1962-2012*. London: Simon & Schuster.

- Dylan, B. (1971). *Tarantula*, New York: Macmillan & Scribner.
- Dylan, B. (2017). *The Nobel Lecture*, New York: Simon and Schuster.
- Dylan, B. (2006-2009). *Theme Time Radio Hour*. XM Satellite Radio. Now available at: <http://www.themetimeradio.com/> Last accessed June 30, 2018.
- Dylan, B. (1978) with McGregor, C. "Tangled up in Blue," 31-35, *New Musical Express*. 22 April.
- Eliot, T.S. (1932) "Tradition and Individual Talent," "Dante." *Selected Essays, 1917-1932*. 3-11, 199-237. New York: Harcourt, Brace.
- Eliot, T.S. (1963). *Collected Poems, 1909-1962*. New York: Harcourt, Brace & World.
- Ginsberg, A. (2012). "Transcript: Allen Ginsburg on Bob Dylan, Ezra Pound, and the American Voice." *Poetryfoundation.org*. <https://www.poetryfoundation.org/harriet/2012/06/transcript-allen-ginsberg-on-bob-dylan-ezra-pound-and-the-american-voice/>. Last accessed June 30, 2018.
- Grey, M. ed.(2008). *The Bob Dylan Encyclopedia*. New York: Continuum.
- Masked and Anonymous* (2003). Dir. Larry Charles. Sony Pictures Classics.
- Nobelprize.org* (2016). "The Nobel Prize in Literature 2016." Nobel Media AB 2014. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2016/. Last accessed June 30, 2018.
- Pantalei, G. C.(2016). *Poesia in forma di rock. Letteratura italiana e musica angloamericana*. Rome: Arcana.
- Pound, E. (1974). *The Letters of Ezra Pound: 1907-1941*. ed. D. D. Paige. New York: Haskell.
- Stillman, A. (2011). "Ezra Pound" in *T.S. Eliot in Context*, ed. James Harding, 241-251. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Thomas, R. "The Streets of Rome: The Classical Dylan" in *Oral Tradition* 22.1 (March, 2007): 3-56.
- , *Why Bob Dylan Matters*. New York: Dey Street Books, 2017.
- The Bob Dylan Who's Who*, "Italian poet," <<http://expectingrain.com/dok/who/i/italianpoet.html>>. Last accessed June 30, 2018.
- Virgil, tr. Mandelbaum A. ((1971)). *The Aeneid*. Berkeley: The University of California Press.
- Wilhelm, J. J. (2010). "Two Heavens of Light and Love: Paradise to Dante and to Pound," *Dante's Afterlife: The Influence and Reception of the Commedia*. ed. Richard Lansing. Vol. 8. 295-280. New York: Routledge.

Dante e il *prog* italiano

Marco Berisso

Università di Genova

mberisso@unige.it

<https://orcid.org/0000-0002-3104-2057>



Riassunto

L'articolo investiga gli espliciti riferimenti alla *Commedia* dantesca che hanno attraversato la produzione musicale cosiddetta progressive italiana. L'analisi è centrata soprattutto sui rapporti tra il testo dantesco e i testi dei dischi presi in esame, cercando di individuare le dinamiche di riuso dei versi del poema (si va dalla citazione letterale a semplici suggestioni di tipo strutturale) in un arco temporale che parte dal primo accenno a Dante nel disco *Ut* dei New Trolls (1972) per arrivare agli ultimissimi anni (l'ultimo disco di cui si parla, *Il Pozzo dei Giganti* dei Cherry Five è del 2015).

Parole chiave: rock progressivo; citazione; attualizzazione; intertestualità.

Abstract

The essay investigates the explicit references to Dante's *Commedia* that can be found in the so-called Italian progressive music production. The analysis is centered above all on the relationships between Dante's poem and the lyrics of the musical works examined, trying to identify the dynamics of reuse of the verses of the poem, from literal quotation to structure's suggestions. The period involved in the study starts from the first mention of Dante in New Trolls' *Ut* (1972) since the very latest years.

Key Words: progressive rock; quotation; actualization; intertextuality.

Once there was a man who loved a woman too much
 To give up hope when he saw she wouldn't touch him with a barge pole.
 He spent his whole life in the Inferno
 He composed in thirty-four cantos.
 O Dante, though I'm anti such romantic speculation
 I'm your hypocrite reader in the same situation,
 I'm your double, oh me I'm your brother in pain.
 But Alighieri if you'll listen there's a difference
 Between your Beatrice and my Paula,
 She's anonymous and now a waitress
 – It's comic but not divine
 The tragedy is no-one's dying!
 (Momus, *Lucky Like a Saint Sebastian*)

I

Nel quadro complessivo di un'analisi dei rapporti tra l'opera dantesca e la produzione musicale pop italiana¹ una fetta consistente riguarda il settore del cosiddetto “rock progressivo” o, più semplicemente (con etichetta mutuata dall'inglese) “*prog*”. Un ruolo non secondario in questo senso ha giocato sicuramente la forte incidenza che questo genere ha avuto in Italia, sia dal punto di vista della ricezione che da quello della produzione: proprio il pubblico italiano, infatti, è stato tra i più accesi sostenitori della musica dei primi gruppi *prog* anglosassoni, dai Genesis ai Gentle Giant, dagli Emerson, Lake & Palmer ai Jethro Tull, con un conseguente proliferare di gruppi italiani che ne hanno imitato la produzione e le dinamiche compositive. È dunque la diffusione del genere nella penisola unita alla sua conformazione stilistica (su cui dirò qualcosa schematicamente tra poco) ha ovviamente veicolato, tra le altre cose, un recupero dei testi di Dante e, in particolare, della *Commedia*.

Le vicende e le caratteristiche del *prog* sono ben note e ormai ampiamente studiate anche al di là dei testi, diciamo così, ‘militanti’. Tra l'altro, nell'ormai vasta bibliografia sul genere² è possibile rinvenire proprio un titolo specifico

1. Preciso che utilizzo “musica pop” nell'accezione originaria, come derivato dall'inglese “popular”, a indicare genericamente tutti i fenomeni di musica non-colta. Una categoria che, dal punto di vista strettamente musicale, non ha probabilmente alcun significato: è sufficiente pensare ad esempio a quanti elementi “pop” si incontrano nella composizioni di Mauricio Kagel o, caso addirittura esemplare, di Luciano Berio e, per contro, quanti elementi di musica colta si sono infiltrati nella produzione pop (e il filone di cui qui si discorre ne è proprio uno degli esempi più paradigmatici). La distinzione però credo possa ancora avere una sua validità se riferita alla modalità produttiva e distributiva dei prodotti discografici pop e colti (circuito dei concerti, tipologie di registrazione, modelli di produzione discografica ecc.).
2. Mi limito a citare qui alcuni titoli in stretto ordine cronologico: Mirenzi, 1997; Alfano, 2004; Gaboli e Ottone, 2007; Forni, 2010; Weigel, 2018. Importantissimo anche il volume autoprodotta di Augusto Croce *ItalianProg: La guida completa alla musica progressiva italiana degli anni '70*, uscito in seconda edizione del 2019; si tratta dell'edizione cartacea, per dire

che riguarda la questione del rapporto con Dante: mi riferisco alla monografia di Fabrizio Galvagni (Galvagni, 2012), in cui appunto ritroviamo un'ampia sezione dedicata ai dischi *prog* italiani. Il volume di Galvagni non esaurisce però del tutto, mi pare, né il panorama né le possibilità di approccio: in parte perché *qualche* minima cosa era sfuggita alla sua indagine o, per una banale questione di date, non la si era potuta censire (non era stato ancora pubblicato, tanto per dire, *Purgatorio* dei Metamorfofi che chiudeva nel 2016 la riscrittura/rielaborazione del poema dantesco avviata con *l'Inferno* più di quarant'anni prima, nel 1973), in parte perché l'approccio molto appassionato di Galvagni non tocca però direttamente, se non in maniera episodica, l'effettiva consistenza del nesso tra questa produzione musicale e il testo del poema dantesco. Le pagine che seguono si propongono dunque due obiettivi conseguenti a quel che ho appena detto: il primo è quello di integrare le informazioni fornite da Galvagni; il secondo, e credo il più rilevante, è quello di verificare quanto effettivo sia il rapporto con Dante, se cioè ci si trova di fronte a autentiche riprese testuali più o meno precise (se non proprio citazioni dirette) dalla *Commedia* o se quest'ultima non rappresenti solo un generico richiamo magari di ordine strutturale o immaginativo senza per questo influenzare effettivamente la sostanza verbale delle canzoni o la struttura del disco.³

2. Prima di entrare nel discorso specifico, credo sia necessario fornire preliminarmente qualche riferimento cronologico relativo al genere di cui stiamo parlando e indicare quali siano le sue specifiche caratteristiche (o almeno quelle comuni alla maggior parte dei musicisti che ad esso sono solitamente ricondotti).

Come accade sempre per i fenomeni relativi alla musica pop, non solo la data di nascita del rock progressivo ma addirittura quella della stessa definizione è oggetto di discussioni annose. Secondo lo storico statunitense Bradley J. Birzer, il sintagma *progressive rock* (coniato per analogia con quello *progressive jazz* già utilizzato a partire dagli anni Venti dello scorso secolo) si ritroverebbe per la prima volta (perlomeno negli USA) nel 1968 in un articolo del «Chicago

così, delle schede contenute nel sito «ItalianProg» (<http://www.italianprog.com/>), di cui Croce è il curatore e che rappresenta il più importante strumento di informazioni sul genere disponibile in rete (non solo in Italia, peraltro). Altro sito di grande rilievo, raccomandabile soprattutto per il recupero di autori e gruppi scarsamente conosciuti (grazie a un concetto piuttosto ampio di «progressive») di cui vengono messi a disposizione gratuitamente in formato mp3 le registrazioni originali, è il blog «Oltre la stratosfera» (<http://verso-la-stratosfera.blogspot.com/>). Ricordo infine che dal 2009 viene pubblicata nel Regno Unito la rivista mensile «Prog» di cui esiste, a partire dal 2015, anche una versione bimestrale italiana (si veda il sito <http://www.progressivamente.com/>).

3. Premetto che, non avendo specifiche competenze musicali, limiterò i rilievi extratestuali a pochissimi cenni della cui approssimazione mi scuso sin d'ora.

Tribune»;⁴ la versione inglese di Wikipedia indica invece come prima occorrenza quella nelle note interne del primo album omonimo dei Caravan, uscito nel 1969.⁵ Comunque sia, il termine si afferma velocemente e già nel 1970-1971 appare stabilmente entrato nell'uso del gergo musicale.⁶

In realtà il genere, come spesso accade in casi simili, non nasce dal nulla ma si sviluppa come progressiva estremizzazione di alcuni esperimenti di intreccio tra struttura classica della canzone rock e suggestioni melodiche, ritmiche o strumentali provenienti da altri contesti, come quelli della musica classica (soprattutto nelle sue declinazioni sinfoniche), del folk, del jazz e della musica orientale. Un forte impulso in questa direzione viene ad esempio dalla produzione in studio dei Beatles nella seconda metà degli anni Sessanta, a partire da *Rubber soul* (1965), in cui brani ancora strutturalmente ben ancorati alla tradizione⁷ ammettono strumenti anomali (il sitar in *Norwegian wood*, l'harmonium in *The word*), effetti elettronici (il basso fuzz di *Think for yourself*) e tecniche innovative di registrazione (il piano elettrico accelerato che nell'assolo centrale di *In my life* imita la sonorità di un arpicordo), per passare allo sperimentalismo ancora più pronunciato di *Revolver* (1966), dove gli elementi derivati dalla musica classica (basti solo pensare alla famosissima *Eleanor Rigby*, in cui ad accompagnare la voce di McCartney sono esclusivamente due quartetti d'archi) e di manipolazione sonora (i nastri in loop di *Tomorrow never knows*) sono ulteriormente potenziati, e arrivare infine a *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) e al cosiddetto "White Album", il doppio lp *The Beatles* (1968), dove la costruzione standard della canzone viene ormai sempre più spesso completamente destrutturata. Accanto ai Beatles vengono di frequente ricordati altri gruppi e dischi considerati, per dir così, "proto-prog": da *Pet Sounds* dei Beach Boys (1966) a *Mr. Fantasy* dei Traffic (1967), dai dischi dei Moody Blues (*Days of Future Passed*, 1967; *In Search of the Lost Chord*, 1968) a quelli dei Nice (*The Thoughts of Emerlist Davjack*, 1967; *Ars Longa Vita Brevis*, 1968) e dei Procol Harum (il singolo *A Whiter Shade of Pale*, 1967; *Shine on Brightly*, 1968; *A Salty Dog*, 1969), tutti caratterizzati da evidenti richiami (se non vere e proprie riscritture) alla musica sinfonica, per arrivare

4. Birzer, 2012.

5. https://en.wikipedia.org/wiki/Progressive_rock#CITEREFMacan1997. L'album dei Caravan (formazione riconducibile alla cosiddetta Canterbury Scene) venne pubblicato dalla Verve Forecast (VLP 6011; per le informazioni tecniche si veda la scheda sul database Discogs, <https://www.discogs.com/it/Caravan-Caravan/release/11701362>)

6. Un'interessante discussione sull'origine del termine corredata da molti materiali documentari (estratti da articoli di giornale, riproduzioni di volantini e manifesti ecc.) è recuperabile nel topic dedicato alla questione dal blog "Prog Archives.com" (http://www.progarchives.com/forum/forum_posts.asp?TID=89567&PN=3).

7. La struttura tipica è quella cosiddetta ISRSRBR, dove I sta per introduzione (di solito strumentale), S per strofa, R per ritornello e B per bridge (ovvero un passaggio che può essere un intermezzo strumentale, un aumento di tono, uno stacco ecc.).

alla produzione discografica dei Pink Floyd che spesso prelude ad elementi che saranno poi ben presenti nel *prog* (come accade ad esempio nel secondo lp, quello registrato in studio, del doppio *Ummagumma*, 1969). Di fatto però, pur essendo il 1969 l'anno di esordio di molti tra i complessi che diventeranno centrali nella successiva stagione *progressive*,⁸ il disco che viene generalmente considerato fondativo del genere è *In the Court of the Crimson King* dei King Crimson, pubblicato verso la fine di quell'anno per la Island.⁹ E proprio basandoci su questo disco possiamo velocemente provare ad elencare le costanti che appunto possono in qualche modo caratterizzare il *prog*:

1) espansione dell'organico oltre quello tradizionale del rock (formato di norma da chitarra ritmica, chitarra solista, basso e batteria a cui talvolta si aggiungeva un cantante solista), con l'inclusione principalmente di tastiere (in particolare il mellotron, che è in un certo senso lo strumento per eccellenza del *prog*, e sintetizzatori) e fiati (sassofoni, flauti, clarinetti, ecc.) ma spesso anche di altri strumenti meno usuali (in *In the Court of the Crimson King* ad esempio si hanno interventi di vibrafono, suonato da Ian McDonald, in *Moonchild*): questa strumentazione ha spesso un ruolo centrale nell'esecuzione se non addirittura nell'immagine, diciamo così, del gruppo (pensiamo al flauto di Ian Anderson per i Jethro Tull);

2) dilatazione della durata delle singole canzoni che vanno ormai ampiamente oltre i tre minuti canonici (nell'esordio dei King Crimson si va del minimo dei 5' 40" di *I Talk to the Wind* al massimo dei 12' 09" di *Moonchild*), per arrivare alle cosiddette "suite", lunghe composizioni dalla struttura complessa destinate ad occupare l'intero lato di un disco;¹⁰

3) potenziamento delle sezioni solo strumentali rispetto a quelle vocali sino alla presenza frequente di brani privi di cantato;

4) maggiore complessità delle strutture ritmiche, armoniche e melodiche, con la conseguente messa in rilievo dell'abilità strumentale dei singoli musicisti;

5) testi che abbandonano le tematiche tradizionali (prevalentemente amoroze) per indirizzarsi verso una maggiore elaborazione stilistica, col proliferare di elementi mitici, simbolici, onirici, spesso con riferimenti intertestuali alla poesia colta (non a caso in *In the Court of the Crimson King* viene accreditato

8. In quell'anno escono infatti il primo disco dei Genesis (*From Genesis to Revelation*), dei Van Der Graaf Generator (*The Aerosol Grey Machine*) e gli esordi omonimi degli Yes e dei Renaissance. Esce anche *Stand Up* (che include la famosa *Bourée* ripresa da Bach) dei Jethro Tull, che avevano esordito nel 1968 con *This Was*. Sempre al 1968 e poi al 1969 datano i primi due dischi dei Soft Machine.

9. Più precisamente il 10 ottobre (ricorre quindi quest'anno il cinquantennale): scheda in <https://www.discogs.com/it/King-Crimson-In-The-Court-Of-The-Crimson-King-An-Observation-By-King-Crimson/release/2287669>.

10. In *Thick as a brick* dei Jethro Tull (1972) l'unico brano (pure se diviso in sottosezioni) si dilata addirittura sino all'intero lp.

come membro effettivo del gruppo Pete Sinfield, che non era un musicista ma l'autore delle liriche).¹¹ Questo dato assume un tale rilievo che è assolutamente normale (a differenza di quanto accadeva in precedenza) che nel *package* del disco vengano riportati i testi delle canzoni;

6) attenzione alla confezione del prodotto discografico, sia dal punto di vista delle copertine (che spesso rappresentano delle vere e proprie esecuzioni grafiche del contenuto musicale e sono affidate a illustratori che si trasformano in un autentico 'marchio visivo' in grado di identificare immediatamente i singoli gruppi¹²) che della costruzione dell'oggetto/contenitore (inserimento di veri e propri libretti all'interno della copertina, forme anomale della stessa, ricorso a vinili colorati anziché neri, ecc.).

La musica *prog* si diffonde quindi a partire dal 1969 e poi, in maniera sempre più estesa, sino alla metà del decennio successivo, per poi declinare con altrettanta velocità e, per un certo periodo, sparire addirittura del tutto o quasi dalla scena musicale.¹³ Nella vulgata tradizionale il declino del *prog* viene di solito messo in connessione con il sorgere del punk:¹⁴ e come tutte le vulgate, anche questa contiene una parte di spiegazione autentica ed un'altra, molto più ampia, di semplificazione.¹⁵ Più probabilmente erano in qualche modo le carat-

11. In alcuni casi il testo è scritto addirittura in una lingua inventata. Oltre alla parte centrale del brano *The advent of Panurge* dei Gentle Giant (da *Octopus*, 1972), ovviamente inserito a emulazione dell'episodio congruente del cap. IX del *Pantagruel*, va ricordato che i brani del gruppo francese Magma, a partire dal loro primo album omonimo del 1970, sono cantati quasi sempre in kobaiano, la lingua che si parlerebbe su quel pianeta Kobaïa le cui vicende sono tema centrale delle loro canzoni Per un minimo approfondimento cfr. il profilo del gruppo ad opera di Peter Thelen (Thelen, 1995).
12. Ad esempio Paul Whitehead, che disegnerà le copertine di tre dischi dei Genesis (*Trespass*, *Nursery Cryme* e *Foxtroit*) e di due dei Van Der Graf Generator (*H to He: Who Am the Only One* e *Pawn Hearts*), oltre che di alcuni dischi degli italiani Le Orme, o Roger Dean, che ha disegnato le copertine di tutti i dischi degli Yes (e di *Octopus* dei Gentle Giant).
13. Anche in questo caso sono piuttosto significative le date che indicano cambi nelle formazioni originali delle band o addirittura preludono a lunghi periodi di sospensione dell'attività. Nel 1975 si concludeva il tour in cui i Genesis presentavano *The Lamb lies down on Broadway* (uscito l'anno prima) e il cantante Peter Gabriel annunciava l'abbandono del gruppo; nel 1973, dopo l'ambizioso *Tales from a topographic ocean*, il tastierista Rick Wakeman lasciava gli Yes; del 1973 è l'ultimo disco propriamente *prog* dei Gentle Giant, *In a glass house*; nel 1974, subito dopo la pubblicazione di *Red*, si sciolgono i King Crimson e nello stesso anno, conclusa con *You* la trilogia *Radio Gnome Invisible*, interrompono la loro attività anche i Gong. Sempre a partire dal 1974, infine, dopo aver pubblicato il triplo disco dal vivo *Welcome back, my friends...* che ne compendia in qualche modo l'attività, i tre componenti degli Emerson, Lake & Palmer iniziavano di fatto la loro carriera solista.
14. Nel 1976 escono il 45 giri *Anarchy in the UK* dei Sex Pistols e il primo lp dei Ramones.
15. Famoso l'episodio del cantante dei Sex Pistols, Johnny Lydon (noto come Johnny Rotten), che invitato il 16 luglio 1977 a Capitol Radio per il programma *The Punk and His Music* propose agli ascoltatori una scaletta assolutamente inattesa che includeva anche due brani di Peter Hammill, il cantante dei Van Der Graaf Generator di cui Lydon si dichiarò in quell'occasione un fan entusiasta. E del resto quell'ampio e rilevante fenomeno che è stato il post-punk ha sicuramente assunto più di un elemento dalla musica *prog* (al punto che Simon Reynolds, autore della più importante monografia su di esso, è arrivato a dire che «In un certo senso il post-punk era progressive rock, solo drasticamente semplificato e

teristiche stesse del genere (incluse quelle testuali) a trovarsi spiazzate di fronte al sorgere di nuovi soggetti sociali che apparirono sulla scena soprattutto europea a partire dalla metà degli anni Settanta e sino alla fine del decennio. Non è un caso che l'ultima manifestazione che si potrebbe ricondurre alla stagione del rock progressivo sia il cosiddetto "Rock in Opposition"¹⁶ in cui si assiste al tentativo di unire alla sperimentazione musicale (fattasi per certi versi ancora più estrema) tematiche di aperta critica politica. E però, dopo una pausa che ha attraversato in sostanza tutti gli anni Ottanta e i primissimi anni Novanta, il genere ha conosciuto un momento di decisa riemersione a partire dalla fine del secolo scorso e ancora negli anni Zero-Dieci di questo, riemersione che tra l'altro appare in buona sostanza sganciata dai gruppi storici (ormai quasi tutti inattivi) e legata semmai al manifestarsi di sigle di nuova formazione.¹⁷

3. Anche le sorti italiane della musica *prog* hanno seguito più o meno la medesima parabola. I primi dischi abitualmente considerati appartenenti al genere sono *Concerto grosso* dei New Trolls, *Collage* delle Orme e *L'uomo* degli Osanna, pubblicati tutti e tre nel 1971.¹⁸ Nel giro di pochissimi anni si moltiplicarono i gruppi e le incisioni, al punto che le caratteristiche del genere finirono per essere assunte anche da quell'altro fenomeno tipicamente italiano ma apparentemente antitetico, che è stato la musica cantautorale.¹⁹ Come anticipavo, non può stupire, date le caratteristiche del genere, che alcuni gruppi abbiano finito con l'incrociare in qualche modo la *Commedia*, da cui hanno derivato principalmente, come vedremo tra poco, o suggestioni di tipo simbolico e

rinvigorito, con acconciature migliori e una sensibilità più austera»; cfr. Reynolds, 2010, p. XXI).

16. La definizione deriva dall'omonimo concerto organizzato il 12 marzo 1978 a Londra e a cui parteciparono cinque gruppi provenienti da altrettante nazioni (gli inglesi Henry Cow, i belgi Univers Zero, i francesi Etron Fou Leloublan, gli svedesi Samla Mammass Manna e gli italiani Stormy Six). In realtà concerti sotto l'etichetta "Rock in Opposition" (spesso siglato RIO) sono stati organizzati ancora negli ultimissimi anni (l'ultimo si è tenuto in Francia dal 14 al 16 settembre 2018: il programma è all'indirizzo <http://rockinopposition.rocktime.org/index.php/en>). Per un profilo sintetico del movimento si veda la scheda dedicatagli sul sito Prog Archives.com (<https://www.progarchives.com/subgenre.asp?style=36>).
17. Per un quadro generale sul cosiddetto neo-prog cfr. Weigel, 2018, pp. 217-71. Fa eccezione a quanto detto in precedenza proprio l'Italia, dove negli ultimi dieci/quindici anni non sono mancate *reunion* (dagli Osanna al Banco di Mutuo Soccorso, dai Pholas Dactylus ai Rovescio della Medaglia al Balletto di Bronzo), magari con qualche cambio nei componenti originari, che hanno spesso portato all'incisione di nuovi dischi persino in questo 2019 (a maggio è stato pubblicato *Transiberiana* del Banco di Mutuo Soccorso, a giugno *Metafisica* degli Alluminogeni e *Hieros Gamos* dei Pholas Dactylus ecc.). Imprescindibile, comunque, per un quadro degli sviluppi del genere in Italia a partire dagli anni Ottanta è Salari, 2018 (si noti che delle circa trecento pagine di gruppi lì censiti più o meno due terzi sono riservate a quelli che hanno iniziato la propria carriera musicale proprio negli anni Duemila).
18. Una rilevante documentazione sulla trasformazione che ha portato in Italia la musica beat della seconda metà degli anni Sessanta alla sua evoluzione verso il *prog* (spesso con il coinvolgimento delle medesime formazioni) è in Marino e Bruno, 2015.
19. Sul fenomeno cfr. Pardo, 2017, pp. 26-37.

fantastico o un'impostazione che potremmo dire latamente militante, magari riattualizzando il testo di Dante in maniera più o meno netta. Per contro, rimangono ovviamente del tutto esclusi da queste produzioni sia lo sfondo storico quanto gli elementi propriamente dottrinali. Va anche aggiunto che, per quanto ciò possa apparire contraddittorio per autori che derivano il proprio stile dalla musica anglosassone, è forse percepibile una sorta di nazionalismo che può aver rindirizzato verso un Dante "padre della lingua" di ascendenza addirittura risorgimentale. A sostegno di quanto ho appena osservato ricordo che all'interno della copertina del disco *Ut* dei New Trolls (1972) veniva riportato il famoso passo iniziale dell'undicesimo capitolo del *Convivio* (I xi 1-2) in cui Dante depreca coloro che deprezzano il proprio volgare.²⁰ Il riferimento è ovviamente tutt'altro che casuale e allude infatti alle vicissitudini interne del gruppo genovese, che sempre nel 1972 aveva pubblicato il proprio unico album interamente cantato in inglese *Searching for a land: Ut* sarebbe quindi in un certo senso da intendersi come una palinodia di *Searching for a land*, visto che i testi sono questa volta tutti in italiano.²¹

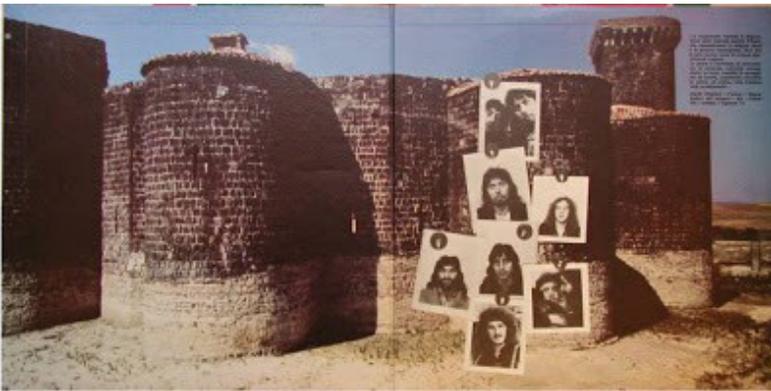


Fig. 1 Interno della copertina di *Ut* dei New Trolls con la citazione dal *Convivio*.

20. «A perpetuale infamia e depressione delli malvagi uomini d'Italia, che commendano lo volgare altrui e lo loro propio dispregiano, dico che la loro mossa viene da cinque abominevoli cagioni. La prima è cechitade di discrezione; la seconda, maliziata escusazione; la terza, cupidità di vanagloria; la quarta, argomento d'invidia; la quinta e l'ultima, viltà d'animo, cioè pusillanimità». Galvagni 2012 (p. 58), fa tra l'altro notare come la copertina del disco presenta non per caso i tre colori della bandiera italiana.
21. Curiosamente, però, il disco prende il titolo dal modo con cui comunemente viene definito il do nella cultura musicale anglosassone (*ut*, appunto). Sulle non linearissime vicende dei New Trolls, passati attraverso rimescolamenti di formazioni e creazione di formazioni parallele, si può vedere la scheda riassuntiva del sito Italian Prog http://www.italianprog.com/it/a_newtrolls.htm.

Fig. 2 Copertina di *Ut* dei New Trolls

Non sorprende allora che in questo disco nato sotto una così visibile impronta dantesca si possa ritrovare una canzone intitolata *Paolo e Francesca*. Si tratta di una *ballad* per molti aspetti tradizionale, caratterizzata soprattutto dal ricorso ad una chitarra elettrica (suonata da Nico Di Palo) che grazie all'uso del wah wah e della leva del tremolo imita, nella coda strumentale, una specie di conversazione tra due persone. Il brevissimo testo²² utilizza l'episodio dantesco come proiezione e parallelo per un'altra storia amorosa contemporanea. Il rinvio all'episodio di Paolo e Francesca permette di capire che ciò a cui si allude nella canzone è un adulterio («Il loro peccato è sospeso su noi») ed è proprio e solo in questo che si esaurisce nella sostanza il riferimento dantesco (evocato però esplicitamente nel testo in funzione, diciamo così, autoriale: «La storia ci dice è stato così»). Infatti, a parte sporadici e neppure sicuri echi lessicali, nessun elemento connotato del pur memorabile episodio viene trasportato nella canzone.²³

4. Seguendo il procedere cronologico, la prima produzione italiana (ma in senso largo, come vedremo subito) riconducibile al prog ad aver assunto Dante

22. Si tratta di quattro gruppi (due utilizzati per le strofe e due come ritornello) di quattro versi costituiti nella maggior parte dei casi dalle stesse frasi con minime variazioni. Le note di copertina non accreditano direttamente nessuno dei componenti del gruppo per la parte testuale: gli autori di *Paolo e Francesca* sono Nico Di Palo, Gianni Belleno, Rhodes (pseudonimo del bassista Frank Laugelli) e Stefano Chiabrera, violoncellista già apparso in *Concerto Grosso*.
23. Anzi, proprio la prima strofa («Tu cerchi sempre Paolo / Francesca cerca te / Nel cielo senza nuvole / La strada che non c'è»), dove pure si evoca il vagare dei due personaggi nel cielo infernale (il «cielo senza nuvole» sarà traccia dell'«aere maligno» e dell'«aere perso» che si susseguono a brevissima distanza in *If.* V 86 e 89?), si distacca dal più significativo degli elementi danteschi, ovvero il fatto che Paolo e Francesca siano uniti eternamente nella pena come lo furono nella vita (il riferimento è ovviamente al famoso «questi, che mai da me non fia diviso», *If.* V 135).

come riferimento per un proprio disco sono stati i The Trip. Italiana in senso largo, dicevo, perché il gruppo era in realtà formato per metà da musicisti inglesi (Billy Gray, chitarra e voce, e Arvid Andersen, basso e voce) e per l'altra metà italiani (Joe Vescovi, tastiere e voce, e Pino Sinnone, batteria). Dopo l'esordio omonimo nel 1970, i The Trip producono nel 1971 il loro secondo disco intitolato *Caronte*. Si tratta di quello che viene definito un *concept album*, un disco, cioè, in cui le singole canzoni sono collegate tra loro in maniera narrativa o tematica, spesso con recuperi di un medesimo tema melodico in punti diversi del disco: una costruzione che, come si capisce, si addice bene alle ambizioni 'operistiche' della musica *prog*.²⁴ Nel caso dei The Trip il tema attorno a cui ruota il disco è appunto la figura di Caronte, traghettatore infernale che viene però considerato come una sorta di guida (trasformandolo, diciamo così, in un Virgilio) per affrontare un viaggio verso un aldilà in cui si trovano, nell'ordine, le anime dannate di due fratelli deceduti in un incidente stradale, quella di Janis Joplin e quella di Jimi Hendrix, questi due morti entrambi l'anno prima e diventati immediatamente figure iconiche della musica e cultura pop. La costruzione del disco si articola quindi intorno a cinque brani, due strumentali, posti rispettivamente in apertura e in chiusura e che rielaborano lo stesso tema musicale come appunto richiesto dalla struttura del *concept* (*Caronte I* e *Caronte II*), e tre cantati centrali (*Two brothers*, *Little Jeanie* e *L'ultima ora* e *Ode a Jimi Hendrix*). La coesione dell'insieme è data appunto da questa specie di cornice para-narrativa a cui si riferisce anche la nota rimata interna al disco (scritta in un inglese a dir poco bizzarro) che qui riporto:²⁵

Dear Charon, thank you for the invitation
to look upon a souls damnation.
With us are a chosen few
that we should like to interview.
First the two of steel and leather
that met a violent end together.
Then the tale of Janies parting
that put an end to all her tarting.
And was the dearth of dearest Jimi
brought upon by Micky Finny.
So leave it to imagination
to be the source of your creation.

24. Cfr. Follero, 2009 (in particolare per *Caronte* cfr. pp. 136-138). Cfr. anche Galvagni, 2012, pp. 53-54.

25. Inserisco io la punteggiatura ma mantengo tutto il resto alla lettera, incluso l'inaudito e doppio *apon*, che mi fa supporre che ci si trovi di fronte alla trascrizione ad opera di qualcuno con non perfette competenze in inglese di un passo dettato ad alta voce. Per la comprensione si tenga conto che *Micky Finny* (in realtà *Mickey Finn*) indicava in gergo una bevanda alcolica a cui fosse stata aggiunta una qualche sostanza psicotropa.

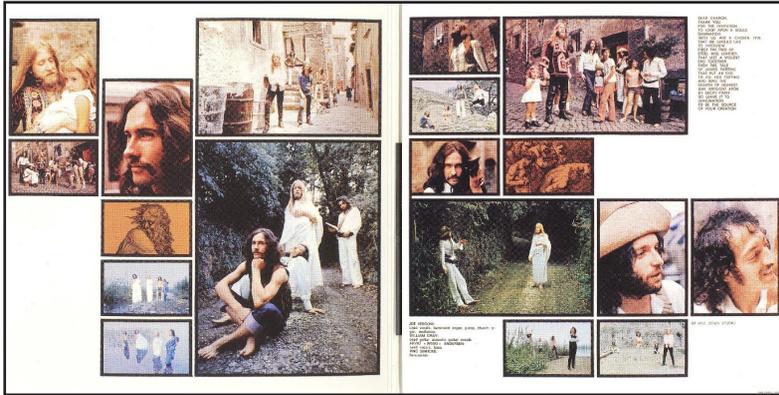
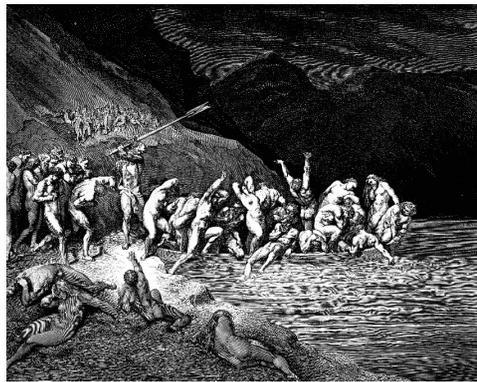


Fig. 3 Interno della copertina di *Caronte* dei The Trip

I testi, scritti da Gray, sono tutti in inglese (anche quello di *L'ultima ora e Ode a Jimi Hendrix*, nonostante il titolo) e non presentano riferimenti evidenti a Dante. L'unico collegamento palese tra il disco e il poema è quello che ne giustifica la menzione in queste pagine è legato in sostanza alla copertina del disco. Su di essa troviamo infatti la rielaborazione di due famose illustrazioni di Gustav Doré a *If. III* dedicate appunto a Caronte, la prima relativa ai vv. 82-84 («Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo, / gridando: “Guai a voi, anime prave!”»), la seconda ai vv. 115-116 («similmente il mal seme d'Adamo / gittansi di quel lito ad una ad una»).



Figg. 4-5 Illustrazioni di Gustav Doré a *If. III*.

Le due immagini sono riprese nella copertina di *Caronte*, rispettivamente sul recto e sul verso, con l'aggiunta di elementi che dovrebbero in qualche modo riattualizzarne la costruzione. Così la bandiera inglese (a ricordare appunto la provenienza di metà dei componenti del gruppo) è sia collocata al posto del drappo bianco intorno alla vita del nocchiere sia posta sul retro a camuffarne il remo. L'origine italiana dell'altra metà del gruppo è invece suggerita dai colori del biplano presente sempre sul retro di copertina. Altri elementi di questa stessa immagine potrebbero avere un significato parodico (il costume da bagno della dannata sulla barca di Caronte, il nome del gruppo scritto su un cartello retto da un altro dannato ecc.), anche se non saprei dire quanto volontario, mentre ad un gusto genericamente psichedelico sono da ricondursi tanto il cielo giallo quanto i rami che appaiono qui e là (oltre, ovviamente, ai disegni astratti che circondano la foto dei componenti del gruppo).



Fig. 6 Copertina di *Caronte* dei The Trip.

Nel complesso comunque la rielaborazione grafica della copertina funziona come esplicito invito per l'ascoltatore (l'unico, dicevo, ma evidentemente molto forte) a collegare il disco alla *Commedia* e dunque chiarisce simmetricamente, per dire così, anche l'operazione musicale complessiva, che si propone cioè nei termini di un riammodernamento della struttura (in senso largo) del poema dantesco. Nello stesso tempo è però evidente che tale struttura rimane sostanzialmente un corpo esterno, se non proprio estraneo, rispetto alle canzoni in quanto tali. *Caronte* utilizza insomma il poema solo come suggestione generica e come modello culturale, senza che questo implichi di necessità un ricorso diretto ed effettivo ad esso.²⁶

26. Segnalo incidentalmente che nel 2016 è uscito per l'etichetta A Simple Lunch un disco intitolato *Caronte (tra Calabria e Sicilia)* opera del musicista (e astronomo) Angelo Adamo (se ne veda la presentazione d'autore sul sito della casa discografica, <https://www.asimple->

5. Un semplice cenno, nonostante il titolo appaia allettante, merita il disco *La Divina Commedia* de Il Giro Strano. Originari di Savona, Il Giro Strano sono uno dei moltissimi gruppi che nella prima metà degli anni Settanta parteciparono ai frequentissimi festival musicali organizzati in tutta Italia ma che poi, per varie ragioni, non arrivarono mai ad incidere un disco prima dello scioglimento. *La Divina Commedia*, pure se basato su registrazioni databili al 1972-1973, esce infatti per la Mellow Records solo nel 1992, quasi dieci anni dopo la morte del cantante Mirko Ostinet, avvenuta nel 1983.²⁷ Come spesso capita in casi simili (tutt'altro che infrequenti, sia detto tra parentesi), la qualità di queste registrazioni è variabile e, in alcuni casi, bassissima. È proprio quest'ultimo il caso del lungo brano (oltre quindici minuti) che dà il titolo all'album, evidentemente registrato durante una sessione di prova. Le note di copertina lo segnalano come suddiviso in quattro sezioni (*Inferno*, *A Riveder Le Stelle*, *Purgatorio* e *Paradiso*) ma è difficile all'ascolto avere una percezione precisa di tali partizioni interne. *La Divina Commedia* è per la sua maggior parte un pezzo solo strumentale²⁸ ad eccezione di una sezione verso la fine (e quindi presumibilmente corrispondente al *Paradiso*) cantata in inglese ma il cui testo è nella sostanza incomprensibile a causa appunto del livello tecnico dell'incisione. Resta il fatto che anche in questo caso, come per i The Trip, l'influenza dantesca sembrerebbe da circoscrivere ad un elemento di pura suggestione strutturale senza rapporti diretti con il testo del poema.

Il primo gruppo *prog* italiano per cui sia possibile quindi spendere effettivamente e a pieno diritto il nome di Dante è Metamorfofi, band romana autrice di una trilogia dedicata alla *Commedia*, aperta con *Inferno* (1973), proseguita con *Paradiso* (2004) e chiusa da *Purgatorio* (2016). Come si vede dalle date, in realtà proprio dopo la pubblicazione di *Inferno* il gruppo si sciolse e le due incisioni più tarde sono opera di una formazione solo in parte coincidente con quella originale:²⁹ e anche la struttura dei singoli dischi e la costruzione

lunch.com/it-IT/component/k2/item/64-caronte-tra-calabria-e-sicilia.html): si tratta di un album di grandissimo interesse, centrato sulla rielaborazione di atmosfere folk, ma non riconducibile al *prog*. Il riferimento a Caronte contenuto nel titolo, come si spiega nella scheda online che ho appena citato, è da interpretare come allusione al traghetto che unisce appunto la Calabria alla Sicilia («Se davvero si vuole abitare per una manciata di minuti questi tredici scorcì di un unico paese diviso e unito da una stretta lingua, una lingua di mare, ed esistente in un meta-livello tra realtà, sogno e ricordo, sarò felice di traghettarvi da una sua sponda all'altra narrandovene la mitologia») e quindi non pare collegarsi direttamente alla *Commedia*.

27. Per la scheda tecnica del disco cfr. <https://www.discogs.com/it/Il-Giro-Strano-La-Divina-Commedia/release/3581016>. Un breve profilo del gruppo in http://www.italianprog.com/it/a_girostrano.htm.

28. E, sia detto per inciso, tutt'altro che disprezzabile, soprattutto nelle partiture di hammond e di sax tenore suonate rispettivamente da Alessio Feltri e Mariano Maio.

29. In *Inferno* troviamo Roberto Turbitosi al basso e alla voce, Gianluca Heygers alla batteria e percussioni, Enrico Olivieri alle tastiere, pianoforte e voci e Jimmy Spitaleri alla voce solista e al flauto; della formazione originaria in *Paradiso* e *Purgatorio* restano Olivieri e Spitaleri

dei testi in rapporto a Dante ha subito nel corso dei decenni, come vedremo, delle decise trasformazioni.

Partiamo allora da *Inferno*.³⁰ Il disco si struttura in due suite, una per facciata, a loro volta articolate rispettivamente in nove e sette parti senza soluzione di continuità tra di loro. Il legame tra le due suite è dato (secondo una procedura usuale all'epoca) dalla ripresa all'inizio del lato B in *fade-in* del medesimo motivo musicale su cui si era chiuso in *fade-out* il lato A (nel caso specifico, una serie di accordi di organo).³¹ Questo è l'elenco delle sezioni, divise per lato:

Lato A	Lato B
<i>Introduzione</i>	<i>Violenti</i>
<i>Selva Oscura</i>	<i>Malebolge</i>
<i>Porta dell'Inferno</i>	<i>Sfruttatori</i>
<i>Caronte</i>	<i>Razzisti</i>
<i>Spacciatore di Droga</i>	<i>Fossa dei Giganti</i>
<i>Terremoto</i>	<i>Lucifero (Politicianti)</i>
<i>Limbo</i>	<i>Conclusione</i>
<i>Lussuriosi</i>	
<i>Avari</i>	

Come si può notare, se si bada solo ai “peccati” puniti in questo *Inferno* riaggiornato (*Spacciatore di Droga*, *Lussuriosi*, *Avari*, *Violenti*, *Sfruttatori*, *Razzisti* e *Politicianti*) e si aggiungono le zone propriamente desunte da Dante del *Limbo* e di *Malebolge* si ottiene un numero di ipotetici gironi esattamente corrispondente a quello della *Commedia*. Allo stesso modo è congruente alla collocazione nel poema il posizionamento del Pozzo dei Giganti (qui *Fossa dei Giganti*) prima dell'ultimo girone. Per il resto, però, la topografia infernale dei Metamorfofi rielabora quella originaria con estrema libertà: basti pensare al posizionamento di *Malebolge* e a quello del *Limbo*, completamente falsati. Più aderente, semmai, la sequenza (pur con inevitabili salti) della serie *Lussuriosi*, *Avari* e *Violenti* che corrisponde grosso modo a quella originaria (sarebbero i cerchi II, IV e VII di Dante). Fatti i distinguo necessari e segnalate le incongruenze (che però sono comprensibili, dato l'approccio ovviamente non filologico alla fonte), resta comunque evidente la volontà di fornire all'ascoltatore una

mentre al basso suona Leonardo Gallucci e alla batteria Fabio Moresco (in *Paradiso* Oliveri è affiancato alle tastiere da Marco Morcacci).

30. Per la scheda tecnica cfr. <https://www.discogs.com/it/Metamorfofi-Inferno/release/3816910>.

31. Può non essere inutile ricordare che per tutti questi musicisti, perlomeno all'altezza della loro produzione degli anni Settanta, l'unità base entro cui strutturare il materiale non era l'intero disco ma il singolo lato in cui il lp in vinile si articolava. Questo comportava, appunto, la necessità di artifici di connessione nei casi, come questo, in cui l'idea da restituire fosse quella “poematica” di un unico brano (o di una serie strettamente collegata di brani) che occupasse l'intero disco.

struttura che evochi in maniera più o meno esatta la memoria della *Commedia* e allo stesso tempo restituisca, grazie anche all'assenza di fratture nel *continuum* musicale, l'idea di un percorso e quindi, come nel poema, di un viaggio.

Passando alle singole sezioni del disco, ed escludendo le strumentali *Selva Oscura*, *Terremoto*, *Limbo* e *Fossa dei Giganti*,³² sono strutturati in forma di dialogo i testi³³ di *Lussuriosi* e *Avari* mentre gli altri sono organizzati in forma monologica come discorsi rivolti direttamente ai dannati di volta in volta chiamati in causa. Manca di norma ogni descrizione delle pene a cui le anime dovrebbero essere sottoposte (ad eccezione dei razzisti: «infissis a queste croci / adesso voi bruciate»), mentre la modalità elocutiva di fondo, ovvero quella dell'invettiva, finisce col declinarsi spesso nei termini di un moralismo parareligioso che credo risponda allo spirito del gruppo più ancora che a quello dei tempi³⁴ e che è, comunque, una quasi inevitabile ricaduta di quella attualizzazione di cui si diceva.

Non sorprende a questo punto che la presenza di espliciti intertesti dalla *Commedia* nelle singole liriche sia piuttosto discontinua né che essa si concentri soprattutto nei brani non esplicitamente dedicati ai singoli dannati. Così, se in *Introduzione* i versi «alberi tristi tendono al cielo / rami corrosi dal tempo» sono una rielaborazione dell'incipitaria selva oscura dantesca, i due brevissimi testi di *Porta dell'inferno* e *Caronte* sono evidentemente ricalcati sui corrispettivi passi di *If*. III.³⁵ Un vago riferimento potrebbe essere recuperato anche all'inizio di *Spacciatore di droga* («Ora che imprechi per la rabbia ed il dolore») visto che il possibile intertesto (penso al v. 26 «parole di dolore,

32. *Fossa dei Giganti* ha però una evidente funzione di prologo per la sezione successiva, *Lucifero (Politicians)*, visto che al suo interno vengono accennati dal sintetizzatore prima l'inno nazionale degli Stati Uniti e poi quello dell'Unione Sovietica e che proprio i presidenti di quelle due nazioni erano, secondo le dichiarazioni di Spitaleri, oggetto di *Lucifero* («Il nostro "Inferno" condannava la divisione del mondo in blocchi contrapposti, con il duo dominante Stati Uniti-Unione Sovietica che decideva i destini del mondo. Proprio in un brano, esplicitamente, facevamo maciullare i loro leader da Lucifero (allora c'erano Johnson e Nixon negli Usa e Breznev a Mosca)»: così il cantante nell'intervista rilasciata nel dicembre 2009 alla rivista online «PlanetRock», http://www.pianetarock.it/intervista_006metamorfosi.asp).

33. Tutti tendenzialmente molto brevi.

34. Pur senza voler insistere troppo su questo, va però ricordato che i Frammenti, vale a dire il nucleo originario da cui scaturirono i Metamorfosi, erano specializzati nel genere delle cosiddette "messe beat" (si veda la già citata intervista a Spitaleri) e tematiche religiose erano ben evidenti anche nel primo disco del gruppo *...E fu il sesto giorno* (1972).

35. In *Porta dell'Inferno*, oltre alla ovvia riproposta del famoso v. 9 («Lasciate ogni speranza / o voi che entrate»), si trova anche un'evidente calco proprio dall'episodio di *Caronte* («anime dannate / al caldo e al gelo soffrirete» rinvia evidentemente a III 87: «ne le tenebre eterne / occhi di fuoco nel buio») e 85 («E non sperate mai di rivedere il cielo»). Pur mettendo in conto una certa lessicalizzazione 'infernale' non necessariamente da ricondurre a Dante, segnalo che anche nell'ultimo verso di *Caronte* («anime nere al fuoco eterno brucerete») si possono recuperare memorie tanto del «foco eterno» di *If*. VIII 73 quanto (e soprattutto) di *If*. VI 85: «Ei son tra l'anime più nere».

accenti d'ira») si trova ancora nell'orbita del terzo canto, mentre un accenno all'episodio di Paolo e Francesca (che, come si vedrà, è il più frequentato da questi musicisti³⁶) può essere recuperato all'inizio di *Lussuriosi* («Siamo dannati insieme») e un ricordo del Flegetonte dantesco nell'avvio di *Violenti* («Rosso scorre il sangue dai sentieri / dov'è fragile la vita»: ma potremmo trovarci di fronte ad una banale metaforizzazione³⁷). Nessun riferimento diretto invece, un po' sorprendentemente, è dato cogliere in *Malebolge*,³⁸ mentre in *Lucifero (Politicanti)* sono per contro evidenti i richiami ai canti conclusivi del poema, dall'evocazione di Cocito («Immersi in questo mare / voi gelerete in eterno») al preciso rinvio a *If. XXXIV 55-56* («Da ogni bocca dirompea co' denti / un peccatore, a guisa di maciulla») nella descrizione di Lucifero («maciulli quei dannati / sfogando la tua rabbia»). Infine in *Conclusione* troviamo, come era da attendersi, una rielaborazione del verso finale della prima cantica («E fu così che noi tornammo a riveder le stelle»). Nel complesso, come si può vedere, i richiami espliciti a Dante vanno a toccare canti e versi notissimi, secondo un procedimento abituale in questo genere di operazioni che richiedono in sostanza, per essere condivise, una forma di immediato riconoscimento da parte del loro pubblico. Ha comunque giocato di sicuro un ruolo centrale in questo senso il fatto che l'*Inferno* sia la cantica tradizionalmente più frequentata e memorizzata anche a livello scolastico e dunque la più immediatamente disponibile alla memoria e all'immaginario degli ascoltatori.

Se passiamo a *Paradiso*³⁹ (conviene ovviamente seguire l'ordine di pubblicazione degli album piuttosto che quello delle cantiche), possiamo verificare alcune innovazioni rilevanti rispetto a *Inferno* già in relazione alla struttura del disco.⁴⁰ La prima novità è che le sezioni non sono più strettamente collegate tra loro in un'unica suite (o in due suite connesse) come nella prima cantica ma si presentano spesso, più tradizionalmente, come singoli pezzi o, in alternativa, come brevi sequenze autonome,⁴¹ ma comunque con una perdita del

36. E non solo: alcuni esempi (da De Andrè, Venditti, Jovanotti) in Galvagni, 2012, pp. 89-93. Più in generale per il rapporto tra Dante e la produzione cantautorale cfr. Francesco Ciabattini, *Dante and Italy's Singer-Songwriters*, in «Italian Quarterly», 54 (2017), pp. 61-80.

37. Tra parentesi, segnalo che proprio questo brano, in cui si rievoca un omicidio di mafia, è probabilmente l'unico in cui la procedura di riattualizzazione sia condotta con una certa efficacia.

38. Altamente improbabile, per quanto invitante, è pensare che in un verso come «buio di una notte senza fine» possa ritrovarsi traccia del noto avvio di *Pg. XVI 1-2*: «Buio d'inferno e di notte privata / d'ogne pianeta».

39. Per la scheda tecnica del disco cfr. <https://www.discogs.com/it/Metamorfosi-Paradiso/master/1549042>.

40. Andrà segnalata, in primo luogo, la novità tecnica del passaggio del supporto dal vinile al cd, che ovviamente non prevede la spezzatura del materiale musicale in due parti. In questo caso, però, non mi pare che questo abbia influenzato la composizione (nemmeno per quel che riguarda la durata, che supera solo di poco i quarantacinque minuti canonici).

41. Ad esempio sugli armonici dell'accordo finale di pianoforte di *Sfera di fuoco* si innesta

carattere metaforicamente poetico della parte musicale (e anche, quindi, di quel viaggio che come dicevo questo carattere suggeriva). Altro elemento notevole, a fronte di una proporzione tra brani cantati e brani strumentali più o meno equivalente a quella di *Inferno* (quattro su quattordici), è la decisa espansione della parte testuale, che nel primo disco era solitamente composta da pochi versi. Vediamo comunque, come in precedenza, la successione dei brani:

Introduzione
Sfera di fuoco
Cielo della Luna
Salita a Mercurio
Cielo di Mercurio
Salita a Venere
Cielo di Venere (Notturmo su Venere)
Il Sole
Cielo di Marte
Cielo di Giove
Cielo di Saturno
Stelle Fisse
Empireo
La Chiesa delle Stelle

Come si può notare i pezzi si intitolano ai singoli cieli danteschi rispettando la successione e il numero (ad eccezione del Primo Mobile che viene identificato evidentemente con l'Empireo): in due casi (per Mercurio e per Venere) viene poi segnalato un elemento narrativo ben presente nella *Commedia*, vale a dire la descrizione dell'ascesa da un cielo a quello successivo. Il carattere puramente denotativo dei titoli (di contro a quello tutto connotativo dei corrispondenti di *Inferno*) conosce solo due infrazioni poste ai due estremi della sequenza (tenendo da parte, come strutturalmente ovvio, *Introduzione*), ossia *Sfera di fuoco* e *La Chiesa delle Stelle*. La distribuzione dei pezzi strumentali non pare invece possedere un particolare valore strutturale.⁴² Nel complesso, quindi, l'adesione alla fonte è da questo punto di vista molto più marcata rispetto al disco precedente. Per quel che riguarda i singoli testi, il rapporto con la *Commedia* si articola nei termini di un sostanziale rispetto della struttura

l'arpeggio sempre di pianoforte iniziale in *Cielo della Luna*, che a sua volta si conclude con un accordo di tastiera elettronica da cui prende avvio il pianoforte di *Salita a Mercurio* (è lo stesso arpeggio di *Cielo della Luna* alzato di tono). La continuità evidentemente intenzionale di questa sequenza prosegue con *Cielo di Mercurio*, uno strumentale sempre avviato dal pianoforte, e lì si interrompe, visto che il successivo *Salita a Venere* è separato da uno stacco di silenzio. Collegate risultano anche *Cielo di Marte* e *Cielo di Giove* e (meno accentuatamente) la coppia conclusiva *Empireo* e *La Chiesa delle Stelle*.

42. Sono strumentali *Cielo di Mercurio*, *Salita a Venere* (questi due subito in successione), *Il Sole* e *Empireo*.

discorsiva dei singoli canti o gruppi di canti (cercherò tra poco di spiegare meglio in che senso) che vengono però quasi sempre risemantizzati in chiave lirico-simbolica.⁴³ È sufficiente in questo senso analizzare le prime composizioni del disco. Partiamo da *Sfera di fuoco*:

Luce intensa di fuoco
 fugge il luogo e va verso la terra,
 spegne gli occhi di chi non può vedere,
 varca i limiti dell'universo.
 Cede il passo la mia natura umana,
 si allontana da me:
 vola in alto, non so più cosa accade,
 la mia vista si illumina.

Come si vede, si tratta di una rielaborazione del passo del canto introduttivo alla terza cantica (*Pd.* I 43-93) in cui Dante descrive la sua transumanazione e l'ascesa al Paradiso. Pur non essendoci un preciso corrispettivo letterale, la sequenza della fonte è però, seppure un po' liberamente, ricalcata: il meccanismo di raggi luminosi usato come paragone da Dante⁴⁴ probabilmente incrociato con la prima descrizione del fenomeno fornita da Beatrice,⁴⁵ l'accento alla possibilità di fissare il sole senza perdere la vista, realizzabile solo in virtù della peculiare condizione del Paradiso terrestre,⁴⁶ l'allusione al «trasumanar»⁴⁷ e, infine, il movimento inconsapevolmente ascensionale⁴⁸ e la visione totalizzante della luce celeste.⁴⁹ Naturalmente la versione dei *Metamorfosi* si carica di evidenti per quanto elementari significati simbolici (ad esempio nel contrasto tra «chi non può vedere» e «la mia vista si illumina») del tutto assenti dal testo dantesco: ma, nello stesso tempo, la qualità della rielaborazione, evitando la riattualizzazione perseguita nel primo disco, configura in maniera molto più decisa il testo come una vera e propria riscrittura.

43. Fa eccezione Introduzione, in cui i versi di *Pd.* I 1-9 sono esattamente trasposti. Di nuovo ci troviamo di fronte ad una scelta speculare rispetto a quella messa in atto in *Inferno*: là infatti l'Introduzione era un testo sostanzialmente privo di raccordo con quello di Dante e cantato, qui invece si tratta di una citazione letterale eseguita da una voce recitante, a marcare con forza il distacco con i testi che seguiranno.

44. *Pd.* I 49-51: «E sì come secondo raggio suole / uscir del primo e risalire in suso, / pur come pelegrin che tornar vuole».

45. *Pd.* I 91-93: «Tu non sè in terra, sì come tu credi; / ma folgore, fuggendo il proprio sito, / non corse come tu ch'ad esso riedi».

46. *Pd.* I 54-57: «e fissi li occhi al sole oltre nostr'uso. / Molto è licito là, che qui non lece / a le nostre virtù, mercè del loco / fatto per proprio de l'umana spece».

47. *Pd.* I 70-71: «Trasumanar significar per verba / non si poria [...]».

48. *Pd.* I 91: «Tu non sè in terra, sì come tu credi».

49. *Pd.* I 58-63: «Io nol sofferarsi molto, né sì poco, / ch'io nol vedessi sfavillar dintorno, / com' ferro che bogliente esce del foco; / e di subito parve giorno a giorno / essere aggiunto, come quei che puote / avesse il ciel d'un altro sole addorno» e 79-81: «parvemi tanto allor del cielo acceso / de la fiamma del sol, che pioggia o fiume / lago non fece alcun tanto disteso».

Non molto dissimile, anche se con un allentamento nel rapporto diretto con l'ipotesto, quello che accade nella canzone subito successiva, *Cielo della Luna*:

L'impotenza dei deboli
 si abbandona in voi,
 lungo strade possibili
 per raggiungere il cielo.
 L'arroganza di chi è cieco e sordo
 qui si fermerà,
 confuso dalle nebbie della luna
 la sua forza avrà verso gli inferi
 e luce sarà.
 Volti diafani e pallidi,
 specchi della realtà:
 l'umiltà di un paradiso spento
 si apre intorno a noi.
 Lontano dalla luce sulla luna
 la felicità senza limiti,
 mondo intenso di immagini,
 mondo senza pietà.

Il riferimento agli spiriti beati che non riuscirono a compiere i propri voti a causa della violenza di altri è un dato certo presente ma non rinvia alla dinamica narrativa del passo dantesco di *Pd.* III. Persino un elemento figurativo evidentemente derivato dall'originale come quello delle anime percepite da Dante come immagini riflesse in uno specchio o nell'acqua⁵⁰ viene articolato in termini fortemente simbolici, e lo stesso accade anche per le eventuali altre possibili tangenze testuali o di struttura.⁵¹ La chiave della trasposizione lirico-simbolica è dunque quella dominante in *Paradiso* così come quella dell'invettiva attualizzante lo era in *Inferno*: di conseguenza si perde quasi completamente il carattere fortemente politico-militante della terza cantica oltre, naturalmente, alla sua portata e complessità teologica.⁵² Per concludere con gli esempi, in *Salita a Mercurio* il complesso gioco di luci che velano

50. *Pd.* III 10-21: «Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi, / tornan d'i nostri visi le postille / debili sì, che perla in bianca fronte / non vien men forte a le nostre pupille; / tali vid'io più facce a parlar pronte; / per ch'io dentro a l'error contrario corsi / a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte. / Sùbito sì com'io di lor m'accorsi, / quelle stimando specchiati sembianti, / per veder di cui fosser, li occhi torsi».

51. Questo varrà ad esempio nel riferimento all'«umiltà» se è da collegare, come ritengo, alla condizione claustrale di Piccarda e Costanza.

52. Non sarà un caso che il noto tratto dei canti X-XIV, quello dedicato agli spiriti sapienti e alle biografie di san Francesco e san Domenico (oltre che all'ardua spiegazione teologica dell'eccezionale sapienza di Salomone), dove militanza e teologia si intersecano indissolubilmente, verrà reso con un brano strumentale (*Il Sole*, appunto).

altre luci evocato da Dante nella descrizione dell'incontro con Giustiniano⁵³ si evolve nell'allusione ad una non meglio definita rivelazione («Verso luce sparsa nel cielo di Mercurio, / la pace cambia volto / la nebbia si dirada quasù»), mentre tutto il lungo discorso dell'imperatore viene condensato nella rielaborazione dell'immagine di *Pd.* VI 106-108 («Stringono gli artigli dell'aquila e strappano / il vello del leone: / l'Impero fa tremare i potenti»).⁵⁴ Il testo scivola poi verso l'evocazione dell'avvio del canto VII («L'armonia tra i beati accenderà / voci bianchi in un coro di luci; / di preziose gemme si fregerà, / come sfere celesti nel cielo»⁵⁵), richiama la vendetta di Tito sugli Ebrei («Giusta la vendetta divina del peccato») con rinvio lessicale a ritroso nel canto VI⁵⁶ ma collocazione congruente rispetto al prosieguo del VII (dove Beatrice appunto risolve il dubbio di Dante circa la conformità di tale punizione a fronte della necessità del sacrificio di Cristo⁵⁷), collocazione ribadita dall'allusione al discorso sull'incarnazione del Figlio, sulla crocefissione e sulle modalità con cui si è realizzata la redenzione che ancora Beatrice articola a *Pd.* VI 30-120 («la croce per salvare, / la duplice natura dell'Uomo; / di misericordia ma anche di giustizia / la nostra redenzione si nutre, / ma non cambia il destino»). Nel finale della canzone questa rete di rinvii si condensa in una considerazione generica sulla concordia che finalmente dovrebbe unire il destino dell'uomo ad un universo fatto di «luce infinita».

Non è il caso di proseguire nell'analisi particolareggiata dei singoli brani: penso si sia infatti capito a sufficienza come *Paradiso* sia mosso da una strategia di rapporto con l'ipotesto dantesco del tutto diversa da quella di *Inferno*. Se da un lato, infatti, la rete di allusioni al testo della terza cantica si fa meno scontata, fuggendo dalla citazione memorabile per scegliere la strada della rievocazione puntiforme di specifici passaggi narrativi (talvolta non senza abilità, altre volte con esiti persino un po' criptici), dall'altro si perde quasi completa-

53. *Pd.* V 133-137: «Si come il sol che si cela elli stessi / per troppa luce, come 'l caldo ha róse / le temperanze d'i vapori spessi, / per più letizia sì mi si nascose / dentro al suo raggio la figura santa». Poco prima Mercurio era stato definito (vv. 128-129) «[...] la sfera / che si vela a' mortai con altrui raggi».

54. In Dante, appunto: «e non l'abbatta esto Carlo novello / coi Guelfi suoi, ma tema de li artigli / ch'a più alto leon trasser lo vello».

55. A essere richiamati sono qui evidentemente il canto e la danza delle anime che come «velocissime faville» (*Pd.* VII 8) si allontanano da Dante una volta concluso il discorso di Giustiniano, mentre quelle «preziose gemme [...] / come sfere celesti nel cielo» (si sorvoli qui sulla ineleganza del poliptoto, che ci si augura non voglia emulare quelli danteschi così fitti in questo canto) possono essere memoria di *Pd.* VI 124-129 (richiamato anche dalla presenza di «note» e «luce»): «Diverse voci fanno dolci note; / così diversi scanni in nostra vita / rendon dolce armonia tra queste rote. / E dentro a la presente margarita / luce la luce di Romeo, di cui / fu l'ovra grande e bella mal gradita».

56. *Pd.* VI 92-93: «poscia con Tito a far vendetta corse / de la vendetta del peccato antico».

57. Da *Pd.* VII 20-21 («come giusta vendetta giustamente / punita fosse [...]»), ribadito ai vv. 49-51 («Non ti dee oramai parer più forte, / quando si dice che giusta vendetta / poscia vengia fu da giusta corte») verrà appunto il sintagma «Giusta la vendetta».

mente l'intento un po' didascalico che caratterizzava il primo disco. Il livello testuale, insomma, dimostra una maggiore raffinatezza e il carattere che ho più volte definito (con un po' di approssimazione, lo ammetto) lirico-simbolico si realizza in conclusione, proprio con il brano finale *La Chiesa delle Stelle*, in totale libertà rispetto al dettato della *Commedia*,⁵⁸ con il recupero di una dimensione di purificazione e rinascita religiosa che sicuramente rende più generico il nucleo ideologico paradisiaco ma non si può dire che lo tradisca completamente.

La riscrittura dei *Metamorfofi* si chiude, dopo un altro lasso di tempo non indifferente, con *Purgatorio*, di cui si danno due versioni molto diverse a seconda che sia stato pubblicato in vinile o in CD (il primo contiene dodici brani mentre il secondo ne ha diciannove, ben sette in più:⁵⁹ naturalmente terrò conto qui della versione più ampia). Ancora una volta partiamo dall'elenco delle tracce:

Eco Degli Inferi
Catone
Angelo Nocchiero
Negligenti
La Mala Striscia
Porta del Purgatorio
Superbi
Invidiosi
Iracondi
La Chiesa e l'Impero
Accidiosi
La Femmina Balba
Avidi e Prodighi
Golosi
Lussuriosi Purgatorio
Paradiso Terrestre
Beatrice
Il Carro e l'Aquila
E Rinnovato Volo

Rispetto ai due dischi precedenti si registra una drastica diminuzione dei brani strumentali: uno solo, *Paradiso Terrestre*, presente peraltro solo nella versione in CD. Collegamenti tra brani consecutivi si danno nella sequenza iniziale *Catone*, *Angelo Nocchiero* e *Negligenti*, con evidente funzione di prologo, tra *La Chiesa e l'Impero* e *Accidiosi* e infine tra *Paradiso Terrestre*, *Beatrice* e *Il Carro e*

58. Fatta salva la persino ovvia citazione «Tu sei Dio che muove il cielo e l'altre stelle».

59. I brani in più della versione in CD sono *Negligenti*, *Porta del Purgatorio*, *La Chiesa e l'Impero*, *Accidiosi*, *La Femmina Balba*, *Paradiso terrestre*, *Beatrice*. Per le due schede tecniche cfr. <https://www.discogs.com/it/Metamorfofi-Purgatorio/release/9161746> e <https://www.discogs.com/it/Metamorfofi-Purgatorio/release/9161679>.

l'Aquila (a parte *Catone*, *Angelo Nocchiero* e *Il Carro* e *l'Aquila* sono tutti brani aggiunti nell'edizione ampliata). L'elemento più innovativo, comunque, notevole già sin dal primo scorrere l'elenco dei titoli, è che per la prima volta i Metamorfofi rispettano alla lettera la successione narrativa del poema: non solo ma, come vedremo tra poco, seguono anche con una certa fedeltà la sostanza degli episodi (con un distacco più percepibile in *E rinnovato volo*, comprensibile però se se ne valuta appunto la collocazione conclusiva) e, spesso, la stessa lettera dei canti. Manca, insomma, ogni tipo di riattualizzazione, com'era in *Inferno*, o di rilettura lirica, come in *Paradiso*, e sembra questa volta che sia proprio il racconto di Dante in quanto tale ad aver attratto il gruppo romano.

Entrando più nel dettaglio, andrà intanto segnalato che come già in *Paradiso* anche in questo terzo disco il brano introduttivo (*Eco degli Inferi*: il titolo dipende dal fatto che viene ripresa la stessa melodia di *Conclusione* del primo disco) si caratterizza per l'uso della voce recitante che legge i versi di inizio cantica (qui *Pg. I 1-12*): la connessione musicale (con *Inferno*) e strutturale (con *Paradiso*) è tale quindi da compattare in un insieme l'intera trilogia. A questo prologo segue *Catone* che si caratterizza rispetto alle strategie testuali utilizzate nei precedenti dischi in maniera molto netta:

«Chi siete voi, anime evase dalla prigione eterna?
Chi vi ha condotto fuori dalla profonda notte inferna?
Ahi, son le leggi dell'abisso o pur del cielo
che le mie porte a voi dannati chiudere non devo?»

«Cerchi de lo dolente regno abbiamo attraversato,
colpa di un solo e triste uomo perso nel peccato.
Spinti da una forza eterna e da una donna pura
nel tuo cospetto siamo giunti privi di paura»

Queste le novità introdotte:

- a) il testo è strutturato attraverso un vero e proprio dialogo;⁶⁰
- b) non è dato capire chi sta parlando se non si fa riferimento al titolo o, ancora meglio, all'ipotesto, così che una conoscenza di esso appare in qualche modo indispensabile per un pieno apprezzamento dell'operazione condotta;⁶¹

60. Qualcosa di simile, dicevo, accadeva anche in *Lussuriosi* e in *Avari* di *Inferno*, ma in quei casi la seconda strofa rappresentava comunque un intervento autoriale, non una vera e propria battuta dialogica come qui. Da notare che in *Catone* il dialogo è marcato anche a livello musicale col contrasto tra una prima parte fortemente ritmata, basata principalmente su basso, batteria, piano elettrico e hammond e un cantato caratterizzato da una emissione vocale decisamente sostenuta, ed una seconda in cui la base ritmica sparisce completamente e rimangono solo i sintetizzatori, mentre la voce questa volta è tenuta su una timbrica molto più modulata.

61. Questo non valeva ovviamente per *Inferno*, dove come ho detto accanto alle innovazioni estranee alla *Commedia* si registrano esclusivamente riferimenti a canti e versi che possiamo dire appartenere all'enciclopedia diffusa, e neppure in *Paradiso*, dove il riferimento dantesco non era quasi mai necessario per una comprensione compiuta dei testi.

c) pur essendo del tutto fedele all'episodio dantesco (mi riferisco ovviamente a *Pg.* I 40-108) e riprendendone talvolta alcuni sintagmi caratteristici,⁶² il testo non è un calco di esso ma ne rappresenta una rielaborazione;

d) manca del tutto ogni possibile riferimento ad una voce autoriale o di commento.

Questi quattro elementi uniti comportano appunto quella forte novità di impostazione che anticipavo poco sopra e che appare più o meno costante in quasi tutti i testi di *Purgatorio*. In particolare l'assenza di una voce identificabile con quella dell'autore determinerà nel seguito del disco una sovrapposizione tra l'io narrante e Dante che era presente in maniera solo molto episodica nei due dischi precedenti (visto che in *Paradiso* tale sovrapposizione avveniva a scapito di un'aderenza alla struttura originaria dell'ipotesto). Questo è subito evidente nel brano successivo, *Angelo nocchiero*:

Misteriose stelle, mare immobile
 il cielo immenso su di noi:
 fuori dalla nebbia un vascello di anime,
 nocchiero è un angelo.
 Incredulo io, incredulo,
 dopo l'inferno io incredulo.

I due versi iniziali riprendono i primissimi elementi paesaggistici su cui Dante indugiava a *Pg.* I 13-27, se le «misteriose stelle» sono, come suppongo, le «quattro stelle / non viste mai fuor ch'a la prima gente» (*Pg.* I 23-24) che il *viator* si trova a contemplare appena uscito dall'Inferno. Seguono altri due versi che pure se privi di richiami letterali rinviano evidentemente all'episodio dell'arrivo della nave guidata dall'angelo in *Pg.* II 13-51. I due versi finali rappresentano invece un'aggiunta originale ma tutt'altro che incongrua se consideriamo che tutta questa sezione incipitaria (che, come ricordo, è anche musicalmente collegata senza soluzione di continuità) ha la funzione di veicolare il racconto e l'ascoltatore dal clima infernale a quello del secondo regno. Il dato è ancora più evidente con il terzo brano, *Negligenti*, che in realtà questa volta condensa con estrema libertà un ampio gruppo di canti:

62. Derivano direttamente dal canto l'attacco «Chi siete voi» (*Pg.* I 40) e il sintagma «prigione eterna» (*Pg.* I 41) del primo verso, l'intero secondo verso (che è un collage sintetico di tessere prelevate da *Pg.* I 43-45), il sintagma «son le leggi dell'abisso» (*Pg.* I 46) e la ravvicinata menzione del «cielo» (che sintetizza in una parola *Pg.* I 47) del terzo verso, mentre il quarto verso è una rielaborazione più libera che però deriva da Dante (*Pg.* I 48) almeno l'attacco in «che» e la menzione dei «dannati», nonché «le mie porte» che ormezza in assonanza «le mie grotte» originario. La seconda strofa si limita invece a rimaneggiare la sostanza della risposta di Virgilio senza riprese puntuali (vv. 52-84), ma con un interessante salto in avanti, visto che l'avvio di essa ricalca senza dubbio *Pg.* VII 22-23: «Per tutt'i cerchi del dolente regno / [...] son io di qua venuto». Segnalo infine che la presenza di alcuni arcaicismi come «Ahi» e «lo dolente» (peraltro non prelevati direttamente dalla *Commedia*) connotano evidentemente ancora di più l'operazione in senso, diciamo così, mimeticamente dantesco.

Prima che sia troppo tardi si risvegliano le anime
 e volgono lo sguardo all'orizzonte.
 Le sette stelle vedono sul ciglio del tramonto;
 facili prede fuggono dal tristo indemoniato.

Qui l'elemento più forte, aldilà dell'aderenza generica all'episodio di *Pg.* II 124-133 e dell'innovazione paesaggistica delle «sette stelle»,⁶³ è infatti la trasformazione (diciamo così) di Catone in un «tristo indemoniato», così da sovrapporre (magari un po' incongruamente) l'improvviso dileguarsi delle anime all'uscita di Dante e Virgilio dai gironi infernali.

Il resto del disco alterna la descrizione delle varie cornici purgatoriali ad episodi più specifici ma sempre direttamente evocati dalla cantica. Così il testo di *La Mala Striscia* prende spunto da *Pg.* VIII 97-III unendolo con IX 19-33:

La mala striscia infame
 rifugge nella selva
 e l'aquila mi leva
 verso alture incandescenti
 e torna luce nei miei occhi spenti

Si copre di silenzio
 la valle dei potenti
 la testa di un serpente
 e poi due angeli dal cielo
 impugnano due spade fiammeggianti.

Se infatti «rifugge nella selva» è evidentemente costruito su «fuggi 'l serpente» di VIII 107, la «valle dei potenti» è l'equivalente della «picciola vallea» di VIII 98 e i «due angeli dal cielo» sono i due «astor celesti» che scendono a VIII 104-5 per cacciare il serpente. Proprio l'allusione agli sparvieri avrà poi veicolato ai vv. 3-5 della prima strofa la memoria del sogno dell'aquila in *Pg.* IX 28-30 che appunto «[...] mi pareva che [...] / terribil come folgor discendesse, / e me rapisse suso infino al foco». Insomma, in *La Mala Striscia* il racconto dei Metamorfosi è davvero e per la prima volta il racconto del poema dantesco, anche se con le ovvie e inevitabili scorciature e adattamenti che il trasferimento ad altra forma comporta. E quasi a siglare l'avvenuto raccordo, la voce di Spitaleri chiude il pezzo recitando le terzine di *Pg.* VIII 52-57.⁶⁴ Altrettanto

63. Nel *Purgatorio* infatti, come si ricorderà, c'è una successione tra le quattro stelle che si vedono all'alba e le tre che si vedono al tramonto (cfr. *Pg.* VIII 88-93). Se si concede un'annotazione a margine, sorprende che i Metamorfosi non abbiano attinto ad un episodio come quello dell'incontro con Casella che si prestava bene a proiezioni, diciamo così, meta-musicali. Ma questo si spiega forse proprio con quella 'oggettivazione' dell'io nel personaggio-Dante di cui dicevo poco prima.

64. Questa riproposta della recitazione diretta dei versi danteschi è un'altra novità di *Purgatorio*.

interessante in questo senso è *La Femmina Balba*, per cui ancora una volta è ben preciso l'aggancio dantesco (qui a *Pg.* XIX 1-33):

E sotto il cielo di Maggior Fortuna,
malferma sulle gambe, monca e pallida,
parla di sé la strega dei peccati.
Balba è la sua parola e seducente incanta
e gli occhi del poeta la dipingono
dolce sirena gravida di inganni:
di melodie d'amore incanta gli uomini.

E scopre il ventre il mio saggio signore
sospinto dalla donna casta e pudica:
profonde l'aria un tragico fetore.
Custode della cupidigia umana,
foriera dei peccati delle genti
ignare di seguir percorsi futili,
lascia che il sole spenga le tue proposte inutili.

Il dato più interessante qui, andando oltre i soliti precisi echi letterali,⁶⁵ è la ripartizione, diciamo così, tra una prima strofa di tipo diegetico (evidente da quel «gli occhi del poeta» che fa scattare un riferimento metatestuale al *Purgatorio* stesso) ed una seconda di tipo personale, in cui di nuovo possiamo supporre che l'io si identifichi con Dante. Siamo quindi a un dipresso entro il medesimo meccanismo di *Catone*, con l'organizzazione strofica che si incarica (insieme ovviamente agli elementi musicali) di indicare le diverse 'voci' chiamate in causa.

Prima di chiudere vorrei aggiungere un'ultima annotazione a rilevare la fedeltà (in questo caso si può spendere la parola) della riscrittura. Se infatti, come dicevo sopra, in *Inferno* manca sostanzialmente ogni descrizione delle pene a cui sono sottoposti i dannati, in *Purgatorio* tali descrizioni sono invece sempre presenti e, soprattutto, corrispondono esattamente a quelle dantesche. Dagli invidiosi che portano «Filo di ferro gelido cucito intorno agli occhi, / cilicio, panno ruvido pungente sulla pelle» (*Invidiosi*) agli iracondi immersi in un «Buio di notte senza stelle, / fumo che penetra negli occhi: / l'ira punita con la cecità» (*Iracondi*), dagli accidiosi che «Corrono in fretta» (*Accidiosi*), agli avari, e anzi avari e prodighi, proprio come in Dante («pregano insieme prodighi ed avari»), che giacciono «Legati mani e piedi, stesi in terra» e così via, tutti questi quadri ripropongono il poema dantesco senza sostanzialmente agire su di esso se non per minimi adattamenti. Il disco realizza dunque e per

65. Si va da «Maggior Fortuna» (in Dante al v. 4), qui risemantizzato, alla descrizione della femmina balba come «malferma sulle gambe, monca e pallida» che riprende i vv. 8-9 danteschi: «ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta, / con le man monche, e di colore scialba», a «dolce sirena» (*Pg.* XIX 19 «Io son», cantava, «io son dolce serena») ecc.

la prima volta una reale trasposizione della parola dantesca nel sistema musicale; e i *Metamorfofi*, nel loro tragitto decennale dentro la *Commedia*, partiti dall'idea di una riattualizzazione del poema arrivano così a concretizzare, quasi all'estremo opposto, il progetto di una sua riproposta fedele, riscoprendo così, magari, e sia detto per chiudere con questo paragrafo, in cosa davvero consista l'attualità di Dante.

6. La trilogia dei *Metamorfofi* non esaurisce però le tangenze dantesche che possiamo rinvenire nel *prog* italiano.⁶⁶ In linea con quella stagione di recupero del genere che si è sviluppata all'avvio di questo secolo e di cui dicevo all'inizio di queste pagine, proprio negli anni in cui il gruppo romano compiva la propria trilogia uscivano altri tre dischi esplicitamente ispirati a Dante, ovvero *Discesa agl'Inferi d'un Giovane Amante* de *Il Bacio della Medusa* (2008), *Metafora di un viaggio. Arditi voli di cervelli attenti* dei Sezione Frenante (2014)⁶⁷ e *Il Pozzo dei Giganti* dei Cherry Five (2015), il primo e l'ultimo per la Black Widow Records, il secondo per la Ma.Ra.Cash.⁶⁸ Si tratta di tre dischi interessanti per motivi diversi. Il *Bacio della Medusa*, formatosi nel 2002 da un nucleo di tre giovani musicisti (Simone Cecchini alla voce e chitarra acustica, Federico Caprai al basso e Diego Petrini alla batteria e alle tastiere) a cui si aggregano a partire dall'anno successivo Eva Morelli (flauto e sassofoni), Simone Brozzetti (chitarra elettrica) e Daniele Rinchi (violino e viola), rientra infatti a pieno titolo proprio in quell'ondata neo-*prog* di cui si parlava nelle

66. Almeno una menzione merita, oltre a quello che si dirà tra poco, il Colossus Project. Ideato dalla rivista finlandese «Colossus» del bassista romano Marco Bernard, il Colossus Project si ripropone di visitare alcuni grandi classici della letteratura affidandone la riscrittura musicale a band *prog* (nelle sue varie sfumature stilistiche) provenienti da tutto il mondo. Oltre ad avere rielaborato in questo modo il *Kalevala*, l'*Iliade*, l'*Odissea* (e, a partire dal 2011, anche il *Decameron*), tra il 2009 e il 2010 sono usciti tre cofanetti, ognuno composto da 4 cd, dedicati nell'ordine a *Inferno* (2009), *Purgatorio* (2009) e *Paradiso* (2010). L'idea era quella di affidare un canto ad ognuno dei gruppi coinvolti e lasciare poi la totale libertà di esecuzione del tema (non mancano quindi brani solo strumentali). Molte delle band presenti in questo progetto sono italiane, naturalmente, ma la natura per così dire 'esterna' di esso (per quanto affascinante), nonché la sua conseguente ed evidente eterogeneità, mi ha consigliato di trascurarne l'analisi in queste pagine. Un profilo piuttosto ampio è comunque in Galvagni, 2012, p. 65-85.

67. Del disco esiste una seconda versione pubblicata nel 2017 (cfr. <https://www.discogs.com/it/Sezione-Frenante-Metafora-Di-Un-Viaggio-Arditi-Voli-Di-Cervelli-Attenti/relase/10425382>), rimixata e che contiene tre bonus track (*Fonte, Dieci Giovani, Dieci Giorni, Cento Storie* e *Carro Di Fuoco*) che non hanno rapporto con il progetto originario. Nella versione del 2017 gli elementi più rilevante sono la sostituzione del cantante, con Luciano Degli Alimari (già nella formazione originaria) che subentra a Francesco Nardo, e l'entrata in pianta stabile di Antonio Zullo alle chitarre, che appariva già nella prima versione alla chitarra acustica e che da questo momento sostituisce Dorian Mestriner (che comunque continua ovviamente ad essere accreditato anche in questa versione).

68. Devo la segnalazione del disco de *Il Bacio della Medusa* a Massimo Gasperini, storico diffusore del *prog* genovese appunto con la Black Widow Records (la casa discografica e il negozio di dischi), e di quello dei Sezione Frenante a Maurizio Donzella. Ringrazio di cuore entrambi.

pagine precedenti.⁶⁹ Al contrario, Cherry Five e Sezione Frenante sono due nomi storici della prima ondata del genere, anche se entrambi con vicende piuttosto burrascose. I primi nascono nel 1973 dall'incontro tra vari musicisti appartenenti alla scena *prog* romana;⁷⁰ l'anno successivo decidono di cambiare il nome originario, Oliver, in Goblin e registrano un disco che però non viene fatto circolare. A questo punto tre dei membri (Claudio Simonetti, Massimo Morante e Fabio Pignatelli), a cui si unirà il batterista Walter Martino, decidono di proseguire la carriera con la sigla Goblin, componendo nel 1975 la fortunatissima colonna sonora di *Profondo Rosso* di Dario Argento a cui seguirà due anni dopo quella di *Suspiria*. Il disco del 1974 uscirà invece due anni dopo, omonimo, sotto la sigla Cherry Five (che quindi è un nome in realtà mai realmente utilizzato dalla band) e con i soli Tartarini e Bordini accreditati come membri in copertina. Saranno proprio questi due musicisti che nel 2015 riformeranno la band e registreranno *Il Pozzo dei Giganti*.⁷¹ Infine i Sezione Frenante, formatisi a Venezia nel 1974,⁷² hanno avuto una fitta attività di concerti come gruppo di supporto dei grandi nomi del *prog* italiano (dalle *Orme al Perigeo* e a *Biglietto per l'Inferno*) tra il 1976 e 1978 quando, come abbiamo visto era successo anche a Il Giro Strano, si sono sciolti senza aver mai inciso un disco. Nel 2006 Mestriner, De Marchi e Casagrande riformano la band insieme al bassista Sandro Bellemo e a Francesco Nardo e qualche anno dopo producono il cd che appunto qui ci interessa e che riprende e riarrangia materiale composto negli anni Settanta.⁷³

Anche l'approccio a Dante dei tre gruppi è piuttosto diverso. Se *Il Bacio della Medusa* prende solo l'episodio di Paolo e Francesca espandendolo e costruendo intorno ad esso un concept⁷⁴ (un po' quindi sulla linea di *Caronte* dei The Trip), i Cherry Five scelgono tre canti, uno per cantica, creando così una specie di *Commedia* condensata per esempi e riproponendo dunque in qualche modo e in compendio il modello dei Metamorfosi,⁷⁵ mentre i Sezione

69. Cfr. in proposito il sito del gruppo <https://www.ilbaciodelamedusa.net>.

70. Il cantante Tony Tartarini aveva già fatto parte (con lo pseudonimo di Toni Gionta) de L'Uovo di Colombo e il batterista Carlo Bordini aveva fatto parte del duo Rusticelli & Bordini.

71. Per le varie vicende del gruppo cfr. la scheda su "Italian Prog" http://www.italianprog.com/it/a_cherryfive.htm. Della nuova formazione fanno parte Gianluca De Rossi (tastiere), Ludovico Piccinini (chitarra) e Pino Sallusti (basso).

72. Il nucleo originario includeva, oltre ai già citati Degli Alimari e Mestriner, Mirco De Marchi (tastiere e voce), Moreno Favaretto (basso) e Alessandro Casagrande (batteria).

73. Cfr., oltre al sito del gruppo <https://sezionefrenante.eu/>, la scheda in "ProgArchives" <https://www.progarchives.com/artist.asp?id=9347> e *Italian Prog* cit., p. 390.

74. Formula particolarmente cara al gruppo: nel 2012 uscirà infatti un secondo concept, *Deus lo vult*, dedicato alle Crociate.

75. Interessante anche la decisione di utilizzare strumentazione originale anni Settanta («La musica è il rock progressivo sinfonico degli anni '70, con tanto di strumentazione vintage, soprattutto per quanto riguarda le tastiere (Hammond, Mellotron, Minimoog etc)»; intervista al gruppo pubblicata sul blog "Athos di MAT2020" il 21 giugno 2015, <http://athosnrele.blogspot.com/2015/06/cherry-five-il-pozzo-dei-giganti.html>), con il risultato di restituire

Frenante costruiscono pure loro un disco a tema in cui però non c'è focalizzazione su un episodio preciso del poema ma, come indica già il titolo del disco, viene ripreso l'elemento del viaggio (non necessariamente ultraterreno, come vedremo) e lo si utilizza come cornice in cui immettere episodi solo molto sporadicamente implicati con Dante.⁷⁶

Partiamo comunque da *Il Bacio della Medusa*. Questa la lista delle tracce.⁷⁷

Preludio: il Trapasso
Confessione d'un Amante
La Bestia ed il Delirio
Recitativo: è nel Buio che Risplendono le Stelle
Ricordi del Supplizio
Nostalgia Pentimento e Rabbia
Sudorazione a Freddo sotto il Chiaro di Luna
Melencolia
E Fu allora che dalle Fiamme mi Sorprese una Calda Brezza Celeste
Nosce Te Ipsum: La Bestia Ringhia in Noi
Corale per Messa da Requiem
Epilogo: Conclusione della Discesa agl'Inferi d'un Giovane Amante

Non pochi i brani interamente strumentali, cinque su dodici (*La Bestia e il Delirio*, *Sudorazione e Freddo sotto il Chiaro di Luna*, *Nosce Te Ipsum: la Bestia Ringhia in Noi* e *Epilogo: Conclusione della Discesa agl'Inferi d'un Giovane Amante*), brani ai quali è peraltro affidata come si può vedere la conclusione del disco. Nell'insieme, comunque, le canzoni nel loro complesso risultano tutte collegate tra loro senza soluzione di continuità, riprendendo dunque dalla tradizione *prog* anche l'impianto della suite.

Al centro del disco, come dicevo, c'è l'episodio infernale di Francesca da Rimini che ne il gruppo decide di affrontare dalla parte, diciamo così, di Paolo, che diventa quindi l'io narrante. Il racconto prende avvio dalla sua morte (*Preludio: il Trapasso*), passa poi a raccontare il famigerato episodio del bacio, articolato però come fosse un ricordo⁷⁸ rievocato in un'anticipazione di atmosfera infernale (*Confessione d'un Amante*). Dopo il primo brano strumentale si apre una sorta di parentesi lirico-meditativa per voce recita-

anche la sonorità della stagione d'esordio del gruppo.

76. Il sito del gruppo parla in effetti di un «lungo viaggio immaginifico che attraversa l'essenza dell'uomo» (<https://sezionefrenante.eu/music/>; si veda anche l'intervista rilasciata al sito "Yastaradio.com" in occasione della ristampa del 2017 (<http://www.yastaradio.com/index.php/contenuti/recensioni/album-2/yasta-la-vista/12281-sezione-frenante-metafora-di-un-viaggio-revisited>).
77. Per la scheda tecnica sul disco cfr. <https://www.discogs.com/it/Il-Bacio-Della-Medusa-Di-scesa-AglInferi-DUn-Giovane-Amante/release/3459329>. Dell'album esiste anche un versione in vinile la cui prima facciata si chiude con il pezzo *Nostalgia Pentimento e Rabbia*.
78. Sarà riverbero del famoso esordio di Francesca, in cui si commiserà il potere doloroso della memoria (*If. V 121-3*: «E quella a me: "Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore"»)?

ta (*Recitativo: è nel Buio che Risplendono le Stelle*) a cui seguono un secondo momento memoriale in cui si rievoca l'omicidio dei due amanti (*Ricordi del Supplizio*) ed una specie di confessione postuma che assume anche un po' le vesti dell'epitaffio (*Nostalgia Pentimento e Rabbia*). A seguito dell'ulteriore brano strumentale viene inserita una parentesi parecchio eccentrica rispetto al racconto tradizionale, in cui l'amore per Francesca viene indicato da Paolo come una specie di momento conclusivo all'insegna della purezza sentimentale di una vita altrimenti trascorsa nella ricerca esclusiva dell'amore sensuale (*Melencolia*). L'ultimo brano prima del trittico di chiusura di cui dicevo sopra è la sintetica descrizione (due versi) della discesa di Paolo nel girone infernale (*E fu allora che dalle Fiamme mi Sorprese una Calda Brezza Celeste*).

La rilettura dell'episodio dantesco proposta da *Il Bacio della Medusa*, spesso attraverso scelte linguistiche volutamente auliche,⁷⁹ è quindi condotta sulla traccia dell'esaltazione dell'irrefrenabile potenza di Amore (bastino in questo senso i versi conclusivi di *Nostalgia Pentimento e Rabbia*. «Se incontrassi Dio adesso, / gl'invocherei perdono... / Gli chiederei “Conosci la Carne, / hai mai sospirato per Amore?” / “Tu che dettasti le leggi a Mosè, / sei mai stato indotto in tentazione?” / “Tu che hai dimora nell'alto dei Cieli, / sei mai stato arso nel Fuoco Infernale?”») ma nel contempo, con un movimento contraddittorio evidentemente intenzionale, anche della forza distruttiva che tale potere esercita. Siamo all'interno, insomma, di una lettura che potremmo definire tardoromantica o addirittura, per quanto blandamente, dannunziana (pensando ovviamente alla *Francesca da Rimini*). Date queste premesse, i calchi propriamente danteschi non possono che essere sporadici: c'è la menzione del libro Galeotto («Galeotto fu il libro / nell'afa del meriggio», *Confessione d'un Giovane Amante*⁸⁰) e ci sono forse accenni a *If*. V 107 («Viene ogni giorno la nebbia / a mordere le caviglie logore, / stanche d'una sorte dettata / dal folle segno di Caino», *Nostalgia Pentimento e Rabbia*) e alla «bufera infernal» di *If*. V 31 («Un Vento caldo intorpidisce le membra... / Nella discesa agl'Inferi d'un giovane amante...»)⁸¹. Nel complesso però Dante rimane sostanzialmente solo uno spunto di partenza ampiamente trasfigurato se non addirittura e propriamente tradito.

79. Ne sono sufficiente indizio le frequenti elisioni negli articoli, nelle preposizioni, articolate o meno, nelle forme verbali ecc. (sin dal titolo del disco: *agl'Inferi, d'un*; e poi *sollevar, muovon, gl'inferi, gl'alberi, tormentar, infin, amar* e così via), il lessico sempre virato su sinonimi 'alti' e letterari (solo nei primi due brani si registrano *giace, arde, volgo, meriggio, ferro* - a indicare l'arma dell'omicidio -, *spelonche* ecc.), il profluvio di maiuscole inserite allo scopo di rendere emblematici alcuni sostantivi (*Carne, Bestia, Amore* ecc.).

80. Ma è ben dannunziano (seppure non della *Francesca*), per tornare a quel che dicevo, che l'incontro amoroso avvenga appunto nel «meriggio».

81. Del resto il disco si chiude proprio con un effetto di sintetizzatore che imita il vento.

7. È un concept anche *Metafora di un viaggio* dei Sezione Frenante: e il titolo, come dicevo, chiarisce anche i limiti del rapporto instaurato col poema, rapporto che pure è esplicitato dal gruppo in più di un'occasione.⁸² La *Commedia* è infatti assunta come «metafora» di un viaggio che, propriamente e se si permette il gioco di parole, è quello di un'anima e non quello tra le anime. Questo intanto l'elenco delle tracce:⁸³

La Quiete In Un Attimo
La Meta Non Trovata
La Meta Non Trovata-Curiosità Di Essere
Attesa
Passaggio
Viscido Ambiente
Pace Immaginata
Quattro Stelle
Note Stonate
Svegliati Luce

Gli unici due brani strumentali sono, in immediata successione, *Attesa* e *Passaggio*, peraltro tra i più brevi dell'album (rispettivamente 2' 47" e 1' 05") e collegati tra loro senza soluzione di continuità, a marcare un'ideale divisione tra la prima parte del disco, che ha la funzione di prologo, e la seconda che racconta il vero e proprio percorso. Sono collegate anche le subito successive *Viscido Ambiente* e *Pace Immaginata*, che come vedremo sono poste in continuità anche dal punto di vista testuale.

Metafora di un viaggio parte dunque con una sequenza di tre brani caratterizzati da liriche molto brevi:⁸⁴ *La Quiete In Un Attimo* è il momento in cui il percorso si avvia in termini vagamente onirici («Penso sogno / forse galleggio») che si sostanziano ulteriormente nel «portone alto / bianco immacolato» che ne impedisce il prosieguo in *La Meta Non Trovata*. Il successivo *La Meta Non Trovata-Curiosità di Essere* è la breve descrizione dello sconforto di fronte a questa *impasse*. Questo prologo, che come dicevo è strutturalmente isolato dall'inserimento dei due strumentali subito successivi, non ha evidentemente nulla a che fare con il poema dantesco (se non per quel «portone» metà infernale e metà purgatoriale) e si mantiene linguisticamente su un livello mediano tra ambizioni liricheggianti (ad esempio con il fitto uso di aggettivi

82. Ad esempio nella già citata intervista a Yastaradio.com: «Lentamente prese vita l'idea di completare e mettere per inciso il materiale composto molti anni prima, è nato così "Metafora di un viaggio", concept album ispirato al poetico viaggio di Dante Alighieri». Quanto alla valenza "metaforica", le note interne del cd parlano di «enfaticizzazione del viaggio fantasioso che ognuno di noi vorrebbe percorrere» allo scopo di «fare emergere ciò che il pensiero umano è in grado di concepire».

83. Per la scheda tecnica cfr. <https://www.discogs.com/it/Sezione-Frenante-Metafora-Di-Un-Viaggio-Arditi-Voli-Di-Cervelli-Attenti/release/5973319>.

84. Musiche e testi sono accreditati a Sandro Bellemo.

e il ricorso a strutture asindetichiche) e inattese scivolato verso il colloquiale.⁸⁵ Con *Viscido Ambiente* e *Pace immaginata* ci si avvicina un po' di più a Dante, seppure in maniera molto larga. Le due canzoni formano infatti una specie di zona infernale del disco:

Viscido Ambiente

Un viscido ambiente non vedo la pace
 Le gelide ombre non hanno intelletto
 Lui c'è non c'è io l'ho dentro
 Il nulla ritorna
 E così si ripete
 L'odio ristagna
 e ci si nutre di esso

Pace immaginata

Un alito di vento interrompe me
 Lingue di fuoco spazzano l'oscurità
 Cose senza forma
 Spariscono nel nulla
 Ingoiate da neri flutti
 E il silenzio ritorna

Ombre sconosciute
 Mi si attaccano come malattie
 Che segnano la mia realtà
 Che pena
 E prego di non stare più qua

Un corridoio
 E mi appare qualche cosa che so
 Mi spinge
 Cammino perché nel fondo del tunnel
 Mi riparerò

Se *Viscido ambiente* riprende, in un contesto complessivamente molto libero, almeno una precisa tessera dantesca là dove si dice che le «ombre non hanno intelletto»⁸⁶ e dunque restituisce senza ambiguità la natura infernale di ciò che viene descritto, *Pace immaginata* integra questa descrizione con una parte finale in cui il passaggio descritto è evidentemente ricalcato sulla «natural

85. Si pensi a versi come «La vita la morte / lo stress» o a «La materia grigia / non funziona più». In *Note Stonate*, per fare un altro esempio, si ritrovano, in successione, l'aulicismo «codesto giardino di terra», il sintagma di gusto parlato «sacro poltrire» e il solecismo «Aspira in un futuro migliore»

86. Cfr. appunto *If.* III 16-18: «Noi siam venuti al loco ov'i t'ho detto / che tu vedrai le genti dolorose / c'hanno perduto il ben de l'intelletto».

burella» che conduce Dante e Virgilio fuori dal primo regno oltremondano alla fine della cantica (*If.* XXXIV 94-99 e 127-139). Che l'idea sia proprio quella di ricalcare la successione delle tre cantiche sembrerebbe confermato dalla subito successiva *Quattro Stelle*, in cui gli intertesti danteschi sono effettivamente ben percepibili:

Quattro stelle salutano chi arriva
 Quattro virtù che splendono nel buio
 Al primo chiarore la fresca rugiada
 Che sparsa sull'erba ci bagna il viso
 Il giunco ci cinge i fianchi sudati
 Tolte saranno le tracce dell'inferno

Brilla il cielo d'un zaffiro d'oriente
 Mentre la luce ci traccia la via

La torrida arsura è caduta da sé
 Le membra dolenti si sciogliono ancora
 Un timido sole riscalda il mio cuore
 Non più prigioniero di tristi presagi
 Ricordi lontani di grigi peccati
 Fendono l'aria come neri pennacchi
 Un ardito volo di anime perse
 Costringe lo sguardo ad un cielo diverso

Nuova speranza avvince il mio petto
 Impavido nasce un sogno migliore
 Chi ha sbagliato si terge la fronte
 Risale la china con un sospiro di attesa

Pur con la consueta e prevedibile libertà (ciò di cui si parla è, fuor di metafora, l'uscita dallo stato infernale-depressivo al centro dei due brani precedenti), il testo è intessuto di evidenti echi della *Commedia*. Nell'avvio sono infatti presenti e percepibili i richiami al primo canto del *Purgatorio*: oltre alle quattro stelle dei vv. 22-24, già ricordate per i *Metamorfosi*, troviamo infatti una rielaborazione della parte conclusiva del canto, vv. 115-133,⁸⁷ e il rimaneggiamento del noto v. 13 «Dolce color d'oriental zaffiro». Decisamente slegati dal testo dantesco sono invece i versi successivi, ad eccezione del penultimo («Chi ha sbagliato si terge la fronte»), in cui credo si possa vedere un richiamo alle sette

87. «L'alba vinceva l'ora mattutina / che fuggia innanzi, sì che di lontano / conobbi il tremolar de la marina. / [...] / Quando noi fummo là 've la rugiada / pugna col sole, per essere in parte / dove, ad orezza, poco si dirada, / ambo le mani in su l'erbetta sparte / soavemente 'l mio maestro pose: / ond'io, che fui accorto di sua arte, / porsi ver' lui le guance lagrimose; / ivi mi fece tutto scoperto / quel color che l'inferno mi nascose. / Venimmo poi in sul lito deserto, / che mai non vide navicar sue acque / omo, che di tornar sia poscia esperto. / Quivi mi cinse sì com'altrui piacque».

P incise sulla fronte di Dante dall'angelo guardiano della porta purgatoriale a *Pg.* IX 112-114 e che spariscono man mano che l'ascesa alle varie cornici procede. Il motivo del viaggio metaforico, comunque, non appare ben innestato sulla memoria dantesca e, alla fine, il testo della canzone si limita a giustapporre i due aspetti senza farli davvero interagire.

Il brano successivo, *Note stonate*, dovrebbe rappresentare a questo punto la terza ed ultima cantica:

Nella candida rosa
 In tanta e perfetta armonia
 Una nota dà segno di sé
 Cosa ci sarà laggiù (in basso)
 Anima mossa da umana virtù
 Cerca quello che perfetto non è

Perché modellarmi nel fango
 Estrarmi dall'ignoto profondo
 Pormi in codesto giardino di terra
 Dopo aver vissuto di Te
 Avrei io bisogno di un più alto respiro
 Non mi basta più un sacro poltrire

Tu ci donasti impaziente ragione
 Che freme davanti all'ignoto sapere
 Ignoto sapere che sfugge
 Alla sua (cupida) (avida) mano
 Dall'alto la sorte la guida
 Da mille ansie di vita inattesa

E con grandi passioni
 Si ispira alle muse pagane
 Sogna grandi avventure
 Spera in forti emozioni
 Lui sogna compagne perfette
 Aspira in un futuro migliore

In realtà questa declinazione 'paradisiaca' non è, come si vede, propriamente tale: sarà infatti la canzone successiva, *Svegliati Luce*, a chiudere il viaggio in una dimensione di ritrovata armonia religiosa («L'umana stirpe / Antiche fazioni / Ormai in pace / Nenie di sogno / Dimore di luce / Che stupisce il Creato») senza peraltro alcun nesso testuale con la *Commedia*.⁸⁸ Qui semmai si ripropone ancora una volta il tema della ricerca della propria autenticità

88. Se non forse un vago riferimento al passaggio dell'angelo nocchiero che traghetta le anime penitenti dalla foce del Tevere alle spiagge del purgatorio (*Pg.* II 94-102) in alcuni versi della seconda strofa («Da mille anni in attesa / Sulle rive del Lete / In attesa del passo / Sul legno divino / Che fila silente / Verso sponde sicure»)

spirituale, più o meno disattesa o ostacolata dalla realtà. E alla fine (o forse proprio come conseguenza di quanto detto) anche i richiami danteschi effettivi sono in sostanza solo due, quello ovviamente ben visibile (ma ribaltato nella sua portata) della «candida rosa» e (ma meno sicuro) la possibilità di leggere dietro il «giardino di terra» un riferimento alla «aiuola che ci fa tanto feroci» di *Pd.* XXII 151. E l'intero disco, nonostante le dichiarazioni, risulta in definitiva fondamentalmente estraneo alla sostanza del poema dantesco (oltre a pagare pegno ad una scrittura testuale non sempre brillantissima).

8. Una maggiore adesione ci si potrebbe invece aspettare da *Il Pozzo dei Giganti* dei Cherry Five, che già dall'intitolazione delle tracce contiene dei precisi rinvii a tre canti della *Commedia*:⁸⁹

Il Pozzo dei Giganti (Inferno XXXI)
Manfredi (Purgatorio III)
 a) *La forza del guerriero*
 b) *Il tempo del destino*
 c) *Terra rossa*
 d) *Un mondo tra noi due*
Dentro la cerchia antica (Paradiso XVI)

Un elemento di un certo interesse è che in questo disco nessuno dei brani è solo strumentale e, anzi, l'estensione delle liriche e di conseguenza il rilievo del cantato sono decisamente superiori a tutti i casi che abbiamo sin qui incontrato. Certo avrà avuto non poca influenza sulla decisione il fatto che uno dei membri originari alla base della rifondazione della band fosse il cantante, ma comunque si avverte alla lettura dei testi uno sforzo di composizione testuale che è andato di pari passo con quella musicale.

Che l'intento generale sia quello di una riattualizzazione dantesca sul modello di *Inferno* dei Metamorfosi è dichiarato esplicitamente dal tastierista del gruppo, Gianluca De Rossi:

L'album è chiaramente ispirato ad alcuni episodi della *Divina Commedia* di Dante, uno per cantica: "Il Pozzo dei Giganti" (che poi ha dato il titolo all'intero lavoro) dal canto XXXI dell'*Inferno*, dove Dante e Virgilio incontrano i terribili Giganti incastonati dalla cintola in giù in un pozzo posto tra l'8° e il 9° cerchio, in cui i due poeti vengono delicatamente adagiati dal Gigante Anteo, "Manfredi" dal Canto III del *Purgatorio*, in cui il discendente dell'Imperatore Federico Barbarossa appare come un padre pentito, premuroso e desideroso di riallacciare il legame perduto con la figlia Costanza e prega Dante di fare da tramite, e infine "Dentro la cerchia antica", dal Canto XV del *Paradiso*, dove la Firenze antica viene vagheggiata come città pudica e onesta in contrapposizione con quella vile e corrotta contemporanea all'autore, molto simile alla società italiana di oggi.

89. Per la scheda tecnica sul disco cfr. <https://www.discogs.com/it/Cherry-Five-Il-Pozzo-Dei-Giganti/release/7517307>.

Il messaggio quindi è che le tematiche dell'opera dantesca non sono relegate all'epoca in cui venne scritta, ma sono temi universali ancora attuali.⁹⁰

Il valore allegorico è subito ben rilevato nel primo, lungo brano (quasi venticinque minuti) del disco, *Il Pozzo dei Giganti*, mentre non si può dire lo stesso dell'ipotesi dantesca, che è invece appena alluso in qualche minimo particolare.⁹¹ I giganti sono incarnazione della superbia («Liberate le mie gambe schiacciate dalla mia superbia») e del potere mondano («troppi giganti fasulli / cresciuti coi soldi degli altri, / troppi giganti vigliacchi / nascondono i piedi di argilla») e rappresentano dunque una facile polarità negativa all'interno del testo. Più interessante semmai è che la canzone preveda un io narrante che si identifica, appunto, con uno dei giganti e che il testo ruoti quasi integralmente intorno al momento della sconfitta e della successiva prigionia agli Inferi. Comunque i due livelli, letterale e allegorico, fanno in realtà un po' fatica a sovrapporsi e alla fin fine il primo risulta decisamente accessorio. Resta infine da segnalare come verso la conclusione de *Il Pozzo dei Giganti* sia inserito un terzetto di citazioni in latino recitate da Tartarini: la prima è il famoso verso d'avvio di *If.* XXXIV («Vexilla regis prodeunt Inferni»), la seconda include i vv. 136-137 del VI libro dell'*Eneide* («[...] latet arbore opaca / aureus et foliis et lento uimine ramus») e l'ultima i vv. 417-418 sempre dal VI libro del poema virgiliano («Cerberus haec ingens latratu regna trifauci / personat aduerso recubans immanis in antro»). È evidente che questo collage ha lo scopo di fornire una specie di compendio del clima infernale, con una pertinenza variabile rispetto al tema centrale della canzone:⁹² ma mi sembra soprattutto notevole la proposta di un nesso tra l'aldilà dantesco e quello virgiliano che, in un contesto di cultura pop come quello di cui stiamo discorrendo, possiamo considerare tutt'altro che banale.

Il secondo brano, *Manfredi*, seppure sempre articolato in una testualità particolarmente ampia, risulta quello più aderente al testo dantesco dell'in-

90. Intervista per "Athos di MAT2020" cit.

91. L'immagine del «gigante forte e spaventoso / che fa tremare tutto il mondo, / qualunque cosa che si muova e che respiri accanto a me» potrebbe essere debitrice dell'evocazione delle «[...] gran prove / quando i giganti fer paura a' dèi» (vv. 94-95), tanto più che proprio in analogia con Fialte che «[...] tenea soccinto / dinanzi l'altro e dietro il braccio destro / d'una catena che 'l tenea avvinto / dal collo in giù, sì che 'n su lo scoperto / si ravgolgèa infino al giro quinto» (vv. 86-90) si troverà più oltre nel testo «spezzate queste mie catene» (e, ancora più esplicitamente, poco dopo: «Io non combatterò, / non posso usare le mie braccia: / sette giri di catene»). E forse a Nembrot e alle parole che gli rivolge Virgilio («[...] Anima sciocca, / tienti col corno, e con quel ti disfoga / quand'ira o altra passìon ti tocca!» vv. 70-72) è possibile rinviare per i versi conclusivi della canzone «posso usare la mia bocca / ma esce solo grande rabbia».

92. Se l'allusione a Lucifero è infatti fortemente avvicicabile, oltre che per l'ovvia compresenza nel poema, per la medesima dinamica visiva per cui una figura gigantesca viene scambiata in un primo tempo per qualcos'altro (mura fortificate nel caso dei Giganti, un mulino nel caso di Lucifero) e Cerbero appare comunque nella *Commedia*, meno comprensibile è invece il perché dell'evocazione dell'episodio del ramo d'oro.

tero album. Già la prima sezione, *La forza del guerriero*, che descrive appunto l'incontro con lo svevo, recupera alcuni spunti abbastanza precisi da *Pg.* III 106-123:

Si, io lo vedo già,
 occhi azzurri e sguardo fiero,
 vede intorno a sé
 la forza del guerriero,
 qualcosa che non va:
 l'ambizione che c'è in lui lo perderà.
 Grande è la ferita
 e grandi i suoi peccati,
 non esiste più il fisico perfetto,
 ma lo salverà
 nel suo cuore gentilezza ed umiltà.
 Si lo salverà
 quello che ha nel cuore,
 quel senso di umiltà lo salverà.
 Ha l'anima ferita
 ed è più doloroso
 di quello che deturpa la sua faccia.
 La rabbia se ne va,
 arriva la speranza,
 il dolore che c'è in lui non sente più
 e quando scorderà
 quell'odio che distrugge
 case, vite, mogli, figli, affetti e volontà.

Il ritratto recupera come si vede alcuni tratti memorabili del canto: la bellezza di Manfredi, le ferite (anche con la precisa indicazione di quella «che deturpa la sua faccia», con ripresa dunque puntuale del v. 108 «ma l'un de' cigli un colpo avea diviso»), la menzione dei «grandi... suoi peccati» che è direttamente debitrice del v. 121 («Orribil furon li peccati miei»), il particolare della «gentilezza» e quello ribadito dell'«umiltà» che si ricollegano alla richiesta di perdono pronunciata in punto di morte dal principe svevo. Emerge quindi il ritratto di un principe-guerriero che trova ancor più precisa definizione nella seconda sezione, *Il tempo del destino*, in cui si rievoca in prima persona (pur senza nominarla esplicitamente) la battaglia di Benevento e la morte in essa di Manfredi (con un accenno ancora una volta al momento del pentimento: «qualcuno forse avrà pietà, / qualcuno poi si pentirà»), e nella terza, *Terra rossa*, dove si scivola dalla descrizione del campo di battaglia dopo lo scontro all'allusione alla fine della dinastia sveva («Questa terra è persa ormai, / dissolto il sogno di un impero») e ad una sorta di discorso finale che prelude alla quarta sezione, *Un mondo tra noi due*. In questa ultima parte, infatti, il testo si

riaggancia sì a Dante ma rielaborando radicalmente la conclusione del canto⁹³ grazie all'introduzione (anche qui in prima persona: chi parla, a partire dalla seconda sezione, è sempre Manfredi) della rievocazione del rapporto con la figlia, ovviamente del tutto assente nella *Commedia*. Proprio questa innovazione ottiene il risultato di far virare la composizione verso una modalità più elegiaca, culminante nella richiesta finale alla figlia di una preghiera, la stessa, certo, che troviamo appunto nella *Commedia*, ma che qui diventa momento tutto intimo e perfettamente filiale, appunto («Puoi salvarmi se vuoi, / soltanto tu lo puoi / pregando verso il cielo. / Io ti aspetterò / qui nel mondo tra noi due / e il tempo mio perduto / ritornerà con te»).

Il terzo pezzo, il più breve del disco (ovviamente in senso relativo, visto che sfiora ampiamente gli otto minuti), è *Dentro la cerchia antica*. Interessante qui l'indicazione del XVI del *Paradiso* come canto di riferimento (anche se il titolo proviene notoriamente da *Pd.* XV 97): entro il trittico del cielo di Marte i Cherry Five sembrerebbero dunque tralasciare, infatti, sia le vicende individuali di Cacciaguida e la prima descrizione della città, collocate nel canto XV, sia la tranne autobiografica e profetica, diciamo così, che è centrale nel canto XVII. Detto questo, però, come già per *Il Pozzo dei Giganti* i rapporti effettivi con Dante sono anche qui particolarmente tenui. L'unico contatto specifico è quello, puramente scenografico e neppure peculiare del canto qui trasposto, della croce luminosa formata dalle anime nel cielo di Marte («Ognuno è una stella / di luce che brilla / intorno a questa croce di gioia»), mentre per il resto si tratta solo di allusioni generiche ai temi della sete smodata di ricchezza («Come un cavallo impazzirai, / solo al galoppo ti lancerai, / dietro ad un sogno tu cercherai / lusso e ricchezza intorno a te»), della divisione civile («un mondo corrotto ed ingiusto che / ci porta alla guerra contro tutti») e della doppiezza dei comportamenti umani («Fai attenzione ai maligni che, / gentili e cortesi, sembrano buoni; / restano sempre nell'ambiguità, / ma dentro nascondono un cuore di pietra»).⁹⁴ Il testo nel suo complesso comunque, giusta quando abbiamo letto prima nelle dichiarazioni di De Rossi, opera di fatto una specie di travestimento attualizzante che ricorda molto da vicino quello della trasposizione della prima cantica ad opera dei *Metamorfosi*.

9. Veniamo ad una possibile sintesi di quello che ho mostrato sin qui. In linea di massima, si sarà notato come l'approccio alla *Commedia* dantesca sia, nella stragrande maggioranza dei casi qui scorsi, condotto all'insegna di una "attualità" di Dante che è preludio, anche, ad una sostanziale indifferenza per il testo

93. *Pg.* III 142-145: «Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto, / rivelando a la mia buona Costanza / come m'hai visto, e anco esto divieto; / ché qui per quei di là molto s'avanza».

94. Non escluderei per l'inizio della canzone («Niente più pastori qui, / non ci sono greggi») un vago ricordo dell'«ovil di San Giovanni» di *Pd.* XVI 25.

dantesco in quanto tale. Naturalmente questa indifferenza può variare da un minimo a un massimo di lontananza: *Inferno* e *Paradiso* dei Metamorfofi riprendono quanto meno la struttura oltremondana del poema, mentre *Caronte* dei The Trip si limita a recuperare un tassello memorabile della sua iconografia (doppiamente memorabile, perché esplicitamente mediato dalle illustrazioni di Dorè), *Metafora di un viaggio* dei Sezione Frenante gioca soltanto con l'idea di un percorso vagamente sovrapponibile a quello dantesco e lo stesso *Discesa agl'Inferi d'un Giovane Amante* de Il Bacio della Medusa si basa sull'inevitabile presenza nella competenza degli ascoltatori di un episodio 'da manuale' come quello dei due amanti riminesi per poi declinarlo in modalità del tutto libere.⁹⁵ Questa "attualità" di Dante, che è poi anche un trasportare Dante in chiave di sensibilità genericamente moderna (il Dante lirico e intimista di *Paradiso*, quello sensuale e un po' maudit di *Discesa agl'Inferi d'un Giovane Amante*; o anche il Dante come pretesto per ammonimenti morali contro la superbia e l'avidità di *Il Pozzo dei Giganti*), prescinde in buona sostanza e di norma da un confronto e di lì da una restituzione del testo dantesco, ma considera la *Commedia* come un gigantesco segno (in senso proprio semiotico) da giocare nell'ambito di un genere musicale (il *prog*, appunto) che fa dell'incrocio tra elementi della musica colta ed elementi pop una delle sue marche distintive, al punto che risulta abbastanza arbitrario, nella maggior parte dei casi, parlare di riscritture o di trasposizioni (Dante è il punto di partenza, non molto di più). Colpisce particolarmente, in questo contesto, e concludo, la relativa fedeltà di *Purgatorio* dei Metamorfofi, unico disco ad affrontare il poema dantesco 'alla lettera' e a proporre una riscrittura in qualche modo alternativa: ma il fatto che si tratti di un tentativo isolato all'interno della stessa trilogia del gruppo romano mi pare sia significativo dell'eccentricità del tentativo.⁹⁶ Il Dante del *prog* italiano insomma (come forse tutto il Dante veicolato dalla musica pop), e per riprendere una vecchia distinzione di Edoardo Sanguineti che qui può esserci particolarmente utile, rivela alla fine di non essere quasi mai un Dante travestito ma, piuttosto, un Dante in costume.⁹⁷

95. Lo stesso ragionamento si potrebbe replicare per il brano *Paolo e Francesca* dei New Trolls.

96. Con una riflessione aggiuntiva da compiere a partire dal fatto che l'unico brano dei Sezione Frenante che dialoga effettivamente col testo dantesco sia proprio la purgatoriale *Quattro Stelle* e che lo stesso accada con *Manfredi* dei Cherry Five: non sarà che il secondo regno oltremondano, nella sua problematica collocazione e nella sua assenza di facili suggestioni binarie derivabili invece da *Inferno* e *Paradiso* (del tipo buio/luce, male/bene, ma anche corpo/anima, dannazione/beatitudine ecc.), è quello che meno si presta alle semplificazioni attualizzanti e/o simboliche?

97. «Il tutto, finalmente, può anche riassumersi in una formula quasi epigrammatica, per cui un Dante "in travestimento" è il contrario giusto di un Dante "in costume"» (Sanguineti, 1989, p. 88). Per una (auto)definizione di «travestimento» in Sanguineti di può vedere la conversazione con Franco Vazzoler pubblicata in appendice a Vazzoler, 2009 (p. 183-211).

BIBLIOGRAFIA

- Alfano, I. (2004). *Fra tradizione colta e popular music: il caso del rock progressivo. Introduzione al genere che sfidò la forma canzone*. Roma: Aracne.
- Birzer, B. J. (2012, 9 maggio). *A Different Kind of Progressive*, National Review. (<https://www.nationalreview.com/2012/05/different-kind-progressive-bradley-j-birzer/>).
- Ciabattoni, F. (2017). *Dante and Italy's Singer-Songwriters*, Italian Quarterly, 54, 61-80.
- Croce, A. (2019). *ItalianProg: La guida completa alla musica progressiva italiana degli anni '70*. CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Follero, D. (2009). *Concept album. I dischi a tema da Sgt. Pepper's al nuovo millennio*. Bologna: Odoya.
- Forni, M. (2010). *Lungo le vie del prog: storia del rock progressivo italiano. Personaggi e Opere dal 1971 al 2010*. Campobasso: Palladino.
- Gaboli, A. e Ottone, G. (2007) *Progressive italiano* (a cura di Frazz). Firenze: Giunti.
- Galvagni, F. (2012). *Dante e l'armonia delle sfere* (Introduzione di Riccardo Storti, volume corredato da un cd). Milano: Vololibero edizioni.
- Marino, A. e Bruno, M. (2015). *Terzo grado. Indagine sul pop progressivo italiano*. Milano: Tsunami Edizioni.
- Mirenzi, F. (1977). *Rock progressivo italiano. Dalla PFM agli Area, dal Moog alle Molotov: la colonna sonora degli anni Settanta* (2 voll.). Roma: Castelvecchi.
- Pardo, P. (2017, febbraio). *Il cantautorato progressive italiano*, Blow Up, 225, 40-49, e (marzo 2017) 226, 26-37.
- Reynolds, S. (2010). *Post Punk. 1978-1984* (trad. a cura di Michele Piumini, revisione di Anna Mioni, Milano). Isbn Edizioni.
- Salari, M. (2018). *Rock progressivo italiano: 1980-2013*. Roma: Arcana.
- Sanguineti, E. (1989). *Commedia dell'Inferno*. Genova: Costa & Nola.
- Thelen, P. (1995). *The World of Magma. Perfect Sound Forever*, 8, (<http://www.furious.com/perfect/magma.html#career>).
- Vazzoler, F. (2009). *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il Teatro*. Genova: il melangolo.
- Weigel, D. (2018). *Progressive rock: ascesa e caduta di un genere musicale* (a cura di Marco Bertoli, con un saggio di Jacopo Tomatis). Torino: EDT.

Prog italiano e orizzonti interpretativi della *Commedia*: gli album *Inferno*, *Paradiso* e *Purgatorio* di Metamorfosi

Rosa Affatato

Asociación Complutense de Dantología

rosaffatato@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-0027-6715>



Riassunto

La scelta dei tre album danteschi di Metamorfosi, *band* italiana di rock *progressive*, risponde alla necessità di ritrovare un orizzonte interpretativo della *Commedia* che privilegi l'attualità socio-culturale e politica italiana ma anche internazionale. Si tratta dell'unica *band* rock italiana che abbia fino a oggi prodotto tre album interamente dedicati all'opera di Dante, uno per ogni *cantica* e in lingua italiana. L'articolo ne commenta soprattutto i testi per ritrovarne le corrispondenze o differenze rispetto alla *Commedia*, con l'intenzione di andare incontro all'esigenza di far parlare Dante alla società del nostro tempo e proponendo infine anche degli spunti didattici.

Parole chiave: rock *progressive* italiano; *Divina Commedia*; *Inferno*; *Purgatorio*; *Paradiso*.

Abstract

The selection of three Dantean music albums by Metamorfosi, an Italian progressive rock band, meets the need to rediscover an interpretative horizon of the *Comedy* that favors not only the socio-cultural and political Italian present, but also the international one. It is the only Italian rock band that has produced three albums entirely dedicated to Dante's work, one for each *cantica* and all of them in Italian. The present study reviews and comments the lyrics of the songs in order to spot the similarities and differences with respect to the *Comedy*. The study proposes also some didactic cues, lying the intention, behind all this, to make Dante speak to our society today.

Key Words: Italian progressive rock; *Divine Comedy*; *Hell*; *Purgatory*; *Paradise*.

Non è molto frequente parlare di Dante nel mondo della musica italiana pop e rock. In un nostro precedente articolo su questa stessa rivista (*cf.* Affatato, 2016) citavamo Gianna Nannini, Caparezza, The Trip, ma l'unico gruppo italiano che ha dedicato all'opera dantesca ben tre *concept album* è Metamorfosi, gruppo di rock *prog* italiano che tra il 1973 e il 2014 ha pubblicato *Inferno* (1973), *Paradiso* (2004) e infine *Purgatorio* (2014). Questi lavori rappresentano quasi l'intera produzione discografica della *band*, se si eccettua il primo album *...E fu il sesto giorno e La chiesa delle stelle*, un album *live* uscito nel 2011 che ripropone *Paradiso* in un concerto che la *band* tenne a Roma nella chiesa di santa Galla nel 2004.

Una breve introduzione sul rock *progressive* è fornita da John Nicolò Martin, detto "J. J. John", scrittore, webmaster ed esperto del rock *progressive*. Il genere che ha seguito fin dagli anni '70 e di cui parla sul suo blog *John's Classic Rock*:

"Rock Progressivo" è un'etichetta utilizzata per definire un particolare genere musicale che ebbe la sua massima visibilità in Europa tra il 1969 ed il 1976, e che può a tutti gli effetti essere considerato il superamento del "Beat" e della "Psichedelia".

In generale si considerano quali ispiratori del "Prog" quegli artisti inglesi che a partire dal 1967, sconvolsero la tipica "forma-canzone" iniettandovi stilemi classici, jazz, etnici e concreti e dilatandone modi e tempi d'esecuzione, sino ad arrivare a moduli espressivi complessi e rivoluzionari. [...] Il tutto, tramite il ricorso a moduli continentali (musica classica in particolare) e ad espedienti tecnici e strutturali a forte matrice innovativa (Martin, 2007).

L'autore elenca le caratteristiche del genere musicale *prog*:

- 1) Composizione pluristilistica che prevede l'utilizzo contemporaneo di tecniche, moduli e strumenti classici, jazz, folk, etnici, elettronici e concreti.
- 2) Negazione della forma-canzone e della matrice "blues-american" [...]
- 2a) Orchestrazione destrutturata, ripartita e complessificata.
- 3) Ampie improvvisazioni soliste sul modello Jazz, le quali di norma implicano una notevole abilità esecutiva da parte dei singoli strumentisti.
- 4) Ritmiche caratterizzate da cambi ed accelerazioni di tempo con predilezione per sincopi e tempi dispari di natura extra-europea.
- 5) Soventi contrasti tra la complessità delle strutture armonico / ritmiche e la melodia cantata, eseguita o corale [...].
- 8) Tendenza all'unità concettuale dell'opera che si svolge seguendo un tema fisso.
- 9) Testi evocativi e ricchi di momenti retorici con un utilizzo "strumentistico" del canto.
- 9a) Nel caso particolare del Progressivo italiano (dovuto all'esclusiva situazione socio-politica) e in particolar modo dal 1973 in poi, si segnalano anche liriche fortemente dirette, asciutte e impennate sulla denuncia sociale.
- 10) Cura maniacale degli arrangiamenti sia dal punto di vista musicale e tecnico, sia attraverso la ricerca di nuove sonorità.

11) Uso innovativo della tecnologia strumentale e dei mezzi di incisione. (*ibidem*).

Il *prog* di *Metamorfosi* è definito dalla rivista online *DeBaser* “molto originale, poco influenzato dall'ondata anglosassone se non in qualche emersoniana visione riscontrabile in alcuni momenti tastieristici, un po' sulla scia delle Orme, un po' sulla scia del Banco del Mutuo Soccorso” (Gilmour, 2006). Avevano iniziato la loro storia musicale con il nome di “Frammenti”, poi mutato in quello attuale con cui pubblicarono un primo album: *...E fu il sesto giorno*, sull'onda della spiritualità e delle messe *beat* presto si diressero verso l'impegno sociale quando, nel 1972, Jimmy (Davide) Spitaleri, cantante e flautista del gruppo, ed Enrico Olivieri¹ (piano, organo, tastiere, sintetizzatore) si avvicinarono all'*Inferno* di Dante per trarne il primo album della trilogia. La scelta, come ha raccontato Olivieri, fu dettata non tanto da una passione per Dante, ma dall'aver apprezzato l'*Inferno* per i temi e le rappresentazioni. “Non eravamo appassionati di Dante; lo siamo diventati”, spiega. Oltre a loro due, il gruppo che ha dato vita all'album era formato da Roberto Turbitosi (chitarra, basso e voce) e Gianluca Herygers (batteria, percussioni).

Sulla musica nella *Divina Commedia* si è scritto fin dal XIX secolo;² ciò che si sta tentando di fare oggi è portare la *Divina Commedia* nella musica, obiettivo che si sono proposti i componenti di *Metamorfosi* fin dai primi anni '70 dello scorso secolo. Leggendo i testi dei tre album si ritrova un orizzonte interpretativo della *Commedia* che privilegia l'attualità socio-culturale e politica dell'epoca a noi contemporanea; la scelta del presente saggio è quella di ricercare le corrispondenze o le differenze rispetto alla *Commedia* soprattutto nei testi,³ con l'intenzione di far parlare Dante alla società del nostro tempo.

INFERNO

Inferno si presenta come un album autonomo, non semplicemente ricalcato sulla *Commedia*, già dal primo brano, che si apre non con “nel mezzo del cammin”, ma con un recitativo preceduto dal suono di un gong: “Sulle rovine di antiche città / crescono fiori senza colore. / Alberi tristi tendono al cielo / rami corrosi dal tempo”. La selva oscura è sostituita da “alberi tristi” e da “fiori senza colore” che crescono su “antiche città”, un paesaggio che fa pensare alla rovina dell'umanità; la descrizione della selva è lasciata al secondo pezzo, totalmente strumentale, in cui si alternano le tastiere e il piano, con ritmi variegati:

1. Ringraziamo Enrico Olivieri per la disponibilità e le preziose informazioni fornite gentilmente nel corso di una lunga e dettagliata conversazione telefonica.
2. Si veda, per esempio, l'articolo *Music in Dante's "Divine Comedy"* (1895).
3. Chi scrive non è un'esperta di musica, ma solo una convinta ascoltatrice. Si ringraziano gli amici musicisti Aldo Grillo e Nicola Cicerale per l'amichevole consulenza musicale.

“ora sognanti, con effetti che ricordano i sintetizzatori della PFM di *Storia di un minuto*; ora concitati e veloci, con partiture che ricordano i Raccomandata Con Ricevuta Di Ritorno; ora solenni e riflessivi, conditi da lunghi assoli” (Graziola, 2008).

Il terzo canto dell'*Inferno* dantesco è racchiuso nei successivi due brani dell'album: *Porta dell'Inferno*, che si apre naturalmente con il verso di *If.* III, 9: “Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate”, ma subito aggiunge: “anime dannate / al caldo e al gelo soffrirete” (Olivieri, Spitaleri, Turbitosi, 2006),⁴ anticipando le parole di Caronte in *If.* III, 87. Il rullo della batteria sottolinea il canto su cui si inseriscono le tastiere che con una cadenza dinamica e senza interrompere il brano precedente aprono il passaggio al successivo *Caronte*, titolo e protagonista del quarto brano, il cui testo ricalca *If.* III, 109: “Caronte demonio / occhi di fuoco nel buio / ‘... e non sperate mai di rivedere il cielo, / anime nere al fuoco eterno brucerete!’ / Caronte demonio”, in cui “brucerete” non è presente nel testo dantesco ma allude probabilmente ancora alle parole di Caronte “in caldo e in gelo” di *If.* III, 87 e naturalmente all'immaginario collettivo dell'inferno non solo dantesco, ma anche contemporaneo. Le tastiere del synth emettono a tratti suoni striduli e ronzanti, probabile riferimento, quasi onomatopeico, al tormento dato “da mosconi e da vespe” agli “sciaurati, che mai non fur vivi” di *If.* III, 64-66. Il brano successivo, senza soluzione di continuità con il precedente, come in uno zoom che punta sulla schiera delle anime sulla riva dell'Acheronte e ne ingigantisce una, è dedicato allo *Spacciatore di droga*, primo dei personaggi non danteschi che i Metamorfosi inseriscono nel loro percorso. Forse riferendosi alle anime “lasse e nude” (*If.* III, 100) e a Caronte che “batte col remo qualunque s'adagia” (v. III), la voce aggressiva di Spitaleri descrive una scena — stavolta fuori dall'inferno — in cui le vittime della droga cercano lo spacciatore: “Occhi spenti nel vuoto stan cercando di te, / larve umane di un mondo privo d'ogni realtà. / Quante volte han sofferto per la tua avidità, / ma non è col denaro che ora tu pagherai”, dedicando questo brano a colui che ha approfittato di una condizione di debolezza altrui (lasso e nudo) per dare illusioni in cambio di denaro, ma “sei condannato alle tenebre più dure / e le illusioni che davi non avrai”, allusione alla cosiddetta legge del contrappasso.

Terminato l'antinferno, si scende dal primo cerchio, *Limbo* (settimo brano, preceduto da *Terremoto*, entrambi strumentali) al secondo, quello dei *Lussuriosi*: “Siamo dannati insieme / soffriamo queste pene / e non ritorneremo indietro mai. Amanti fummo in vita / del vizio e del piacere / e non ritorneremo indietro mai”, canta il coro delle due anime che qui non hanno nome, ma sono un chiaro riferimento a Paolo e Francesca (“parlerei a quei due che

4. I testi di *Inferno*, d'ora in poi, si intendono citati da questa pubblicazione.

‘insieme vanno’, *If.* V, 74). Il coro duetta poi con Spitaleri che qui, nel ruolo di Dante, riprende: “Siete dannati insieme / soffrite queste pene / e non ritornerete indietro mai”, creando un’atmosfera leggera in cui “la sovrapposizione di diverse linee vocali assieme agli arpeggi di tastiera sono gli unici protagonisti della canzone, che svanisce lentamente tra lievi vocalizzi e si fonde con l’introduzione della successiva *Avanti*” (Graziola, 2008). Il brevissimo brano focalizza l’attenzione sul personaggio che dice “Non ho mai pregato io, il denaro era il mio Dio, ed è qui che dovrò pagare” mentre Dante, con la voce di Spitaleri, gli risponde formando anche qui un duetto, con le stesse parole ma con pronomi in seconda persona.

Lasciati i cerchi degli incontinenti, il percorso dell’album arriva ai *Violenti* con riferimento agli omicidi, cioè ai violenti contro il prossimo, nel primo girone del VII cerchio. Il brano si apre con un accordo di organo seguito da angoscianti note di sintetizzatore e prosegue poi con brevi e concitati stacchi di batteria a sottolineare il racconto dell’uomo che “cadde colpito da due canne mozze / perché ti aveva tradito. / Col sasso in bocca egli fu ritrovato / dentro quel campo d’arance” in cui si allude chiaramente a un delitto mafioso. Come in *Spacciatore di droga*, non si delinea un personaggio dantesco ma si fa riferimento all’attualità, tanto degli anni ’70 come di questo XXI secolo. Colpi di grancassa e rintocchi di campana nella seconda parte del brano accompagnano il corteo funebre: “Dopo due giorni, l’intero villaggio / seguì le ultime esequie. / Lenta una folla cammina / seguendo un altare di morte”, in cui voci in controcanto a mo’ di canone, il sintetizzatore e la batteria sempre più veloci sembrano evocare voci e commenti della gente del paese durante il funerale dell’ucciso.

Un intervento di basso apre senza soluzione di continuità il successivo *Malebolge*, breve brano in cui il clavicembalo *synth* e le tastiere accompagnate da basso e batteria, mai invadenti, parlano più delle parole, che anche qui riassumono senza particolari riferimenti al testo quello che potrebbe essere il canto *If.* XVIII:

Grande mare di lamenti
di ombre smarrite nel buio
di una notte senza fine
dove si perde l’inganno.

Volti bianchi, sguardi assenti
occhi segnati dall’odio.
Malebolge, Malebolge,
nere prigioni del pianto.

I riferimenti al testo del canto XVIII dell’*Inferno* sono abbastanza vaghi, in quanto in *If.* XVIII, 2 Dante descrive le Malebolge come un luogo “tutto di

pietra di color ferrigno” e non un “mare”; il colore “ferrigno” si può ravvisare nella definizione di “nere prigioni del pianto” del testo di *Metamorfosi*, ma non senza una certa forzatura. Anche la descrizione dei dannati “Volto bianchi, sguardi assenti” non si ritrova in Dante, che qui descrive i peccatori frustati e percossi dai “demon cornuti” (*If.* XVIII, 35). Nei brani successivi, *Sfruttatori* e *Razzisti*, i primi sono in un certo modo associati ai barattieri, data la pena a loro assegnata: “Con le mani da padrone / hai sfruttato la mia gente. / Ma in un lago di sudore / ora affondi lentamente”, conclusione di un brano attualissimo, seppur scritto negli anni '70; non si può infatti non pensare alla piaga del caporalato che nelle campagne del sud Italia sfrutta gli immigrati spesso fino alla morte, per cui il contrappasso che vede gli sfruttatori affondare in un lago di sudore, rivisitazione del lago di pece dei barattieri, è oltremodo calzante. Molto interessante lo stacco di clavicembalo tra la prima e la seconda parte, che descrive gli sfruttati: “donne, giovani creature, / vecchi con la morte dentro al cuore, / uomini dal sole ormai bruciati”. I secondi sono i protagonisti del brano successivo che affronta il tema del razzismo a partire dalla schiavitù dei neri nei campi di cotone, argomento molto attuale all'epoca dell'uscita dell'album, quando l'*apartheid* era ancora una realtà⁵ e Martin Luther King era da poco stato assassinato (1968). Riportiamo il testo del brano:

Hai disprezzato un uomo
per renderlo tuo schiavo.
Sui campi di cotone
più curva è la sua schiena.
Lavora uomo negro!
Suda! Piangi! Muori!
Uomini mascherati, setta di dannati
infissi a queste croci
adesso voi bruciate!

Dalla pena inflitta ai razzisti, la crocifissione, possiamo risalire a *If.* XXIII, 109-123, in cui il sommo sacerdote Caifa è “crocifisso in terra con tre pali” (v. 111) perché favorì l'uccisione di Cristo; e con lui che “attraversato è, nudo, ne la via” (v. 118) sono puntiti il suocero Anna e gli altri farisei e membri del sinedrion. In Dante questi dannati non bruciano, ma sono calpestati dagli altri; nel brano musicale si evidenzia invece un contrappasso in cui il padrone, bianco e razzista, che è certamente anche sfruttatore, responsabile della “schiena più curva” e spesso della morte degli schiavi, viene crocifisso così come ha “crocifisso” i suoi schiavi con il disprezzo, l'umiliazione e lo sfruttamento. La bolgia di riferimento è la VI, in cui sono puniti gli ipocriti, ma non vi è un preciso riferimento a questi dannati; gli autori, spiega Olivieri, hanno liberamente

5. Fu abolito in Sudafrica con il referendum del 17 marzo 1992.

interpretato la pena infernale applicandola all' "uomo bianco razzista" e schiavista. Non si può non ricordare che le scuse ufficiali del Senato degli Stati Uniti per i due secoli e mezzo di schiavitù dei neri sono state presentate solo nel 2009, con una risoluzione approvata all'unanimità.⁶

L'ultimo brano, *Lucifero (politicalanti)*, rafforza e conclude l'interpretazione attualizzante degli autori dei testi dell'album. Nel primo verso viene ripreso il tema del mare, creando una corrispondenza circolare con il brano su *Malebolge*, così da spiegare il riferimento non tanto al mare quanto al lago ghiacciato del Cocito, in cui sono immersi i traditori, associati ai presidenti di Stati Uniti e dell'allora Unione Sovietica. Il brano è preceduto da *Fossa dei Giganti*, strumentale, che si apre con inquietanti colpi ovattati di batteria a cui seguono accenni all'inno americano e a quello dell'ex URSS. In *Lucifero* viene poi messo in evidenza che le grandi potenze hanno "tradito l'ideale dell'uomo" con i conflitti in Vietnam e Medio Oriente e con l'invasione sovietica dell'allora Cecoslovacchia, oltre a essere le responsabili della guerra fredda:⁷

Immersi in questo mare,
 voi gelerete in eterno,
 "Signori presidenti"
 con la vostra politica
 avete tessuto ogni inganno
 e tradito l'ideale dell'uomo.

Sul trono della morte
 mostruoso imperatore
 maciulli quei dannati
 sfogando la tua rabbia.
 E mi si gela il sangue
 pensando al nostro Inferno.

Breznev e Nixon, invece di Bruto e Cassio, stanno nelle bocche di Lucifero, mostruoso "mperador del doloroso regno" (*If.* XXXIV, 28) che fa "gela[re] il

6. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/06/18/AR2009061803877.html>.

7. In un'intervista del dicembre 2009, Jimmy Spitaleri spiega: "In quegli anni le coscienze erano sconvolte in particolare per quello che succedeva in un piccolo Paese del Sud est asiatico. Dalla fine degli anni '60 la guerra del Vietnam fece indignare milioni di persone, con i tanti ragazzi americani arruolati a forza per andare a combattere una guerra sbagliata, con le rivolte degli studenti da Berkeley a Parigi, a Roma e l'emergere di un nuovo protagonismo dei cittadini. Poi c'erano stati altri avvenimenti: l'invasione sovietica della Cecoslovacchia di Dubcek, la guerra continua in Medio Oriente. Il nostro "Inferno" condannava la divisione del mondo in blocchi contrapposti, con il duo dominante Stati Uniti-Unione Sovietica che decideva i destini del mondo. Proprio in un brano, esplicitamente, facevamo maciullare i loro leader da Lucifero (allora c'erano Johnson e Nixon negli Usa e Breznev a Mosca)" (Ghidotti, 2009).

sangue / pensando al nostro Inferno”, così come era diventato “gelato e fioco” anche Dante nel v. 22 alla vista di Dite.⁸

La *Conclusione* lascia forse un barlume di speranza: “...E fu così che noi tornammo / a riveder le stelle” sono le uniche parole del brano, per il resto strumentale, in cui le tastiere ripetono lo stesso giro più volte, accompagnate dal ritmo marziale della batteria che chiude l’album con un’inquietante nota tenuta del *synth*. “Non si è trattato di ripercorrere tutta la cantica; ovviamente abbiamo fatto delle scelte, e una è stata rimettere poco ai testi e molto alla musica, aggiungendo delle forme di peccato che sono ancora attuali” ha commentato Enrico Olivieri nell’intervista telefonica. Conclude J. Martin che “*Inferno* è da considerarsi un monolite del *Prog* italiano per classe compositiva, strumentale e tecnica” (Martin, 2007).

PARADISO

Nel 1974, poco tempo dopo l’uscita di *Inferno*, il gruppo si scioglie per motivi interni ed esterni: il fallimento della casa discografica Vedette, che aveva prodotto i due precedenti lavori del gruppo, l’uscita dal gruppo da parte del batterista e del bassista, il cambiamento di rotta delle case discografiche che determinò l’avanzata di cantautori e solisti nel panorama musicale italiano tra fine anni ‘70 e gli ‘80 a discapito delle *band*. “Gli assassini della musica fecero bene il loro lavoro”, commenta J. Spitaleri in un’intervista riportata nel booklet dell’edizione 2019 di *Paradiso* (Metamorfosi, 2019, p. 8). Nel 1995 però Spitaleri e Olivieri riprendono il progetto dantesco e si rimettono al lavoro per l’uscita di *Paradiso*, che sarà pubblicato nel 2004. Appariva infatti più congeniale agli autori, spiega ancora Olivieri, affrontare la terza cantica piuttosto che la seconda come progetto in continuità con *Inferno*, nella prospettiva di una ricerca di equilibrio tra gli opposti, come sottolinea anche G. Bellachioma, fondatore della rivista *Prog Italia* e dell’etichetta discografica *Progressivamente*: “[In questo album] si parla in modo poetico ma duro [...], non si nascondono i problemi legati all’abuso di religioni, ideologie e bassezze umane: [ma] non si perde mai la speranza del cambiamento, da cercare anche attraverso una lotta umana e culturale” (Bellachioma, 2019, p. 2).

L’album, che si avvale di nuovi componenti del gruppo, il batterista Fabio Moresco e il bassista Leonardo Gallucci, ai quali si aggiunge il giovane tastierista Marco Maracci in qualità di ospite, riscuote molto successo tra gli appassionati, diventando presto quasi introvabile.⁹

8. Per quanto riguarda le grandi potenze rappresentate nell’*Inferno del rock*, si rimanda al saggio di Silvia Trenta, in questo stesso volume, su Dante e l’heavy metal e al nostro già citato (Affatato, 2016).

9. Di *Inferno* si sono invece moltiplicate le edizioni, tra cui anche una in CD, fino a rag-

L'album, composto da 14 brani di cui 4 strumentali, si apre con la voce recitante di Spitaleri che declama le prime tre terzine del primo canto del *Paradiso* seguite da un intermezzo strumentale di organo e basso che sembra seguire il volo di Dante e Beatrice di ascensione al cielo, durante il quale Dante si accorge delle diverse melodie emesse dalle sfere nel loro moto:

Quando la rota che tu sempiterni
desiderato, a sé mi fece atteso
con l'armonia che temperi e discerni (*Pd.* I, 76-78),

ed è colpito dalla “novità del suono” (v. 82). Questo brano introduttivo sembra voler rendere percepibile la musica delle sfere che, secondo quanto analizza Chiara Cappuccio, rappresenta, attraverso i due verbi “temperi” e “discerni”, “una sintesi del vecchio e del nuovo sapere musicale che Dante invoca [...] come strumenti espressivi nello sforzo descrittivo supremo dell'opera: la rappresentazione del regno dei beati” (Cappuccio 2014, p. 264). Così anche la *band* Metamorfosi utilizza elementi musicali del secolo XX come vero e proprio strumento espressivo, frutto, come ha tenuto a sottolineare Olivieri, di mesi di lavoro di arrangiamenti e prove, per rappresentare, con una sintesi — più approfondita rispetto al primo album — tra la musica *prog*, i testi delle canzoni¹⁰ e i versi di Dante, la terza cantica della *Commedia*. Scrive ancora J. Martin nel suo blog *John's Classic Rock*:

Il nuovo lavoro di Jimmy Spitaleri ed Enrico Olivieri è sorprendentemente moderno, ben fatto, ancora meglio eseguito ed estremamente professionale. Certamente “circoscritto” in termini musicali, “Paradiso” è prodotto in modo tale da conferirgli non solo un'invidiabile attualità, ma da risultare perfettamente coerente all'inequivocabile spiritualità dei suoi *leaders*. Nella musica di “Paradiso” (in particolare nel *Cielo di Venere, Il sole e Stelle Fisse*) c'è in effetti, oltre al raggiungimento di un'indiscutibile integrità mistica, la piena restituzione di una *pietas* non comune (Martin, 2008).

I brani seguenti sono dedicati uno per ciascuno ai cieli dell'astronomia tolemaica, tranne il secondo brano *Sfera di fuoco*, che fa riferimento a “un altro sole” visto da Dante durante il volo: “e di subito parve giorno a giorno / essere aggiunto, come quei che puote / avesse il ciel d'un altro sole addorno” (*Pd.* I, 61-63). Il noto neologismo dantesco “trasumanare”, che per Dante resta inspiegabile (“Trasumanar significar per verba / non si poria”, *Pd.* I, 70-71),

giungere, tra il 1973 e il 2013, ben 10 versioni ufficiali e 3 non ufficiali (cfr. il sito Discogs: <https://www.discogs.com/it/artist/1214432-Metamorfosi>). Di *Paradiso* si contano invece due edizioni, nel 2006 e una recentissima nel 2019; ne è attesa un'altra in vinile, secondo quanto affermato da Olivieri nell'intervista telefonica. Di *Purgatorio*, finora, sono state pubblicate le versioni in LP e in CD del 2016, con l'etichetta Cramps Records e la distribuzione Sony Music Entertainment.

10. Ringraziamo Enrico Olivieri che ha personalmente fornito i testi originali sia di *Paradiso*, sia di *Purgatorio*, ai quali si fa riferimento da ora in poi.

viene così parafrasato: “Cede il passo la mia natura umana / Si allontana da me”, come canta Spitaleri a proposito della trasformazione che Dante sta avvertendo e che lo allontana inesorabilmente dalla semplice “umanità”. Con il terzo brano, *Cielo della luna*, che apre con un peccato assolo di piano, questa “trasumanazione” rivela i suoi effetti: “L'impotenza dei deboli / Si abbandona in volo, / lungo strade possibili / per raggiungere il cielo. / L'arroganza di chi è cieco e solo / Qui si fermerà”. L'adesione al testo dantesco si manifesta nei versi che parlano di “volti diafani e pallidi / specchi della realtà” che riprendono riassumendo i vv. 10-14 del III canto del *Paradiso*: “Quali per vetri trasparenti e tersi, / o ver per acque nitide e tranquille, / non sì profonde che i fondi sien persi, / tornan d'i nostri visi le postille / debili” in cui Dante crede di vedere dei volti riflessi nell'acqua, “quelle stimando specchiati sembianti” (*Pd.* III, 20).

I canti VI e VII, dedicati da Dante al cielo di Mercurio, si ritrovano nel brano *Salita a Mercurio*, in cui si dà spazio alle figure dell'aquila imperiale e del leone, di cui si riporta la prima parte:

Verso luce sparsa nel cielo di Mercurio
 La pace cambia volto e la nebbia si dirada quassù
 Stringono gli artigli dell'aquila e strappano il vello del leone
 L'impero fa tremare i potenti.

Si tratta dell'inizio del brano che richiama però non solo il segno imperiale dell'aquila in *Pd.* VI, 1 ma anche l'invettiva contro i ghibellini di *Pd.* VI, 103-104 e 107-108: “Faccian li Ghibellin, faccian lor arte / sott'altro segno [...] / ma tema de li artigli / ch'a più alto leon trasser lo vello”, in un contesto sottolineato dal rock incalzante degli strumenti e dalla voce potente e graffiante di Jimmy Spitaleri.

Il brano successivo, *Cielo di Mercurio*, strumentale, descrive musicalmente il cielo di Mercurio con un sapiente crescendo in uno dei temi più belli del CD. Anche il successivo *Salita a Venere* è tutto strumentale: un bellissimo assolo centrale del piano di Olivieri fa elevare anche l'ascoltatore al cielo degli amanti. Il brano che segue, *Cielo di Venere (Notturmo su Venere)*, scritto da Jimmy Spitaleri, trova parole che sembrano il saluto di Dante (ma anche, diremmo, dell'ascoltatore-lettore, che lo segue) alla terra, all'amore che fugge, mentre il poeta continua la sua ascesa:

Per noi eroi l'amore le notti a colori e la musica
 e poi per noi la strada un grido e nessuna lacrima.
 Addio notturni amanti alieni ubriachi di musica
 bambini prigionieri dal cuore di tenera pietra.

Sopra il cielo di Venere dove gli angeli cantano
 mi risveglio in un gemito e ripenso all'amore,

l'amore, che vive e che spera.
 Addio fottuti eroi bastardi e poeti bellissimi,
 per sempre sempre prigionieri di un sogno perduto
 e per la musica.

Si potrebbe qui ravvisare l'invito di Dante al lettore di *Pd.* II, 1-15: "O voi che siete in piccioletta barca / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, / tornate a riveder li vostri liti [...] metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna eguale".¹¹

La prima parte del brano, cantata e accompagnata da chitarra acustica, sembra riflettere il pensiero di un viaggiatore-poeta "bellissimo" (forse lo stesso Dante), diviso tra la pena dell'addio e la gioia di riprendere il viaggio, forse un'anticipazione del successivo album *Purgatorio*. Dopo aver concluso, come a guardare dall'alto ciò che si è appena lasciato "dal cielo pioggia e lacrime sulla quella strada ormai / io non respiro più, non c'è più musica" — versi che ci hanno fatto immaginare un viaggio notturno della *band* o anche del solo autore, dopo un concerto, sotto la pioggia e verso una meta che forse non è neanche certa —, nella seconda parte del brano, accompagnato non più dalla chitarra ma da un organo e ormai senza più parole da dire, il viaggiatore-ascoltatore è portato in una dimensione diversa, forse paradisiaca, o forse solo un po' più umana.

Il Cielo del Sole è un altro brano strumentale, "celebrazione della stella che governa l'intero sistema solare" in cui "ben nove tracce di tastiere elettroniche si fondono per creare un mondo regale, privilegiando il suono dell'organo a canne" (Metamorfosi, 2019, p. 5) anticipando *Cielo di Marte*, un brano dedicato alle guerre di religione e in particolare alle Crociate (di cui Cacciaguida parla da martire negli ultimi versi di *Pd.* XV):

Nel segno della croce combatti per la fede
 Scudi crociati e spade, la Chiesa benedice
 Schiere di uomini di fronte alle bandiere
 Le mezze lune al vento, a morte gli infedeli!

Non c'è riferimento diretto al testo dantesco ma anche qui, come negli ultimi brani di *Inferno*, una rivisitazione di segno attualizzante contro ogni abuso di potere: "Giudicheremo noi chi toccherà i bambini / Ed una morte antica faranno gli assassini!". Sembra che a parlare sia la stessa giustizia divina, invocando "eterno gelo", evidente richiamo al Cocito infernale, contro chi si serve della guerra come affermazione di potere: "Vampiri della terra, per voi l'eterno gelo / [...] Marte il cielo dei guerrieri ed io qui riposo / Sentinella in questo cielo, sempre all'erta io sarò".

11. Si ringrazia la redazione di *Dante e l'Arte* per il suggerimento.

Cielo di Giove è un rock incisivo, con ritmi incalzanti marcati dal basso che fa da protagonista in un animato assolo in cui si cita anche la bachiana *Pastorale* n. 147. La figura dell'aquila che occupa tutto il XVIII canto del *Paradiso* è qui descritta come “un'aquila sola” che “vola alta nel cielo / Ha fame di giustizia, cecherà con quegli artigli possenti / La vista degli ingiusti ed il fuoco accenderà”, versi in cui emerge il contrasto tra “cecherà” (accecare) e “vista” riferendosi ancora, evidentemente, alla giustizia divina e alla vista dell'aquila formata dalle “innumerabili faville” dei beati in *Pd.* XVIII, 100-108: “innumerabili faville / [...] resurger parver quindi più di mille / luci e salir, qual assai e qual poco, / [...] e quietata ciascuna in suo loco, / la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi / rappresentare a quel distinto foco”.

Un forte accordo termina questo brano e apre *Cielo di Saturno*, dedicato agli spiriti meditativi, “Uomini soli che hanno amato la vita / Rinunciando per sempre alla potenza del verbo / Per raggiungere vette di emozione infinita” ma si scaglia anche contro i reati (tra cui forse si intravede la pedofilia) degli “uomini di chiesa”, per i quali scatta inaspettatamente la condanna finale dei beati:

E del tuo sorriso che ne è stato, mia Dea
 Si è spento nell'anima di un uomo di chiesa
 E che ha rubato e mentito nella vita terrena
 E si leva dai beati la condanna divina:
 Sia dannata! Sia dannata! Sia dannaaaaata!

Questa potentissima chiusura musicale e verbale del brano può lasciare perplessi perché, dice Olivieri, “i beati si ribellano: il Paradiso non è tutto rose e fiori. Quel ‘Sia dannata’ è rivolto a tutto il sistema, è la voce degli esclusi dal Paradiso”; ma è anche una parafrasi attualizzata della conclusione del canto XXI del *Paradiso* in cui Dante, proprio nel cielo di Saturno, si scaglia ancora una volta contro la corruzione della Chiesa attraverso l'ira di Pier Damiano, confermata dal “grido di sì alto suono” e dal “tuono” che emettono i beati al termine delle parole del santo: “A questa voce vid' io più fiammelle / di grado in grado scendere e girarsi, / [...] e fero un grido di sì alto suono, / che non potrebbe qui assomigliarsi: / né io lo 'ntesi, sì mi vinse il tuono”. (*Pd.* XXI, 136-142). La prospettiva degli autori dei testi, come ha spiegato Enrico Olivieri nella conversazione avuta con chi scrive, è quella di un osservatore esterno, “un paradiso visto con gli occhi di chi ne sta fuori”. Non ci si immedesima in Dante, dunque, ma si guarda al suo viaggio come un osservatore, un terzo personaggio; e riferendoci alla distinzione proposta da Juan Varela-Portas sui quattro viaggi della *Commedia*,¹² si può affermare che questo album rappresenta uno dei possibili viaggi del lettore del *Paradiso* nel secolo XXI.

12. “Parliamo abitualmente nelle nostre lezioni dei quattro viaggi della *Commedia*: il viaggio di

I tre ultimi brani dell'album, *Stelle fisse*, *Empireo* e *La chiesa delle stelle* brillano, è il caso di dirlo, per l'impianto melodico che impegna la *band* in un dialogo finale con il testo dantesco. *Stelle fisse* comincia con "Fine del viaggio, la luce è con noi, / la voglia di vincere davanti agli occhi tuoi, / la fame di conoscere la verità / e il coraggio di vivere senza falsità" che potrebbero essere le parole del Dante personaggio con un'allusione alla "fame di conoscere" e al "coraggio" dell'Ulisse di *If. XXVI* che segue "virtute e canoscenza", ma qui senza falsità e senza frode. Per tutta risposta, l'ascoltatore-lettore esorta Dante: "raccontaci degli angeli che in cielo incontrerai / e del trionfo della Madre semenza dell'umanità", chiara allusione alla preghiera di san Bernardo in *Pd. XXXIII*, uno dei brani forse più conosciuti della *Commedia*. A chiusura del brano si può leggere un'auto-citazione del nome del gruppo:¹³ "di questa Metamorfosi il cielo canterà / e nuova luce si farà", quasi a sottolineare che evoluzione e cambiamento sono processi necessari per arrivare alla "nuova luce" di cui si parla nel brano musicale.

Empireo è un brano strumentale in cui perdersi per più di 6 minuti, durante i quali si dà spazio inizialmente a un assolo di piano, poi ai diversi strumenti che, come personaggi dell'ultimo cielo del *Paradiso*, dialogano tra loro in brevi frasi musicali per terminare insieme, come in una cerimonia liturgica, riprendendo il motivo iniziale. L'ultimo brano, *La chiesa delle stelle*, è la conclusione di questa proposta di lettura del *Paradiso*, in cui si dice che "la *Divina Commedia* è finita":

Alla fine sono qui nella chiesa delle stelle,
 come un fiume il suo respiro, l'inventore nel mistero [...].
 Alla fine ogni cosa è compiuta,
 dall'eterno gelo dell'Inferno al Paradiso,
 la Divina Commedia è finita
 e da questa chiesa tra le stelle pregherò.
 E qui rinascerò, e poi mi sveglierò in un mondo nuovo
 e nudo sotto un cielo nero io ritornerò
 e rinascerò, qui, qui, qui ritornerò
 e rinascerò, oh, oh, rinascerò.

Dante sognato o Dante visionato (nella tradizione Dante agens), il viaggio di ritorno cogli 'affetti sani' (*Pd. XXXIII*, 34-36), il viaggio della scrittura che compie Dante visionario, [...] come personaggio-scrittore (narratore intradiegetico) [...]. E infine il viaggio del lettore che deve seguire le tracce sia di Dante visionato che di Dante visionario, provando anche lui una esperienza gnoseologica che gli permette di perfezionarsi" (Varela-Portas, 2014, p. 339, ad loc.).

13. Una delle domande che abbiamo rivolto a Enrico Olivieri è stata se il nome *Metamorfosi* avesse a che fare con questi tre album; ha risposto che la scelta del nome è stata del tutto fortuita, addirittura lasciata all'apertura casuale di un dizionario di italiano; ma in seguito è diventata la definizione più calzante per la *band*, nel segno del loro percorso musicale e personale.

In questo finale la *band* ha preferito immaginare una situazione successiva al momento finale del *Paradiso*, cioè Dante che, dopo il viaggio, consapevole che non sarà possibile raccontare la visione divina: “A l’alta fantasia qui mancò possa” (*Pd.* XXXIII, 142), “rinascè” e ritorna sulla terra come essere umano pronto per un “mondo nuovo” che possa realizzarsi da parte di un uomo “nudo” sotto il cielo “nero”, non più luminoso come quello che ha appena lasciato. I *Metamorfosi* scelgono un proprio *modus* intermedio tra il linguaggio dantesco e la comprensione dell’ascoltatore che può essere spiegato con le parole di F. Ciabattoni: “musical episodes leave to music the responsibility of evoking the portion of the meaning that words fail to convey” (Ciabattoni, 2013, 28),¹⁴ obiettivo a nostro parere raggiunto da questo secondo album di *Metamorfosi* che rappresenta uno strumento per superare, attraverso il linguaggio musicale, le difficoltà di significato e di interpretazione del testo dantesco (in particolare, del *Paradiso*) da parte dell’ascoltatore.

PURGATORIO

La *Divina Commedia* di *Metamorfosi* non era però affatto finita. *Purgatorio*, il terzo album della trilogia, che ha visto la luce nel 2014, dieci anni dopo *Paradiso* e circa 40 anni dopo *Inferno*, segna il completamento del progetto della *band* con un lavoro che evidenzia una ancora più accurata ricerca di riferimenti rispetto a *Paradiso*, oltre che di attualizzazione e interpretazione della seconda cantica. Un titolo coraggioso, come ha spiegato Olivieri, perché un album di rock *prog* intitolato *Purgatorio* poteva sembrare eccessivamente “colto” o eccessivamente “religioso”, ma che segna la crescita del gruppo sia per il livello musicale, sia per quello dei testi, quasi interamente scritti da Olivieri, che ha raccontato di aver letto il *Purgatorio* ogni giorno per due anni, dal 2012 al 2014, per ben cinque volte. “È la fine di un percorso che ritorna dal *Paradiso* verso l’uomo, esprimendo lo stato dell’essere umano che può sperare di raggiungere un proprio risultato ma a costo di impegno e di errori. Noi siamo quelli del *Purgatorio*”, ha commentato.

Anche questo terzo album contiene un bel numero di brani, ben 17, densi di riferimenti testuali alla seconda cantica. Dopo un altro lungo intervallo tra un album e l’altro, è cambiato qualcosa sia negli strumenti, che ora sono elettronici, sia nella musica, ma senza influenzare lo stile della *band*: “è come fare

14. Nell’album dal vivo *La chiesa delle stelle* (2011) viene ripreso tutto *Paradiso* con l’aggiunta di altre 3 tracce dall’album *...E fu il sesto giorno*. L’album è stato registrato nel concerto tenuto dalla *band* nella chiesa di santa Galla a Roma il 20 dicembre 2004 utilizzando l’organo originale a trazione meccanica in dotazione alla chiesa, “uno dei pochi al mondo ancora funzionanti”, spiega Olivieri, che lo ha suonato in quell’occasione.

un vestito a una persona che è cresciuta” dice Olivieri; “certamente è cambiata la forma, ma non tanto lo stile o il contenuto”.

Il primo brano, *Eco dagli inferi*, si apre con l'eco di un gong, stavolta sintetizzato, che richiama l'apertura di *Inferno*, mentre le tastiere di Enrico Olivieri schiudono un brano pieno di atmosfera in cui la voce di Jimmy Spitaleri declama le prime quattro terzine del primo canto del *Purgatorio*, secondo lo schema già utilizzato nell'*Introduzione* di *Paradiso*. Subito dopo si ascolta *Catone*, bellissimo e dinamico rock in cui Spitaleri dà voce al guardiano del *Purgatorio*: “Chi siete voi, anime evase dalla prigione eterna? / Chi vi ha condotto fuori dalla profonda notte inferna? / E son le leggi dell'abisso oppur del cielo / che le mie porte a voi dannati chiudere non devo?”, ripresa quasi letterale di *Pg.* I, 40-48, così come lo è la risposta di Virgilio, sottolineata da un repentino cambio di ritmo, pacato e diffuso dalle tastiere di Olivieri: “Cerchi di odio (ricorda “Per tutt'i cerchi del dolente regno”, l'*incipit* della risposta di Virgilio a Sordello in *Pg.* VII, 22) abbiamo attraversato / colpa di un solo e triste uomo schiavo del peccato / spinti da una forza eterna e da una donna pura / al tuo cospetto siamo giunti privi di paura”, testo che riassume le terzine dei vv. 52-69. Sembra quasi che l'ascoltatore stia ripercorrendo anche le sensazioni musicali di Dante personaggio, accorgendosi delle anime che ha di fronte grazie alla loro voce, e specialmente al canto, come spiega Chiara Cappuccio:

Prima di parlare con le anime, e spesso anche prima di individuarle visivamente, il protagonista si accorge della loro presenza grazie al canto. Prima che ogni altra spiegazione intervenga a chiarirgli la situazione egli acquisisce informazioni ed elabora conoscenze grazie alle prime e immediate percezioni musicali (Cappuccio, 2009, p. 162).

In questo album l'ascoltatore è accompagnato alla scoperta delle anime purgatoriali: una categoria per ogni brano, come se fossero le diverse cornici; e grazie ai testi, resi il più possibile aderenti al dettato dantesco, si rende possibile un percorso di conoscenza della seconda cantica “costruendo” pian piano nell'ascoltatore la capacità, per parafrasare C. Cappuccio, di ascolto (e forse anche di lettura), anche se non si fosse esperti lettori di Dante.

Il terzo brano, dedicato all'*Angelo nocchiero*, descrive con un arpeggio di chitarra acustica “Misteriose stelle, mare immobile cielo immenso su di noi / fuori dalla nebbia un vascello di anime / nocchiero è un angelo, / incredulo io / dopo l'inferno io incredulo, incredulo”, in cui la voce di Spitaleri esprime l'incredulità del personaggio Dante sottolineandola con una sorta di *enjambement* musicale tra “angelo” e “incredulo io”, parole separate nel testo da una virgola, nell'esecuzione da una piccola pausa, dando risalto allo stupore del passaggio tra il mondo infernale e il nuovo regno, narrato nel testo dantesco dalla similitudine tra il tramonto di Marte “sorpreso dal mattino” e la sorpresa di Dante al vedere l'angelo avvicinarsi rapidamente:

Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino,
per li grossi vapor Marte rosseggia
giù nel ponente sovra 'l suol marino,

cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia,
un lume per lo mar venir sì ratto,
che 'l muover suo nessun volar pareggia. (Pg. II, 13-18).

Senza soluzione di continuità il terzo brano, *Negligenti* i quali “prima che sia troppo tardi si risvegliano” e “le sette stelle vedono sul ciglio del tramonto / facili prede fuggono dal tristo indemoniato”, riferimento alla schiera dei negligenti che occupano i canti IV, V e VI del *Purgatorio* dantesco e alle “tre facelle” del canto VIII, levatesi in cielo sostituendo le prime quattro stelle che Dante aveva visto nel I canto:

E 'l duca mio: “Figliuol, che là sù guarde?”.
E io a lui: “A quelle tre facelle
di che 'l polo di qua tutto quanto arde”.

Ond'elli a me: “Le quattro chiare stelle
che vedevi staman, son di là basse,
e queste son salite ov'eran quelle” (Pg. VIII, 88-93)

Il brano termina con le note nostalgiche del *synth* che anticipa la caratterizzazione sonora de *La malastriscia*, affidata alle tastiere e ai piatti della batteria che dialogano tra loro a scatti in una breve ed efficacissima descrizione sonora della “biscia, / forse qual diede ad Eva il cibo amaro” (Pg. VIII, 98-99) e del suo incedere a scatti: “Tra l'erba e' fior venìa la mala striscia, / volgendo ad ora ad or la testa, e 'l dosso / leccando come bestia che si liscia” (vv. 100-102). Il pezzo si chiude con la declamazione delle terzine di Pg. IX, 53-57:

Dianzi, ne l'alba che precede al giorno,
quando l'anima tua dentro dormia,
sovra li fiori ond'è là giù addorno

venne una donna, e disse: “I' son Lucia;
lasciatemi pigliar costui che dorme;
sì l'agevolerò per la sua via”.

Alla fine della parte dedicata all'Antipurgatorio, l'arrivo dei poeti alla *Porta del Purgatorio* è annunciato da un rullare di batteria e da note un po' inquietanti che la robusta voce di Spitaleri canta a volte in endecasillabi che evocano e sintetizzano incisivamente le tre terzine di Pg. IX, 94-102 in cui Dante descrive i diversi colori dei tre marmi dei tre scalini di accesso alla porta del purgatorio. Riportiamo alcuni dei versi danteschi in parallelo con una parte del testo della canzone che parla però soltanto di “vividi colori”:

Vestite di un bagliore si confondono,
di vividi colori le tre pietre
seguite dalla porta delle anime
che inseguono la colpa sulle sponde
di torbide cornici d'oro e d'argento
fulgono le chiavi e si apre il monte.

Là ne venimmo; e lo scaglion primaio
bianco marmo era sì pulito e terso, [...]

Era il secondo tinto più che perso,
d'una petrina ruvida e arsiccia, [...]

Lo terzo, che di sopra s'ammassiccia,
porfido mi pareo, sì fiammeggiante
come sangue che fuor di vena spiccia
(Pg. IX, 94-102).

L'immagine, nella canzone, delle chiavi che "fulgono" e aprono il monte è un riferimento ai successivi vv. 117-120: "e di sotto da quel trasse due chiavi / L'una era d'oro e l'altra era d'argento; / pria con la bianca e poscia con la gialla / fece a la porta sì, ch'ì fu' contento".

Ritmato ed energico il brano successivo, *Superbi*, che pur non facendo riferimenti diretti ai tre canti dei superbi (Pg. X, XI, XII) rimprovera con i versi di Spitaleri queste anime, ricordando le atmosfere di *Inferno*, anche se qui le parole "pentiti ora puoi, / salva l'anima se vuoi, / tu superbo peccatore / aprì il cuore al tuo signore" ricordano l'apostrofe di Pg. XII, 70-72: "Or superbite, e via col viso altero, / figliuoli d'Eva, e non chinate il volto / sì che veggiate il vostro mal sentero!".

Il successivo *Invidiosi* rivela invece un'atmosfera malinconica iniziale in cui si ravvisa, con poche e incisive pennellate, uno dei brani più aderenti al testo del *Purgatorio* dantesco, come si può notare:

Filo di ferro gelido, cucito intorno agli
occhi,
cilicio panno ruvido e pungente sulla
pelle.
gioivo sulla terra per le disgrazie altrui
più che per mie fortune ed ora sono qui.

Nasce dal monte e lesto scende a valle
fra porci degni di mangiare galle
sfiora cani ringhiosi più che forti
sprezzante, altero, muta la sua via.

Lento lambisce la città dei lupi,
volpi piene di inganni incontrerà
[...].

[...] a tutti un fil di ferro i cigli fóra
(Pg. XIII, 70);

di vil cilicio mi parean coverti (v. 58)
e veggendo la caccia, letizia presi
(vv. 119-120);

Tra brutti porci, più degni di galle
che d'altro cibo fatto in uman uso,
dirizza prima il suo povero calle.

Botoli trova poi, venendo giuso,
ringhiosi più che non chiede lor possa,
e da lor disdegnosa torce il muso.

Vassi cagghendo; e quant'ella più 'ngrossa,
tanto più trova di can farsi lupi
(Pg. XIV, 42-54).

La prima strofa di *Metamorfoosi* riprende la condizione degli invidiosi in Pg. XIII, mentre le altre due strofe riprendono l'ultima parte del dialogo, nel

canto successivo, tra Dante e Guido del Duca che descrive gli abitanti della valle dell'Arno come porci (quelli dell'alto Casentino), cani ringhiosi (gli Arentini) e lupi (i Fiorentini) di *Pg.* XIV, 42-54.

Il successivo *Iracondi* è un brano breve e chiaro sul libero arbitrio, di cui riportiamo una strofa: “Libera scelta per sbagliare / libera scelta per soffrire / facile preda dell'ingenuità. / Semplice come una fanciulla / che non sa nulla della vita / l'anima ignora falso e verità”. Qui Olivieri riesce a riprendere quasi letteralmente, seppur sintetizzando, il passo di *Pg.* XVI, 88-93 in cui Marco Lombardo spiega a Dante proprio il libero arbitrio e di cui si riportano qui alcuni versi: “l'anima semplicetta che sa nulla, / [...] Di picciol bene in pria sente sapore; / quivi s'inganna, e dietro ad esso corre, / se guida o fren non torce suo amore”.

Anche il successivo e brevissimo *La Chiesa e l'Impero* riprende il canto XVI nel già citato discorso di Marco Lombardo che parla dei “due soli [...] che l'una e l'altra strada / facean vedere, e del mondo e di Deo” (vv. 106-108), teoria che si ritrova nel *Monarchia*.¹⁵ Il discorso del personaggio dantesco viene parafrasato così: “La guida della Chiesa / la forza dell'Impero / governano la volontà dell'uomo. / Due soli che ci guidano / due strade parallele / conducono alla meta e mai si incontrano”, triste conclusione che, sottolineata dal ritmo finale serrato e marziale della batteria, non riguarda solo Dante, ma allude al contrasto tra legge morale e potere, richiamando l'ultimo brano di *Inferno*.

Segue *Accidiosi*, un breve ma notevole brano in ritmo ternario, forse allusione al ritmo della terzina dantesca: “Corrono in fretta le anime / verso la “grande salita” / seguono il cerchio e soffrono / come non mai nella vita / per giungere all'unica meta”. Il ritmo sottolinea la corsa “in fretta”, allusione alla schiera, divisa in due, degli accidiosi di *Pg.* XVIII, 97-98: “correndo / si movea tutta quella turba magna” che corre lungo il cerchio. Ci pare comunque interessante lo spunto di interpretazione che si dà della corsa, sia attribuendo alle anime, oltre che a Dante e Virgilio, la ricerca della “grande salita”, sia con la destinazione della corsa verso un’“unica meta”, evidentemente paradisiaca, sottolineata dal clavicembalo *synth* con cui termina il brano.

Il seguente, lento e fortemente evocativo *La femmina balba*, che Olivieri ha spiegato essere stato tra i brani additati come troppo “intellettuali”, specie per il titolo, è a nostro parere una delle più riuscite attualizzazioni del passo dantesco, nel richiamo alla futilità dei “percorsi delle genti” allettate da “inutili proposte” della cupidigia (ne riportiamo alcuni passi in parallelo con il testo del *Purgatorio* dantesco):

15. Cfr. *Monarchia*: “Propter quod opus fuit homini duplici directivo secundum duplicem finem: scilicet summo Pontifice, qui secundum revelata humanum genus perduceret ad vitam eternam, et Imperatore, qui secundum philosophica documenta genus humanum ad temporalem felicitatem dirigeret” (Mn III, XV, 10; Alighieri, 1985, p. 144).

E sotto il cielo di “maggior fortuna”
malferma sulle gambe, monca e pallida
parla di sé la “strega dei peccati”.
balba è la sua parola e seducente il canto
e gli occhi del poeta la dipingono
dolce sirena gravida di inganni,
di melodie e d'amore incanta gli uomini.
[...] Custode della cupidigia umana,
foriera di peccati delle genti
ignare di seguir percorsi futili
lascia che il sole spenga le tue proposte
inutili.

Quando i geomanti lor Maggior Fortuna
veggiono in orïente, innanzi a l'alba,
surger per via che poco le sta bruna

mi venne in sogno una femmina balba,
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di colore scialba
(Pg. XIX, 4-9).

L'intervento del bassista Leonardo Gallucci sottolinea espressivamente nel finale, in accordo con il sintetizzatore di Olivieri, le “proposte inutili” del personaggio.

Avari e prodighi si rivolge, con un *sound* elettronico molto legato agli anni '70, non solo alle anime dantesche, ma anche al mondo finanziario del XXI secolo fatto di “schiavi dell'ingordigia e del denaro”. Il testo riprende una parte del discorso sull'avarizia tra Dante e il papa Adriano V. Lo riportiamo qui in parallelo:

Legati mani e piedi, stesi in terra
mercanti loschi ed uomini di affari
tristi banchieri e grandi imprenditori
pregano insieme prodighi ed avari.

Schiavi dell'ingordigia e del denaro
avuto con la forza e la menzogna
ora giacete immobili e siete voi a pagare
il prezzo del peccato con la gogna.

Come avarizia spense a ciascun bene
lo nostro amore, onde operar perdési,
così giustizia qui stretti ne tene,

ne' piedi e ne le man legati e presi;
e quanto fia piacer del giusto Sire,
tanto staremo immobili e distesi
(Pg. XIX, 121-126).

Dopo questa prima parte, un intermezzo con un breve ma superbo assolo di basso fa da introduzione alla seconda parte del brano, in cui il testo di Olivieri “permeato di endecasillabi”, come, ha spiegato, si è sentito egli stesso dopo i due anni di lettura — propone assonanze e a volte rime, tappe di un percorso di evoluzione stilistica oltre che contenutistica dell'autore, che nel prosieguito del brano suggerisce un parallelismo tra il papa attuale, Francesco, e il già citato Adriano V: “Oggi è Francesco, un tempo era Adriano / verso l'unica meta fino a Dio, / l'effimero di un trono, le cariche terrene / ci illudono e ci spingono all'oblio”. Non poteva mancare, nel finale del brano, la maledizione dell'“antica lupa” del canto XX (vv. 10-12) del *Purgatorio*: “Figli di quella lupa maledetta / che del suo latte vi ha nutriti in vita / Ovidio in ‘Metamorfosi’ cantò con gran diletto / per voi la buffa storia di re Mida”. La citazione del

mito di re Mida a proposito dell'avarizia (che Dante cita in *Pg.* XX, 106) rende esplicito il parallelismo tra il nome della *band* e le *Metamorfosi* di Ovidio, denotando l'attenzione anche alle fonti della *Commedia*. Il brano, con un andamento parallelo ai canti XIX e XX del *Purgatorio* dantesco, si conclude con la declamazione della terzina iniziale di *Pg.* XX accompagnata dal tenue intervento di basso e tastiera: "Contra miglior voler voler mal pugna; / onde contra 'l piacer mio, per piacerli, / trassi de l'acqua non sazia la spugna". (*Pg.* XX, 1-3).

Golosi è il successivo rock vigoroso che descrive la schiera di anime di *Pg.* XXIII. Tastiere e basso dialogano potentemente tra loro, a sottolineare, in un testo pregnante, gli aggettivi utilizzati: "finti", "buia", "bieca", "ingorde", "senza pietà" "oscene", "turpi", che rimarcano l'asperità delle pene purgatoriali in misura non minore di quelle infernali. Proponiamo il parallelo con le terzine dantesche di riferimento:

Come anelli senza gemme cavi gli
 occhi volgono a noi
 Volti pallidi ed evanescenti, branco di
 finti eroi
 Pelle che si informa dalle ossa ruba la
 dignità.
 Schiave di una buia mente, spinte da
 una bieca follia
 furono le fauci ingorde, cibo, vino e
 vana allegria
 l'oste porta adesso il conto, pagheranno
 la cecità,
 di colpe senza pietà.
 Omo, leggo sul tuo viso, ma tu chi sei?
 Omo, volto sfigurato, sono qui
 punito, tu mi ricorderai
 Frasi oscene, turpi insulti, dialoghi fra noi,
 di serate dissolute eravamo noi gli eroi.

Ne li occhi era ciascuna oscura e cava,
 palida ne la faccia, e tanto scema
 che da l'ossa la pelle s'informava
 (*Pg.* XXIII, 22-24).

Parean l'occhiaie anella senza gemme:
 chi nel viso de li uomini legge 'omo'
 ben avria quivi conosciuta l'emme
 (vv. 31-33).

Anche l'incontro con Forese Donati (che Dante non riconosce; "Mai non l'avrei riconosciuto al viso", v. 48) è attualizzato con la riflessione sulla perdita di identità dell'uomo ("Omo, leggo sul tuo viso, ma chi sei?") a causa dell'ingordigia non solo di "cibo, vino e vana allegria" come dice il testo di Olivieri, ma anche a causa della sete di potere e di denaro che anche in questo brano, come nel precedente, richiama l'allegoria della lupa, la cupidigia, che ferma Dante nell'ascesa al colle nel primo canto dell'*Inferno*.

L'introduzione di *Lussuriosi* è aperta dalla batteria di Fabio Moresco che, a ritmo incalzante, sottolinea la dinamica di andata e ritorno del movimento delle anime: "Si incontrano, si baciano, / Si abbracciano e poi fuggono, /

degni figli di Sodoma, / di Venere e Mercurio. / Avvolti dalle fiamme, / di sesso e di lussuria, / pagate il giusto prezzo / con fuoco e castità”.

In questa prima parte del brano si fa riferimento a vari passaggi del canto XXVI del *Purgatorio*: “Lì veggio d’ogne parte farsi presta / ciascun’ombra e baciarsi una con una / senza restar, contente a brieve festa” (*Pg.* XXVI, 31-33); “però si parton ‘Soddoma’ gridando” (v. 79), “Nostro peccato fu ermafrodito” (v. 82), verso che Olivieri interpreta con un riferimento colto a Venere e Mercurio, madre e padre di Ermafrodito che si invaghì della ninfa Salmace, come racconta Ovidio (*Met.* IV, 288-388; P. Ovidio Nasone, 2015, p. 146 ss.). Un intermezzo di chitarra acustica segna il passaggio alla seconda parte del brano, con ritmo andante e disteso, ma anche il passaggio di Dante e Virgilio all’altra sponda del fiume di fuoco, episodio che Dante pone in *Pg.* XXVII, 13-32 e che nel brano dell’album termina con Virgilio che proclama Dante, con la voce di Spitaleri, “Signore di te stesso”, allusione alla cancellazione dell’ultima *P* dalla fronte del poeta.

L’unico pezzo strumentale dell’album, di durata di poco più di 5 minuti, è *Paradiso Terrestre*, con il piano *solo* che mutando il ritmo disteso iniziale in un ritmo veloce di marcia su cui si innestano gli altri strumenti porta, senza soluzione di continuità, a *Beatrice*, brevissimo brano (solo 30 secondi) che sottolinea la bellezza della donna e i suoi “giusti rimproveri, metafora d’amore”, allusione ai rimproveri sia di Matelda in *Pg.* XXIX, 61-63, sia a quelli di Beatrice in *Pg.* XXX, 55-57; 73-78; 118-145; XXXI, 1-63 (questi ultimi versi sono comprensivi della reazione di Dante). Il brano sulla donna amata, uno dei pochi personaggi citati dall’originale dantesco (gli altri sono Caronte, Lucifero, Catone, Adriano V), introduce *Il carro e l’aquila*, l’ultima visione allegorica del *Purgatorio* dantesco:

Più rapida di un fulmine scoccato su nel cielo
travolge il carro un’aquila e trema il grande impero,
segue una volpe eretica ma fugge in tutta fretta,
il drago del dio satana spacca, distrugge e infetta.
E ancora sette teste, blasone del peccato
precedono la puttana sciolta, infamia del passato,
impavido un gigante la bacia e la flagella
lontano la trascina poi scompare insieme a quella.

Il passo dantesco di riferimento non si ritrova tanto in quello dell’apparizione del carro (*Pg.* XXIX, 106-154) quanto in quello della sua distruzione, negli ultimi 51 versi del canto XXXII del *Purgatorio* (*Pg.* XXXII, 109-160) che non riportiamo per ragioni di spazio, ma che la penna di Olivieri è riuscita a riassumere e a semplificare.

L’ultimo pezzo, *E rinnovato volo*, è una *ballad* dalla struttura classica di canzone, ma è soprattutto una sintesi di tutto il *Purgatorio*, sia quello dantesco,

sia quello dell'album. Bisogna intendere il "volo" non in quanto sostantivo, ma in quanto verbo che esprime in prima persona la compiuta "metamorfosi" del poeta, pronto a salire verso il paradiso sia come uomo "rinnovato" — che in *Pg.* XXXIII, 145 è "puro e disposto a salire alle stelle" — sia come prospettiva dell'umanità, rappresentata dal coro¹⁶ che interviene nel finale riprendendo le prime due strofe. Questa chiusura rimanda al "rinascerò" che Dante esclama alla fine di *Paradiso*; ma stavolta il tempo verbale è al presente, non più come un'allusione a un probabile futuro ma come una realtà raggiunta:

Alito di vento amico
 accarezzi cime verdi
 sole al centro ed orizzonti
 liberi dal triste velo,
 e rinnovato volo verso il cielo.
 Luce di una notte buia
 che mi penetra negli occhi
 lascio il monte alle mie spalle
 di lamenti e dure pene,
 e rinnovato volo verso il cielo.
 Dio della profonda notte
 dio della follia
 ho inseguito invano la tua via.
 Giacì nel dolente regno
 raggiungermi non puoi
 un monte poi due fiumi tra di noi.
 Come il fiume rende al mare
 l'acqua della sua sorgente
 io credevo di affogare
 ma ingannavo la mia mente,
 E rinnovato volo verso il cielo.
 Sette donne inneggiano
 un'altra apparirà
 dieci passi, poi la verità.
 Libero la mia vergogna
 libera è con me
 l'aquila è fuggita, con lei un re.

CONCLUSIONE

Possiamo solo in parte condividere l'opinione di Ciabattoni, secondo cui "These songs by New Trolls and *Metamorfosi*, however, display only a moderate level of textual elaboration" (Ciabattoni, 2017, p. 64), giudizio formulato

16. Nell'album, il coro è quello della sezione laziale della onlus A.IT.A. (Associazioni Italiane Afasici) di cui E. Olivieri è direttore (cfr. *Metamorfosi* (2014). *Purgatorio*. Booklet, quarta di copertina, s/p).

in un articolo in cui l'autore propone un confronto tra varie *band* e cantautori italiani che citano o si ispirano a Dante. Ciabattoni spiega che "in order to find something more complex we need to get to Fabrizio De André" in *Al ballo mascherato (Storia di un impiegato, 1973)*, in cui De André rappresenta "a voyeuristic Dante who, being too saintly to have a love affair of his own, has to spy on his most famous characters, the lustful Paolo and Francesca" (Ciabattoni, 2017, p. 64). D'altra parte teniamo però a sottolineare che quello che l'autore chiama livello "moderato" di elaborazione (che comunque si riferisce solo ai primi due album di Metamorfosi) nasce da scelte molto diverse rispetto a quelle di De André, e cioè dalla scelta di privilegiare all'elaborazione un'attenta citazione (comunque, spesso rielaborata) e una costante attualizzazione del poema dantesco per "personalizzare" la *Commedia* e renderla più vicina ai "non addetti ai lavori".

Spiega F. Dammers:

Ci sono anche artisti pop che hanno una conoscenza profonda della poesia, il che si riflette ancora di più nei testi delle canzoni. Ciò nonostante, la musica non si focalizza esclusivamente sul poema e vengono reimmaginati temi, elementi strutturali e riferimenti precisi alla *Commedia* soltanto per rappresentare la visione artistica e la concezione del mondo dell'artista. La popolarità enfatizza in ogni modo il carattere epico e universale del poema, che lo rende un'ideale fonte d'ispirazione per la musica pop (Dammers, 2015, p. 38 ss.).

I testi di Metamorfosi rappresentano un esempio di come "pop and folk songs do establish a dialectic with past literature" (Ciabattoni, 2017, p. 63), dal momento che la lettura interpretativa dell'opera dantesca è proposta da questi tre album non pedissequamente, come ci si potrebbe aspettare. Anzi, potrebbe essere impostata sui quattro livelli di lettura, come lo stesso Dante spiega nel *Convivio* per le scritture sacre (*Cv* II, i; Alighieri, 1980, p. 64 ss.) e come viene esposto per la *Commedia* nell'*Epistola* a Cangrande (anche se probabilmente non scritta da Dante¹⁷):

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest *polysemos*, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus (Alighieri, 1997b, p. 1181).

Il senso letterale è quello che i brani degli album propongono sia citando letteralmente le parole della *Commedia*, sia presentando una parafrasi che riguarda spesso, specie in *Purgatorio*, precisi passaggi del poema. Il senso allegorico (con i limiti, *mutatis mutandis*, del parlare di allegoria nella contemporaneità), si ha in ciò che, come spiega Dante nel *Convivio*, "si nasconde sotto 'l

17. Per un approfondimento su questo tema, v. il convincente studio di Casadei (2014).

manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna” (*Cv* II, i, 3; Alighieri, 1980, p. 65 ss.). Nelle canzoni di *Metamorfosi* si riconosce un *transfert* che dalla parola dantesca (“favola”) porta all’immagine rappresentata allegoricamente (“bella menzogna”), come per esempio nel caso dei violenti danteschi, “allegoria” dei mafiosi nell’album *Inferno*, o degli avari danteschi, “allegoria” del mondo finanziario nell’album *Purgatorio*; da queste immagini si giunge al concetto (“veritade”), e cioè che la violenza e la cupidigia affliggono la società contemporanea come quella del tempo di Dante. Il senso morale si ritrova nel messaggio di carattere etico (la riflessione, per esempio, sulla necessità di non sottostare alla mafia o di fare buon uso del denaro) che si può evincere complessivamente da ogni brano degli album. Per quanto riguarda il significato anagogico, cioè quello spirituale: “Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [che sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa delle superne cose dell’eternal gloria” (*Cv* II, i, 6; Alighieri, 1980, p. 67), esso si evince sia dai brani già citati, sia da altri come *Lucifero (politicians)*, nel quale all’incontro con “lo ‘mperador del doloroso regno” viene applicato un significato non tanto spirituale, quanto più genericamente universale, rilevando una tipologia di comportamento (quello dei “politicians”, personaggi che dovrebbero impegnarsi per il bene comune) che porta, anziché al bene, al male — in questo caso non solo ultraterreno — per se stessi e per l’umanità intera: “E mi si gela il sangue / pensando al nostro Inferno”. A nostro parere tale impostazione si può ricavare da quanto G. C. Pantalei scrive nel suo volume *Poesia in forma di rock* a proposito del simbolismo dantesco nella musica angloamericana:¹⁸

Quel che tuttavia maggiormente influisce sugli artisti è senza dubbio l’inesauribile immaginario dantesco, il cui complesso allegorico e ricolmo di fantasia diventa vertiginosa fonte di ispirazione anche a più di sette secoli di distanza e in tutt’altri contesti sociali e politici [...]. È possibile affermare che l’immaginario dantesco sia sopravvissuto proprio perché rifunzionalizzato da culture sensibili al medesimo simbolismo, anche dopo un lasso di tempo così ampio (Pantalei, 2016, p. 151).

Un’occhiata va indirizzata anche alle immagini sulle copertine dei CD, niente affatto scontate: quella di *Inferno*, sulle tonalità del blu e del bianco, rappresenta i dannati nel lago di ghiaccio, e non nella classica rappresentazione dell’inferno di fuoco (fig. 1); quella di *Paradiso*, in grigio-azzurro con la stilizzazione dei cieli danteschi e un’aquila bianca sovrapposta in trasparenza, fa riferimento sia alla visione medievale dell’ultimo regno, sia alla speranza di giustizia di cui si è parlato in *Cielo di Giove* (fig. 2); quella di *Purgatorio*, sulle

18. Il passaggio che riportiamo si riferisce alle ispirazioni tratte soprattutto dall’*Inferno*, ma riteniamo di poterlo estendere al lavoro di *Metamorfosi* in tutti e tre gli album.

tonalità del rosa e dell'arancio, ricorda l'aurora purgatoriale del secondo canto, con la raffigurazione di un'anima malinconicamente pensierosa sulla riva del mare, mentre l'angelo nocchiero arriva a prenderla (fig. 3).

Il nome stesso del gruppo fa da filo conduttore lungo tre livelli di metamorfosi: quella impossibile di chi ha danneggiato la vita degli altri, come in *Inferno* (gli spacciatori di droga, i politicanti, i razzisti e i violenti); quella compiuta, in *Paradiso*, che fa emergere un appello a unirsi per poter rendere possibili gli obiettivi di libertà e giustizia proposti dall'aquila in *Cielo di Giove*; quella possibile, in *Purgatorio*, di quelli che potremmo chiamare i peggiori esempi della società (gli iracondi, gli accidiosi, gli avari e i prodighi) per i quali è però concepibile una svolta che può avvenire attraverso un percorso di cambiamento e quindi di metamorfosi. La conclusione musicale di *Paradiso* con organo liturgico, del cui suono Dante parla in *Pg.* IX, 144 e *Pd.* XVII, 44 (cfr. Ciabattoni, 2015; Cappuccio, 2007) chiude l'album in tonalità minore, quasi a indicare che se il viaggio dantesco è terminato, quello del lettore / ascoltatore è appena incominciato, ed è quello, parafrasando Olivieri, di cercare e difendere un paradiso umano, sulla terra, attraversando l'inferno senza farsene coinvolgere e lottando nel purgatorio quotidiano consapevoli che "siamo per sempre coinvolti", come direbbe Fabrizio De André,¹⁹ nell'agire sociale.

Nel corso del colloquio telefonico con Olivieri si è parlato anche del valore didattico della loro opera nella prospettiva di un maggiore avvicinamento degli adolescenti alla *Divina Commedia*. La *band* ha infatti proposto a Roma alcuni concerti dedicati alle scuole, riscuotendo molto interesse non solo da parte degli alunni ma anche degli insegnanti. Ascoltare questi tre album durante una lezione di letteratura costituirebbe infatti un ottimo spunto per un percorso didattico sulla *Divina Commedia* per "incuriosire i più giovani e, quindi, spingerli a leggere il Classico; dall'altro, rendere pop la divulgazione della *Comedia* dantesca, grazie al codice espressivo musicale" (Gargano, 2018, p. 3). Accostando la lettura del poema all'ascolto di opere come quelle di *Metamorfosi*, si potrebbero impostare lezioni di "cooperative learning" coinvolgendo gli alunni sia in gruppi di lavoro tra di loro, sia in interazione con l'insegnante. Si potrebbe chiedere ai ragazzi di creare una sorta di nuovo commento, nato dallo stimolo impresso dalla musica alle esperienze di ciascuno di loro, con l'intenzione di "riportare la divulgazione dell'opera di Dante [...] tra la gente [...], così come fu, a ben guardare, già nel XIV secolo" (Gargano, 2018, p. 1). "Nelle parole di Dante c'è una magia che non mi aspettavo di trovare" ha concluso Olivieri, confermando l'attualità della lettura e dello studio del capolavoro dantesco.²⁰

19. Ci riferiamo alla *Canzone del maggio* nell'album già citato *Storia di un impiegato* (1973).

20. Il testo della *Divina Commedia* si intende tratto dall'edizione di A. M. Chiavacci Leonardi riportata in bibliografia.

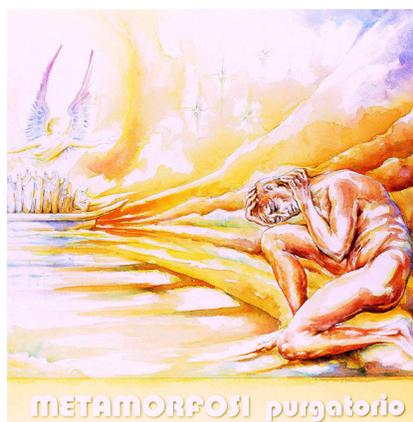
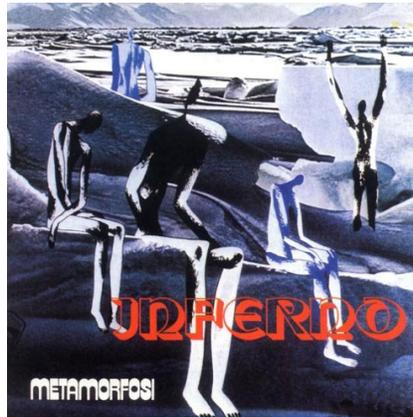


Figura 1: *Inferno*.
Figura 2: *Paradiso*.
Figura 3: *Purgatorio*.

BIBLIOGRAFIA

- Affatato, R. (2016). *Suggerzioni dantesche tra saudade, desio e musica pop brasiliana*. Dante e l'Arte, 3, 167-190.
- Alighieri, D. (1980). *Convivio*, P. Cudini (ed.). Milano: Garzanti.
- Alighieri, D. (1991). *Divina Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (ed.). vol. I. *Inferno*, Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. (1994). *Divina Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (ed.). vol. 2. *Purgatorio*, Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. (1997a). *Divina Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (ed.). vol. 3. *Paradiso*, Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. (1997b). Epistole. In D. Alighieri, *Tutte le opere*. Fallani G., Maggi N., Zellarò S. (edd.). Roma: Newton Compton, pp. 1155-1214.
- Alighieri, D. (1985). *Monarchia*, F. Sanguineti (ed.). Milano: Garzanti.
- Bellachioma, G. (2019). Introduzione al *Paradiso*. In *Metamorfofi, Paradiso*. Prog Italia: Il rock italiano degli anni '70, 19. Milano: Mondadori (booklet), p. 2.
- Cappuccio, C. (2014). "La novità del suono" nell'esordio del "Paradiso". In C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano (edd.), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri: Atti del convegno di Madrid, 5-7 novembre 2012*. Madrid: La Discreta, 2014, pp. 253-270.
- Cappuccio, C. (2009). La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della *Commedia*. *Tenzzone*, 10, 155-183.
- Cappuccio, C. (2007). «Quando a cantar con organi si stea» (*Pg. IX, 144*). Riflessi danteschi della polemica contro la polifonia? *Tenzzone*, 8, 31-63.
- Casadei, A. (2014). Sull'autenticità dell'Epistola a Cangrande. In C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano (edd.), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri: Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*. Madrid: La Discreta, pp. 803-830.
- Ciabattoni, F. (2015). Il dolce ruggito del tuono: per un'interpretazione di *Purgatorio IX 144* e *Paradiso XVII 44*. *Dante e l'Arte*, 2, 65-86.
- Ciabattoni, F. (2013). Musical Ways around Ineffability (*Paradiso 10-15*). *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*, 131, 25-49.
- Ciabattoni, F. (2017). Dante and Italy's Singer-Songwriters. *Italian Quarterly*, 54 (211-214), 61-80.
- Dammers, F. (2015). *La Divina Commedia e le sue metamorfosi nella musica pop: temi ed elementi strutturali danteschi, reimmaginati*. Tesi di Laurea. University of Amsterdam, Faculty of Humanities (Literary Studies: Literature and Culture – 425325). Disponibile su: <https://docplayer.it/24053899-La-divina-commedia-e-le-sue-metamorfofi-nella-musica-pop-temi-ed-elementi-strutturali-danteschi-reimmaginati.html>.
- Gargano, T. (2018). *Dante pop. Canzoni e cantautori*. Bari: Progedit.
- Ghidotti, C. (2009). Intervista a Jimmy Spitaleri, cantante dei Metamorfofi. *PianetaRock.it*. Disponibile su: http://www.pianetarock.it/intervista_006_metamorfofi.asp.
- Gilmour, D. J. (2006). *Metamorfofi. Inferno*. Disponibile su: www.debaser.it/metamorfofi/inferno/recensione-davejorgilmour.
- Graziola, S. (2008). Recensione: *Inferno*. *TrueMetal.it*. True Heavy metal online. Disponibile su <http://www.truemetal.it/recensioni/inferno-56828>.
- Martin, J. N. (2007). Cos'è il Rock progressivo?. *John's Classic Rock: Rock progressivo italiano*. Disponibile su <http://classicrock.blogspot.com/2007/06/>

- [breve-storia-del-prog.html](#).
- Martin, J. N. (2007). *Metamorfosi: Inferno (1973)*. John's Classic Rock: Rock progressivo italiano. Disponibile su <https://classikrock.blogspot.com/2007/06/metamorfosi-inferno-1973.html>.
- Martin, J. N. (2008). *Metamorfosi: Paradiso (2004)*. John's Classic Rock: Rock progressivo italiano. Disponibile su <http://classikrock.blogspot.com/2008/05/metamorfosi-paradiso-2004.html>.
- Metamorfosi (2019). *Paradiso*. Prog Italia: Il Rock Italiano degli Anni '70. Le Grandi Raccolte Musicali. 19, Milano: Mondadori (booklet).
- Metamorfosi (2016). *Purgatorio*. Roma: Unica Meta (booklet).
- Music in Dante's "Divine Comedy". (1895). The Musical Times and Singing Class Circular, 36 (629), 446-448. doi:10.2307/3364995
- Olivieri, E., Spitaleri, D., Turbitosi, R. (2006). *Inferno* [testi dalla copertina interna del CD]. Milano: Btf.it.
- Publio Ovidio Nasone (2015). *Metamorfosi*. P. Bernardini Marzolla (ed.). Torino: Einaudi.
- Pantalei, G. C. (2016). *Poesia in forma di rock. Letteratura italiana e musica angloamericana*. Roma: Arcana.
- Varela-Portas, J. (2014). Il corpo eterodosso di Dante Alighieri. In C. Cattermole, C. de Aldama, C. Giordano (edd.), *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri: Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*. Madrid: La Discreta, pp. 325-340.

DISCOGRAFIA

- De André, F. (1973). *Storia di un impiegato*. Roma: Produttori Associati.
- Metamorfosi (1973). *Inferno*. Cologno Monzese: Vedette Records (vinile).
- Metamorfosi (2006). *Inferno*. Milano: Btf.it. (CD).
- Metamorfosi (2004). *Paradiso*. Roma: Progressivamente. (CD).
- Metamorfosi (2011). *La chiesa delle stelle*. Roma: Progressivamente. (CD).
- Metamorfosi (2014). *Purgatorio*. Italia- New York: Sony Music Entertainment. (CD e vinile).
- Metamorfosi (2019)². *Paradiso*. Prog Italia: Il Rock Italiano degli Anni '70. Le Grandi Raccolte Musicali. 19, Milano: Mondadori. (CD).

SITOGRAFIA

- DeBaser: <https://www.debaser.it/>
- John's Classic Rock. Rock progressivo italiano: <http://classikrock.blogspot.com/>
- PianetaRock: <http://www.pianetarock.it/>
- Progressivamente: <https://www.progressivamente.com/>
- Truemetal: <http://www.truemetal.it/>
- Dante on line: https://www.danteonline.it/italiano/home_ita.asp

The Grunge Inferno: Dante as read by Kurt Cobain

Giulio Carlo Pantalei

Università Roma 3

giuliofantalei@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5105-2527>



Abstract

This essay seeks to investigate the peculiar and undoubtedly intense relationship between Dante's *Inferno* and Kurt Cobain, lead songwriter to Grunge arguably most famous band, Nirvana, and main spokesman of the so-called «Generation X» at the beginning of the 90s in the Western Culture. Clues leading to Dante's first *Cantica* could be surprisingly found within all the records published by Nirvana, from *Bleach* (1989) to *In Utero* (1993), revealing an interesting cross section about the interpretation and the adaptation of Dante's imaginarij in the United States and both a definitely enhanced picture of Kurt Cobain's artistic legacy and an exploration of the reading of the poem by the Western youth at the end of the last Century. Precise and fatal references to the XIIIth Canto concludes the survey, donating all the human depth beyond this intersection between Grunge era and Italian Middle Ages.

Key Words: Dante; *Inferno*; Kurt Cobain; Grunge; Nirvana; XIIIth Canto.

Riassunto

Questo saggio cerca di indagare il particolare e indubbiamente intenso rapporto tra l'*Inferno* di Dante e Kurt Cobain, cantautore di Grunge, probabilmente il gruppo più famoso, i Nirvana, e portavoce principale della cosiddetta "Generation X" all'inizio degli anni '90 nella cultura occidentale. Gli indizi che conducono alla prima *Cantica* di Dante potrebbero essere sorprendentemente trovati in tutti i dischi pubblicati dai Nirvana, da *Bleach* (1989) a *In Utero* (1993), rivelando un'interessante sezione trasversale sull'interpretazione e l'adattamento dell'immaginario dantesco negli Stati Uniti e sia un quadro decisamente migliorato dell'eredità artistica di Kurt Cobain, sia un'esplorazione della lettura della poesia da parte dei giovani occidentali alla fine del secolo scorso. Precisi e fatali riferimenti al XIII Canto concludono l'indagine, donando tutta la profondità umana al di là di questa intersezione tra l'era Grunge e il Medioevo italiano.

Parole chiave: Dante; *Inferno*; Kurt Cobain; Grunge; Nirvana; Canto XIII.

I. THE LITERARY SHELTER: A SUI GENERIS CULTURAL EDUCATION

Dante's *Inferno* was one of Kurt Cobain's favourite books and he managed to hide footprints that lead to the *Divine Comedy* behind all of the three albums that Nirvana published, *Bleach* (1989), *Nevermind* (1991) and *In Utero* (1993). These could sound as flamboyant catch phrases, but on the contrary it is the proper and, of course, quite surprising truth.

As a matter of fact, Grunge, arguably the most relevant American music phenomenon within the last decade of the 20th Century, expression and sublimation of what was commonly named as the "Generation X" after a book by Douglas Coupland, held in its deepest roots unexpected literary references and it could be definitely interesting to point out that even before the widely-known literary infatuation of Eddie Vedder, Chris Cornell, Mark Lanegan, or Greg Dulli, the most celebrated artist within that creative movement had already paved the way to walk down that inner route along which offbeat literature becomes life and offbeat life becomes literature.

Sometimes the sleep of American small-towns produces geniuses and Kurt Cobain, born in 1967 in Aberdeen, Washington, definitely reacted through Rock and Roll and especially Punk music to a very difficult family situation, that forced him to live in dire straits and to face recurring episodes of bullying that eventually led him to give up his studies at the age of 17 (Cross 2008). Apparently, nothing could be further from the Italian Middle Ages and its poetic legacy, but it is exactly during this undeniably tough adolescence that Cobain started to attend a crucial place for his cultural upbringing, "where he spent many hours, often when he should have been in school" (Gaar 2009, 245) and where he met the work of Dante Alighieri. This period of homelessness, indeed, was frequently filled up with whole days reading books at the Aberdeen Timberland Library, a peculiar coincidence that brings to the memory the biographies of authors such as Henry Miller, Sandro Penna, or George Orwell in his *Down and out in Paris and London*, for instance. Like the ones just mentioned, the young musician found a real shelter in his local library, discovering the works and references that marked his future career the most. In his own words, drawn by a rare interview about his troubled boyhood, he said:

I toured the houses of all. After a couple of months I was not the most welcome ... and I was in misery. I often slept under a bridge and was also one of winters most ..., coldest weather memories. A freezing cold. I remember that walking all day without a goal, and I always ended up in the library. I spent there so much time, sitting and reading all the time, waiting for the end of the day. I was proud of me to be able to survive without a job. (Cobain qtd. in Schnack 2007)

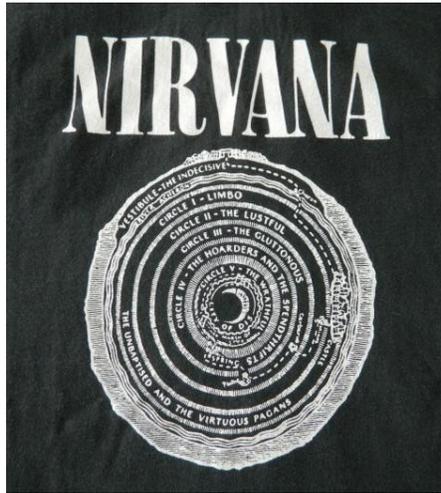
On the shelves of the library Kurt Cobain was introduced to the works of writers that ranges from American poetess Alicia Ostriker and the German novelist Patrick Süskind, whose best-selling book *Perfume: the Story of a Murderer* published in 1985 became the main inspiration for a well-known Nirvana song called *Scentless Apprentice* (1993), to the most influential countercultural author within the Beat Generation, that is William S. Burroughs, that became a real hero for the young artist, who tried in many occasions to get in touch with the creator of *Naked Lunch* in time and to set up an artistic fellowship with him, culminated in a 1993 experimental mix of spoken poetry and free noise improvisation called The “Priest” They Called Him. Later on in that same year, Cobain – that never had the chance to meet Burroughs personally – proposed him to be the main character for the brand new promotional Nirvana video for the song *Heart-Shaped Box*, written and treated by Cobain himself, and then he asked the writer to spend an afternoon together to talk about poetry, new projects and American cultural underground scene (Bertozzi 2012; Rocha 2014; Farnè 2014). The writer declined the offer to impersonate the Pope on the *Heart-Shaped Box* music video, but it would be clear onward why this video is so important for the bond between Dante and Kurt Cobain.

2. FROM THE MUDDY BANKS OF THE INFERNO: DANTE'S UPPER HELL DRAWN BY KURT COBAIN

There is proof that from the very first time he read it until the end of his too short but intense and passionate life, the young American artist never stopped admiring and celebrating the Italian poem. The first evidence dates back directly to Nirvana's debut album *Bleach*, released in 1989, for whose promotional tour Cobain himself – who was genuinely good at drawing since his childhood – decided to design original merchandise, some of that now exhibited at EMP/SFM Museum of Seattle. Surprisingly, one among the three t-shirts created by Kurt depicts in the front a blow up of the Upper Hell as described and architected by the Florentine poet and it is possible to be ultimately sure about the literary source behind this operation thanks to the first run-up sketches contained in his *Journals*, that precisely reports “Rings of Dante's Hell” (Cobain 2003, 108). Widely-known photographic proof of this article of clothing are available on the Internet.

The back of the t-shirt, that could definitely appear as provocative and expressionist at first glance, allows us by contrast to understand what was associated to the reading of Dante's first *Cantica* in the imagination of the musician, aged 22 at that time, that is to consider himself and his circle of friends as damned souls. As a matter of fact, these are the sentences that stand

up on the back-print: “FUDGE PACKIN / CRACK SMOKIN / SATAN WORSHIPPIN / MOTHER FUCKER”.



The vulgar, deranged and almost scatological attitude, typical of Punk music, holds at the same time the power to show that the most realistic aspects of the *Commedia*, certainly present in Dante's *Inferno* as the most deplorable and base instincts of men but for this very reason worthy of being represented with the function of admonition and with a literary mindset “sublime and all-encompassing” where “highest and lowest, wisdom and folly, abstract concept and concrete thing, feeling and event, all have their legitimate place in it” (Auerbach 1961, 97), possessed the inexhaustible potential to communicate with the youngest Western generations of the late 20th Century, that tried to “escape from class” towards “a detachment from the constraints and anxieties of the whole class racket” (Fussell 1983, 187), feeling too often lost and abandoned.



3. WITH THE LIGHTS OUT: THE UNEXPECTED PRESENCE OF DANTE IN NIRVANA'S NEVERMIND

The second attestation of Dante within an official record by Nirvana leads to their second critically and publicly acclaimed masterpiece, *Nevermind*, a work that defined a whole era for the Western youth at the beginning of the 90s, taking into consideration the fact that probably “no album in recent history had such an overpowering impact on a generation like this one” (Rolling Stone 2012). On the back cover of the sleeve it appears a collage as bizarre as peculiar to decode, in which a toy monkey that pins a dead butterfly is put on the foreground and a combination of almost melted human figures (including glam-metal band Kiss) is juxtaposed on the background, enveloped one to each other. Asked about the meaning and the iconographic imaginarium behind quite a particular image, Cobain, taking the interviewer by surprise, explained that he had etched and mixed together some cuttings of illustrations drawing damned souls through the flames of Dante’s *Inferno*:

The hellish background was made by Kurt when he was in his self-described ‘Bohemian’ photography stage, and for years it hung on his refrigerator door in Olympia. He explained [...]: “It’s a collage I made many years ago. I got these pictures of beef from a supermarket poster, cut them out, and made a mountain of beef resembling the *Inferno*. And then I put Dante’s people all over it.” The collage featured not only pictures of beef and men and women burning in Dante’s *Inferno*, but also “a picture of Kiss in the back standing on a slab of beef.” (Cobain qtd. in Berkenstadt, Cross 1998)

Nobody has ever suggested an interpretation for such a distinctive visual choice to figure in the album, that on the contrary acquires in my opinion a certain significance, since – on closer inspection – it is somehow specular to the definitely more famous front cover; indeed, it may seem that the loss of innocence symbolized on the *recto* by a baby swimming underwater after a banknote hung on a hook could create a mirror-like estranging effect if matched with a toy from Cobain’s childhood surrounded by flames, in order to create a vivid figurative connection between the watery, fluid, uterine front pole and its burning, scorching, and distorted opposite at the back.



The frame of the references by now analysed walks along perfectly with the lyrics and the music in the record, of course, but, above all, it necessarily leads to some crucial questions in terms of literary success, destiny and tradition about its relationship with the *Sommo Poeta*: first of all, how is it possible that an American small-town boy without a proper education and of no fixed abode could enter so deeply the reading of a Medieval Italian poet? The answer gets back to the aforementioned 'homeless days' at Aberdeen Public Library, where Michael Azerrad was capable to retrace the attendance register related to the young Cobain. From the borrowers register it is definitely surprising to verify the regular presence of Dante, in the form of book, art catalogues and also movies, with the film adaptations both called *Dante's Inferno* respectively directed by Henry Otto in 1924 and by Harry Lachman in 1935. The biographer, in a passage about the above-mentioned garment designed by Cobain, discloses: "On the front was a reproduction of an engraving of one of the circles of Hell from Dante's *Inferno*, a book Kurt had discovered and frequently read during his days passing the time in the Aberdeen Library" (Azerrad 1993, 118). Sometimes, nevertheless, chance takes on the gloomy veinings of doom and the next clue along this Dantesque path brings straight to the hopeless last span of the artist.

4. A FOREST-SHAPED BOX: A SON LOST IN THE DARK WOOD

If the previous infernal references could sound as quite generic in relation to Dante's first *Cantica*, it is in the third and final Nirvana record, *In Utero*, that a more particular and meaningful clue can be found. Specifically, within the conception of *Heart-Shaped Box*, chosen as the first promotional single, Kurt Cobain moulds some definitely mysterious lyrics, which stands out for their substantial metaphorical and symbolistic tone:

She eyes me like a Pisces when I am weak
 I've been locked inside your heart-shaped box for weeks
 I've been drawn into your magnet tar pit trap
 I wish I could eat your cancer when you turn black
 Hey! Wait! I've got a new complaint
 Forever in debt to your priceless advice

Psychological critics would certainly come across a rich soil upon which delving deeper into the inferences behind these lyrics, that could have been interpreted only after the printing of the musician's *Journals*. Leafing through the pages of the book, indeed, Cobain writes down as the main source behind the words for this song the "Camille's vaginal/flower bleeding theory" (Cobain 2003, 108) coined by the famous American intellectual Camille Paglia, who associated the female reproductive system to floral shapes and arrangements

especially in a very artful chapter of her essay *Sexual Personae* dealing with the sexual implications of Sandro Botticelli's *Birth of Venus* and *Primavera*. Taking a closer look to these passages, the presence of Dante is inevitable:

Because of its enclosed space and atomized placement of figures, I classify the painting as decadent—the last gasp of Gothicism. The umbrella pine is Botticelli's favorite symbol of contracted omnipotent nature, overhanging human thought. In the *Primavera* the dark grove is an emanation of Spring's bulging womb, at the picture's exact center. Why do we not rejoice at the promise of fertility? We seem to be in elegy, not pastoral. The spindly trunks, ashy leaves, and metallic fruit belong to Dante. There is a sunless sky we cannot reach. The trees are a spiritual stockade. The figures are separated by invisible barriers. Each is locked in an allegorical cell, oblivious to the others. (Paglia 1990, 151-2)

In the following verses the debt is even more evident:

Meat-eating orchids forgive no one just yet
 Cut myself on angel's hair and baby's breath
 Broken hymen of Your Highness I'm left black
 Throw down your umbilical noose so I can climb right back

About the metaphor – topical within the Western Culture – which connects the female genitals to the flowers in their blooming, it was Tennessee Williams to put near each other in American modern Culture the vagina and the orchid, as pointed out by Paglia herself who quotes: «All I could see was something that looked as a dyin' meat-eating orchid» (Williams qtd. in Paglia, 434).

However, what mostly concerns our debate, strangely linking up Paglia's theory and the father of the Italian Literature, is related to the script notes that Cobain wrote on his diary as cutlines for the creation of the visual score for the song, that eventually became a seminal video written by Kurt Cobain himself and directed by Dutch avant-garde film-maker Anton Corbijn. The short film was also awarded the MTV Best Alternative Video in 1994 and the Time Magazine included it among “The thirty all-time best music videos” defining it as “a wise child's nightmare [...] It's beautiful and it's terrible” (Time 2011). The uncanny power of the work is located in an expressionistic overturning of some among the utmost good figures of the Western tradition: there is a Pope (or maybe even Jesus himself) but he is hospitalized on a deathbed, there is Santa but he is crucified and anorexic, there is a fair little girl but she is hooded and disguised as a Ku Klux Klan affiliate, dark plastic crows reverse the white doves of the Holy Spirit. In this monstrous scenery, the band plays in front of a very peculiar background which faithfully follows the Forest of the Suicides depicted by Dante in the XIII Canto of the *Inferno*.

Indeed, among the last pages of Cobain's *Journals*, Dante is mentioned more than once and always referring to the trees made of “words and blood”

that populates the poet's fantasy regarding the self-murderers. Browsing among the sketches and the notes, it gets clear that the poetic fascination goes back to the original draft of the writing and, yet in the first paragraphs dedicated to the concept of *In Utero*, the songwriter noticed:

Ask about Dante's Inferno canto XIII movie from the 30s
to use instead of making our own props
we will use the scenes of people entwined in old withering
oak trees (Cobain, 228)

Again, with similar words, an annotation for the above-mentioned script included within his daily diary entries:

Animation. A forest. Dante's Inferno from the thirties
Dante canto XIII
Bodies entwined in old oak trees
Maybe we can use the original
footage from that movie of canto XIII (Cobain, 226)

In the end, the footage from the original movie weren't used but Cobain's will – definitely determined and quite philological – to play in front of *that* particular wood led to a faithful re-enactment of the horrific contrapasso imagined by the Florentine poet for the guilty of the crime of suicide, that is, as commonly known, being transformed into trees repeatedly tormented by the Harpies, as a punishment for having

uprooted themselves from their bodies (since) this unnatural separation, which in life is the work of a single moment of blind passion, and the wound which the suicide inflicts on himself, Dante renders eternal. The soul violently separated from the bodies ... remains enclosed in a body strange to it and of lower nature, in a plant that will feel every hour the violence which the suicide wrought on himself in life ... The hell of the suicides is suicide repeated every moment to eternity. (De Sanctis qtd. in Alighieri 1961, 176)

These frames in the following page show the final impressive result of Canto XIII's visual impact as modelled by the restless soul of Kurt Cobain. It could be particularly interesting to pay attention to the use of the colours, vividly sketched and accurate as compared to Dante's description.

In addition to this, Cobain decided to utilize those very scenic design as part of the stage props throughout the tour supporting their last record, quite a distinctive figure if considered that the band never adopted a proper live scenography during its career. This feature was later unveiled by the bass player

Krist Novoselic, probably unaware of the Dantesque motif that had inspired his bandmate:

Following the release of *In Utero* in 1993, we once again hit the road. Using left-over props from the “Heart Shaped Box” video shoot as set dressing (our first foray into the world of stage props), we concentrated on working up a set that spanned the band’s entire career and gave the audience a longer show than we had done on past tours. (Novoselic qtd. in Nirvana 1996)



It seems clear that the inner meaning behind the choice of that particular backdrop didn't restrict to only a scenic purpose, but it rather carried a weight and a profound symbolic value in the songwriter's eyes, a value that inevitably brings to mind the extreme action that Cobain carried out on April 5th, 1994, as if to say – similarly to what happens in the video – that playing surrounded by *those* trees and *that* forest, metaphorically, was like getting closer, day by day, gig by gig, to *that* fatal wood.

For this reason, probably the one and only conclusion to this visceral human and literary path might dwell within the verses of Dante himself, alive among those who renounced to the living, at the entrance of the forest, where a blood-red sky lays darkly upon black withered branches:

Io sentia d'ogne parte trarre guai e non vedea persona che 'l facesse; per ch'io tutto smarrito m'arrestai.	24
Cred'io ch'ei credette ch'io credesse che tante voci uscisser, tra quei bronchi, da gente che per noi si nascondesse.	27
Però disse 'l maestro: "Se tu tronchi qualche fraschetta d'una d'este piante, li pensier c' hai si faran tutti monchi".	30
Allor porsi la mano un poco avante e colsi un ramicel da un gran pruno; e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante?"	33
Da che fatto fu poi di sangue bruno, ricominciò a dir: "Perché mi scerpi? non hai tu spirto di pietade alcuno?"	36
(Alighieri 1991, 366-9)	

Since the pity and sympathy one could feel are way too deep, a final reflection upon this fragile matter that startlingly connects Nirvana to Dante Alighieri is definitely required.

5. DON'T EVER FADE AWAY: WHY DANTE?

It appears difficult and delicate to draw any conclusion about this hyperbolic intersection between such different and distant figures and works, a compound that could provoke a slight sense of estrangement *in adiecto*. Delving deeper into this relation, however, it is first reasonable to state that even though the refunctionalization of the Dantesque model could look as unsorted or unsystematic at first sight – the design for a t-shirt, an experimental collage and a scenography for a short film – it is also undisputable that a deep conceptual bond between Kurt Cobain and Dante somehow existed and was manifested more than once by the American songwriter. So, echoing a title from John A. Scott, *perché Dante?*

Probably the first answer to this question leads to the modernity and the inexhaustible fantastic imaginarium moulded by the Florentine poet, inclined to inspire and move readers from all over the world even after almost seven centuries from its publication and also within different artistic media, just as happened to Bob Dylan, whose work represented for all the American songwriters “a sort of *Constitutio Antoniana* for what concerns the relationship between music and literature in the Contemporary Age, having given free circulation and citizenship to the poetic Word, from the Classics to the Avant-garde, within the 20th Century way of writing lyrics” (Pantalei 2016, 20). Another point, naturally connected to the previous one, is an enhance-

ment by Cobain of the goriest and most macabre passages of the *Commedia*, as if Dante had written only a *Cantica*: the rings of Dante's Inferno in the first case, the damned amassed through flames one on each other in the second, the eerie contrapasso for the suicides in the last. This definitely falls within both an expressionistic reading of the poem in step with the phenic-acid imaginarium of the first part of the 90s in the US and an American typical tendency to focus on the *Divine Comedy* as a horror masterpiece, to such an extent that the widely-known video games company Commodore 64 and Electronic Arts published two different action video game adaptations called *Dante's Inferno* respectively in 1986 and 2010, inspired by the canticle but having unquestionably very less to do, just to not say anything to do at all, with the literary value of the original work.

Nevertheless, if the two first tributes paid by Cobain to the *Sommo Poeta* could be placed on a same wavelength, the third one, that is the setting retracing the wood of the self-murderers from *Inferno XIII*, appears as different due to a more detailed research and reading of the book and, of course, a deeper human value. As a matter of fact, even if it should be a task for psychologists and specialists, it seems that the will to play his last songs in front of *that* scenery and the choice of that particular *canto* is in some way ultimately connected to the tragic death of the artist, that shot himself in the head some months later, at the age of 27. If the dark wood was at this point way too long rooted within his soul and the *Inferno* had slowly turned into his personal life, his addiction and the showbusiness around him, his fondness for Dante was a true and attentive passion that, *de facto*, went with him throughout his whole career, from the days when he had no money to the day he became the spokesman of a whole generation with his songs. To conclude this visceral journey from Grunge to the Middle Ages, therefore, it would be hyperbolic and beautiful to create a junction between the final glimpse of the stars taken by Dante after his trip on the back of Lucifer and the suggestion of a young American artist of feeling as one with the sun. Like this, a little big Grunge revolution took place within the modern reception of the *Commedia*.

WORKS CITED

- Alighieri, D. (1961). *The Divine Comedy of Dante Alighieri: the Inferno*. ed. Allen Mandelbaum. Oxford: Oxford University Press.
- Alighieri, D. (1991). *La Divina Commedia. Inferno*. ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori.
- Auerbach, E. (1961). *Dante, poet of the secular world*. Chicago: University of Chicago Press.
- Azerrad, M. (1993). *Come As You Are: the story of Nirvana*. New York: Doubleday.
- Bertozzi, C. (2012, 13th January). "Quando Kurt Cobain scrisse a William Burroughs. Il carteggio inedito". *Satisfaction*.
- Burroughs, W. S. (1993). and Cobain K. *The "Priest" They Called Him*. Tim/Kerr Records.
- Cobain, K. (2003). *Diari*. Milano: Mondadori. (1st ed. *Journals*. New York: Riverhead Books).
- Cross, C. R. (2001). *Heavier than Heaven: A biography of Kurt Cobain*. New York: Hyperion.
- Farné, E. (2014). "Se Grunge e Beat Generation raggiungono il Nirvana: l'incontro tra Kurt Cobain e William Burroughs". *Rai News*.
- Fussell, P. (1992). *Class: A Guide Through the American Status System*. New York: Simon and Schuster.
- Gaar, G. G. (2009). *The Rough Guide to Nirvana*. London: Dorling Kindersley Ltd.
- Kurt Cobain: About a Son*. (2007). Dir. Schnack, AJ. Balcony Releasing. Min: 32:50-33:03.
- Nirvana. (1989). *Bleach*. Sub Pop.
- Nirvana. (1991). *Nevermind*. DCG Records.
- Nirvana. (1993). *In Utero*. DCG Records.
- Nirvana. (1996) *From the Muddy Banks of the Wishkah*. DCG Records.
- Paglia, C. (1990). *Sexual Personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books.
- Pantalei, G. C. (2016). *Poesia in forma di Rock: letteratura italiana e musica anglo-americana*. Roma: Arcana.
- Rocha, S. (2014). *Nada es verdad, todo està permitido. El día que Kurt Cobain conoció a William Burroughs*. Barcelona: Alpha Decay.
- Rolling Stone*. "The 500 Greatest Albums of All Time. Nirvana: Nevermind." < <https://www.rollingstone.com/music/music-lists/500-greatest-albums-of-all-time-156826/nirvana-nevermind-50643/> >. Last accessed January 16, 2019.
- Time Magazine*. "The 30 ALL-TIME Best Music Videos." < <http://entertainment.time.com/2011/07/28/the-30-all-time-best-music-videos/slide/nirvana-heart-shaped-box-1993/> >. Last accessed January 16, 2019.

Tra Omero e Melville: Vinicio Capossela sulle tracce di Dante

Francesco Ciabattoni

Georgetown University

fc237@georgetown.edu

<https://orcid.org/0000-0002-4350-9929>



Riassunto

Questo saggio indaga i riferimenti letterari e specificamente danteschi nei testi delle canzoni del cantautore italiano Vinicio Capossela. Il saggio prende in considerazione alcuni romanzi scritti dal cantautore e i testi delle sue canzoni, in particolare l'album *Marinai, profeti e balene* del 2011. Attraverso una ricostruzione dell'interesse letterario di Capossela per *Moby Dick* di Herman Melville e *Odissea* di Omero, il saggio prende spunto dal suggerimento di Piero Boitani che Melville potrebbe essere stata una lente importante attraverso la quale Jorge Luis Borges lesse Dante. Capossela sembra aver seguito lo stesso percorso letterario, arrivando a Dante proprio attraverso Borges, Melville e Omero.

Parole chiave: Dante; pop; folk; musica; canzone; cantautore; Vinicio Capossela; Melville; Omero; Borges; Boitani; intertestualità.

Abstract

This essay investigates the literary and specifically Dantean references in the song lyrics of Italian singer-songwriter Vinicio Capossela. The essay takes into consideration some novels written by the cantautore as well as his song lyrics, especially the 2011 album *Marinai, profeti e balene*. Through a reconstruction of Capossela's literary interest in Herman Melville's *Moby Dick* and Homer's *Odyssey*, the essay takes a suggestion from Piero Boitani that Melville might have been an important lens through which Jorge Luis Borges read Dante. Capossela seems to have followed the same literary path, arriving to Dante precisely through Borges, Melville and Homer.

Key Words: Dante; pop; folk; music; song; singer-songwriter; Vinicio Capossela; Melville; Homer; Borges; Boitani; intertextuality.

“Se poi ci volgiamo all’immaginario ulissiaco, vedremo che esso è profondamente intrecciato nel tessuto di *Moby-Dick* ... Achab è un Ulisse ultradantesco: un vecchio che abbandona moglie e figlio, che convince i suoi uomini a seguirlo nell’impresa disperata, che pronuncia un’orazione, la quale si trasforma subito in cerimonia di iniziazione e in atto di comunione diabolica.” (Boitani 2003:33-34)

Di Vinicio Capossela è lecito parlare su una rivista dedicata a Dante non solo per il riconoscimento che la Società Dante Alighieri assegnò attraverso i Circoli di lettura italiani ed esteri al suo *Il paese dei coppoloni* (Feltrinelli 2015) come miglior libro nell’ambito della rassegna “La Dante al Premio Strega”, ma anche per i meriti specificamente letterari di quel libro e soprattutto di alcuni suoi testi per canzone. Nato ad Hannover nel 1965, Capossela è cresciuto tra Reggio Emilia e i paesi dell’Irpinia (Calitri e Andretta) originari dei genitori, dove ogni anno il cantautore torna per dirigere lo Sponz Fest, il festival di arte, musica e cultura non solo popolare.¹ Il presente saggio, che termina con la trascrizione di un’intervista rilasciatami dal cantautore di fronte al pubblico americano alla Georgetown University di Washington DC il 4 maggio 2019, propone un commento dell’interesse letterario e specificamente dantesco del cantautore.

Andiamo per ordine e ripercorriamo la strada che ha portato Vinicio Capossela, autore anche di quattro romanzi, a interessarsi a Dante negli ultimi anni.² Il suo interesse per la contaminazione di canzone e letteratura è antico e s’intreccia all’interesse per le tradizioni popolari, in uno spirito non dissimile—anche se con stile e metodo assai diversi, perché diversi sono il contesto e i mezzi scelti per la rappresentazione artistica—da quello che spinse Pasolini a ricercare il sacro e l’epico nella cultura contadina, o dallo spirito che dimostrava Francesco De Gregori mentre nel 2005 cantava un pot-pourri dantesco da *Inferno* e *Purgatorio* sulle note, suonate da Ambrogio Sparagna, di una pizzica

1. Si ringrazia Alessandro Gambino, dell’ufficio stampa e comunicazione di Capossela, che in una comunicazione privata così definisce il significato della parola “sponz”: “viene da ‘sponzare’, una parola vicino a ‘sponsale’ (da qui l’origine dello Sponz Fest, nato non come una festival ma come una festa di comunità per il piacere di stare insieme e recuperare le tradizioni legate al rito più ancestrale: lo spozalizio). Il termine sponzare in realtà in molti paesi del sud Italia viene da sponza, cioè spugna. Sponzare e sponzarsi dunque letteralmente significa imbevversi, inzupparsi, rendersi fradici... Normalmente si dice del baccalà, unico pesce che un tempo raggiungeva i paesi dell’interno, che viene venduto rigido e salato e per rendersi commestibile deve essere messo in ammollo, deve appunto “sponzare” almeno tre giorni. A quel punto perde rigidità e salinità e diventa buono da mangiare. Così vuole fare lo Sponz Fest: ammolarsi, infradiciarsi di musica e racconti, farci partecipare a un travolgente rito dionisiaco in cui si balla fino a cadere ‘sponzati come baccalà’, darsi l’occasione di riflettere sul senso della comunità e su un modello di relazione sociale ed economico.” La medesima definizione appare anche sul sito <http://www.campaniaslow.it/2015/08/22/dalunedì-lo-sponz-fest-ma-che-significa-sponzare/> in un articolo a firma di Carlo Scatozza.
2. *Non si muore tutte le mattine*, Feltrinelli 2004; *In clandestinità* (con Vincenzo Costantino), Feltrinelli 2009; *Teferi*, Il Saggiatore 2013 e *Il paese dei coppoloni*, Feltrinelli, 2015.

salentina a Melpignano nella serata conclusiva de “La Notte della Taranta” (Cotugno & Gargano 2016:126-128). Vi partecipò anche Capossela nel 2008 con un pezzo trascinate: “Il ballo di San Vito”, (1996) che descrive gli effetti di una malattia batterica, la corea di Sydenham, volgarmente detta appunto “ballo di san Vito”, i cui sintomi, simili al tarantismo, servono a Capossela per suggerire un approccio non-razionalista alla conoscenza, consentito proprio dalla possessione della malattia (“Ho il ballo di San Vito e non mi passa / il cerusico ha gli occhi ribaltati ed il curato non se ne cura / il ragioniere non ragiona / santo Paolo non perdona”). Sfruttando assonanze, paronomasie e calembour, “Il ballo di San Vito” sprigiona una forza musicale irresistibile, contagiosa come il morso della tarantola, rivisitando una tradizione folklorica millenaria, in sintonia con quanto fece poi Eugenio Bennato nel 1999 con *Taranta Power*, sull’onda di un nuovo revival della musica popolare. Quest’ultima, dunque, è una delle due componenti principali dell’ispirazione artistica di Vinicio Capossela, il quale mescola, ibrida e contamina volentieri il folk con il letterario. Le suggestioni letterarie in Vinicio Capossela sono ampie e numerose, e presenti già da questi suoi primi successi, per esempio si potrebbe sospettare (anche con maggiore convinzione di quanto fa Elisabetta Cucco (2009: 42-48) che “Pioggia di novembre” (*Il ballo di San Vito*, 1996: “*nuvole non ne vedo / di qua è una striscia di cielo... / piove sulle urla dei villani / sul cimitero monumentale*”) porti echi montaliani e una sostanziale affinità di struttura con “Piove” (*Satura II*, 1971: 345-347: “*Piove / da un cielo che non ha / nuvole... / piove / sui cipressi malati / del cimitero*”); qualche anno più tardi il cantautore metteva in musica, interpretandoli, tre sonetti di Michelangelo (“Non posso altra figura immaginarmi”, “Fuggite, amanti, Amor, fuggite ’l foco” e “Ogni van chiuso, ogni coperto loco”) nell’album *Renaissance* (Naïve 2001) del musicista francese Philippe Eidel; quindi riecheggiava il Coleridge della “Ballata del vecchio marinaio” (“Santissima dei Naufragati”, *Ovunque proteggi* 2006) e mescolava frammenti dal Nuovo Testamento (“Non sappia la tua destra che fa la tua sinistra”) con citazioni dai Salmi (“nel sangue dell’empio mi laverò i piedi”, dal Salmo 58) in “Non trattare” (*Ovunque Proteggi* 2006). Inoltre, tutto l’album più recente, *Ballate per uomini e bestie* (2019), è un vero e proprio turbinio di riferimenti letterari, un ballo—riprendo una metafora del cantautore stesso, che d’altronde vi include “Danza macabra”, la cui ispirazione è “Ad mortem festinamus” del *Llibre Vermell de Montserrat*—al quale prendono parte diversi autori della letteratura mondiale: Antonin Artaud (“La peste”); Oscar Wilde del quale Capossela riscrive “The Ballad of Reading Gaol” in “La ballata del carcere di Reading”; John Keats (“La Belle Dame Sans Merci”); Francesco d’Assisi (“Perfetta Letizia” riprende una delle pagine più note dei *Fioretti*); Richard de Fournival, il cui *Bestiario d’amore* popola di creature fantastiche versi e prose di Capossela. L’album racconta l’animalità dell’uomo (“Le loup

garou”) e l’umanità delle bestie (“La giraffa di Imola”) e la ricerca del mito (“Nuove tentazioni di Sant’Antonio” accosta il santo a un novello prometeo), muovendosi ancora una volta fra tradizione popolare e letteratura. I frequenti riferimenti alla condizione dei migranti fungono da elemento attualizzante, alludendo, in “Il povero Cristo”, a *Christ in Concrete* di Pietro Di Donato.

Sulla stessa lunghezza d’onda, quella cioè del folk revival, mischiato al riuo letterario, si collocano anche *Le canzoni della Cupa* (2016), che recupera la dimensione mitica della terra con l’impiego di vocalità dure e sonorità tipiche della musica popolare, tamburi, organetti, fisarmoniche. Un album doppio che sta a metà fra *I racconti dell’Ohio* di Sherwood Anderson e la mitologia contadina dell’Irpinia, ma che diventa espressione di un sud universale, un pensiero meridiano memoriale-onirico (in *Il paese dei coppoloni* “il tempo dell’accidia meridiana” è anche “il tempo della memoria e del sogno” Capossela 2004: 252) e popolare che passa anche da Carlo Levi e Matteo Salvatore. Il disco di Capossela si divide in due parti: “polvere” e “ombra”, che evoca l’oraziano “pulvis et umbra sumus” (*Odi* IV.7.16, Nuzzo e Gianotti 2009: 296), espressione della caducità dell’uomo, nell’avvicinarsi delle stagioni, probabilmente non senza l’ombra di *Chiedi alla polvere* di John Fante, autore caro a Capossela, poiché “L’accolita dei rancorosi” (*Il ballo di San Vito*, 1996) si ispira a *La confraternita dell’uva*, per la cui edizione einaudiana del 2004 il cantautore firmò un’introduzione (si veda Fiore 2006).

Anche la prosa dei romanzi di Capossela fa frequente ricorso all’attualizzazione di motivi cristiani, alla contaminazione dell’antico con il moderno, alla rivisitazione e al riadattamento del mito e del classico letterario in un contesto contemporaneo e preferibilmente “paesano.” Nei suoi libri la struttura narrativa appare volontariamente frammentata, in uno sforzo di sollecitare la risposta emotiva del lettore: “Vorrei che queste pagine si potessero prendere a etto, sfuse, a capitoli, a ognuno la parte che gli serve, come dal macellaio” (Capossela 2004:6) e la ricerca di conoscenza appare fondata sul fattore emotivo più che sulla cognitività razionale, come si legge in *Non si muore tutte le mattine*, primo romanzo del cantautore: “preferisco rimanere un’impressione, preferisco le impressioni. Le impressioni emozionano. È inutile conoscere: molto meglio supporre” (Capossela 2004: 252). La conoscenza, e i mezzi per acquisirla— aspetti di un’epistemologia che interessarono profondamente Dante—, divengono tematiche centrali in *Il paese dei coppoloni*, nel quale al recupero del sacro e del mito è affidato il compito, altissimo, di riportare umanità e ritualità in un mondo che ha perso tali dimensioni. Ecco allora che affiorano fra le righe alcune suggestioni dantesche: quando l’anonimo protagonista di *Il paese dei coppoloni*, alla ricerca per tutto il romanzo di qualcosa di indefinito ma vitale, si reca all’oracolo della Totara, il volto e la voce di questa Pizia del meridione

si manifestano con modalità simili a quelle con cui la voce di San Tommaso arriva alla mente di Dante nel cielo del sole:

... come i cerchi nell'acqua di stagno si formano, dopo che una pietra caduta gli scuote il ventre d'abisso, così attorno a quei nodi l'albero s'increspò in cerchi che fecero ridente la bocca e gli occhi vispi comparvero. (Capossela 2015: 37)

Il passo presenta qualche affinità con l'incipit del quattordicesimo canto del *Paradiso*:

Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro
 movesi l'acqua in un ritondo vaso,
 secondo ch'è percosso fuori o dentro:
 ne la mia mente fé sùbito caso
 questo ch'io dico, sì come si tacque
 la gloriosa vita di Tommaso
 (*Paradiso* XIV, 1-6)

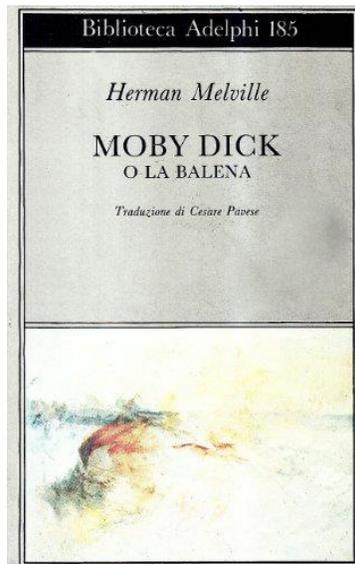
Si trovano echi danteschi di varia rilevanza in tutto il romanzo, talvolta commisti a disquisizioni dal carattere popolaresco su “Nfierno” e Paradiso, e sui peccati capitali di ira, lussuria, gola e “mmiria”, cioè invidia (Capossela 2015: 233, 253).

Tornando alle canzoni, non ci sorprenderemo più, ormai, che i classici della letteratura trovino luogo nelle opere di artisti testi folk, rock, pop o come si voglia definirli, se Richard F. Thomas (2017) ha ravvisato in Bob Dylan un pantheon di poeti classici e se già quarant'anni fa Julia Kristeva (1980: 36) aveva compreso che ogni testo è un crocevia di altri testi nei quali “several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize each other.” I cantautori, italiani e non, scrivono in una completa libertà di ispirazione, il che non li vincola ad alcuna tradizione, men che meno a quella letteraria, eppure talvolta si avvalgono di tecniche di scrittura che sono strettamente letterarie, prelevando, ritagliando, riecheggiando e citando in maniera significativa. Giorgio Pasquali nel suo famoso saggio “Arte allusiva” circoscriveva alla poesia colta questo fenomeno:

In poesia colta, dotta io ricerco quelle che da qualche anno in qua non chiamo più reminiscenze, ma allusioni, e volentieri direi evocazioni e in certi casi citazioni. Le reminiscenze possono essere inconsapevoli; le imitazioni, il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico; le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono (Pasquali 1952:11).

Fenomeno che si può tuttavia osservare anche nella scrittura di certe canzoni, come ho mostrato per i casi di Vecchioni, Guccini, Branduardi, De Gregori, De André e Baglioni (Ciabattini 2016). È possibilissimo che non tutti questi cantautori, al momento di scrivere le canzoni nelle quali impiegano

riferimenti letterari, fossero pienamente consapevoli della letterarietà dell'operazione che eseguivano, ma ciò rende forse ancora più significativo il loro ricorso alla citazione, all'allusione, o le loro reminiscenze letterarie, perché in tal caso queste reminiscenze, allusioni e citazioni sarebbero il sintomo di qualcosa di profondo, dell'amore per la letteratura, della necessità spontanea di adottare un codice espressivo. E se altri cantautori prima di Capossela si sono riferiti a Dante, negli anni '70 iconoclasticamente contro il capitale culturale nel senso definito da Pierre Bourdieu (1986) —per muovere una critica all'obsoleto sistema scolastico italiano (Venditti, Vecchioni) o per colpire l'ipocrisia della classe borghese (De André)—in tempi più recenti Angelo Branduardi, Francesco De Gregori, Niccolò Agliardi e Caparezza hanno tratto ispirazione senza vis polemica o sfumature politiche (Ciabattoni 2017). Del poeta della *Commedia* interessa qui l'aspetto di poeta, profetico e di cultore del mito. Infatti, se Dante “retells customary mythic events in a vernacular tongue and from a more personal point of view” (Meisel 2010: 22), comprendiamo allora l'interesse di Vinicio Capossela, che tanto nelle canzoni quanto nei libri mette in moto una ricerca della ritualità, del primordiale, delle radici mitiche della propria cultura al punto di riscrivere interi passi danteschi, come il famoso canto di Ulisse, in certe sue canzoni (“Nostos”) o di riecheggiare, altrove e più genericamente, l'universo metafisico della *Commedia* (ma non senza un po' di spirito boccaccesco e una strizzatina d'occhio a Mark Twain): “...il Giacchetaro che ogni peccato commetteva per essere certo di finire allo 'Nferno che in Paradiso secondo lui c'erano solo criame e pizoche” (Capossela 2004: 253).



È invece nell'album del 2011, *Marinai, profeti e balene*, che possiamo trovare una più organica influenza dantesca, che si esprime in rielaborazioni di elementi testuali letterari, allusioni, contaminazioni di motivi, idee e immagini. Due testi soprattutto governano l'ispirazione delle diciannove canzoni di questo doppio LP: da un lato l'*Odissea*, che fornisce l'ispirazione per i marinai, e dall'altro *Moby Dick*, che oltre va oltre i marinai e dà conto anche delle balene. "Il grande Leviatano" è una messa in musica di "The Ribs and Terrors in the Whale" di Herman Melville (nella traduzione di Cesare Pavese, Adelphi 1941), un testo che già Melville stesso associava al canto nel IX capitolo di *Moby Dick*, intitolato "Il sermone", e collegato alla vicenda biblica del profeta Giona. In Melville, infatti, Padre Mapple intona l'inno, poi seguito dalla congrega alla quale si rivolge. E per arringare e dirigere la folla, egli grida—come farebbe l'Ulisse dantesco—ripetutamente: "compagni", ovvero *shipmates* nell'originale inglese, ma se Capossela ha letto la traduzione di Pavese avrà letto, appunto "compagni", un termine che lo scrittore e traduttore piemontese avrà scelto forse proprio con quei versi di *If*: XXVI in mente: "Io e' compagni eravam vecchi e tardi" (106) e "Li miei compagni fec' io sì aguti" (121). Naturalmente il sermone di padre Mapple risulta piuttosto anti-ulissiano, con le sue ammonizioni e gli inviti alla prudenza, tuttavia qualche reminiscenza dantesca si può scorgere nella menzione del viaggio attraverso Cadice e Gibilterra, e nella descrizione dell'inferno intravisto nella bocca della balena ("Io vidi spalancarsi la bocca dell'Inferno / con pene e con dolori d'orrenda privazione / che, solo chi l'ha provata, sa cos'è in eterno: cadevo nell'abisso della disperazione" Melville 2009:75³). L'ispirazione melvilliana pervade pure "L'Oceano Oilalà", "La bianchezza della balena", "Billy Budd" e "I fuochi fatui", mentre "Prynty!" è tratta da *Scandalo negli abissi* di Louis-Ferdinand Céline, "Lord Jim" si ispira all'omonimo romanzo conradiano e "Job" si rifà alla figura biblica di Giobbe. La seconda parte del doppio LP è invece dedicata principalmente all'*Odissea* con titoli come "La lancia del Pelide", "Vinocolo" (in cui il cantautore si narra nei panni di Polifemo giocando sull'assonanza tra vino, monocolo e il proprio nome e l'io narrante—o cantante—si sposta dalla parte dell'"Altro": a dire "io" è Polifemo e Ulisse è invece l'"Altro", il nemico che lo sconfigge), "Aedo", "La Madonna delle Conchiglie", "Calipso", "Dimmi Tiresia", "Nostos" e "Le sirene". Dopo marinai e balene, per spiegare il terzo elemento, cioè i profeti—non a caso posto in mezzo ai primi due—, non basterà invocare Tiresia, pure protagonista di una delle canzoni dell'album, o le molte istanze di profezia che pervadono il romanzo di Melville, ma converrà guardare anche a Dante, che si può considerare, almeno nell'ambito specifico della scrittura di questo album, il punto di collegamento fra Odisseo e Achab. Quale può essere la relazione

3. "I saw the opening maw of hell, / With endless pains and sorrows there; / Which none but they that feel can tell / - Oh, I was plunging to despair" (Melville 1993:36)

fra Melville e Dante? Cosa spinge Capossela a far dialogare fra loro l'Ulisse di Dante, l'Odisseo di Omero e l'Achab di Melville? I legami fra i tre eroi dei mari sono stati spiegati con finezza Piero Boitani in un saggio del 2003, ricostruendo un percorso letterario che passa attraverso la visione di un moderno Omero, l'aedo visionario non vedente Jorge Luis Borges.



Il geniale scrittore argentino, i cui *Nove saggi danteschi* sono piuttosto noti ai lettori italiani, dedicò una poesia anche a Herman Melville, che vi figura come un moderno Dante, anzi come un moderno Ulisse:

Herman Melville

Siempre lo cercó el mar de sus mayores,
 los sajones, que al mar dieron el nombre
Ruta de la ballena, en que se aúnan
 las dos enormes cosas, la ballena
 y los mares que largamente surca.
 Siempre fue suyo el mar. Cuando sus
 ojos
 vieron en alta mar las grandes aguas
 ya lo había anhelado y poseído
 en aquel otro mar, que es la Escritura,
 o en el dintorno de los arquetipos.
 Hombre, se dio a los mares del planeta
 y a las agotadoras singladuras

Herman Melville

Sempre lo circuí l'oceano dei suoi avi,
 I Sàssoni, che il mare denominarono
Strada della balena, così associando
 Le due enormi cose, la balena
 E i mari ch'essa lungamente solca.
 Sempre fu suo il mare. Quando i suoi
 [occhi
 Videro le infinite acque oceaniche,
 Già le aveva bramate e possedute
 In quell'altro mare che è la Scrittura.
 O nel disegno ideale degli Archètipi.
 Uomo, si consacrò ai mari del pianeta
 E alle sfibranti navigazioni,

y conoció el arpón enrojecido
 por Leviathán y la rayada arena
 y el olor de las noches y del alba
 y el horizonte en que el azar acecha
 y la felicidad de ser valiente
 y el gusto, al fin, de divisar a Ítaca.
 Debelador del mar, pisó la tierra
 firme que es la raíz de las montañas

y en la que marca un vago derrotero,
 quieta en el tiempo, una dormida
 brújula.

A la heredada sombra de los huertos,
 Melville cruza las tardes de New
 England
 pero lo habita el mar. Es el oprobio

del mutilado capitán del *Pequod*,
 el mar indescifrable y las borrascas
 y la abominación de la blancura.
 Es el gran libro. Es el azul Proteo.

E conobbe l'arpione insanguinato
 Da Leviathan e la rigata arena
 E l'aroma delle notti e dell'alba
 E l'orizzonte ove la sorte guata
 E la felicità d'aver coraggio
 E il gaudio, infine, di scorgere Itaca.
 Debellatore del mare, calò la terra
 Ferma ove hanno basamento le

[montagne
 E sulla quale un vago rombo traccia,
 Quieta nel tempo, un'assopita bussola.

All'ereditata ombra degli orti
 Melville passeggia nelle sere del New
 England

Ma in lui dimora il mare. È
 [l'obbrobrio

Del mutilato capitano del "Pequod",
 Il mare impenetrabile e gli uragani
 E l'abominazione della bianchezza.
 È il grande libro. È l'azzurro proteo.⁴

Boitani (2003: 27), sulla scorta di Lea Bertani Newman, ci informa che Melville acquistò una copia della traduzione inglese della *Commedia* ad opera di Henry Francis Cary (1772-1844).⁵ È noto che diverse opere di Melville presentano risonanze dantesche: *Pierre*, "The Tartarus of Maids," "The Encantadas" (Newman 305), quindi un legame diretto fra lo scrittore americano e il poeta della *Commedia* è provato, ma certamente la mediazione di Borges, il quale vedeva Achab come una riproposizione del mito di Ulisse, non andrà sottovalutata, poiché come indica ancora Boitani, "Achab... 'compie' Ulisse cercando di portare all'estrema conclusione l'ultima ribellione della sua prefigurazione, contestando attivamente l'Altrui che ha voluto il naufragio di Ulisse" (Boitani 2003:35-36). A dar prova che anche Capossela ha ripercorso il medesimo cammino letterario con cui Borges porta luce al rapporto Melville-Dante, sono le parole dello stesso cantautore, raccolte da Daniele Sidonio durante una lezione tenuta a Ca' Foscari il 16 Dicembre 2011:

4. J.L. Borges, "Herman Melville" p. 136. Trad. di C. Vian, in J.L. Borges, *La moneta di ferro*, pp. 57-58.
5. H. F. Cary (Transl.), *The Vision: or, Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri*. La copia appartenuta a Melville dovrebbe essere tuttora nell'archivio privato di William Reese (New Haven, CT, Newman 305), o almeno lo era nel 1993, data di pubblicazione dell'articolo di Newman.

[Achab e Ulisse] sono due figure che quasi arrivano a coincidere. Borges, per esempio, nei suoi Saggi danteschi, sostiene che Achab è l'Ulisse di Dante, è l'Ulisse senza il ritorno. Infatti il finale di *Moby Dick* è simile a quello del canto XXVI [...] Una lotta titanica e dopo, 'come altrui piacque', il mare si richiude. (Sidonio 2014: 16)

Capossela cita il saggio in cui Borges—chiamando in causa anche Eliot, Tennyson, Andrew Lang e Longfellow—percepisce l'affinità “dell'Ulisse infernale con l' altro sventurato capitano: Achab di *Moby Dick*. Questi, come quegli, costruisce la propria perdizione a forza di veglie e di coraggio; il tema generale è lo stesso, la conclusione è identica, le ultime parole sono quasi uguali [...] entrambe le finzioni, alla luce di questo prodigioso giudizio, sono il processo di un occulto e intricato suicidio” (Borges 2001: 49).

Si potrà poi osservare un'eco dantesca anche nella canzone dedicata a Tiresia, figura che sia Dante che Odisseo incontrano nell'aldilà e che già ispirò i Genesis (“The Cinema Show”, *Selling England by the Pound*, 1973). Se per Dante Tiresia era un indovino pagano da collocare nella quarta bolgia accanto a Anfiarao e Michael Scott, per Omero è invece ancora il profeta che rivela informazioni preziose a Odisseo. L'interesse di Capossela in “Dimmi Tiresia” è nel ruolo della conoscenza e dunque qui l'Odisseo cantato in prima persona da Capossela oscilla fra quello omerico, che scende nell'Ade per parlare con Tiresia e poi con la propria madre, e quello dantesco, il cui folle ardore di conoscenza è causa della tragedia che lo inabissa col suo equipaggio. Nell'XI libro dell'*Odissea*, il laerziade interroga Tiresia su se e come potrà ritornare a Itaca, ma è poi Anticlea, la madre di Odisseo, a bere il sangue che la rende capace di conversare coi vivi e rivelare al figlio notizie di Itaca, Laerte, Telemaco, e soprattutto, Penelope. Nella canzone, Odisseo appare invece torturato da un dubbio più profondo: non solo “Se la donna mia mi aspetta se è fedele” ma anche se sia meglio “Sapere o non sapere” circa la fedeltà della sua sposa. Come intuisce bene Trifone Gargano (2018: 51) il verso di Capossela “Dimmi Tiresia”, che presta poi anche il titolo alla canzone, riprende il passo omerico in cui Odisseo incalza il profeta per ottenere nuove informazioni (“Τειρεσίη, τὰ μὲν ἄρ που ἐπέκλωσαν θεοὶ αὐτοί. / ἄλλ' ἄγε μοι τόδε εἶπε καὶ ἀτρεκέως κατὰλεξον...” [“Tiresia queste vicende le hanno filate gli dei. / Ma un'altra cosa ora dimmi e parla sincero...”] Omero, *Odissea* XI.139-140) ma non senza—per il riuso dell'imperativo bisillabo che precede il nome—una certa reminiscenza del “Vedi Tiresia” (*If.* XX, 40) col quale Virgilio mostra al pellegrino l'ombra del greco, declassato a indovino nell'inferno cristiano, ma riabilitato allo stato profetico da Capossela. E proprio perché profeta, Tiresia può a buon diritto far parte dell'album *Marinai, profeti e balene*, che il cantautore ha definito una “Marina Commedia”, di nuovo lasciandosi attrarre dalla parafrasi del linguaggio dantesco.



“La lancia del Pelide” applica all’amore la proprietà della mitica arma di Achille, capace di ferire con il primo colpo e di sanare la ferita con il secondo (“Così sei tu, Mia bella tu / Tu che puoi uccidermi e farmi risorgere”). Anche qui sarebbe difficile negare una mediazione dantesca, poiché proprio alla lancia dell’eroe greco il poeta si riferiva nella similitudine del rimbrotto di Virgilio dopo l’incontro con Mastro Adamo e Sinone:

Una medesma lingua pria mi morse,
 sì che mi tinse l’una e l’altra guancia,
 e poi la medicina mi riporse;
 così od’ io che solea far la lancia
 d’Achille e del suo padre esser cagione
 prima di trista e poi di buona mancia.
 (*If.* XXXI, 1-6)

Vi è poi la *ghost track* con cui si chiude il disco, intitolata “Le sirene”. Oltre al possibile riferimento a *Pg.* XIX, 19-21, essa presenta un verso in cui può leggersi l’orma di Dante: “perché continuare fino a vecchiezza / fino a stare male”, sul quale si allunga l’ombra di Ulisse (quello dantesco) e del suo viaggio intrapreso quando lui e i compagni erano “tardi e lenti”. Ma è senza dubbio “Nostos” la canzone nella quale i riferimenti danteschi sono più cospicui: la canzone è costruita intrecciando insieme versi del XXVI canto dell’*Inferno* e versi di Omero, con una tecnica da collage che inserisce fra i versi danteschi parole originali del cantautore che confermano lo stile deliberatamente frammentario di una versificazione che ricerca una via quasi mistica (“oltre il recinto della ragione”) alla “canoscenza”. Ecco il testo della canzone per intero:

Né pietà di padre, né tenerezza di figlio, né amore di moglie
 ma misi me per l'alto mare aperto
 oltre il recinto della ragione,
 oltre le colonne che reggono il cielo,
 fino alle isole fortunate, purgatorio del paradiso
 nostos nostos
 fino alle terre retro al sol e senza gente
 Itaca ha dato il viaggio
 le sue ombre di viti nel sole e nel miraggio
 le abbiám portate dentro
 come una bussola
 c'ha fatto andare oltre gli incantesimi,
 e i Lestrìgoni
 oltre le lusinghe dell'eterna giovinezza
 ma a ritornare ora
 la troveremmo vuota di gente e piena di sonno
 Itaca ha dato il viaggio, Itaca ha dato il viaggio,
 l'hai avuta dentro, ma non ci troverai nessuno.
 Fatti non foste a viver come bruti,
 ma per seguire virtute e canoscenza
 considerate la vostra semenza,
 considerate la vostra semenza,
 nostos nostos, perdere il ritorno
 batti le ali, fare da remi al volo
 ali al folle volo!
 batti le ali, fare da remi al volo
 ali al folle volo!
 fino alle terre retro al sol e senza gente
 fino alle terre retro al sol e senza gente.

Vi spiccano alcuni dei versi più noti del canto di Ulisse, che fungono da tessere per un mosaico nel quale la tensione odeporica è invertita, cioè il punto di attrazione è Itaca, l'obiettivo il ritorno (il *nostos*, appunto), e alcuni passi della canzone ("Ma a ritornare ora / La troveremmo vuota di gente e piena di sonno") mescolano il "mondo senza gente" di *If.* XXVI, 117 con suggestioni provenienti dal primo canto del poema dantesco ("Io non so ben ridir com'ì v'intrai, / tant'era pien di sonno" *If.* I, 10-11). Si tratta senza dubbio di una lettura libera e personale, a tratti geniale, del mito del viaggio e del ritorno, in cui, come ha dichiarato il cantautore nell'intervista rilasciata alla Georgetown University e riportata al termine di questo saggio, si potrà vedere in filigrana il viaggio di chi migra, di chi si allontana dalla propria Itaca. A Odisseo Capossela si sente vicino, forse pure vi si identifica, se il protagonista di *Tefteri* può in qualche misura considerarsi affine al narratore: "Allora Odisseo è uguale a me. Senza un porto in cui tornare. Ospite. Apparizioni femminili, simulacri, Solitudine. Ospite" (Capossela 2013: 81). Le canzoni di Capossela nascono da

questo processo magmatico, da questa creativa e felice rielaborazione di temi, stilemi e parole provenienti dagli scrittori di cui l'onnivoro cantautore si pasce per la sua propria ricerca delle origini, per la sua riscoperta della ritualità, per riproporre e attualizzare il mito, il senso della conoscenza e l'importanza dell'avventura.

BIBLIOGRAFIA

- Boitani, P. (1992). *L'Ombra di Ulisse. Figure di un mito*. Bologna: Il Mulino.
- Boitani, P. (2003). "Moby Dante" in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani*, a c. di Mario Domenichelli, Pino Fasano, Mario Lavagetto e Nicola Merola, 2 voll. Manziana, Vecchiarelli, vol. I, 23-42.
- Borges, J.L. (1989). *Obras completas*, 2 voll. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J.L. (2001). "L'ultimo viaggio di Ulisse" in *Nove saggi danteschi*. Milano: Adelphi.
- Borges, J.L. (2008). *La moneta di ferro*. Trad. Cesco Vian. Milano: Adelphi.
- Bourdieu, P. (1986). "The Forms of Capital" in *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, a c. di J. G. Richardson. Greenwood Press, 241-258.
- Capossela, V. (2004). *Non si muore tutte le mattine*. Milano: Feltrinelli.
- Capossela, V. (2013). *Teferi : il libro dei conti in sospeso*. Milano: Il saggiatore.
- Capossela, V. (2015). *Nel paese dei coppoloni*. Milano: Feltrinelli.
- Ciabattoni, F. (2016). *La citazione è sintomo d'amore*. Roma: Carocci.
- Ciabattoni, F. (2017). "Dante And Italy's Singer-Songwriters" in *Italian Quarterly*, LIV, 211-214, 61-80.
- Cotugno, A. M. e Gargano, T. (2016). *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*. Bari: Progedit.
- Cucco, E. (2009). *Vinicio Capossela: raddomante senza requie*. Milano: Auditorium.
- Fiore, T. e Capossela, V. (2006). "L'accolita dei rancorosi" in *Quaderni del Novecento*, a cura di Teresa Fiore, VI, 141-142.
- Gargano, T. (2018). *Dante pop. Canzoni e Cantautori*. Bari: Progedit.
- Isidoro di Siviglia. (2013, *Étimologie*. a c. di C. Leonardi. Torino: UTET.
- Kristeva, J. (1980). "The Bounded Text" in *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Trad. Thomas Gora, Alice Jardine, e Leon S. Roudiez, a c. di L. S. Roudiez. Oxford: Blackwell.
- Meisel, P. (2010). *The Myth Of Popular Culture: From Dante To Dylan*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Melville, H. (1993). *Moby Dick or The Whale*. Introduzione di D. Herd. Knoxville (TN): Wordsworth Classics.
- Melville, H. (2009). *Moby Dick o la balena*. Trad. Cesare Pavese. Milano: Adelphi. (1a ed. , 1941).
- Montale, E. (1984, 2000). *Tutte le poesie*, a c. di Giorgio Zampa, Milano: Mondadori.
- Newman, L. Bertani Vozar. (1993). "Melville's Copy of Dante: Evidence of New Connections between the Commedia and Mardi" in *Studies in the American Renaissance*, a c. di J. Myerson. Charlottesville, University press of Virginia, 305-338.
- Nuzzo, G. e Gianotti, G. F. (a c. di). (2009). *I quattro libri delle Odi e l'Inno secolare*

- di Quinto Orazio Flacco: tradotti in versi italiani con testo latino a fronte.* Palermo: Flaccovio.
- Omero. (1989). *Odissea*, trad. R. Calzecchi Onesti; pref. F. Codino. Torino: Einaudi.
- Pasquali, G. (1951). *Stravaganze quarte e supreme*. Venezia: Neri Pozza. (1a ed. 1965).
- Salvarani, B. e Semellini, O. (2013). *Dio, tu e le rose. Il tema religioso nella musica pop italiana da Nilla Pizzi a Capossela*. Trento: Il margine.
- Sidonio, D. (2014). *Il Portolano*, n. 78/79, anno XX (luglio-dicembre 2014), 14-16.
- Sidonio, D. (a c. di) (2016). *Mi si scusi il paragone: Canzone d'autore e letteratura da Guccini a Caparezza*. Musicaos editore.
- Sidonio, D. (2016). "Vinicio Capossela. Canzoni della Cupa" 16/05/2016 <https://www.rockit.it/recensione/34959/viniciocapossela-canzoni-della-cupa>.
- Thomas, R. F. (2017). *Why Bob Dylan Matters*. Harper Collins.

DISCOGRAFIA

- Capossela, V. (1996). *Il ballo di San Vito*. CGD EAST WEST.
- Capossela, V. (2006). *Ovunque proteggi*. Atlantic Records, Warner Music Italy.
- Capossela, V. (2011). *Marinai, profeti e balene*. La Cùpa, Warner Music Italy.
- Capossela, V. (2016). *Canzoni della Cupa*. La Cùpa, Warner Music Italy.
- Capossela, V. (2019). *Ballate per uomini e bestie*. La Cùpa, Warner Music Italy.
- Eidel, P. (2001). *Renaissance*. Naïve.
- Genesis. (1973). *Selling England by the Pound*. Charisma Records.

INTERVISTA-CONCERTO DI VINICIO CAPOSSELA

Trascrizione dell'intervista di Francesco Ciabattoni a Vinicio Capossela, Georgetown University, 4 Maggio 2019. Si ringraziano l'Istituto Italiano di Cultura di Washington (DC) e il suo direttore Emanuele Amendola. Si ringraziano anche il Dipartimento di Performing Arts della Georgetown University, in particolare il professor Anthony Deldonna per aver reso possibile il concerto e l'intervista. L'intervista si avvaleva della traduzione consecutiva di Ilaria Isabel Luce, a cui vanno pure i nostri ringraziamenti. Si trovano nel testo della presente intervista alcuni riferimenti agli interventi dell'interprete. Infine, un grazie anche a Angelica Rossi-Hawkins per l'aiuto con la trascrizione e gli aspetti tecnici.

Francesco: Allora sì, sì.

Vinicio: Sì.

Francesco: Siamo quasi in orario, the whole show will take about an hour, hour and a half — we are fluid. Siamo fluidi, e per cominciare, ovviamente il titolo di questo spettacolo, che è *Poveri Cristi*.

Vinicio: ah! Alla fine abbiamo scelto questo!

Francesco: Credo di sì! O, sennò, ovunque correggi e orienta.

Vinicio: Sì, ma l'abbiamo scelto perché da... abbiamo appena pubblicato questa canzone che si chiama "Il Povero Cristo" e abbiamo pure girato un piccolo filmino, ed è un'espressione straordinaria, no, "Povero Cristo?" Che però quando ho fatto tradurre la canzone in Inglese non corrisponde. Sì, guarda, si usa dire *poor devil; poor soul*; ma *poor Christ* non ha lo stesso significato che ha per noi. Quando si dice invece "povero Cristo," nella lingua Italiana, soprattutto in meridione, il Cristo si è fatto così uomo, si è incarnato così bene, che si è impoverito, ed è diventato la metafora, proprio, della condizione umana, no? Il 'povero Cristo' è chiunque, insomma, viva vite, viva una vita... porti la sua croce, ecco. C'era un bellissimo libro che si chiamava *Cristo tra i muratori*. Chi l'ha scritto?

Francesco: Poi guardiamo.

Vinicio: Uno scrittore Italo-Americano, è un libro degli anni 50. Allora pensavo che... che forse era, era un titolo adatto...

Francesco: Ah, *Christ in Concrete* di Pietro di Donato?

Vinicio: Esatto

Francesco: ah, ok. Sì, sì.

Vinicio: Oh, thank you! So beautifully clear, and so beautifully English all this, this... queste piccole cose che ho provato a dire! Allora, una cosa devo dire su questo filmino, che l'abbiamo... lo trovate su YouTube... ed è stato girato a Riace. Riace è un posto simbolo, in questo momento ancora di

più... per quanto succede nel Mediterraneo e per il periodo che sta vivendo l'Italia, insomma, questa... A Riace si è sperimentato un modello che a mio parere tentava di mettere in atto la 'buona novella,' no? Cioè, il cui principio è 'ama il prossimo tuo come te stesso,' ed è anche un modello che è stato negato perché... anche per ragioni... sì, amministrative, ma anche politiche, attualmente il modello Riace è stato smantellato. Il sindaco, Domenico Lucano, è in... è confinato nel paese di fianco, che è una cosa surreale, no? E noi abbiamo girato lì a Riace questo film, con la regia di un grande direttore della fotografia, il regista che è Daniele Cipri, ma soprattutto avendo come interprete Enrique Irazoqui, che era l'uomo che a 19 anni nel '64 interpretò il Cristo del *Vangelo Secondo Matteo* di Pasolini. Quello è stato un... un bellissimo incontro.

Francesco: Parlando di Pasolini, Vinicio, mi fai venire in mente il mito e il sacro... beh, parlando di Pasolini, dopo aver letto *Il paese dei coppoloni*, che ha molti temi che risuonano o si incrociano con quelli de *Le canzoni della Cupa*, ma pure dell'ultimo album —dico 'ultimo' ma in realtà 'prossimo,' perché ancora non è uscito...

Vinicio: No, esce il 15 di Maggio.

Francesco: *Ballate per uomini e bestie*. E quale delle due ci canti stasera? Per uomini o per le bestie?

Vinicio: Uomini, bestie, e poveri Cristiani.

Francesco: E poveri Cristiani! Pensavo a Pasolini e pensavo al titolo, no? Del *Paese dei coppoloni* perché forse in qualche modo i Coppoloni sono i poveri Cristi? Come possiamo metterli in relazione?

Vinicio: Certo, certo, come no. Molto, molto bene. È una relazione che non avevo pensato ma che capisco ora; *it's a relation that now I understand*. Allora, sì, Coppoloni... perché... tutti questi fatti, c'è una profonda connessione, no? Riace, perché ha ospitato i migranti? Perché è stata svuotata, no? Ed è uno dei paesi come... gran parte dei paesi dell'interno di tutto l'Appennino, delle cosiddette "Terre dell'Osso,"... hanno subito tutte la stessa sorte già profetizzata da Pasolini negli anni '50/'60, no? Quindi l'estinzione proprio della civiltà contadina, di quel mondo, del mondo dei mestieri, ed il mondo... anche dell'identità locale, no? Questi paesi sono stati grandemente svuotati e ora sono quasi in estinzione. E quindi da quel flusso, da quella evoluzione, da quella anche fine di questa civiltà viene anche questo libro che è un libro in questi paesi vuoti, che però risuonano del mito. Ma voglio fare anche un po' lavorare la nostra interprete

Francesco: Sì, sì, certo, che la mia mente poi fonde...

Vinicio: Ci vorranno quattro ore oggi! Prima che iniziamo anche solo a far la prima canzone!

Francesco: A che ora ce l'hai l'aereo?

Vinicio: (ride) Eh, sì. Questa era solo l'introduzione. Ma voglio solo dire questo: sì, poveri Cristi e coppoloni è vero perché questi mettevano queste grosse "peasant hat," no? Era gente da treno, gente da lavoro, gente da migrazione, gente da macello, come dicevano loro. E questo era un po' il mondo di mio padre, pieno di mitologie locali, di mitologie paesane, che io ho cercato di trasporre usando, in maniera anche comica, a volte, il registro del canto epico. Una cosa così, no? Coppoloni! [Vinicio legge dal libro] "Gente da macello, gente all'avventura, gente senza istruzione, gente da battaglia, carne avvezza a patir che dolor non sente, gente da strappazzo, gente da lavoro, gente da portare pane onesto alla sacrosanta casa e famiglia. Non siamo i Trozzoli, i Berrilli, quelli col cappello. Quelli che ti fanno levare il cappello, quelli stanno a posti in ogni posto. Noi siamo coppoloni e basta. Ma la coppola che ci oscura la testa, pure, ci fa prendere il volo nel cielo." Non tradurlo perché... (risata)... *its sound in Italian, no?* No, però questa cosa delle coppole grosse era una cosa mitologica, sempre nasceva dalla presa in giro, no? Come si dice 'presa in giro'?

Ilaria: Make fun of!

Vinicio: Ah, fun of!

Vinicio: Il paese di mio padre aveva di fronte un paese che era più alto, su un cocuzzolo, no? Siccome stavano molto in alto, tirava vento, tirava molto più vento, per prenderli in giro dicevano che erano coppoloni perché avevano dei cappelli più, più grossi no? Per difendersi...

Quindi loro non sentivano niente, no? Dentro queste coppie... non capivano niente! Erano oscurati dalla loro coppola, no? Quindi erano diventati immaginari, no? Immaginavano molto! Non capivano niente, e immaginavano molto. E dicevano che sotto il loro paese, nella rupe, i senni dell'intelletto (e qua c'è anche Ariosto, eh?) si sviluppavano, crescevano in forma di mosconi, no? Quindi la rupe ronzava di mosconi e loro, e loro diventavano... diventavano dotti, diventavano immaginifici, avevano la conoscenza, ecco. La *canoscenza*, come la chiama Dante. E gli arrivava per questi mosconi. Ecco. E finisco con i coppoloni per dire quanto erano proprio, illuminati, che una volta — questo paese è veramente sopra un cocuzzolo — una volta arrivò una grande nebbia dalla pianura sotto, e loro pensavano che era arrivato il mare, e si misero... tutto il paese si buttò giù dalla rupe con delle barche fatte con le fazzatore, che erano delle cose dove, quando facevano... scannavano il maiale, lì dentro raccoglievano il sangue. Quindi erano delle specie di canoe che usavano per far la pasta, insomma, no? E quindi con queste [suono onomatopeico], e per questo non c'è neanche più un Cairanese. Sono tutti emigrati in America! Esatto, esatto. Quindi, tutte queste fesserie sono raccontate in questo libro, però usando il canto epico, cioè il metro dell'Odissea, dell'Iliade, qualche volta

- anche di Dante, insomma, c'è un lavoro sulla lingua per cercare di passare dal dialetto, che è irriproducibile sul... sul... tradurlo in canto epico, ecco.
- Francesco:** Infatti è proprio il registro epico, che pervade alcune delle tue canzoni. Magari non tutte, ma alcune, e anche certe pagine dei tuoi libri. Mi fa pensare al mito, come dicevamo, il mito locale che diventa universale. E ciò si collega alla dimensione del sacro. Vinicio Capossela, cantautore del sacro, e anche scrittore del sacro. Mi pare che tu sia alla ricerca delle tante forme diverse del sacro che affondano le radici in antichi miti e leggende.
- Vinicio:** Mi interessa la ritualità. Mi interessa la ritualità anche perché è stata completamente soppiantata, sostituita dalla procedura. Per esempio, per venire in America c'è una grande procedura, no?
- Francesco:** Come no!
- Vinicio:** E quindi... no complimenti, è proprio la procedura, no? Uno poteva, un tempo c'era la ritualità, no? La fazzatora, è arrivata la nebbia, è il momento di andare in America... no! Adesso c'è la procedura. E questo è un cambiamento culturale, no?
- Francesco:** Certo. Sì.
- Vinicio:** Allora, questo disco, *Ballate per uomini e bestie*, attinge molto ai simbolismi del Medioevo, ai bestiari medievali. Soprattutto perché nel medioevo il reale, l'oggettivo, non coincideva col vero. Il vero era metafisico, inconoscibile. Allora, io credo che l'unico valore che può avere l'esperienza poetica è quello di riportare questo grado di verità, cioè qualcosa che è proprio il contrario della realtà oggettiva, no? E quindi, anche sostituire alla procedura il senso del sacro, della ritualità. Infatti, anche alla Casa Bianca ci deve essere una procedura però manca la ritualità!
- Francesco:** Assolutamente!
- Vinicio:** E poi...se non c'è nessuno della Casa Bianca qua dentro!
- Francesco:** Non vi faremo nulla, non vi preoccupate! Ma è una perfetta scelta lessicale: la procedura come opposto della ritualità, perché la procedura è costituita dai medesimi atti senza però il sacro, senza anima, senza significato. E a proposito del sacri, tu parlavi di Dante. Mi chiedo spesso perché, quando uno scrive romanzi o canzoni che parlano dell'oggi, che sono ancorate all'attualità, vuole tuttavia tornare indietro ai classici. Perché Dante?
- Vinicio:** però non direi "tornare indietro" ma "andare avanti!"
- Francesco:** Giusto.
- Vinicio:** Salire di piano, no? È come prendere l'ascensore e da lì uno vede tutto, non sta scendendo nella cantina.
- Francesco:** "Stairway to heaven", I guess.
- Vinicio:** Sì, certo. Forse a quello pensavano. Però tornando al sacro, è un fatto vero che la cultura popolare ha sempre avuto il senso del sacro, no? E questo è un lavoro sulla cultura popolare. Allo stesso tempo, la letteratura c'ha

riportato questo, ha sacralizzato il mondo. Per cui c'è per esempio Dante, che ci da una visione dell'uomo in relazione al sacro ed è una cosa straordinaria, sempre più straordinaria, in un mondo disabitato dal sacro. E quando il mondo è disabitato dal sacro, allora interviene... ecco, quando il mondo è abbandonato dal sacro, interviene Dan Brown.

Francesco: So, you've introduced us to hell, I believe. Just kidding. Ma no, io sono d'accordo certamente.

Vinicio: Vogliamo fare un esempio dell'attualità di Dante? Allora, pensiamo al Mediterraneo, no? Pensiamo a questa, a questo meraviglioso Canto ventiseiesimo, dove Dante descrive proprio questo discorso enorme che fa Ulisse, "fatti non foste a viver come bruti," e si passa. Ecco, pensate che differenza—lì non c'è la procedura! Lì c'è proprio l'andare oltre un limite! Il fatto proprio di andare alla conoscenza, ma infrangere anche un totale equilibrio, per cui si finisce per aver superato un limite, si finisce per essere sommersi dal mare. Secondo me c'è già tutto in questo canto ventiseiesimo e pensate all'attualità di quel canto, cioè quanti in nome della conoscenza, della sopravvivenza, tutto quanto, io penso che veramente ognuno che oggi cerca di attraversare il Mediterraneo è un nuovo Ulisse! Un Ulisse esattamente come lo descrive Dante.

Francesco: A volte penso che se l'Ulisse dantesco non fosse morto in mare avrebbe continuato la navigazione verso ovest, "di retro al sol," e sarebbe finito nelle maglie della Homeland Security qui ... che forse sarebbe stato comunque un inferno per lui. Scherzo, ovviamente, ma forse lo è per qualcuno.

Vinicio: No, però è vero! Io ho scelto quella canzone anche perché porta direttamente in America!

Francesco: Sì, già, infatti. Se tutto va bene!

Vinicio: Questo era proprio il limite che non bisognava varcare! E allora...

Francesco: Cosa ci canti?

Vinicio: Bene, come a Sanremo dicono, una canzone molto pop, vedrete, si chiama "Nostos."

Francesco: Fantastico! Noi cosa facciamo?

Vinicio: Rimanete qua, perché poi...

Francesco: Balliamo?

Vinicio: Non c'è da ballare! Non c'è da... c'è solo proprio da... da...

Francesco: Meglio, sono più a mio agio!

Vinicio: Niente. Questo brano, sentirete, non è molto... non è una canzone fatta di strofa, ritornello, è un... è una... ho provato diverse volte a mettere in musica delle, delle pagine di letteratura. Questa è una citazione di questo... di questo passaggio, ecco. "Nostos" perché? Perché "Nostos" è proprio la categoria, no, del... Lei, parli lei del *Nostos*, no? Lei che è...

Francesco: Il *nostos* è il ritorno, e insieme il desiderio del ritorno, diventa un tema letterario è da qui che viene la parola *nostalgi*a e Ulisse—almeno quello di Omero—è un po' l'emblema del desiderio di tornare, ma ironicamente l'Ulisse di Dante fa piuttosto il contrario : diviene l'emblema di una sete di conoscenza che lo spinge a ripartire per cercare di accumulare altra conoscenza, anche se è già vecchio. Ulisse non segue la procedura.

Vinicio: E ora ho il piacere di invitare sul palco un clandestino appena arrivato dal Messico, ha avuto la sua Odissea per arrivare qui... dal confine sud.

Francesco: He's not a real coppolone, but ok.

[Vinicio esegue "Nostos"]

Vinicio: Ecco, questo era il passaggio che dicevamo. Ora, ora vorrei anche fare un altro brano. Si chiama "La Lancia del Pelide" perché nel mito niente è mai affidato al caso. C'è un episodio che ricorda proprio Dante, dice così, "una medesima lingua pria mi morse, sì che mi tinse l'una e l'altra guancia, e poi la medicina mi riporse. Così od'io che soleva far la lancia d'Achille e del suo padre esser cagione prima di trista e poi di buona mancia." Questo fatto che la, quella lancia che è stata fabbricata dal padre di Achille ha...ha una caratteristica che, se ti colpisce, ti uccide, ma la stessa lancia con un secondo colpo può guarire, è la sola cosa che può guarire la ferita che ha inflitto. È dunque come gli occhi dell'amata.

[Vinicio esegue "Lancia del Pelide"]

Vinicio: Bene. Allora, rimanendo nel dipartimento medioevale, ora facciamo una canzone ispirata alla danza macabra.

[Vinicio esegue "Danza Macabra"]

Vinicio: E così dopo Dan Brown, Tim Burton! Beh, la danza Macabra, diciamo, era un piccolo dono per il nostro professore di dantistica. E ora possiamo andare avanti nel medioevo. Vi volevo proporre questo esercizio. O avete delle domande?

Francesco: questa è dal nuovo album vero?

Vinicio: sì, il vecchio nuovo album.

Francesco: Benissimo, non interrompiamo il flusso, vai pure, qualunque cosa tu voglia fare, noi ti seguiamo. Visto che ci siamo, la danza macabra, *le Livre Vermeil*, c'è l'idea della morte che ci insegue. E' questo uno dei temi principali del tuo nuovo album?

Vinicio: Sì, beh, ci sono delle categorie che appartengono al medioevo, no? La

danza macabra... perché sono adatte a questo periodo di post-medioevo. Per esempio, la danza macabra è molto contemporanea perché, a cosa serviva la danza macabra? A mettere paura, no? A mettere paura, e quindi era una cosa che serviva molto al potere. Ho una mia teoria personale. Nella cultura popolare c'è lo spavento. Lo spavento è educativo. Uno si educa a superare la paura, mentre invece la paura è paralizzante. E c'è un lavoro massiccio sulla paura, sulla paralisi della paura, e questo naturalmente a fini di gestione del potere. [Dopo la traduzione di Ilaria il pubblico mostra cenni di assenso]. Adesso siete d'accordo, eh? sì, c'è un lavoro molto... (sottovoce: aspetta, ora c'è da fare un duetto).

Vinicio: Yes. I would like propose you this... *Ballad of Reading Gaol*. È una canzone che è stata tratta da questo meraviglioso testo finale di Oscar Wilde. Oscar Wilde ha avuto una... Oscar Wilde ha avuto un periodo in cui si veniva a guadagnare da vivere facendo lezioni meravigliose in America! Avrei voluto essere uno studente. Ma è finito... ha avuto una delle cadute più straordinarie della storia, e in questa parte finale della sua vita scopre dall'estetismo, dalla cosa, insomma, proprio, la compassione. E questo ultimo suo componimento è proprio la ballata del carcere di Reading, che trovo esemplare proprio per questa denuncia, intanto, del tradimento del messaggio Cristiano, la denuncia della pena di morte, la denuncia dell'inumanità del carcere. Ha delle pagine sul Cristo come poeta che sono meravigliose. Allora io propongo questo duetto. Questo è l'originale, partiamo dalla prima.

[Ilaria legge *The Ballad of Reading Gaol* di Oscar Wilde, quindi Vinicio esegue "Ballata del carcere di Reading"]

Vinicio: Da questo Cristo a un altro, il nostro percorso di poveri Cristi arriva a questa canzone.

[Ilaria legge la traduzione e Vinicio canta]

Vinicio: Voglio segnalare la bella mostra sulla immigrazione e sulle immigrazioni di Pietro Ruffo che è qui all'Istituto Italiano di Cultura di Washington DC. Voglio segnalare la capacità di tradurre all'istante della signora Ilaria Luce.

Francesco: Bene, vuoi fare ancora un'ultima cosa?

Vinicio: Sì, voglio fare un'ultima cosa così ci lasciamo in maniera un po' più, diciamo....

Francesco: Sì! Uplifting!

Vinicio: Sì, sennò...poveri Cristi sì, ma il povero Cristo, comunque, quand'è

tempo di... Questo è un pezzo da *Canzoni della Cupa* e... it's a rural, rural... un album rurale, ecco. Ci sono un po' di canzoni che ho estratto dai sonetti che si usa cantare a Calitri, che è questo piccolo paese dell'alta Irpinia, this little village of Irpinia, where my father is from. Questo per esempio lo sentite cantare da una vecchia signora, old woman, parlava dell'amore di questa, di questa ragazza che si chiama Teodora, per il suo giovane marito che sta morendo. Arriva una commara e gli dice, "Basta piangere! Se muore Liberto, ti pigli a Vituccio!" E lei però gli dice, "None, none, none! È per Liberto la passione!"

Francesco: Questa, decisamente, è una canzone che mostra le radici folk della tua musica.

Vinicio: Eh, folk roots, yes.

Francesco: Grazie, Vinicio.

Vinicio: Abbiamo finito, o dobbiamo continuare?

Francesco: Come vuoi tu! Io sto anche fino a domani, non è un problema.

Vinicio: Alcohol free?

Francesco: Alcohol free qui dentro, però fuori no.

Vinicio: Ma neanche con un sacchettino? Io...

Francesco: Ecco, forse 'sta cosa del sacchettino sta a fagiolo, infatti. Quindi?

Vinicio: Questa qua è una canzone di Matteo Salvatore, un grande povero Cristo, che ha scritto, in campo di poveri cristi, il verso sullo sfruttamento del lavoro più straordinario mai scritto: *Padrone mio, ti voglio arricchire*. Questa invece è una canzone d'amore.

Francesco: Grazie a Vinicio! Noi vi ringraziamo, ringraziamo Vinicio e tutta l'organizzazione, domani, credo di nuovo, al Millennium Stage, con tutta la band! La band full steam. Che succederà domani, Vinicio?

Vinicio: Non saremo molti di più, la band al completo è di tre persone. Domani sarà un po' più breve. Anzi siccome domani non potremo stare più di un'ora, stasera vi canto ancora una canzone! Questa è ispirata a *Winesburg Ohio*, di Sherwood Anderson, un libro meraviglioso che questa America, alla fine della civiltà contadina e all'alba della civiltà industriale, dove tutti hanno nomi presi dalla bibbia, grandi solitudini, che mi ricordano il piccolo mondo di Scandiano, da dove c'è anche una mia compagna qua...

[Vinicio esegue "Poveri Cristi"]

Vinicio: Era un piccolo omaggio, grazie, thank you so much, grazie a tutti!

Francesco: Grazie mille!

The Middle Ages of Postmodernism: Dante, Thom Yorke and Radiohead

Giulio Carlo Pantalei

Università Roma 3

giuliofantalei@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5105-2527>



Abstract

The relationship between Dante and Radiohead has been intense and surprisingly enduring through the years: from the conceptual framework of *OK Computer* (1997) to the experimentalism of *Amnesiac* (2001), taking into account the Dolce Stil Novo motifs within *In Rainbows* (2007). The survey will try to retrace the imaginarium of the songwriter within the literary land of the Florentine Poet, exploring the thresholds and paratexts used to convey a modernization of the *Commedia*. An original interpretation of some among Radiohead's most acclaimed works, including *2+2=5* (*The Lukewarm - Gli Ignavi*) and *Pyramid Song*, will reveal the depth -also philological and intertextual- of this cultural operation that ranges from the social commitment of the *Sommo Poeta* to a superhuman journey to Heaven «in a little rowboat» through a special guide which leads to Love in itself.

Key Words: Dante Alighieri; Radiohead; Thom Yorke; *Divina Commedia*; Rachel Owen; English translations of the *Divine Comedy*.

Riassunto

Il rapporto tra Dante e Radiohead è stato intenso e sorprendentemente duraturo nel corso degli anni: dal quadro concettuale di *OK Computer* (1997) allo sperimentalismo di *Amnesiac* (2001), tenendo conto dei motivi di Dolce Stil Novo in *In Rainbows* (2007). L'indagine cercherà di ripercorrere l'immaginario del cantautore all'interno della terra letteraria del poeta fiorentino, esplorando le soglie e i paratesti utilizzati per trasmettere una modernizzazione della *Commedia*. Un'originale interpretazione di alcune tra le opere più acclamate di Radiohead, tra cui *2+2=5* (*The Lukewarm - Gli Ignavi*) e *Pyramid Song*, svelerà la profondità -anche filologica e intertestuale- di questa operazione culturale che spazia dall'impegno sociale del Sommo Poeta a un sovrumano viaggio verso il Cielo "in una piccola barca a remi" attraverso una guida speciale che conduce all'Amore in sé.

Parole chiave: Dante Alighieri; Radiohead; Thom Yorke; *Divina Commedia*; Rachel Owen; traduzioni in inglese della *Divina Commedia*.

*To the loving memory of Dr Rachel Owen,
to what she inspired*

I. "FORSE TU NON PENSAVI CH'IO LÖICO FOSSI!": THE LITERATURE BEHIND THE MUSIC

If Dante carved out through poetry a new space where everyone can find "what was, what is and what will be, the history of the Past and the history of the Future, all the things that I had and I will have, since everything of this is expecting us in some part of his quiet labyrinth" (Borges 2001, prologue), it could be arguable to say that Radiohead did something similar to Rock music at the end of the 20th Century, embracing all the traditions behind them – from Classical music to Blues, from Jazz to Electronic – and conveying it to somewhere new, a *Post-*, towards the Computer and PDA-based existence of our present age.

Since each and every work of art that brings about a major cultural transformation requires both a conscious and an archetypal knowledge of its time and of what came before its time, a cultural operation like the one planned by Radiohead demanded an appropriate interest and competence in literature, art, spirituality, politics, cinema and graphics, highbrow and lowbrow culture, social commitment, counterculture and all the possible bends of the humanities, as the consubstantial content of their own music. Gianfranco Franchi, that studied and interpreted the lyrics of the band from cover to cover, summed it up this way:

Oxford. The Nineties. A young student of Literature decides to go down in Rock and Roll History by writing, along with his fellows, the soundtrack to the twilight of the Western Society [...]. He talks very often about the music, the movies and the books that he loved. Sometimes, he conceals them in his lyrics: and real fans get crazy to find out these sources. And so, Douglas Adams, Thomas Pynchon, Lewis Carroll, George Orwell, Thomas Stearns Eliot, Kurt Vonnegut, Goethe and Dante smoothly adjust to Rock songwriting. Everything in its right place. (Franchi 2009, 13)

What could probably strike most is to know that, on closer inspection, all the members of the band actually possessed an in-depth education within the humanities: indeed, not everyone knows that before becoming widely known as musicians, Radiohead were a group of aspiring Literature scholars. Thom Yorke, the eclectic leader of the band, studied English Literature at the University of Exeter; the bass player Colin Greenwood attended the classes of "Modern American Literature" at Peterhouse College in Cambridge; drummer Philip Selway specialized in Literature and History at John

Moores University in Liverpool, working then as an English teacher for some years; guitarist Jonny Greenwood started a Master in Music and Literature at Brookes University in Oxford (Randall 2000, 43). Therefore, it is inevitable to find a profound literary filigree within the lyrics of their songs, from *Pablo Honey* (1993) to *A Moon Shaped Pool* (2016), through an intricate net of quotations and textual references by using in an interesting way, probably at their most, the thresholds and paratexts that visually and materially came out with their releases or the advertising related to them, suffice it to mention the pioneering use of the Internet between the late 90s and the early 2000s as logbook for their recordings.

Undoubtedly close to the English Dystopian and Sci-Fi tradition which ranges from Aldous Huxley and George Orwell to James G. Ballard, the band's imaginarium is indeed populated with humanized computers and computerized humans, plastic realities and substance that lies under the surface, sycophants and people corrupted by power and greed, where each individual resists and fights against everyday alienation and conformism through the subversive truth of the feelings. Nevertheless, even though the Science Fiction field seems to constitute the main interpretative key to Radiohead, the literary path hyperbolically swerves to the Italian Middle ages, similarly to the unexpected modulation shifts within one of their tunes.

2. TRUE LOVE WAITS: THE *INFERNO* BEHIND *OK COMPUTER* AND *KID A*, THE *STILNOVO* OF *IN RAINBOWS*

Opening their Website home page during the *Kid A* (2000) era, the audience would have found a peculiar and mysterious quotation, embedded into the foreground of a gloomy beautiful artwork made up of sharp-cornered dark woods, ice-coloured mountains, collapsing new buildings and blood-red bottomless pits:

repeat parrot fashion
 now must thou cast off all sloth.... for sitting on down or under blankets
 none comes to fame, and without it he that consumes his life leaves no
 trace of himself on earth, as smoke in air or foam on the water.
 rise, therefore,
 conquer thy distress with the soul, which conquers in every battle
 if it does not sink with its body's weight. there is a longer stair which
 must be climbed.

By clicking on the stanza, all of a sudden, a string could have been revealed and this string showed, of course, "Dante, *Commedia*, *Inferno* XXIV, 46-55" (Radiohead Archive, 2000). Through the display of the source, it gets clear that Radiohead used those verses to constitute a possible hypotext, using a

Genette nomenclature, that offered the audience the chance to figure out the inspiration behind the lyrical, visual and conceptual imaginarium of their new work. Indeed, the tercets were drawn by the attentive Charles S. Singleton's translation of the *Divine Comedy* (Alighieri 1971, 249) edited and published in 1970, "considered perhaps the most scholarly, with separate volumes for notes, and (which) eschewed the poetic form altogether for a painstakingly literal prose translation" (Schemo 1995), referring to the passage in which Virgil admonishes Dante who is resting for a while after the climbing from Malebolge:

"Omai convien che tu così ti spoltre",
disse 'l maestro; "ché, seggendo in piuma,
in fama non si vien, né sotto coltre;
 sanza la qual chi sua vita consuma,
cotal vestigio in terra di sé lascia,
qual fummo in aere e in acqua la schiuma.
E però leva sù; vinci l'ambascia
con l'animo che vince ogne battaglia,
se col suo grave corpo non s'accascia.
 Più lunga scala convien che si saglia;
non basta da costoro esser partito.
Se tu mi 'ntendi, or fa sì che ti vaglia".
(*If.*, XXIV, 46-55)¹

The epigraphic value that these quoted words own for the entire record definitely put up a question, that is how the band got so familiar with the *Sommo Poeta* and what was the first time they decided to elect the Father of the Italian Literature as one of the main characters of their Postmodern imaginarium. As a matter of fact, a deeper glance at Radiohead's Website archive unveils an interesting clue from 1997, during the groundbreaking *Ok Computer* (1997) recording sessions, which reported: "polyethelene* will never break down swirly self announcements. stuck in a frozen lake. the penultimate place in dante's hell" (Radiohead Archive 1997). In addition to this, the title for the whole page was "Stuck in a frozen lake", referring to vv, 16-24 of the XXXII Canto of Dante's *Inferno*, particularly akin to the band's reading if compared to the verse translation into English by Allen Mandelbaum first published between 1980 and 1984, from whom the sentence "stuck in a frozen lake" (v. 23) seems to be taken:

When we were right down in that dark well,
Below the giant's feet, and much lower,
And I was still staring at the high wall,
I heard someone say: "Take care how you go by;

1. The quotes taken from the original text will follow for the whole article the edition edited and commented by Anna Maria Chiavacci Leonardi (Bologna: Zanichelli 2001).

Walk so as not to trample on the heads
Of brothers who are wretched and exhausted.”
And so I turned round, and saw before me
And below my feet, a lake, which was frozen
Till it had more the look of glass than water.
(Alighieri 1998, 182)

Come noi fummo giù nel pozzo scuro
sotto i piè del gigante assai più bassi,
e io mirava ancora a l'alto muro,
dicere udi'mi: “Guarda come passi:
va sì, che tu non calchi con le piante
le teste de' fratei miseri lassi”.
Per ch'io mi volsi, e vidimi davante
e sotto i piedi un lago che per gelo
avea di vetro e non d'acqua sembante.
(*If.*, XXXII, 16-24)

The passage, in particular, that describes Dante and Virgil arriving at the Ninth Circle of Hell allocated to the guilty of treachery against their own beloved immersed in the river Cocytus, is mentioned as reference for a song called *Polyethylene*, which eventually came out as a B-side of *Paranoid Android*. A swift glimpse of the lyrics, expressionistically-dyed as usual in the 90s aesthetics, shows the peculiar present-value factor that connects Dante's conception of betrayal to our age, that is – in step with the whole narration of *Ok Computer*, suffice it to think about *No Surprises* that works as a mission statement in this regard – to betray our own selves and give up our deepest passions, our dreams, in order to accept the conformism of the “plastic middle class” and live a flat and dull bourgeoisie life, as the commonest modern way to sell our souls:

POLYETHYLENE
So sell your suit and tie
And come and live with me
Leukemia schizophrenia
Polyethylene
There is no significant risk to your health
She used to be beautiful lumps and swell.
Plastic bag, middle class
Polyethylene
Decaffeinate, unleaded
Keep all surfaces clean
If you don't believe this, sell your soul
If you don't get into it, no one will
(Radiohead 1997)

As the entrance to Hell could seem etched with the words “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate” in Contemporary times, on the contrary, this literary path will prove that there is always one hope to cling to. This hope, as in Dante, is love and it leads to a definitely longer stair to be climbed. Indeed, even though the *highbrow* education of the band members acts as the primary substratum for the wide and eclectic spectrum of cultural references for the imaginarium, it must be said that there is also a modern *Dolce Stil Novo* love story behind this surprising relationship between Dante and Radiohead. Indeed, the main duct for the presence of the *Sommo Poeta* was probably Rachel Owen, long-time partner of Thom Yorke, esteemed avant-garde artist and, most of all, appreciated scholar majored in Italian Middle Ages and Dante Studies, who studied thoroughly the illuminated manuscripts of the *Commedia*:

«Scelsi di studiare all’Accademia di Belle Arti a Firenze. E fu un’ottima scelta». Qui Rachel si innamorò di Dante: le illustrazioni della *Commedia* sarebbero diventate la materia del suo PhD all’Università di Exeter («e questo mi riportò a Firenze, e in Italia, dove frequentai le maggiori biblioteche; anch’io, tra l’altro, ho realizzato una serie di incisioni per il poema») [...] «Evidentemente, dopo tanti anni, sono riuscita a contagiare Thom almeno in questo». (Paloscia and Owen 2012)

It seems now clear that Yorke’s special empathy with Dante derives from a beautiful and profound source, that is the transposition of an inner personal passion to a broader scale through music and art. Quite fascinating, in this regard, the theory proposed by Emanuele Binelli Mantelli, who first put near each other some metaphors and images recalled by the lyrics of *In Rainbows* (2007) to some of the τόποι of *Dolce Stil Novo*, particularly matching if related to the sense of sight and the ocular sphere, that bring to mind and renew the legacy of poems as *Veggio negli occhi della donna mia* by Guido Cavalcanti or *Ne li occhi porta la mia donna Amore* by Dante himself with “well-connoted verses and words as the ones in *Weird Fishes/Arpeggi*” (Binelli Mantelli 2014):

In the deepest ocean
The bottom of the sea
Your eyes
They turn me
Turn me on to phantoms
I follow to the edge of the earth
and fall off
(Yorke 2007)

In my lady’s eyes I see
a light filled with such spirits of Love
it brings my heart new hope of

being once more inspired to life.
(Cavalcanti 2009, 43)

Veggio negli occhi de la donna mia
un lume pien di spiriti d'amore,
che porta uno piacer novo nel core,
sì che vi desta d'allegrezza vita.

Thus, under the intersection between Dante and Radiohead lies a true love story, it is better to stake this claim right from the start; and the next paragraphs will delve deeper into the philological measure of this human and literary bond.

3. BIG BROTHER IS WATCHING YOU: $2+2=5$ (*THE LUKEWARM* – *GLI IGNAVI*)

Between 2002 and 2003 the United States of America and the United Kingdom gathered a military coalition to invade Iraq and Afghanistan, giving birth to two among the harshest conflicts in the recent past. Radiohead publicly lined up against this self-absorbed war disguised as a peacekeeping mission and firmly criticized the American neo-con policies led by George W. Bush, to whom they addressed their critically-acclaimed sixth studio album called *Hail to the Thief* (2003). The title, which refers to the manipulated electoral victory of the 43rd president of the US, foreshadows the social commitment behind the whole record and press charges against the entertainingly-supposed “shock and awe” live TV broadcasting as if in reality shows, calling to mind apocalyptic visions of the near future. For this reason, the opening track appears as a manifesto for the whole lyrical impact of the record and it is possible to figure out its value from the title itself, that is, $2+2=5$ (*The Lukewarm*), whose first section is a clear loan from George Orwell’s dystopian masterpiece *1984*: specifically, it evokes the final chapter of the novel, where the protagonist Winston Smith desperately acknowledges the impossibility of defeating the totalitarianism of “the Party” after being tortured and brainwashed:

He could not fight against the Party any longer [...]. It was merely a question of learning to think as they thought. Only! The pencil felt thick and awkward in his fingers. He began to write down the thoughts that came into his head. He wrote first in large clumsy capitals: FREEDOM IS SLAVERY. Then almost without a pause he wrote beneath it: TWO AND TWO MAKE FIVE. (Orwell 1990, 289)

By applying this Orwellian formula to the live-on-television Iraq and Afghanistan war, Yorke seems to state that the average viewer, somehow passive and hypnotized by cruelty, is ready to store every message and TV slogan supinely

and without any critical thinking, whether it is “war is peacekeeping” or “two plus two equals five”.

What could strike most, however, concerns the interpretation of the subtitle, that is “The Lukewarm” and this is the clue leading to the *Sommo Poeta*. Indeed, as explained by Yorke, Dante represents the inspiration and the source of this reference, namely the III Canto of the *Inferno*, in which the guilty of sloth are punished in the *Antinferno*. Sure enough, these damned souls are neither allowed into Heaven nor into Hell and they undergo one among the most truculent contrapassi of the First *Cantica*, forever condemned to run naked after a fleeting flag and continuously stung by wasps and horseflies while their dripping blood mixed with tears assembles a muddy puddle that feeds the “fastidiosi vermi” at their feet. This will be the pain, Yorke seems to warn, for those who will not take a position on this loss of humanity, restricting themselves to sit and watch bombings and deaths on TV; on the other side, the English artist ideally puts aside an equally severe punishment for the modern lords of war who perpetrate this top-down mystification, that is to be stuck in the frozen river of Cocytus within the Tolomea (a recurring element, as we could read in the previous paragraph about *Polyethylene* and the *Caina*). The peculiarity about these cursed people lies indeed in the fact that their soul sinks into Hell right at the moment in which they carry out the betrayal and their body, still on Earth, makes room for a demon that actually possesses their persona. Yorke himself gave a more detailed explanation about this conception:

If the motivation for naming our album had been based solely on the U.S. election, I'd find that to be pretty shallow, [...] To me, it's about forces that aren't necessarily human, forces that are creating this climate of fear. While making this record, I became obsessed with how certain people are able to inflict incredible pain on others while believing they're doing the right thing. They're taking people's souls from them before they're even dead. My girlfriend—she's a Dante expert—told me that was Dante's theory about traitors and authority. I was just overcome with all this fear and darkness. And that fear is the 'thief'. (Yorke 2003, Spin)

Therefore, the subtitle “lukewarm” appears to be the most appropriate epithet in order to describe the situation in which the modern political systems – through conniving mass media – desires to keep all the citizens who do not inform themselves and react to the current state of affairs; and, of course, this particular word is a Dantesque tribute, as pointed out by Yorke himself: “They, the indecisive, have done nothing wrong, they simply didn't do anything at all. So, Dante judges them and put them outside Heaven and Hell, and this – I guess – is one of the best ways to explain the concept of $2+2=5$ ” (Yorke 2003, XFM). Besides this fact, a consideration must be done

concerning the unique lexical choice: indeed, the grand adjective “lukewarm” seems to be present as a description note only, and not by chance due to Yorke’s residence, in the Manuscript Holkham Misc. 48 kept by the Bodleian Library at the University of Oxford, a description in English written by the modern Oxonian curators of the manuscript (Bodleian Library 2000). Nevertheless, it is always the lyrics to hold the most interesting legacy with the *Divine Comedy*:

2+2=5
 It’s the devil’s way now
 There is no way out
 You can scream & you can shout
 It is too late now
 Because you have not been
 Paying attention
 I try to sing along
 I get it all wrong
 I swat ’em like flies but
 Like flies the buggers
 Keep coming back

Indeed, the image of the insects seems to draw fully from Dante’s contrapasso in the III Canto (vv. 64–69) of *Inferno* and upon closer inspection it echoes back to a particular translation into English of the poem, scilicet the one made by Robert M. Torrance, that seems even to hold a sort of intertextual relationship with these lyrics:

These wretches, who had never been alive
 ran naked, stimulated by the prick
 of flies, and hornets swarming from the hive
 Blood streaked their countenances, clotting thick,
 till, mixed with tears, it trickled to their feet,
 where nauseating worms could take their pick
 (Alighieri 2011, 51)

Questi sciaurati, che mai non fur vivi,
 erano ignudi e stimolati molto
 da mosconi e da vespe ch’eran ivi.
 Elle rigavan lor di sangue il volto,
 che, mischiato di lagrime, a’ lor piedi
 da fastidiosi vermi era ricolto.
 (*If.*, III, 64–69)

In conclusion, the verse “It’s the devil’s way now” ultimately marks Yorke’s modernization of the *Poema Sacro* gathering themes that are dear to the Florentine poet in an Orwellian declension: the threat of totalitarianism, the

atrocities of modern warfare and the sloth of the masses produces monsters, and this is the Devil's way to make it happen nowadays. Yorke basically invites everyone to be careful and take an active part in her or his day and age, for being responsible citizens and never lukewarm, which is something very close to what Antonio Gramsci, one of the greatest Italian political and philosophical minds of the 20th century, wrote in his famous manifesto against sloth and indolence, probably known by the band as retraced by their Italian biographer (Franchi 2006):

Odio gli indifferenti. Chi vive veramente non può non essere cittadino, e parteggiare. Indifferenza è abulia, è parassitismo, è vigliaccheria, non è vita. Perciò odio gli indifferenti. L'indifferenza è il peso morto della storia. L'indifferenza opera potentemente nella storia. Opera passivamente, ma opera. È la fatalità; è ciò su cui non si può contare; è ciò che sconvolge i programmi, che rovescia i piani meglio costruiti; è la materia bruta che strozza l'intelligenza. [...] Vivo, sono partigiano. Perciò odio chi non parteggia, odio gli indifferenti. (Gramsci 1917)

4. LOVE WHICH MOVES THE SUN AND THE OTHER STARS: *PYRAMID SONG*

Unlike most of American and English music artists of the past Century, that especially focused on Dante's first *Cantica*, Thom Yorke proved to delve deeper into the Italian poetic masterpiece, and particularly in one of Radiohead's most celebrated songs, whose name is *Pyramid Song*, he seemed to step further on that pathway that leads to the oneiric and the superhuman. As a matter of fact, the orchestral composition, included in *Amnesiac* (2001), describes a transcendental trajectory and a spiritual journey through space and time that seems to allude to some motifs of the *Commedia*, and beyond, since the songwriter himself mentioned alongside Dante, the *Tibetan Book of the Dead* (Bardo Thodol), the *Egyptian Book of the Dead*, Herman Hesse's *Siddharta* and *A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes* by Stephen Hawking as other main references (Green Plastic 2001). The beauty of the work actually succeeds in putting into music a kind of crisis for this whole spectrum of inspirations. Furthermore, in relation to the writing of the lyrics, Yorke said:

That song literally took five minutes to write, but yet it came from all these mad places. [It's] something I never thought I could actually get across in a song and lyrically. I managed it and that was really, really tough. Stephen Hawking talks about the theory that time is another force. It's a fourth dimension and he talks about the idea that time is completely cyclical, it's always doing this [*spins finger*]. It's a factor, like gravity. It's something that I found in Buddhism and Dante as well. That's what Pyramid Song'

is about, the fact that everything is going in circles. (Yorke qtd. in *Citizen Insane* 2000)

The lyrics actually consists of only one stanza which is repeated with a mantra-like rhythmic cadence that rises as the strings *crescendo* moves upwards. Starting with the title, even though the main source is of course Egyptian in this sense, it is helpful to point out that the shape of the Pyramid is essential also in Dante's geography, based as widely-known on a Ptolemaic structure: indeed, both the chasm of Hell and the Mountain of Purgatorio are pyramids and, after all, the whole *Itinerarium ad Deum* marks a pyramidal ascension to a peak. A deep verse-by-verse comparison between the poem and the lyrics could establish an original Dante-oriented revelation about the song:

I jumped in a river and what Did I see?

The opening image depicts a katabasis, or rather, a real immersion in a mystical river, a ritualistic crossing that recalls a classic τόπος dear to Virgil and Dante: in particular, the Lethe river (*Pg.* XXXI, especially vv. 82-105), in which the Florentine poet must dive in in order to forget his sins before the elevation to Paradise.

Black-eyed angels swam with me

Demons, especially since the poet's entrance to the City of Dite of the VIII Canto on, follow Dante and Virgil along the descent to the *bassi loci*, and within the translation into English of the poem they are often called "the black angels", suffice it to mention *Inferno* XXIII, vv. 130-132: "Through which both of us can get away / without encouraging the black angels / To come down to this place and get us out" («Onde noi amendue possiamo uscirci / senza costringer de li angeli neri», Alighieri 2008). It is fascinating to reflect upon the lack of a religious metaphorical sense in Yorke's verses, something that could even enhance – assisted by music – some sensual and dreamlike features behind these "black-eyed angels".

A moon full of stars and astral cars

The lunar nocturne and the brightness of the stars could sound familiar to the translation into English of *Inferno*'s last verses, in which Dante, turned upside down, leaves the kingdom of Hell and lands on the bay of Purgatorio passing through the *natural burella*: "And beauteous hinging of the Heavenly cars / And we walked out once more beneath the stars" («Tanto ch'i vidi de le cose belle / che porta 'l ciel, per un pertugio tondo. / E quindi uscimmo a riveder le stelle», Alighieri 2009). Moreover, the rhyming couple "stars – cars" appears to be uncommon, not to say unique, within the English Language poetic tradition with the only exception of a poem by William B. Yeats in which however

the word 'cars' means 'vehicles': "For Fergus rules the brazen cars / [...] and all dishevelled wandering stars" (Yeats 2000, 34).

All the figures that I used to see

The souls that Dante meets on the supernatural trail are often translated as "shades" or "figures" in order to instil their nature of immateriality. Taking into account a locus for each *Cantica*²: "I gazed around a while and then looked down, / and by my feet I saw two figures clasped / so tight that one's hair could have been the other's" («Quand'io m'ebbi dintorno alquanto visto, / volsimi a' piedi, e vidi due sì stretti, / che 'l pel del capo avieno insieme misto», *If.* XXXII, vv. 40-42); "Behind the dancing figures, three or four / there came two aged men, differently dressed" («Appresso tutto il pertrattato nodo, vidi due vecchi in abito dispari», *Pg.* XXIX, vv. 133-135); "Even so, in its glowing jubilation / that holy figure hid itself from me, and so enraptured wrapt" («Per più letizia sì mi si nascose / dentro al suo raggio la figura santa / e così chiusa chiusa mi rispuose», *Pd.* V, vv. 136-138). About the meaning and temporal value of the construct "I used to see", the following sentence will try to clarify.

All my lovers were with me
All my past and futures

The idea that within an otherworldly kingdom there could lie the possibility of meeting again the beloved ones is without a doubt a τόπος of Classical memory, suffice it to mention the myth of Orpheus and Eurydice or the *Alcestis* by Euripides. Nevertheless, definitely more peculiar could appear the following verse "All my past and future", that, as reported in the aforementioned interview, draws inspiration by the theories about time of Stephen Hawking, Buddhism and Dante. As a matter of fact, the *Sommo Poeta's* temporal conception dictates to all the damned souls the impossibility of knowing and seeing the Present time, but only to remember the Past and to foreshadow the Future. More in particular, the Canto in which this vision is best elucidated should be the X of *Inferno*, with the famous question made by Dante and the prophetic answer by Farinata degli Uberti (vv. 97-105):

'From what I hear, it seems
You see beforehand that which time will bring,
But cannot know what happens in the present.'
'We see, like those with faulty vision,
Things at a distance,' he replied, 'that much,
For us, the mighty Ruler's light still shines.
When things draw near or happen now,

2. All the following quotations are drawn by Alighieri 1984, Musa translation.

Our minds are useless. Without the words of others
 We can know nothing of your human state.
 (Alighieri 2000, 191)

«El par che voi veggiate, se ben odo,
 dinanzi quel che 'l tempo seco adduce,
 e nel presente tenete altro modo».

«Noi veggiam, come quei c'ha mala luce,
 le cose», disse, «che ne son lontano;
 cotanto ancor ne splende il sommo duce.

Quando s'appressano o son, tutto è vano
 Nostro intelletto; e s'altri non ci apporta,
 nulla sapem di vostro stato umano»
 (*If.*, X, 97-105)

A similar view seems to be called to mind in Yorke's perspective, that, it is helpful to point it out again, is carried out through a laic significance and only through the lens of love in its spiritual, metaphorical and also physical character.

And we all went to Heaven in a little rowboat

This is, in my opinion, the most philologically relevant verse within the whole lyrics, from whom it is possible to enter and explore this Dantesque suggestion at its highest peak. Indeed, one among the most celebrated Oxonian translations into English of the Medieval masterpiece, and precisely in these following loci of *Inferno* VIII (v.15) and *Purgatorio* I (v.1), presents some verses that seems to perfectly match the above-mentioned lyrics (Alighieri 1961): "No bowstring ever sent an arrow off / to run through air with such precipitation / as the little boat which at that moment I saw" («Corda non pinse mai da sé saetta / che sì corresse via per l'aere snella, / com'io vidi una nave piccioletta»). Again, at the beginning of the second *Cantica*, on the shore of the Ante-Purgatory: "To run on better water now, the little boat / of my wit now lifts her sails and leaves / away to stern that cruel stretch of sea" («Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele»). Therefore, the similarity between Radiohead's "little rowboat" and the "piccioletta barca" gets even more profound if compared to the incipit of the II Canto of *Paradiso*: "All you who in your wish / have followed thus far in your little boat / behind this ship that singing sails these waters" («O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca»). In conclusion, if completed with the previous hemistich "We all went to heaven", the ascensional trajectory that leads to the paradisiacal stage by a little boat seems too accurate and refined not to bring to mind Dante's journey, in order to reach a transcendental elevation – without any religious implication – and to go beyond space and time.

There was nothing to fear, nothing to doubt

Once the summit is reached, the soul is infused with the purest tranquillity and an ultimate state of *ἀταραξία*, the complete unperturbedness (“nothing to fear”) and the complete enlightenment (“nothing to doubt”) as professed by the Epicureans and the Stoics, by Transcendental Meditation and, of course, by Dante. Like the Florentine poet is often reassured throughout the supernatural kingdoms by his guides and his lover – Virgil, Beatrice, Saint Lucy and Holy Mary –, the English artist seems reassured through the harmony of lyrics and music itself, moved by Love as the sun, the notes and the other stars.

MS. Holkham misc. 48, p. 4

© Bodleian Library, University of Oxford



WORKS CITED

- Alighieri, D. (1961). *The Divine Comedy. 3: Paradiso*. ed. and transl. John D. Sinclair. Oxford: Oxford University Press.
- Alighieri, D. (1970). *The Divine Comedy, Inferno, Vol. 1: Italian Text and Translation*. ed. and transl. Charles S. Singleton. London: Routledge Keagan.
- Alighieri, D. (1984). *The Divine Comedy: Inferno, Purgatory, Paradise*. ed. and transl. Mark Musa. London: Penguin Classics.
- Alighieri, D. (1995). *Dante's Inferno: The Indiana Critical Edition*. ed. and transl. Mark Musa. Indiana: Indiana University Press.
- Alighieri, D. (2000). *The Inferno of Dante Alighieri*. ed. and transl. Robert and Jean Hollander. New York: Anchor Books, Random House Inc.
- Alighieri, D. (2001). *Commedia*. ed. and comm, Anna Maria Chiavacci Leonardi. Bologna: Zanichelli.
- Alighieri, D. (2008). *The Divine Comedy*. ed. and transl. C. H. Sisson, Oxford: Oxford World's Classics.
- Alighieri, D. (2009). *The Inferno*. ed. and transl. John Ciardi. New York: Signet Classics, Penguin Books USA.
- Alighieri, D. (2011). *Dante's Inferno, a New Translation in Terza Rima*. ed. and transl. Robert M. Torrance. Xlibris Corporation: Bloomington 2011.
- Binelli Mantelli, E. (2014). *Androidi, arcobaleni e fiori di loto. Le canzoni che hanno fatto la storia dei Radiohead*. Roma: Arcana.
- Borges, J. L. (2001). *Nove saggi danteschi*. Milano: Adelphi.
- Cavalcanti, G. (2009). *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti: A Critical English Edition*. Leicester: Troubador Publishing.
- Citizen Insane. "Pyramid Song". < <https://citizeninsane.eu/music/amnesiac/pyramid-song.html> >. Last accessed January 27, 2019.
- Franchi, G. (2009). *Radiohead. A Kid. Testi commentati*. Roma: Arcana.
- Franchi, G. (2006, 26 February). "Radiohead – Kid A". *Kult Underground*. Num. 127.
- Gramsci, A. (1917, 11 February). "Odio gli indifferenti". *La città futura*. .
- Green Plastic. "Pyramid song / Egyptian Song Interpretation". < www.greenplastic.com/coldstorage/songinterp/egyptian_song.html >. Last accessed January 21, 2019.
- MS. Holkham misc. 48, pp. 1-54: *Inferno*. Oxford: Bodleian Library.
- Orwell, George. (1990). *1984*. London: Penguin.
- Owen, Rachel. (2001). "Dante's Reception by Fourteenth- and Fifteenth-Century Illustrators of the Commedia". *Reading Medieval Studies*. Num. 27.
- Paloscia, F. and Owen R. "Rachel, l'altra artista di casa Yorke: «A Firenze mi innamorerai di Dante»". *La Repubblica: Firenze*. 23 September, 2012.
- Radiohead. (1997). *OK Computer*. Parlophone. London.
- Radiohead. (2000). *Kid A*. Parlophone. London
- Radiohead. (2001). *Amnesiac*. Parlophone. London.
- Radiohead. (2003). *Hail to the Thief*. Parlophone. London.
- Radiohead Official Archive. (1997). < <http://archive.radiohead.com/Site1/gallery.html> >. Last accessed 27 January, 2019.
- Radiohead Official Archive. (2000). < www.radiohead.com/Archive/Site7/prime8.html >. Last accessed June 15, 2015.
- Randall, M. (2000). *Exit Music: the Radiohead Story*. Guildford: Delta.
- Schemo, D. J. (1995, 31 January). "Bringing Dante Into the Realm of Contemporary English". *The New York Times*..

- Spin*. (2003, 29 June). "Fitter Happier: Radiohead Return. Interview with Thom Yorke". < <https://www.spin.com/2003/06/fitter-happier-radiohead-return/> >. Last accessed January 27, 2019.
- XFM Online*. (2003, 13 July). "Thom Yorke on Hail To The Thief". Last accessed June 15, 2015.
- Yeats, W. B. (2000). *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Ware: Wordsworth Editions.

RECENSIONI

WIESSE REBAGLIATI, Jorge *Dante contempla la Trinità*



Improvvisamente, mi resi conto che, con un'intuizione che andava in parallelo con quella dei grandi maestri italiani del XV e XVI secolo – tanto ammirati da Ricardo – ma con un linguaggio radicalmente contemporaneo, egli aveva creato un'opera che faceva diventare plastici ed evidenti gli arcani concetti filosofici e teologici che l'immaginazione esplosiva di Dante plasma nelle geometrie impossibili di quel portentoso canto, il XXXIII del *Paradiso*, l'ultimo della *Commedia*.

Il testo di Jorge Wiese Rebagliati, vincitore del 17° Premio Internazionale Flaiano di Italianistica - La cultura italiana nel mondo, indaga un'inedita relazione tra Dante e l'arte peruviana contemporanea analizzando *Dante contempla la Trinidad* (2007) di Ricardo Wiese.

Nell'introduzione, intitolata *Un Dante australe*, l'autore racconta l'articolato iter che ha condotto all'elaborazione del testo. L'opera risale alla commemorazione dei 700 anni dal probabile inizio della stesura della *Divina Commedia*, avvenuta nell'aprile del 2007 su iniziativa del Dipartimento Accademico di Lettere e dell'Ufficio di Formazione Universitaria dell'Università del Pacifico di Lima, in Perù, del cui *corpus docente* è parte lo stesso Jorge Wiese. Per il disegno del manifesto nel quale si annunciava la variegata gamma di attività culturali prevista per tale commemorazione gli organizzatori, ovvero l'autore stesso affiancato da Martina Vinatea Recoba e Carlos Gatti Murriel, si rivolsero al noto artista plastico Ricardo Wiese. Come descritto nel testo, tale collaborazione fornì a Ricardo lo spunto per l'elaborazione di un'opera che si può considerare eccezionale all'interno della sua produzione. La singolarità dell'opera, data dalla sua complessità plastica e contenutistica, è tale da aver indotto Jorge Wiese a tornare su di essa in diverse occasioni: prima, fra il 2012 e il 2015, in una serie d'interventi che videro la sua partecipazione a simposi ed esposizioni dedicate all'opera dantesca dall'Università di Rochester, dalla medesima Università del Pacifico e a Biella, per l'inaugurazione della mostra *L'America dantesca*, curata da Luís Alfredo Agusti; e poi, nel 2017, dedicandole l'omonima pubblicazione *Dante contempla la Trinità*.

Nel testo, l'autore descrive i tratti stilistici e tematici dell'opera, comparandola con gli aspetti caratteristici della produzione dell'artista. Da questa comparazione emerge tanto una continuità quanto una singolarità, che permette a Jorge Wiese di individuare nell'opera in questione un importante traguardo: una sintesi emblematica della proposta di Ricardo che cristallizza il significato del canto dantesco. L'opera consiste in un oggetto tridimensionale che combina tecnica pittorica e scultorea sovrapponendo il profilo del poeta in rilievo, su modello del ritratto di Dante nella *Disputa sul Santissimo Sacramento* (1509) di Raffaello Sanzio, a un fondo oscuro e a un ovale che funge da cornice, entrambi intervenuti pittoricamente. Dal ritratto del poeta proposto dall'Urbinate nella Stanza della Segnatura Ricardo estrae una *silhouette* in filo d'argento, materiale tanto ricorrente nella sua produzione quanto lo stile gestuale e lineare che frequentemente l'artista utilizza per evocare il contesto al quale l'opera si riferisce. La linearità, prevalentemente curva, presente nello stile di Wiese allude al territorio: da un lato, evoca la costa desertica peruviana, aspetto fortemente biografico e fondamentale per intendere la proposta artistica di Ricardo; dall'altro, riprende le espressioni culturali proprie del Perù precolombiano. Tali allusioni sono chiaramente illustrate nel testo, il quale è corredato da una selezione d'immagini che mostra il dialogo esistente tra l'opera di Ricardo e il contesto locale.

In quest'opera, territorio e cultura peruviani dialogano con il ritratto dantesco e con le immagini suggerite nel XXXIII canto del *Paradiso*. Lo sguardo contemplativo del poeta, sul quale la narrazione pone tanta enfasi, è il punto di partenza dell'analisi proposta da Wiese. L'autore cita opportunamente la descrizione che Rocío Huatuco, dalla Pontificia Universidad Católica del Perú, fece dell'opera indicandola come un ritratto "attivo" per la direzione suggerita dall'occhio, che svia l'attenzione dal ritrattato per porre l'accento sull'atto contemplativo e sulla dimensione contemplata (Huatuco 2017, pp. 2-3). Questo dettaglio permette all'artista di evidenziare il limite al quale giunge la descrizione verbale nel momento in cui il poeta contempla l'ineffabile. Terminata l'accurata descrizione dell'opera, Jorge Wiese la compara con il canto della *Commedia* al fine di stabilire fino a che punto essa sviluppa il testo di riferimento, corredando tale comparazione di un vasto reticolato di rimandi letterari, filosofici e artistici.

Con quest'opera, Ricardo raccoglie la sfida insita nel voler descrivere un essere umano che contempla la divinità, interpretando brillantemente le metafore delle quali Dante si serve per descrivere i misteri dell'unità del molteplice, della Trinità e dell'Incarnazione alla fine del canto, le quali sono, rispettivamente: l'immagine di Dio come volume che racchiude ordinatamente i fogli squadernati che rappresentano l'infinita varietà dell'universo; i tre cerchi di diverso colore che ne formano uno solo, dove il secondo è riflesso del primo

come l'arcobaleno mentre il terzo è descritto come una fiamma che spira dai primi due; e l'effigie umana che a tratti collima con il secondo dei cerchi.

Va puntualizzato che il titolo completo del testo di Jorge Wiesse, che in copertina della presente edizione si propone in forma abbreviata, è in realtà il seguente: *Dante contempla la Trinità (2007) di Ricardo Wiesse: un commento di Pd. XXXIII, 115-126?* (Wiesse Rebagliati, 2017, p. 23). Ragion per cui si potrebbe obiettare che i versi citati si riferiscono unicamente al mistero della Trinità, cadendo nell'equivoco di una forzatura interpretativa, se l'autore non si premurasse di spiegare l'intenzione contenuta nel punto interrogativo che chiude il titolo: mediante una domanda aperta, egli mette a disposizione del lettore l'ipotesi che l'opera, partendo dal mistero della Trinità descritto ai versi citati, colga nel contempo l'occasione fornita dalla relativa libertà del *medium* artistico per integrare nella sua peculiare interpretazione gli altri misteri trattati alla fine del canto in questione. Jorge Wiesse provvede inoltre a indicare la fonte di riferimento utilizzata dall'artista per quest'ultimo canto del *Paradiso*, ovvero l'edizione I Meridiani Mondadori curata da Anna Maria Chiavacci Leonardi (Chiavacci Leonardi, 1997, pp. 899-929), che nell'*Introduzione al canto XXXIII* e nelle note al testo illustra chiaramente il significato delle immagini proposte dal poeta per rappresentare i tre misteri contemplati. Tale fonte è stata tradotta per l'artista da Carlos Gatti, eminente dantista e collega dell'autore. I commenti di Gatti e Wiesse al canto, ai quali Ricardo si rivolse in fase d'elaborazione dell'opera, hanno altresì contribuito al risultato ottenuto.

L'occhio di Dante contempla, come si diceva, una dimensione superiore, che Ricardo evoca in uno sfondo oscuro attraversato da scie policrome simili a nebulose stellari che, nell'analisi dell'autore, rimandano al cosmo, ai cerchi della Trinità e all'unità del molteplice grazie alle suggestioni prodotte dal tratto e dalla varietà cromatica in esso presenti. L'autore fa inoltre notare come l'intersezione tra tale sfondo e il profilo del poeta sia particolarmente significativo in quanto plasma l'idea di una contemplazione interiore che si presta a molteplici interpretazioni che vanno dalla soggettivista, all'agostiniana, all'estatica. Quest'ultima interpretazione fornisce all'autore l'occasione per sviluppare ulteriormente la contestualizzazione storico-artistica dell'opera di Ricardo Wiesse, legandola alla tradizione artistica che va dal rinascimento e barocco italiano al Virreinato del Perù mediante una selezione di opere accomunate dal tema dell'estasi.

La densità di significato di *Dante contempla la Trinità* è tale da spingere l'autore a dedicare una riflessione ad altri dettagli salienti dell'artefatto, come l'ombra proiettata su sfondo e cornice dal filo d'argento che traccia il ritratto dantesco e la forma ovale dell'opera. Secondo Jorge Wiesse, la proiezione dell'ombra di Dante trasforma il soggetto in un ritratto universale, nella "nostra effigie" (*Pd. XXXIII*, p. 131) che riferisce l'umanità intera a Dante, come

chiudendo il cerchio inaugurato dall'allusione alla "nostra vita" (*If.* I, pp. 1-2) all'inizio del viaggio dantesco. In ultima istanza, e per mezzo del poeta, l'effigie rimanda a Cristo, completando così il continuo rimando tra l'umanità, il poeta e la divinità che ne descrive il vincolo indissolubile e complesso. La proiezione della figura dantesca, che si riproduce circolarmente all'interno dell'opera, e la forma ovale della sua cornice permettono inoltre all'autore di stabilire un parallelismo con la circolarità immaginativa, linguistica e sonora del *Paradiso*.

Servendosi di un'analisi rigorosa e interdisciplinare, Jorge Wiesse ripercorre dunque gli aspetti salienti tanto dello stile e del contesto dell'artista quanto del canto dantesco di riferimento, individuando in *Dante contempla la Trinità* un *trait d'union* tra l'apoteosi del mondo dantesco contenuta nel XXXIII canto del *Paradiso* e l'arte contemporanea peruviana, emblematicamente rappresentata da Ricardo Wiesse e dall'opera in questione. L'autore dimostra con efficacia il grande valore di quest'ultima nel contesto della ricca tradizione iconografica di soggetto dantesco, data dalla capacità di evocare, in una sintesi resa felicemente possibile dal linguaggio delle arti figurative, il complesso insieme di significati e suggestioni descritto nell'ultimo canto della *Commedia*.

Giulia Degano

Universidad del Pacífico, Lima

WIESSE REBAGLIATI, Jorge

Dante contempla la Trinidad. Dante contempla la Trinità

Istituto Italiano di Cultura di Lima e Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, 2017

BATTAGLIA RICCI, Lucia

Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri



Il prestigioso volume edito da Einaudi, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, è l'ultimo frutto di una riflessione sui rapporti tra testo e immagine nelle figurazioni della *Commedia* che impegna Lucia Battaglia Ricci sin dai primi anni Novanta. L'occasione è propizia per ripercorrere i numerosi importanti contributi della studiosa all'indagine della tradizione figurativa dantesca, sia alla luce del dibattito più recente, sia nel quadro di un'analisi che adotta una prospettiva cronologica di inedita ampiezza, scegliendo di abbracciare l'intera tradizione del poema.

Dante per immagini, come da titolo, si propone di ricostruire la storia figurativa della *Commedia*, ripercorrendone per intero gli sviluppi, dai primi manoscritti miniati fino alle soglie della contemporaneità. I capitoli si snodano, dunque, seguendo un ordine rigorosamente cronologico («*Carte che ridono*»: *i manoscritti trecenteschi*; *Tra manoscritti e prime edizioni a stampa*; *Da Signorelli a Reynolds*; *Da Reynolds a Rodin*; *Il secondo Novecento e oltre: da Salvador Dalí a Mimmo Paladino*), con l'intento primo di *illustrare* come ogni esperimento di Dante "visualizzato" costituisca il testimone di una specifica «idea di Dante», rappresentando una tappa ulteriore nella storia della fortuna dantesca nel tempo e nello spazio.

Tuttavia, approntare una «sistematica ricostruzione storica in prospettiva interdisciplinare», come sottolinea l'autrice, significa misurarsi con categorie e definizioni che, in un campo in rapido sviluppo come quello degli studi sul Dante "figurato", tendono a moltiplicarsi non senza sovrapposizioni e ambiguità. Il secondo obiettivo del volume, dunque, meno dichiarato ma particolarmente stimolante per lo specialista, è quello di avanzare sia in parallelo con l'esame delle figurazioni sia in sezioni dedicate – nell'introduzione e soprattutto nel capitolo conclusivo, *Chiose a margine e riflessioni di metodo* – osservazioni, proposte terminologiche e spunti di lavoro che, oltre a incoraggiare ulteriori ricerche, orientino il lettore, arricchendo il percorso cronologico-tematico.

Osserva Battaglia Ricci che i processi di traduzione del testo dantesco in segni visibili possono essere ricondotti a tre principali tipologie, cui corrispondono diversi organismi e modalità di fruizione: 1) l'*illustrazione* riguarda manoscritti e libri illustrati, ovvero quegli insiemi al cui interno la traduzione visiva viene condotta in costante rapporto dialogico con il testo di riferimento; 2) la *visualizzazione* identifica il meccanismo creativo che agisce negli insiemi di sole immagini, dove il testo resta implicato soltanto a livello memoriale; 3) le forme intermedie individuano quegli organismi dove tavole e disegni, inizialmente nati come entità autonome, entrano in un secondo momento a far parte di libri illustrati. Accanto a questa macro-classificazione, due ulteriori elementi devono essere tenuti in considerazione nell'esame delle figurazioni: 1) la funzione esegetica delle immagini rispetto al testo dantesco, riconoscibile laddove, come nei primi manoscritti, i corredi figurativi veicolano la proposta di una chiave di lettura per l'intera opera o per uno specifico passo; 2) il rapporto tra «storia prima» (la narrazione principale) e «storie seconde» (eventi riportati dai personaggi, figure retoriche) nella selezione dei soggetti da rappresentare, centrale nel caratterizzare le diverse fasi della fortuna figurativa della *Commedia*. È l'intreccio di queste variabili a definire, nelle sue linee fondamentali, la ricezione visuale della *Commedia*, che, osservata lungo un arco temporale plurisecolare, rivela non solo profonde consonanze con le diverse temperie artistiche e storico-culturali, ma anche singolari «ritorni arcaizzanti» a modelli illustrativi primitivi o inaspettate analogie tra gli esiti dell'immaginazione d'artista e dell'esegesi del critico.

I manoscritti trecenteschi testimoniano una prima fase di diffusione dell'opera caratterizzata dalla riflessione intorno allo statuto del poema sacro e al suo valore strutturalmente rivoluzionario nella forma e nei contenuti; l'esigenza dei primi lettori, di fronte alla resistenza della *Commedia* ai codici letterari noti, è soprattutto quella di comprendere e discutere fisionomia e lettera del poema. Da qui il fiorire di una precoce tradizione di commenti, cui si accompagnano i primi corredi illustrativi, utili a chiarire alcune questioni testuali, aperti a offrire suggerimenti esegetici – come nel caso delle «soglie iconiche» raffiguranti il *Dante somniator* – o progettati come un vero e proprio commento visivo, che, tanto nella scelta del programma figurativo quanto in quella dell'immaginario-modello, rivela una vera e propria «idea di Dante» coerente e autonoma. È quanto avviene nel caso del celeberrimo *Dante Chantilly*, dove il corredo di illustrazioni, modellato sull'esempio delle Sacre Scritture, guida il lettore attraverso una lettura «orientata» dell'opera, rispecchiando la presa di posizione dell'*auctor intellectualis*, Guido da Pisa, in favore di una lettura della *Commedia* come *visio in somnio*.

La seconda fase della ricezione figurativa, tra Trecento e Quattrocento, documenta la perdita d'interesse per la riflessione sui temi, il genere e lo statuto

dell'opera, in favore di una nuova attenzione alla figura di Dante e alla sua attività di poeta. Questo mutamento, mentre rivela la risoluzione in chiave *fictiva* del dibattito sulla natura della *Commedia*, apre i corredi figurativi a veicolare una nuova polarizzazione esegetica che si gioca tra la valorizzazione della straordinaria dottrina dantesca – con il suo patrimonio di fonti e modelli letterari – e l'accento sulla dimensione didattico-morale dell'opera. È in questo periodo che fanno la loro comparsa nei codici le già menzionate «storie seconde», che, nel corso del Quattrocento, convivono non di rado con l'illustrazione della narrazione portante, con l'effetto di potenziare la memorabilità del testo, sottolineare il valore esemplare delle singole scene o ancora di mettere in risalto il programma politico e culturale della committenza. Anche laddove la raffigurazione della storia prima resta protagonista assoluta – come nel caso dell'Urbinate 365 e del ciclo botticelliano – la tendenza a interpretare i motivi danteschi alla luce delle istanze culturali contemporanee si impone, con una rielaborazione dell'immaginario dantesco in chiave razionalistico-classicizzante e, dietro l'influenza del commento di Landino, neoplatonica.

Sul finire del Quattrocento, infatti, è proprio l'*editio princeps* del *Commento* landiniano a segnare di fatto l'episodio più importante della ricezione rinascimentale della *Commedia*, contribuendo a formare l'immaginario dantesco degli artisti. Modelli visuali tratti dal poema, emergono, sul finire del Quattrocento e nel corso del secolo successivo a tutti i livelli: personaggi danteschi abitano gli affreschi di Luca Signorelli a Orvieto e quelli della Cappella Sistina di Michelangelo; le storie seconde di Ugolino e di Paolo e Francesca diventano protagoniste rispettivamente di un bassorilievo di Pierino da Vinci e di una miniatura francese in un codice dei *Triumphs* di Petrarca; Giovanni Stradano, con Luigi Alamanni e Alessandro Allori, realizza, su commissione della Crusca, una serie di tavole per un album di disegni a soggetto dantesco. Questo moltiplicarsi di esperimenti visuali culmina negli anni Ottanta del Cinquecento, in una temperie ormai controriformistica, nel monumentale *Dante historiato* di Federico Zuccari, che dà vita a una vera e propria «edizione d'autore», dove alle immagini è affidato il compito di narrare la storia, mentre il testo, in posizione ancillare, interagisce con glosse e soluzioni figurative innovative, per creare un sistema simbolico complesso, al cui centro sta l'idea della *Commedia* come *iter per mortuos* d'impronta morale e didattica.

Dopo quasi due secoli di sostanziale disinteresse, sono proprio le storie seconde, ignorate dallo Zuccari nel suo *Dante* didascalico, a far rinascere l'attenzione per il poema. A partire dall'*Ugolino* di Sir Joshua Reynolds gli artisti non illustrano più la *Commedia* a per proporre un'interpretazione globale del testo o per educare i lettori; per Delacroix, Scheffer, Füssli, scegliere di rappresentare soggetti tratti dal poema sacro significa scegliere di mettere in scena «simboli visivi di passioni eterne», raccontati da un Dante che viene ormai

interpretato come il poeta romantico per eccellenza. È così che, soprattutto intorno alle figure di Paolo e Francesca e Ugolino, si crea una ricchissima tradizione figurativa, che astrae i soggetti dalla narrazione originaria, svincolandone le vicende dal giudizio morale di Dante e valorizzandone il potenziale drammatico o il valore simbolico. La storia seconda diviene, dunque, nel corso dell'Ottocento, il luogo dove l'artista si appropria del poema, piegandolo a interpretare e trasmettere valori e idee personali. Questo processo di progressiva emancipazione dei personaggi dalla loro posizione e funzione originaria all'interno del sistema-*Commedia* culmina nell'opera Auguste Rodin. Le sculture nate dall'intepretazione del tema dantesco della *Porta dell'Inferno*, tramite un processo di rielaborazione continua, si distaccano progressivamente dal motivo originario, fino ad arrivare a incarnare, nel caso del *Bacio* e del *Pensatore*, l'universale di un gesto o di un'attitudine spirituale.

Nel corso del Novecento gli artisti sentono la necessità di misurarsi, prima ancora che con la dimensione testuale della *Commedia*, con un'eredità iconografica ormai tanto corposa da costituire un termine di confronto ineludibile. Il peso dei cicli tardo ottocenteschi, primo fra tutti quello di Gustave Doré, spinge gli artisti a elaborare rappresentazioni innovative e complesse. Mentre negli acquerelli di Salvador Dalí si estremizza il distacco dell'artista rispetto alla lettera del poema, che viene «cannibalizzato» in una traduzione surrealista, nel *Nuovo commento figurato* di Alberto Martini, il segno grafico s'intreccia alla parola, realizzando «vere e proprie immagini da leggere». Battaglia Ricci sottolinea come qui Martini si dimostri vero e proprio «pioniere di un nuovo modo di leggere il poema», scegliendo di collegare le tavole fra loro tramite una fitta rete di richiami intertestuali, anticipando così una tendenza esegetica che caratterizzerà di lì a poco il panorama degli studi su Dante.

Questa capacità di percorrere (o addirittura precorrere) le strade della critica dantesca grazie all'immaginazione artistica è uno degli aspetti più interessanti rilevati in quest'ultima tappa del percorso. Dalle tele di Achille Incerti, dove la lettura della *Commedia* avviene attraverso il filtro dell'esperienza di sanatori e prigionieri, emerge una consapevolezza della validità universale dell'esperienza di Dante pellegrino, accostabile alle letture proposte da Auerbach e Singleton, che pure il pittore non conosceva; o ancora: le *Immagini sorprendenti* di Mimmo Paladino propongono, accanto a rese illustrative, rappresentazioni puramente simboliche, capaci di mettere in risalto, ad esempio, il duplice io dantesco (autore e personaggio) implicato nel viaggio verso Dio. In questo senso, Paladino propone una lettura della *Commedia* in senso lato "continiana" e recupera persino la funzione di guida esegetica che le immagini svolgevano nei primi manoscritti miniati.

Il percorso diacronico si chiude così nel segno della circolarità, dimostrando come la scelta della prospettiva "di lungo corso" che caratterizza *Dante*

per immagini consenta non solo di apprezzare la straordinaria varietà delle traduzioni visive dantesche, ma, individuando costanti, innovazioni e ritorni, permetta di riconoscere i punti nevralgici di una tradizione figurativa ricchissima e di contribuire con un nuovi argomenti a un dibattito critico in costante evoluzione, che certamente non potrà prescindere da questo lavoro.

Elisa Orsi

Università di Pisa

BATTAGLIA RICCI, Lucia

Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri
Torino, Einaudi, 2018

CICCUTO, M & LIVRAGHI, L.M.G. (a cura di)
Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo.
Prima parte



Come gli addetti ai lavori sanno bene, in previsione del Centenario dantesco, moltissimi sono ad oggi i cantieri aperti e i progetti ambiziosi fioriti intorno all'opera e alla figura di Dante Alighieri con l'obiettivo di tagliare il traguardo del 2021 con nuovi materiali da proporre al pubblico degli specialisti ma anche agli appassionati o, più semplicemente, a coloro che si avvicinano per la prima volta al poeta fiorentino. Nel vastissimo panorama della dantistica, tra gli ambiti di ricerca più produttivi troviamo sicuramente quello degli studi dedicati alla tradizione figurata della *Commedia*; studi sulla fortuna dantesca, dunque, ma anche studi di per sé *fortunati*, i cui sviluppi si distinguono per vivacità innovativa e le cui caratteristiche liminari rendono un terreno favorevole alla riflessione su questioni metodologiche di primaria importanza, prima fra tutte l'interdisciplinarietà. Il progetto del *Dante visualizzato*, nell'ottica di stimolare il dialogo tra studiosi che, a vario titolo, s'interessano delle figurazioni dantesche, tende a superare la prospettiva interdisciplinare intesa come semplice convergenza di competenze intorno al medesimo oggetto di studio, sia aprendo uno spazio fisico di confronto, quello dei convegni internazionali – l'ultimo, in ordine di tempo, lo scorso ottobre all'università di Potsdam – sia fissandone gli esiti in una serie di volumi, con l'obiettivo di delineare un primo panorama d'insieme della tradizione figurativa della *Commedia*, in un arco temporale che va dal XIV secolo fino ai disegni di Sandro Botticelli.

Dopo la prima, dedicata ai manoscritti trecenteschi, questo secondo volume esplora le figurazioni dantesche della prima metà del Quattrocento; una fase, come segnala Ciccuto nella *Premessa*, di articolata evoluzione della tradizione iconizzata della *Commedia*, tra permanenza dei modelli iconografici trecenteschi e l'apertura del canone illustrativo umanistico. È tra i poli della continuità con la prima tradizione testuale e figurativa e i tratti dell'innovazione quattrocentesca che oscilla anche la fisionomia generale dei contributi, che, pur mantenendo la cornice cronologica di riferimento, non tradiscono la natura fluida della materia, con incursioni a ritroso sul finire

del secolo precedente e anticipazioni sulle tendenze che caratterizzeranno i decenni successivi.

È significativo, in questo senso, l'intervento che apre il volume, di Marisa Boschi Rotiroti e Francesca Pasut (*Codici fiorentini della Commedia in epoca tardogotica. Aspetti codicologici e artistici*), che indaga la fisionomia dei manoscritti miniati fiorentini della *Commedia* nel periodo a cavallo tra la seconda metà del Trecento e i primi decenni del Quattrocento, nell'ambito di un'indagine di più ampio respiro intesa a ricostruire l'intera produzione tre-quattrocentesca nei suoi aspetti paleografici, codicologici, iconografici e testuali. Boschi Rotiroti, in particolare, evidenzia continuità e discontinuità nella produzione libraria: dal manoscritto della prima metà del Trecento, le cui caratteristiche rispondevano a un modello ormai consolidato, si passa, nella seconda metà del secolo, a una maggiore tolleranza tra diverse opzioni di realizzazione materiale; per la *Commedia*, il trapasso cronologico si traduce in scelte grafiche piuttosto conservative a fronte di un aumento dei codici con livello di decorazione medio o elevato. Per decifrare questa varietà è possibile affidarsi a un tipo di indagine, che, assumendo di volta in volta come riferimento l'identità del copista o del miniatore, scopre il complesso intreccio di rapporti tra le figure coinvolte nella realizzazione dei manoscritti, ricostruendo il contesto culturale di produzione. Mettendo a frutto queste indicazioni, Pasut, a partire dagli apparati decorativi, illustra come i codici miniati tra Tre e Quattrocento, più che di vera e propria innovazione, siano un terreno di compromesso tra la tradizione della *Commedia* "all'antica" e la nuova necessità di un commento al testo che passa anche attraverso una fase di graduale arricchimento iconografico, iniziato proprio a partire dagli anni Dieci e Venti del Quattrocento. Le strategie adottate vanno dalla rielaborazione complessiva nella distribuzione delle miniature all'integrazione di elementi inediti in iconografie ancora convenzionali, da soluzioni nel segno di un assoluto tradizionalismo fino alla scelta di completare o innovare esemplari trecenteschi lasciati incompiuti.

La stessa dialettica tra continuità e innovazione è al centro dagli interventi di Chiara Ponchia (*Continuità e innovazione. Tendenze illustrative della Divina Commedia nel primo Quattrocento*) ed Eva Ponzi (*Dante miniato nei fondi della Biblioteca apostolica vaticana*). Ponchia analizza due manoscritti illustri, il Banco Rari 39 (Bibl. Nazionale Centrale di Firenze) e l'It. 78 (Bibl. nazionale de France), entrambi caratterizzati dalla compresenza di caratteri tradizionali e innovativi; la carica d'innovatività, nei due codici, emerge non solo nelle scelte d'impaginazione, ma anche e soprattutto nella presenza di grandi iniziali istoriate organizzate secondo una vera e propria stratificazione semantica. Non solo le iniziali incorporano uno o più momenti della narrazione, ma, in alcuni casi, arrivano a trasporre in immagini un terzo piano di significato, slegato dalla vicenda principale e che coinvolge invece metafore,

invocazioni o eventi riportati. Queste strategie, secondo Ponchia, testimoniano la genesi di un nuovo rapporto tra il testo, i miniatori e gli eruditi che concepiscono il programma illustrativo; una relazione dinamica che è alla radice dei meccanismi d'innovazione di questo periodo. L'intervento di Ponzi focalizza l'attenzione sull'apparato decorativo del ms. Ott. Lat. 2863 (Biblioteca Vaticana); nel codice, caratteri spiccatamente trecenteschi convivono con una datazione avanzata (1461), rendendo il manoscritto un caso eccezionale all'interno della produzione dell'epoca. L'ipotesi di Ponzi è che l'ottoboniano presenti un apparato decorativo "fossile", esemplato da un codice del XIV secolo, che sarebbe servito da modello sia testuale che figurativo. L'esistenza di un *exemplar* trecentesco sarebbe evidente, in special modo, nella fisionomia delle iniziali maggiori, d'impianto gotico, mentre le miniature del codice, che intrattengono un rapporto discontinuo e singolare col testo – omettendo, ad esempio, la rappresentazione di Dante stesso – suggerirebbero ancora una volta di riflettere sul rapporto che intercorre tra la committenza, l'*ordinator*, il miniatore e, in questo caso, l'ipotetica fisionomia del manoscritto modello.

Sul fronte dell'originalità si colloca certamente il ms. analizzato da Gianni Pittiglio (*Il ms. 10057 di Madrid: una Commedia tra "storie seconde" e hapax iconografici*), anch'esso caratterizzato sia dalla presenza – secondo la definizione di Battaglia Ricci – di «storie seconde», e cioè di illustrazioni che hanno per oggetto, analogamente a quanto avveniva nel B.R. 39, racconti dei personaggi e stratagemmi retorici, ma anche, e non di rado, dalla presenza di dettagli che sono veri e propri casi unici all'interno della tradizione figurativa della *Commedia*. Lo spoglio analitico di questa interessante casistica, affiancato da Pittiglio a una prima ipotesi di relazione coi commenti – in particolare con quello di Giovanni da Serravalle – conduce a un'ipotesi di collocazione, per il manoscritto, in un arco temporale compreso tra la fine del XIV e l'inizio del XV secolo e, per il corredo illustrativo, suggerisce una data successiva al 1416-17.

L'intervento di Salvatore Sansone (*Dante nell'Eden. Matelda, Beatrice e la processione mistica in alcuni esemplari miniati della Commedia*) sceglie invece di illustrare le peculiarità figurative della *Commedia* a cavallo tra Tre e Quattrocento, operando un confronto di tipo tematico: presentando, cioè, il ventaglio di soluzioni figurative adottate dai miniatori di alcuni importanti manoscritti (10057 della Nacional di Madrid; M676 della Morgan Library di New York; Canon. It 108 della Bodleian Library di Oxford; Holkam 514, Additional 19587 della British Library di Londra; Marciano it. IX 276; Plut. 40.1; Modena, Bibl. Estense α, R.4.8; Plut. 40.7; Yates Thompson 36) per la rappresentazione delle scene edeniche del poema dantesco. L'ampia disamina conduce a individuare un percorso evolutivo nella trattazione della materia. La varietà dei temi e delle immagini presenti nei canti dell'Eden traspaiono soprattutto dai codici trecenteschi, più interessati alla rappresentazione del

testo nella sua complessità. Tra il Trecento e il Quattrocento si osserva, invece, una discontinuità illustrativa ben esemplificata dal trattamento della figura di Beatrice, che, da parte integrante di una narrazione corale diviene oggetto di un'attenzione privilegiata, quasi biografica, che sposta l'attenzione sul suo rapporto con Dante e sulla sua funzione salvifica.

La convivenza tra spinte innovatrici e filone tradizionalistico è anche il segno visibile di come le strategie illustrative dei manoscritti accompagnino le alterne vicende della sedimentazione della *Commedia* in quanto classico; un processo di canonizzazione, che, come evidenzia il contributo di Anna Pegoretti (*Camminare nel testo: il Dante di ser Piero Bonaccorsi*), traspare anche dall'analisi di paratesti secondari come il *Cammino di Dante*, fortunato testo di servizio d'argomento topografico-astronomico che, con il lavoro testimoniato dagli autografi, getta luce sulla complessa e sempre più stratificata confezione della *Commedia* quattrocentesca. In questo caso, le illustrazioni presenti nei manoscritti del *Cammino* rispondono alla necessità di visualizzare una vera e propria cartografia dell'Aldilà, elaborandone una rappresentazione organica e topo-cosmografica, che, nel dimostrare l'ordine sotteso al poema dantesco, conduca e orienti il lettore nella memorizzazione e comprensione del testo, in un viaggio che da letterario recupera anche la sua dimensione letterale e squisitamente spaziale, in accordo con l'interesse matematico che caratterizza la temperie umanistica.

C'è dunque la testimonianza, nel tessuto vitale dei centri di cultura italiani, di una penetrazione profonda della materia dantesca che non avviene solo ad opera di letterati di professione. Il primo Quattrocento, infatti, come sottolinea Paolo Procaccioli, (*Dante letto e dante figurato. Ritmi e dialettiche della praesentia Dantis nel primo Quattrocento*) registra, allo stesso tempo, la crescita nella produzione dei manoscritti illustrati e il mancato aggiornamento dei materiali esegetici. Le radici di questo fenomeno vengono indagate da Procaccioli attraverso la ricostruzione di altri percorsi di diffusione della *Commedia*, quelli che passano attraverso i lettori e le letture pubbliche: una tradizione mai interrotta, di complessa ricostruzione, che dimostra sia la costanza che la consistenza dell'interesse popolare – stimolato dalle iniziative delle amministrazioni – sia il percorso che conduce al riconoscimento del valore civile, retorico-poetico e dottrinario del poema. La vicenda della costruzione del culto dantesco spiegherebbe dunque la passività esegetica di questa fase storica: ciò che interessa non è più principalmente la penetrazione del testo, ma la legittimazione di Dante in quanto *auctor*.

Alla ricettività della *Commedia* "visualizzata" rispetto alle istanze culturali dei suoi ambienti di produzione si aggiunge una spiccata funzione di catalizzatore di prestigio politico, particolarmente accentuata nei due interventi di Joan Molina Figueras (*L'avara povertà di Catalogna? Il manoscritto Yates Thom-*

pson, un canto al lusso tardogotico e alla cultura umanistica nella corte napoletana di Alfonso d'Aragona) e di Vincenzo Vitale (*L'impero di Alfonso il Magnanimo nella Commedia aragonese*), entrambi dedicati al ms. Yates Thompson 36 e al suo progetto figurativo, legato a doppio filo alla celebrazione del potere di Alfonso V di Aragona. La ricchezza dell'apparato decorativo del celeberrimo codice, unita all'attento vaglio delle vicende aragonesi, apre, nei due contributi, un ventaglio di possibilità esegetiche. Le peculiarità illustrative, infatti, sembrano dover essere lette come il riflesso di un ambiente già permeato di cultura dantesca, in cui il prestigioso codice della *Commedia* si trasforma, attraverso emblemi e spie disseminati nelle miniature, nel luogo della celebrazione del sovrano come principe perfetto, eroe cristiano e colto umanista (Molina Figueras). Proprio nel segno rinnovato interesse, tutto "classico", per la storia degli Argonauti sarebbero da leggere anche alcuni dettagli figurativi del *Purgatorio* e del *Paradiso*, segnali di un possibile percorso metatestuale sul viaggio della lettura, condotto proprio grazie ai riferimenti al mito "umanistico" di Giasone e compagni (Vitale).

Se, come abbiamo visto, le illustrazioni del poema si prestano a veicolare programmi culturali e interessi politici di importanti committenze, allo stesso tempo è possibile, tramite i codici, ricostruire le modalità di produzione e diffusione della cultura, dantesca e non, in aree più "periferiche". È il caso del manoscritto Gg.3.6 (Bibl. Universitaria di Cambridge), analizzato da Andrea Improta (*Una Commedia miniata di fine Trecento per i Trinci di Foligno*). Lo studio aggiorna e rivede datazione e indicazioni attributive del codice, collocandolo, grazie a un'accurata analisi stilistica, nella biblioteca di Ugolino III Trinci, signore di Foligno dal 1386 al 1415. Attraverso il manoscritto ricostruiamo l'immagine di una corte caratterizzata da una diffusa influenza dantesca, come testimonia la figura del domenicano Federico Frezzi – probabile committente del codice e, a sua volta, autore del *Quadriregio*, che ha come modello la *Commedia* – ricostruiamo un contesto artistico vitale, quello dei miniatori folignati, e intuiamo la ricchezza delle biblioteche cittadine, oggi disperse. L'intervento di Susy Marcon (*Dante di frontiera: Pietro Campenni e il gotico tardo*) analizza due *Commedie* sottoscritte dal cancelliere Pietro Campenni sul finire del XIV secolo – Parigi, Bibl. Nationale, Ital. 77 e Venezia, Bibl. Marciana, It. IX, 692 (=12134) – e realizzate tra Isola d'Istria e Portobuffolé. I codici, accompagnati dal commento di Benvenuto da Imola, membranacei e di grandi dimensioni, presentano, tuttavia caratteristiche differenti: la fisionomia dell'It. 77, suggerisce un ordine di realizzazione che prevede la copia del testo centrale, la copia del commento che lo circonda e, infine, la realizzazione dei capilettera e delle tre miniature figurate di inizio cantica, avvenuta probabilmente a Venezia, dove il manoscritto è verosimilmente stato completato. Nel codice della Marciana, invece, sembra che l'apparato decorativo sia stato

realizzato prima della trascrizione del commento, in uno stile che rimanda sia all'ambiente padovano che alla miniatura veneziana. L'analisi apre uno scorcio sulla diffusione della materia dantesca nell'entroterra veneziano, ad opera proprio dei cancellieri impegnati nelle podesterie minori, che, coi loro spostamenti di sede, contribuivano alla trasmissione e circolazione delle conoscenze.

Alla ricostruzione della diffusione della *Commedia* all'interno di un preciso ceto, quello dei mercanti, è dedicato il contributo di Marco Cursi e Luisa Miglio (*La Commedia in mercantesca nella prima metà del Quattrocento: carte che ridono?*), concepito in continuità con l'intervento già proposto nel primo volume del *Dante visualizzato* e dedicato ai manoscritti in mercantesca del XIV secolo. Gli autori proseguono qui l'indagine, occupandosi delle *Commedie* in mercantesca risalenti al Quattrocento. Il *corpus* individuato, di 37 manoscritti, permette di analizzare elementi di continuità e di distinzione rispetto al panorama del Trecento. Il supporto preferito continua ad essere quello cartaceo e la preferenza trecentesca per i codici medio-grandi risulta, nel Quattrocento, confermata e accentuata. D'altra parte, la fascicolazione presenta un quadro più complesso, che testimonia un mutamento legato alle innovazioni del libro umanistico. Allo stesso modo, la maggior parte dei codici rinuncia all'impiego dei richiami, mentre nessun manoscritto preso in esame presenta illustrazioni o spazi bianchi che ne denuncino il progetto. Come sottolineano gli autori, la mancanza quasi assoluta di immagini – con l'esclusione dei disegni tecnici – stupisce all'interno di manoscritti dedicati a un pubblico non particolarmente dotto e che dunque avrebbe potuto trarre particolare giovamento dalle visualizzazioni del testo. All'interno di un panorama generalmente "povero" dal punto di vista figurativo, spicca tuttavia il caso del Med. Pal. 72. Il manoscritto membranaceo, uno dei rari codici in mercantesca di alte ambizioni formali, contiene i *Trionfi* di Petrarca e una *Commedia* corredata da illustrazioni nelle iniziali di cantica. L'analisi stilistica conduce all'ipotesi di un'attribuzione unica per l'intero corredo, che sarebbe stato realizzato interamente Apollonio, già autore delle illustrazioni dei *Trionfi*.

Uno sguardo ai nuovi strumenti di ricerca e catalogazione per i manoscritti miniati della *Commedia* ci viene da Gennaro Ferrante (Illuminated Dante Project. *Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. I. Un case study quattrocentesco: mss. Italien 74, Riccardiano 1004 e Guarneriano 200*) e Ciro Perna (Illuminated Dante project. *Per un archivio digitale delle più antiche illustrazioni della Commedia. II. Il cod. M 676 della Morgan Library: datazione, iconografia, esegesi*). I due interventi presentano, attraverso l'esame di alcuni casi di studio, le possibilità offerte dalla messa a punto dell'*Illuminated Dante Project*. L'IDP, ideato da un gruppo di studiosi dell'università Federico II di Napoli, nasce dalla necessità di ampliare e aggiornare il celebre ma ormai datato repertorio degli *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*,

a cura di P. Brieger, M. Meiss e C.S. Singleton (1969), realizzando una piattaforma *online* (<http://www.dante.unina.it/public/frontend>) dove non solo trovi posto un censimento delle *Commedie* illustrate e la loro digitalizzazione, ma al cui interno sia possibile anche far dialogare fra loro metadati codicologici, paleografici, stilistici, iconografici e testuali, così da approntare un preziosissimo strumento di ricerca.

Ferrante, dopo aver delinato i caratteri e le prospettive del progetto, dà un saggio delle sue possibilità d'applicazione tramite il *case study* di un gruppo di codici danteschi quattrocenteschi, tutti vicini all'ambiente del monastero di Santa Maria degli Angeli a Firenze. L'incrocio tra i dati presenti nel database a proposito del Riccardiano 1004, dell'Italien 74 e del Guarneriano 200, permette, anzitutto, di individuare alcuni punti critici nell'analisi paleografica dei manoscritti, e di approdare, così, a un nuovo esame, i cui risultati fanno luce sulle dinamiche di collaborazione interne allo *scriptorium*. Lo stesso confronto consente di intuire l'esistenza di un progetto culturale più ampio che investe il piano testuale, esegetico e iconografico della confezione delle *Commedie* illustrate, rivelando una notevole influenza dell'ambiente domenicano. Il contributo di Perna è incentrato sul manoscritto M 676 della Morgan Library, del quale ricostruisce le fasi di realizzazione. Il codice, che contiene *Commedia* con il commento del cosiddetto Amico dell'Ottimo, fu vergato per mano del notaio Andrea Lancia a Firenze, per poi migrare, in un secondo momento, verso Napoli. L'intreccio tra corredo iconografico e commento ha suggerito, nel corso del tempo, una serie di ipotesi sulle fasi della confezione del manoscritto e sulle modalità di collaborazione tra copista e miniatore. Perna, ricostruendo le abitudini scrittorie del Lancia, accorda priorità alle glosse rispetto al ciclo illustrativo – e alle relative istruzioni per il miniatore – che sembrano dover essere collocati in area napoletana, a cavallo tra il Trecento e il Quattrocento. L'inserimento nell'*IDP* del Morgan 676 imporrà, dunque, di riflettere sul rapporto complesso che intercorre tra testo e illustrazioni, elaborando le quali, in alcuni casi, il miniatore si distacca dalle glosse dell'Amico dell'Ottimo, aprendo interrogativi sull'indirizzo esegetico che sottende al programma illustrativo.

Al Morgan 676 è dedicato anche il contributo di Alessandra Perriccioli Saggese (*Le illustrazioni della Divina Commedia Morgan 676 fra Firenze e Napoli*), che, da un punto di vista storico-artistico, riprende la questione della cronologia e della localizzazione del manoscritto nelle sue varie fasi di confezione. Perriccioli Saggese ipotizza che le iniziali filigranate, così come le iniziali miniate delle prime due cantiche, siano state realizzate prima della stesura delle glosse ma successivamente a quella del poema. L'analisi stilistica suggerisce di accostare le iniziali di *Inferno* e *Purgatorio* al repertorio di Pacino di Bonaguida e del Maestro delle Effigi Domenicane, mentre nell'iniziale del

Paradiso si deve probabilmente riconoscere la mano del miniatore convenzionalmente chiamato “Ser Monte”, stilisticamente vicino al Maestro delle Effigi e a cui, per questa ragione, si sarebbe rivolto il Lancia. Le illustrazioni, realizzate invece a Napoli, non si discostano molto dai modelli iconografici trecenteschi e sembrano invece riferibili ad un unico miniatore, che, per gli accenti umbri presenti nel codice, è probabilmente legato a quell’area geografica.

Chiude il volume il contributo di Daniele Guernelli (*Dante all’asta. Codici miniati della Divina commedia sul mercato antiquario di età contemporanea*), che ci consente di misurare la fortuna delle visualizzazioni dantesche tramite la ricostruzione delle vicende di acquisizione di alcuni dei più notevoli manoscritti miniati della *Commedia*. Tra XIX e XX secolo, la moda della bibliofilia e la nascita delle aste librarie si intrecciano alla costruzione di alcune importanti collezioni, curate da personaggi illustri come Henry Yates Thompson e John Pierpont Morgan. L’assenza della *Commedia* miniata dagli scaffali di molti collezionisti sarà perciò da imputarsi alla scarsità di esemplari, piuttosto che alla mancanza di interesse per una tradizione delle figurazioni dantesche, che, come anche questo secondo *Dante visualizzato* testimonia, è a tutt’oggi ricca di fascino e di spunti di ricerca.

Elisa Orsi
Università di Pisa

Dante visualizzato. Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte
A cura di M. Ciccuto, L.M.G. Livraghi
Firenze, Franco Cesati Editore, 2019