

**MIMESIS JOURNAL BOOKS**  
collana di «Mimesis Journal. Scritture della performance»

ISSN 2283-8783

comitato scientifico

**Antonio Attisani** Università degli Studi di Torino

**Florinda Cambria** Università degli Studi dell'Insubria

**Edoardo Giovanni Carlotti** Università degli Studi di Torino

**Roberta Carpani** Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

**Livia Cavaglieri** Università degli Studi di Genova

**Fabrizio Deriu** Università degli Studi di Teramo

**Fabrizio Fiaschini** Università degli studi di Pavia

**Susanne Franco** Università Ca' Foscari, Venezia

**Valentina Garavaglia** Università IULM, Milano

**Massimo Lenzi** Università degli Studi di Torino

**Lorenzo Mango** Università degli Studi L'Orientale di Napoli

**Eva Marinai** Università degli Studi di Pisa

**Federica Mazzocchi** Università degli Studi di Torino

**Tatiana Motta Lima** Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

**Armando Petrini** Università degli Studi di Torino

**Antonio Pizzo** Università degli Studi di Torino

**Alessandro Pontremoli** Università degli Studi di Torino

**Kris Salata** Florida State University

**Annamaria Sapienza** Università degli Studi di Salerno

**Carlo Sini** Università degli Studi di Milano

**Stefano Tomassini** Università IUAV di Venezia



**L'umanità  
mancata.  
Dante e la scena**

**Antonio Attisani  
Stefano Tomassini**

introduzione di  
**Andrea Torre**

dossier fotografico di  
**Jacopo Benassi**  
a cura e con nota di  
**Edoardo Ferrari**

**L'umanità  
mancata.**  
**Dante e la scena**  
Antonio Attisani  
Stefano Tomassini

Il volume è stato pubblicato con il contributo  
della Università Iuav di Venezia.

© 2023  
Accademia University Press  
via Carlo Alberto 55  
I-10123 Torino



prima edizione maggio 2023  
isbn 9791255000532  
edizioni digitali [www.aAccademia.it/umanita-mancata](http://www.aAccademia.it/umanita-mancata)  
<http://books.openedition.org/aaccademia/179>

book design boffetta.com

**Accademia University Press** è un marchio registrato di proprietà  
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

**Indice**

**Una proposta di Dante**

Andrea Torre VII

**Poesia e sapere della sconfitta  
nel Teatro Paradiso**

Antonio Attisani 3

**Sempre in piedi: Dante e la danza**

Stefano Tomassini 47

**Dante e la «condizione finale» del teatro**

Stefano Tomassini 88

**Dossier fotografico**

Jacopo Benassi 109

V

**Antonio  
Attisani**

VI

## Una proposta di Dante

Andrea Torre

Non è dunque meraviglia se ne' nostri tempi sono accascate le medesime cose che altre volte sono state. Non s'hanno per questo li uomini a ritrarre, per quanto è lor possibile, dalli studi et essercizi consueti, perché Iddio e la natura, che questa variazione lasciano seguire, niente fanno in vano e vogliono che questo mondo, quanto dura, del continuo più bello e delectabile diventi. Né questo seguirebbe se li uomini, impauriti delle guerre, dubitando della morte, a niente altro che a dolersi attendessino. E però noi, che in questi tempi siamo, imitando e' passati che in simili travagli e forse più gravi si sono trovati, non desisteremo da fare quelle opere che iudicheremo a proposito; et io non desisterò dal mio scrivere.

Francesco Vettori, *Viaggio in Alamagna*

Ha trovato la mia mano, quella con la penna. Ha chiuso la sua mano nella mia. – Coraggio, amico, disegna, – ha detto. – Disegna. Vedrai. Io ti vengo dietro. Andrà tutto bene. Fa' come ti dico, comincia subito. Vedrai. Disegna. – ha detto il cieco.

Raymond Carver, *Cattedrale*

Verso il 1963, a pochi mesi dall'inizio del processo di Francoforte riservato ai responsabili della macchina di sterminio di Auschwitz, e due anni prima del debutto dell'*Istruttoria* sulle scene, Peter Weiss iniziò a leggere la *Divina commedia*. Lo fece col deliberato proposito di rinvenire nel dispositivo linguistico e concettuale del poema quella predisposizione a «cogliere il futuro», che faceva sostenere a Osip Mandel'stam l'inutilità di «leggere i canti di Dante senza

rivolgerli al presente. È per questo che essi sono stati creati. Sono armati per percepire il futuro. Ed esigono un commento *in Futurum*.<sup>1</sup> Il resoconto del viaggio oltremondano dantesco doveva fungere da palinsesto per il personale “attraversamento”, da parte dello scrittore tedesco, della topologia di un inferno contemporaneo come il campo di sterminio. L'attualizzazione della narrazione della *Commedia* poteva ovviamente essere perseguita anche attraverso una riconfigurazione dei suoi personaggi. Sorprendente ma non inimmaginabile risulta a questo proposito la sostituzione della figura di Virgilio con quella di Giotto, guida eletta per un'esperienza di esecuzione della *Commedia* che, ancor più del suo ipotesto trecentesco, doveva affrontare la tragica scissione tra il visibile e il dicibile, e nella fattispecie la cesura incarnatasi nei drammatici eventi del XX secolo. L'idea fu dunque quella di sfruttare la tensione espressiva creata dal confronto tra «i mondi che portavano in sé | il pittore e lo scrittore» – come racconta Weiss nell'*Esercizio preliminare per il dramma in tre parti Divina commedia* – «tutto in Giotto improntato all'immanente, | in Dante alla fede nel soprannaturale. [...] Comune a entrambi sarebbe tuttavia l'indagine | di qualsiasi fenomeno, la potenza della rappresentazione».<sup>2</sup> Alla fine il progetto di Weiss non andò in porto, o almeno vide il suo complesso impianto intertestuale evolversi entro l'esperienza, peraltro già estrema, dell'oratorio dell'*Istruttoria*, laddove però l'autore tedesco riuscì a conservare dei due artisti antichi il rigore nel progetto di «inquadrare l'informe»,<sup>3</sup> pur nella consapevolezza dell'incolmabile distanza che lo separava dai loro tempi: «Non erano | semplicemente forme che mi avevano lasciato, e forse | neanche più forme, solo proposte, solo schemi costruiti | dove ogni contenuto andava riversato in modo nuovo».<sup>4</sup>

Cogliere Dante come «proposta» è anche la piattaforma intellettuale, affettiva e politica (politica perché intellettuale

1. Ossip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, il Melangolo, Genova 1994, p. 96, corsivo dell'autore.
2. Peter Weiss, *Inferni. Auschwitz Dante Laocoonte*, a c. di C.C. Härle, trad. it. di A. Pensa, Cronopio, Napoli 2007, p. 30.
3. Ivi, p. 37.
4. Ivi, p. 35.



e affettiva) sovra cui si distende, tra le pagine di questo volume, il dialogo tra Antonio Attisani e Stefano Tomassini intorno a ciò che l'esperienza della *Commedia* – ossia la fibra intrecciata delle esperienze del suo autore, di tutti i suoi personaggi e di tutti i suoi lettori – ha rappresentato nel tempo, e ancora può rappresentare, in quanto occasione di *performance*. La puntuale mappatura degli adattamenti e delle appropriazioni coreutici, drammaturgici e attoriali del poema, attraverso cui Tomassini definisce un territorio stratificato dalla prima età moderna alla più prossima contemporaneità, vale infatti da supporto cartografico per l'esplorazione «in *Futurum*» da Attisani riservata alle possibilità etico-poetiche di una scrittura delle voci, delle immagini e dei corpi sulla/nella/per la scena del nostro quotidiano quale «speranza in un poetare» che sia «forma di vita trascendente la volgarità del politico e la irrimediabilità della storia» (p. 40). Così come, in piena reciprocità, la denuncia dell'acquisizione tutt'altro che sistemica di un'idea di teatro che sia esperienza dell'*altro* e non riproduzione di sé trova conferma nel lavoro intenso ma in larga misura superficiale, devoto sì ma raramente interpretativo, talora ideologicamente strutturato ma solo a tratti gioiosamente gratuito, che si è dispiegato per secoli intorno a progetti di messa in scena della *Commedia*.

Che si espliciti nella strenua militanza di una verifica critica del passato e di una registrazione testimoniale del presente, oppure che, senza deferenza a qualsivoglia tradizione, assuma una posizione scettica intorno alla funzione di modello etico riconosciuta al «teatro immaginario concepito da un uomo sconfitto e dalle incongrue convinzioni politiche» (p. 40), l'interrogazione rivolta al poema da Attisani e Tomassini sembra comunque concordemente focalizzarsi su ciò che, in Dante e intorno a Dante, distoglie la parola dalla pura e semplice funzione comunicativa, dandole il rilievo opaco della figura. E nel far ciò evidenzia un aspetto intrinsecamente performativo della ricerca poetica dantesca, il suo immaginare nella disponibilità plastica, metamorfica, mimetica della lingua un soccorso ai (e uno svelamento dei) limiti di significazione del linguaggio. Due esempi potrebbero, in tal senso, dialogare con quanto suggerito dalle pagine di questo libro, soprattutto se disposti in sequenza con la prima vera insorgenza del corporeo, quale forma d'espres-

sione a-verbale, che si incontra nella *Commedia*, quella di un corpo che «come ... morto cade», per dar forma e sfogo all'eccesso di ricordi perturbanti riflessi dalla *vita nuova* di Francesca e Paolo.

Come è noto, tra i canti X e XII del *Purgatorio* si distende una zona del viaggio oltremondano dedicata al peccato proprio di Dante, quello della superbia, presentato come un errore che nasce da una distorta percezione del reale, come un amore mal indirizzato verso sé che rende ciechi rispetto all'*altro*. Il contrappasso a tale deficit di *visus* non può che essere un esercizio di visione, un'educazione dello sguardo condotta attraverso un volontario (e faticoso) atto di osservazione, interpretazione e memorizzazione degli *exempla* di umiltà esaltata e di superbia punita ritratti a bassorilievo sulla parete e sul pavimento della prima cornice purgatoriale. L'efficacia dell'esercizio spirituale di visione che il Dante-*auctor* predispone per il Dante-*agens* (così come per gli altri penitenti, e ovviamente per ogni lettore) deriva dalla calibrata articolazione del percorso visivo che l'ecfrasi dantesca pone innanzi agli occhi, stazione dopo stazione. L'icasticità di tali immagini si alimenta degli insistiti riferimenti al campo visivo che si susseguono lungo il canto, nonché alle ripetute sottolineature del deficit visivo/percettivo/cognitivo lì esperito. Al gioioso e bramoso desiderio di vedere da parte di Dante (X, 97-105) seguono infatti prima l'esperienza di una difficile visione fisica (X, 112-117: sia Dante che Virgilio, con la loro vista umana, non riescono facilmente a comprendere la scena che si sta formando innanzi), poi il suggerimento del corretto approccio interpretativo alla visione (X, 118-120: districare con il *mirar fiso* una forma apparentemente incomprensibile; è ciò che Dante ha fatto prima con i bassorilievi a parete ed è ciò che deve fare ogni lettore – anche questo è il senso dell'apostrofe dei vv. 121-126 –, andando oltre il puro senso referenziale dell'immagine, ossia arricchendola, interpretandola, descrivendola e ricreandola: «Ma guarda fiso là, e disviticchia | col viso»), e in fine la paradossale constatazione dell'espressività eloquente delle posture dei penitenti, assimilate prima a quelle di cariatidi che danno l'illusione di essere reali e poi accostate ai precedenti bassorilievi in quanto figure pietrificate in grado di parlare (X, 130-139).

La funzionalità di tale *visibile parlare* è testimoniata anche

dal differente posizionamento delle due sequenze di immagini scolpite, motivato dal fatto che mentre il vizio punito deve essere come una condanna posta sempre davanti allo sguardo chino dei peccatori penitenti (le formelle che lastricano il sentiero della cornice), la virtù proposta è invece una via di salvezza da desiderare e conquistare attraverso un volontario e faticoso sforzo di visione a capo rialzato (le formelle a bassorilievo poste sulla costa della cornice purgatoriale, ad altezza d'uomo). Per questo motivo Dante compie il proprio cammino assumendo la medesima posizione rannicchiata di ogni peccatore, per quanto a costringerlo non ci sia un masso ma solo la sua volontà di osservare più da vicino e di internarsi nelle immagini ivi istoriate. In questa sorta di *via crucis* gioca un ruolo fondamentale il violento impatto emotivo e memoriale che le immagini istoriate sul terreno hanno sugli osservatori. Non a caso esse vengono paragonate (XII, 15-24) alle immagini che ornano le lapidi poste sul pavimento delle chiese, sia per implicare la salvifica idea di morte del peccato, sia per alludere al volontario moto morale di disprezzo verso quel peccato che si materializza nel calpestare tali immagini. C'è insomma una forte tensione performativa in queste ecfraasi dantesche: esse non propongono solo un modello di comportamento ma invitano anche all'azione, a una esecuzione corporea del moto di volontà scaturito da una preventiva riflessione su tale modello di comportamento.

Più avanti, nel canto XXIII del *Paradiso*, di fronte al compito di *figurare* il luogo d'approdo del percorso oltremondano e di testimoniare col linguaggio umano l'esperienza estatica di visione dell'umanità di Cristo, il poema si riconosce obbligato a dichiarare come impraticabile l'integrale, fedele resoconto di ciò che è percepito dal pellegrino Dante (vv. 61-63: «e così, figurando il paradiso, | convien saltar lo sacro poema, | come chi trova suo cammin reciso»). Di fronte a ciò non può che «saltare». Ricorrendo al medesimo predicato, nel canto successivo il poeta ammette l'incapacità di descrivere il canto divino e la danza luminosa attraverso cui l'anima beata di Pietro reca omaggio a Beatrice e acconsente alla sua opera di intercessione: «Però salta la penna e non lo scrivo» (XXIV, 25). Se la memoria si paralizza di fronte all'azione di Pietro, l'immaginazione è inabile a fornire un corpo visibile a tale contenuto

mentale, e conseguentemente la fantasia non può renderlo esprimibile. È un po' ciò che accadrà al momento della visione finale (XXXIII, 58-63) e a ciò che Dante aveva già anticipato all'inizio della cantica, affermando che l'accesso all'Empireo aveva comportato la visione di cose non riferibili al ritorno sulla terra, perché memorialmente eccessive: «Nel ciel che più de la sua luce prende | fu' io, e vidi cose che ridire | né sa né può chi di là su discende; | perché appressando sé al suo disire | nostro intelletto si profonda tanto, | che dietro la memoria non può ire» (I, 4-9). I passaggi dei canti XXIII e XXIV appena citati sono le due uniche occorrenze di uso figurato del verbo 'saltare', e in entrambe le situazioni il blocco della scrittura pare indotto da un deficit della facoltà memoriale, che in un caso testimonia l'obnubilamento di chi ha appena sperimentato una sorta di rapimento mistico, l'uscita della mente da sé stessa (XXIII, 44-51: «la mente mia così, tra quelle dape | fatta più grande, di sé stessa uscìo, | e che si fesse rimembrar non sape | ... | Io era come quei che si risente | di visione obliterata e che s'ingegna | indarno di ridurlasi a la mente»); e nell'altro non riesce a ritenere il mirabile movimento coreutico di Pietro e a supportarne l'elaborazione immaginifica a livello di «fantasia». Degna di nota è qui proprio l'argutezza dell'immagine del "salto" della penna di Dante di fronte alla *performance* coreutica (*ars saltandi*) dello spirito di Pietro nel XXIV, anche in ragione delle sue implicazioni memoriali. Si ricordi, a questo proposito, almeno la famosa definizione di Domenichino da Piacenza, che nel suo fondativo trattato sulla danza riconosce tutto il senso del movimento coreutico in una tensione dialettica tra memoria e tempo, che mette in gioco un corpo attraversato dal tempo (movimento) e dalla memoria (pausa, o "tenuta"), ossia dà vita a un «danzare per fantasmata». <sup>5</sup> Nel bisticcio linguistico di una lingua che *salta* di fronte al *salto* di un corpo il Dante-*auctor* confessa dunque tutta l'ineffabilità della danza eseguita dalla sfera fiammante di Pietro intorno al corpo di Beatrice, quale manifestazione dell'interna letizia, riconoscendo come ingestibili dalla mente e dal linguaggio la complessità e la profondità di ciò

5. Patrizia Procopio, *Il De arte saltandi et choreas ducendi di Domenico da Piacenza. Edizione e commento*, Longo, Ravenna 2014, p. 78.

che si deposita tramite quella visione: «ché l'immagine nostra a cotai pieghe, | non che 'l parlare, è troppo color vivo» (XXIV, 26-27).

Nelle campate che collegano un corpo-voce che giace privo di sensi di fronte al dolore dell'*altro*, a un corpo-voce che si avviticchia per imitare la vita di sofferenza e riscatto dell'*altro*, fino a un corpo-voce che salta nell'impossibilità di contenere (ossia comprendere, condividere) la gioia dell'*altro*, viene a ritmarsi una delle possibili linee attraverso cui il poema crea un'immagine attraverso un movimento volto costantemente ad attraversare quegli stessi confini da Dante illusivamente (e, forse, illusoriamente) tracciati. E lo fa per rendere tale immagine visibile a un cieco, ossia a tutti coloro che, dopo di lui, cercheranno di appropriarsi della sua visione, di rimetterla in *gioco*, condividendone la traduzione in (di)segno e una fruizione solo mentale.

Proprio sul paradossale incontro dei punti di vista di un vedente e di un non-vedente, attraverso la comune esperienza di elaborazione grafica di un'immagine (mano sulla mano, gesto che guida un gesto), Raymond Carver chiude una riflessione, in forma di racconto, sulla categoria di *altro*. *Cattedrale* (1983) narra infatti la storia della progressiva, reciproca esperienza di conoscenza tra il protagonista narratore, un marito annoiato che vive malvolentieri l'interruzione della *routine* familiare a sèguito dalla visita di un amico della moglie, e l'ospite cieco che sperimenta su di sé, e insegna al consorte dell'amica, l'esperienza dell'abbandono empatico all'*altro*. Come si può descrivere un'immagine a un cieco – si interroga il marito e si/ci chiede Carver –, se non attraverso una transcodificazione performativa dell'immagine – risponde il cieco –, proponendo al protagonista di condividere, nel movimento congiunto di due mani sovrapposte, la traduzione della figura vista (da uno) in un tratto grafico ripercorso (da due). Il senso del tatto, e più in generale l'esperienza di un'azione condivisa, consente ai due uomini di annullare l'alterità reciproca, a cui il senso della vista (e la debolezza del linguaggio) li aveva destinati. Così come il non-vedente riproduce il movimento della mano del vedente sul foglio, il vedente fa proprio, ad occhi chiusi, l'atto di visione mentale del non-vedente.

Le due mani congiunte del racconto di Carver, o quelle che si intrecciano nella scrittura di questo libro, non solo

**Andrea Torre**

si fanno metonimia di tutte le sovrapposizioni, nei secoli esperite, tra la mano di Dante e quelle dei suoi interpreti teatrali, ma soprattutto denunciano la necessità di un costante, reciproco passaggio di consegne, di una mutua condivisione di interessi, responsabilità e competenze, di una congiunta esplorazione dei margini, nel ricostruire, immaginare e proporre visioni alternative che resistono all'idea di strutture derivate lineari e a dinamiche di influenza esclusive e unidirezionali.

XIV

**L'umanità  
mancata.  
Dante e la scena**



*Nota redazionale*

Lo studio di Antonio Attisani è inedito e pubblicato qui per la prima volta; i due saggi di Stefano Tomassini sono stati invece anticipati, in forma assai più ridotta e senza apparati di note, nel volume collettaneo *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, a c. di Lina Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma 2021, risp. pp. 602-627 e 571-599.



## Poesia e sapere della sconfitta nel Teatro Paradiso

Antonio Attisani

*A Carlo Sini,  
tutti sanno perché.*

### *Cosa facciamo dire a Dante*

Ho accettato, anzi ho chiesto, con il timore e l'arroganza del non specialista, di partecipare al coro delle celebrazioni dantesche per tentare di spiegare anche a me stesso il rifiuto per il canone ideologico manifestato nella *Commedia* e il sentimento di consonanza con molte sue immagini e idee che mi sembrano rappresentative di questioni etiche e politiche irrisolte del nostro tempo. Per il sottoscritto l'ultima deflagrazione è avvenuta, alcuni anni fa, a proposito di quel passaggio del *Paradiso* in cui l'istanza del *trasumanar* è incastonata nella rievocazione di Francesco d'Assisi: un culmine di ambiguità che sconcerta e interroga. Nel riprendere la riflessione ho fatto ricorso a pochi autori,<sup>1</sup> anzitutto a Marco Santagata, la cui ricognizione del poema porta alla luce tutto il carico di proponimenti storicizzanti e congetture politiche di un autore sempre ossessivamente egocentrato e impegnato nella costruzione celebrativa di

1. Dopo aver preso l'incauto impegno, spaventato dalla mia presunzione, ho chiesto consiglio a un collega dantista, specificando il tema che avrei voluto trattare. Mi ha risposto con una bibliografia di oltre duecentocinquanta titoli tra i quali, per venirmi incontro, mi indicava i cinquanta più cogenti.

una propria immagine, ratificata da una parte dalla sua tormentata biografia e dall'altra dalla sontuosa invenzione linguistica.<sup>2</sup> Il compianto italianista ha raccontato la *Commedia*, ovvero si è applicato a decifrare attentamente la trama e le azioni delle tre cantiche. Così facendo emerge in tutta evidenza la *Weltanschauung* dell'autore e la definizione di quelli che dovrebbero essere i codici di un buon governo. La consapevolezza di questo primo strato di senso consente di distinguere chiaramente, per discordanza, in cosa consista il processo poetico del Dante maturo, vale a dire il lavoro sulla lingua nuova e la filosofia della composizione che lo porta a creare immagini che non sono la semplice illustrazione di quei concetti, ma rappresentazioni che trascendono intenzioni e ragionamenti ed esprimono al tempo stesso la contraddittorietà insuperabile della vita vissuta e un inesausto bisogno di trascendimento: come se il poeta debba avere una storia da contraddire, anche se e quando crede semplicemente di raccontarla.

In un primo tempo, con la *Commedia*, il cittadino guelfobianco Dante Alighieri vorrebbe porsi ideologicamente al centro dello schieramento politico, ma infine questa scelta è trasfigurata dall'azione poetica partorita dal bisogno di "trasumanar". È questo il vero e proprio salto quantico che ci fa sentire Dante vicino e capace di metterci a specchio di questioni capitali e irrisolte, questioni alle quali la modernità non potuto e non ha saputo rispondere perché l'orientamento ideologico prevalente è, sebbene altrettanto parziale, diverso, basato su una ragione laica rivelatasi inadeguata, o per meglio dire su una ragione che ha rapsodicamente governato il mondo per qualche secolo creando nuove acute contraddizioni, favorendo in tal modo la nascita di un malcontento e di una varietà di istanze che le si oppongono e infine, sempre più spesso, di una ideologia letteralmente "reazionaria" che si ripresenta in molte declinazioni, a seconda degli strati sociali che vi aderiscono, soprattutto nella forma di un ritorno ai valori della Famiglia, della Patria e della Religione, istituzioni il cui *Aufhebung* da parte della modernità si è dimostrato inconsistente. Ne consegue

2. In questo senso cfr. soprattutto il suo *Il racconto della Commedia – Guida al poema di Dante*, Mondadori, Milano 2017, ma assai utile è anche *Dante – Il romanzo della una vita*, Mondadori, Milano 2012.

che la maggioranza degli attuali nuovi poveri si trovano stretti nella morsa di un ammaestramento (dovremmo chiamarlo “cultura”?) al desiderio di beni, consumi e delizie che la modernità ha creato e teoricamente reso accessibili a tutti ma che in effetti sono negati alla maggior parte dell’umanità. La pervasiva istigazione al desiderio globale e la corrispondente inibizione dell’azione sono all’origine di un diffuso sentimento di frustrazione che si traduce sia come rabbia cieca sia come temperato ritorno agli ideali “possibili” della subordinazione di massa.

A questa situazione d’incertezza e foriera di sconvolgimenti sociali si tenta qui e là di porre rimedio con alcune prudenti riforme di socialismo sbiadito, ormai rassegnato a delineare non un’alternativa ma unicamente una sequenza infinita e tormentosa di piccoli emendamenti; si tratta ormai di vertenze rappresentate da formazioni politiche impacciate dal proprio passato (a ragion veduta, visti e considerati i relativi esiti storici) e dunque assai arrendevoli nelle transazioni ideologiche, nonché rassegnate a un “governare insieme” specializzandosi nel ruolo di fido custode vicario della giustizia sociale.

### *L'approdo ideologico di Dante al tempo della composizione del Paradiso*

Prima di passare all’eloquente esempio rintracciabile nel *Paradiso*, occorre ricordare che la terza cantica è composta dopo un non trascurabile mutamento ideologico. L’intenzione di Dante era quella di procedere alla descrizione poetica di una utopia teleologica e definire lo scopo dell’esistenza umana; lo faceva quando era ormai rassegnato a constatare la irredimibile degenerazione delle forme statuali e della Chiesa e più in generale l’avvenuto divorzio tra ideali e storia reale, dunque l’impossibile realizzazione di un’etica e di codici di governo derivati dalla teologia tomista, come lui altro non sapeva immaginare. Il suo Dio è l’Amore che tutto muove e con il lavoro su sé stessi gli esseri umani acquistano la capacità di farsi guidare da quella luce e di attraversare con amore l’esistenza materiale, così da meritare infine di ricongiungersi a Dio nell’eternità.

Un’etica e una morale così concepite costituiscono uno sfondo poco congruente per il cittadino agnostico di oggi e lo stesso accade per il suo orientamento politico “centrista”

e moderato dalle basi assai degradate, quando non ridicolmente inaccettabili, come la condanna degli orientamenti sessuali ritenuti inammissibili o della multiculturalità che ammorba la vita delle città.<sup>3</sup> Ciò nondimeno le immagini e il tempo-ritmo del poema, insomma la sua “voce”, creano un altro mondo, un discorso in cui il riferimento storico e razionale diviene soltanto lo sfondo di una metafora. Se il convincimento dogmatico di Dante poggia, a dispetto della sua apparente compattezza, su una serie di latitanze della coscienza con le quali oggi è impossibile non fare i conti, guardando nella sua direzione ci troviamo di fronte al vuoto prodotto da uno scadimento ideologico che, protrattosi e approfonditosi fino a oggi, ci si para innanzi come una spaventosa fonte d’angoscia. Nondimeno, grazie allo scarto della poesia, questo vuoto di senso si rende riconoscibile e dunque s’impone all’ordine del giorno della nostra coscienza di donne e uomini del ventunesimo secolo.

La premessa politica di Dante è nota: le leggi ci sono ma nessuno le fa applicare, non “l’Impero”, Stato sovranazionale purtroppo inesistente, non il papa e la Chiesa, che dovrebbero essere le guide del gregge cristiano, istituzioni che, pur conoscendo la legge divina, non sono capaci di distinguere il bene dal male e quindi di realizzare la giustizia. Di fronte a queste rovine resta soltanto la fede, ossia la certezza che sicuramente, sebbene senza sapere quando, Dio provvederà, visto e considerato che ha compiuto altri grandiosi miracoli come l’inversione del corso del fiume Giordano o l’apertura del Mar Rosso (*Par.*, XXII).

Come sintesi psicofilosofica, invece, potremmo considerare quanto è scritto in *Purg.* XVIII, dove Virgilio spiega come l’animo umano, con la propria innata predisposizione ad amare, «si muove spontaneamente verso ogni cosa che attivi in lui quell’attitudine»,<sup>4</sup> invitando però Dante, per quanto riguarda il trascendimento della ragione umana, materia di fede, a rivolgersi a Beatrice. La beata gli spie-

3. Tra gli esempi immediati che si possono fare in questo senso valgono quelli dell’adorato maestro Brunetto Latini incontrato all’*Inferno* tra i sodomiti e quello della Firenze affollata dai contadini della provincia che, di passaggio in città, appestano l’aria con il loro puzzo (*Par.*, XVI); da cui la reprimenda di Cacciaguida su come la promiscuità e la mescolanza della popolazione portino alla rovina le città.

4. M. Santagata, *Il racconto della Commedia* cit., p. 239.

gherà che i desideri sono innati, né positivi né negativi in sé e che l'essere umano dispone della facoltà di giudicare e di scegliere. Sulla base di questa presunta libertà i filosofi antichi proponevano la propria etica e la propria morale, così che dopo la Rivelazione cristiana e sulla base delle Sacre Scritture, il credente sapesse distinguere tra il desiderio da accettare e quello da reprimere. I credenti chiamano questa facoltà «libero arbitrio» perché i principi in base ai quali esso è esercitato sono considerati naturali, mentre i non credenti si trovano di fronte al difficile compito di decidere di volta in volta cosa sia naturale e cosa no.

Al tempo della stesura del *Paradiso*, il sogno di un impero cristiano e democratico che Dante aveva coltivato in passato<sup>5</sup> appariva irrealistico; tuttavia, come s'è detto, egli reagisce alla tramonto del progetto politico con la prefigurazione dell'imminente miracolo (*Par.*, XXII). Affidata la salvezza del mondo al principio speranza, nel finale della composizione egli è talmente certo della sublimità della propria impresa poetica da essersi guadagnato, oltre alla fama e al rispetto dei posteri, un'accoglienza in paradiso.

Nella sua estrema visione del mondo, il trionfo della religione è rappresentato attraverso un singolare montaggio di opinioni e di apparizioni, di coreografie luminose e cori ineffabili, ma anche attraverso alcune vistose e assai significative omissioni. È infatti davvero singolare come lui, che sta per raggiungere la visione diretta di Dio, eviti l'incontro con quelle che considera le due figure chiave della cristianità: Gesù e Francesco d'Assisi. Con loro, la missione e il salvataggio della Chiesa si compirebbero nell'orizzonte della povertà. Affidando la lode di Francesco a san Tommaso d'Aquino e quella di san Domenico al futuro san Bonaventura,<sup>6</sup> Dante manifesta la propria ideologia reale.

Francesco è presentato come l'anima più pura, quella che rappresenta i valori decisivi per il salvataggio di una

5. Nel suo caso l'impero è la figura rappresentativa di una politica e di un governo globali, comunque sovranazionali, che cancellando i conflitti locali stabilisce la giusta condizione *preliminare* dello sviluppo sociale, analoga a quella soglia che Karl Marx definirà "uscita dalla preistoria".

6. Bonaventura sarebbe stato canonizzato da papa Sisto IV nel 1482 e proclamato Dottore della Chiesa da papa Sisto V nel 1588. Alla sua biografia di Francesco, la *Legenda Maior*, si ispirò Giotto per il ciclo delle storie sul Santo nella basilica di Assisi.

Chiesa devastata dall'avidità e dalla corruzione, però al tempo stesso il gioco degli incastri, completato nel canto successivo, come siamo per vedere, lascia intendere che Gesù e Francesco sono "troppo", almeno per quel mondo. L'episodio consente di mettere a fuoco la fatale caduta ideologico-politica di Dante e la sua resa di fronte a un problema che continua a porsi anche a noi.

La militanza e il cammino della verità sono invocati da Dante con queste parole: «Trasumanar significar per verba / non si poria; però l'esempio basti / a cui l'esperienza grazia serba» (*Par.*, I, vv. 70-72). Siamo all'azione illuminata dalla «fiamma del sol» (ivi, v. 80) e caratterizzata dalla «novità del suono e 'l grande lume...» (ivi, v. 82). Ciò poco prima che la stessa Beatrice ribadisca come sia impossibile descrivere il trasumanare e tuttavia se ne possa fare l'esperienza. La Donna ricorda al poeta che «Vero è che come forma non s'accorda / molte fiato all'intenzion dell'arte / perch'a risponder la materia è sorda» (ivi, vv. 127-129) e che nel paradiso «...poi dietro ai sensi / vedi che la ragione ha corte l'ali» (*Par.*, II, vv. 56-57). Sono passaggi con cui Dante non si riferisce direttamente a Francesco, ma mostra di avere compreso come l'azione del mistico sia un sentiero e una forma di lotta che portano al "paradiso". In sostanza, le azioni francescane (che forse non è sbagliato definire *performance*)<sup>7</sup> non possono essere surrogate né espresse dalle parole e tuttavia non sono assimilabili a un semplice evento naturale. L'intervento della poesia nei confronti della natura è analogo a quello svolto dal contadino sulla terra. Il movimento è duplice: da una parte si deve eliminare ciò che estrania l'uomo dalla natura e dall'altra si deve operare in senso poetico per attivare «il formal principio che produce, / conforme a sua bontà, lo turbo e 'l chiaro» (ivi, vv. 147-148). Beatrice può dire come funziona «lo gran mar dell'essere» (ivi, I, v. 113) e come le «Virtù diverse essere convegnon frutti / di principii formali» (ivi, II, vv. 71-72) perché il poeta (*figlio*

7. Si fa ricorso al termine di "performance", anacronistico rispetto al contesto cui è qui riferito, per indicare la modalità dell'esperienza scelta da Francesco, che, essendo sconfitta nella storia, è rimasta senza nome. Per una motivazione più dettagliata cfr. eventualmente, del sottoscritto, *Logiche della performance. Dalla singolarità francescana alla nuova mimesi*, Accademia University Press, Torino 2012.

*deliro*), non l'uomo qualunque, ha saputo arrivare fino lì («li occhi drizzò ver me con quel semblante / che madre fa sovra figlio deliro...», ivi, I, vv. 101-102). La conoscenza acquisita tramite l'esperienza (gnosi) è liberatrice e generatrice di poesia: «Da questa istanza può deliberarti / esperienza, se già mai la provi, / ch'esser suol fonte ai rivi di vostr'arti» (ivi, II, vv. 94-96).

*L'inciampo di nome Francesco*

Anni fa, mentre stavamo svolgendo un lavoro di gruppo sulla “vita povera”,<sup>8</sup> Carlo Sini ci ha fulminati con questa frase: «Parteggiamo tutti per Francesco ma ci comportiamo come suo padre». Il padre: l'onesto mercante che lo fece interdire perché sperperava il suo denaro per restaurare una chiesa in stato d'abbandono e a venticinque anni di età non dava segno di voler cominciare a lavorare. Anche Dante si comporta come quel padre. Il suo errore, se errore si può definire, è riconducibile alla responsabilità attribuita alla ragione di determinare quale sia il grado di benessere materiale necessario all'essere umano per potersi votare al benessere spirituale, lo stato che si conquista al compimento del *trasumanar*: paradiso o illuminazione, sapienza, estasi, oppure, semplicemente, felicità. Nel rapporto tra Dante e Francesco si configura una questione con la quale a tutt'oggi la civiltà umana nel suo complesso non ha saputo fare i conti e a fronte della quale la ragione – sia essa economica, ideologica o filosofica – mostra tutti i propri limiti. Per comprendere meglio come ciò accada, è utile ripartire dall'intreccio tra ideologia e poesia che caratterizza la *Divina Commedia* – un disaccordo vincolante, potremmo dire – e in particolare proprio dalla rappresentazione di Francesco nel *Paradiso*.

Nel grande poema che si vuole ed è cattolico, vale a dire universale, la poesia agisce come altro della vita “civica” e dell'ideologia, altro o doppio, doppio replicante o doppio

8. Cfr. *La vita povera – Album della Piccola Accademia*, Antonio Attisani, Florinda Cambria, Tommaso Di Dio, Francesco Emmolo, Enrico Redaelli, Carlo Sini, Accademia University Press, Torino 2015. Forse non è privo di significato il fatto che l'episodio citato sia avvenuto prima dell'elezione di Papa Francesco, in ambito quasi privato, mentre la questione di una discussione su Dante si è riproposta in questo 2021, l'anno delle celebrazioni che ha sollecitato tutti quanti a soffermarsi con il pensiero sul poeta nazionale per eccellenza.

infedele, o per meglio dire inaggirabile principio di contraddizione. Riflettere su questa contraddizione per scoprirne le ragioni costitutive, significa fare i conti con la sua duplice natura di affrancamento dai vincoli delle storie individuali e di sottomissione a essi, ovvero su cosa li lega e cosa li separa, e pertanto se si possa immaginare una soluzione di questa contraddizione nella vita reale, dove si esplicita nel rapporto tra teoria e prassi, idee e comportamento, dire (o predicare) e fare. Può sembrare una questione ingenua e teoricamente già risolta, ma il suo ripresentarsi continuamente nell'arco storico-temporale che va dall'autore che stiamo celebrando a noi, il fatto innegabile che quell'interrogativo ancora metta in imbarazzo tutti, dimostra quanto sia attuale. Pertanto, pur essendo coscienti che una risposta convincente non è probabilmente alla nostra portata, nulla vieta di sperare che una persistente riproposizione e condivisione della domanda possa almeno alimentare una riflessione comune. La rappresentazione di Francesco nel *Paradiso* è un eccellente punto di partenza per affrontare questo tema sempre più riconosciuto come globale e non storicamente circoscrivibile.

Rudolf Steiner definiva Francesco d'Assisi «il primo vero materialista»,<sup>9</sup> ovvero colui che ha fatto «sorgere animicamente un sentimento per il mondo materiale». Secondo il fondatore dell'antroposofia, Francesco avrebbe avuto il merito di «interiorizzare la vita dell'Occidente» e di valorizzare l'individuo: «Il singolo diventa ora importante, ognuno rappresenta un mondo a sé». Da questo sentimento e non da altro nasce l'ideale dell'uomo *povero*: povero è chi non è appesantito da sovrastrutture che gli impediscono di essere unico e, in quanto uniformi del possesso, lo rendono membro di una umanità anonima e spenta.

Dante aveva scritto al proprio protettore Cangrande della Scala nella *Epistola XIII* che il poema sarebbe stato una «commedia», vale a dire una sorta di «canto rustico» e di danza la cui ambizione era quella di evitare la semplice

9. Cfr. Rudolf Steiner, *La trasformazione della coscienza umana nell'arte al formarsi graduale del Rinascimento italiano nel passaggio dal quarto al quinto periodo postatlantico: Cimabue, Giotto e altri maestri italiani*, prima conferenza del ciclo tenuto a Dornach nel 1916, ora in *Storia dell'arte, specchio di impulsi spirituali – I: I grandi maestri italiani fino al Rinascimento*, Editrice Antroposofica, Milano 1992, pp. 9-50.



articolazione di parole e suscitare un *movimento* sul terreno della vita vera, qualcosa in grado di oltrepassare l'umano insieme al tragico che lo "rappresenta" e di dare vita a un corteo di esseri umani in cammino verso un paradiso definito «desiderabile e attraente», vale a dire approdo conclusivo degli uomini giusti, meta suprema per la quale vale la pena di mobilitarsi. Quanto al poema, affinché esso fosse causa ed effetto di un movimento efficace, bisognava attenersi alla «parlata volgare cui comunicano anche le donnette».<sup>10</sup> Implicitamente, Dante riconosceva a Francesco di avere *realizzato* una «commedia» (divina?) e un «canto rustico» prima che lui componesse la *Commedia*<sup>11</sup> e per questo paragona quel versante dell'Umbria francescana alla pianura del Gange, considerati entrambi luoghi in cui *nasce il sole*, ossia la luce:

*Di questa costa, là dov'ella frange  
più sua rattezza, nacque al mondo un sole,  
come fa questo talvolta di Gange.  
Però chi d'esso loco fa parole  
non dica Ascesi, ché direbbe corto,  
ma Oriente, se proprio dir vuole.*

(*Par.*, XI, vv. 49-54).

11

Ecco dunque un sole e una luce che sono nati prima in India, un Oriente privo della Rivelazione cristiana. In quanto titolari di questa decisiva Rivelazione, Bonaventura, Dante e Giotto sono alleati in una vera e propria guerra contro i francescani «puri» (integralisti) e sostenitori della contraffazione virtuosa dell'insegnamento francescano originario. Massimo Cacciari riconosce in Dante e Giotto due capisaldi della «storia reale che da Francesco si

10. La traduzione della *Epistola XIII* qui citata è nelle *Opere di Dante Alighieri*, a c. di F. Chiappelli, Mursia, Milano 1963. Quanto al fine dell'opera (e dell'arte?), Dante afferma che è quello di salvare gli esseri umani dalla condizione di miseria e di condurli alla felicità. Significativa è la differenza tra miseria (estrema indigenza, deprivazione) e povertà, differenza ancora oggi estranea al senso comune e neppure – se non andiamo errati – oggetto di chiarimento da parte dello stesso Papa Francesco, gesuita.

11. In gioventù, Dante aveva seguito a Santa Croce in Firenze gli insegnamenti dei francescani radicali discepoli di Piero di Giovanni Olivi. Ciò suggerisce che la sua conoscenza della materia fosse tutt'altro che superficiale e che quando sceglie come modello san Domenico lo fa con la massima ponderazione. Cfr. Giorgio Passerone, *Dante – Cartographie de la vie*, Éditions Kimé, Paris 2001, p. 48.

genera»,<sup>12</sup> una storia assai diversa da quella cui Francesco avrebbe voluto dare inizio, e delinea con abbondanza di argomenti e commossa accuratezza filologica le grandiose manipolazioni che hanno travisato l'opera di Francesco. Il filosofo mostra di apprezzare il carico di buone intenzioni e di progetti politici "realistici" rappresentati da Dante, tra esse l'invocazione di una riconciliazione tra l'ordine francescano e quello domenicano, indispensabile per coniugare l'istanza mistica con l'esigenza di «colpire i nemici»<sup>13</sup> e così salvare una Chiesa che rischiava di crollare a causa della propria dilagante corruzione.

Con diplomatica delicatezza, nel *Paradiso* la via francescana è stigmatizzata come irrealistica, Francesco è considerato un impolitico, il suo radicalismo inadatto alle masse e alla nuova cultura cittadina, al dinamismo dei commerci e dei costumi, e anacronistica la sua civiltà giuridica a fondamento morale. È interessante soffermarsi su come risuona tale questione nelle parole di Pier Paolo Pasolini. «La contemporaneità temporale del trasumanar non è l'organizzar?» è uno degli ultimi versi di una poesia che dà il titolo a una raccolta del 1971.<sup>14</sup> Pasolini aveva appena assistito, in una sezione del Partito Comunista Italiano, a un dibattito che opponeva concitati studenti della sinistra extraparlamentare e operai moderati. A disagio nel constatare la contraddizione tra gli argomenti condivisibili dei primi e l'invincibile quanto inesorabile ottusità dei secondi (il cui sapere, annotava, «non corrisponde alla realtà, ma a questa realtà»), Pasolini riprende l'idea del trasumanare di San Paolo e di Dante, ma al tempo stesso essa gli sembra destinata a rimanere lettera morta se non è intrecciata a una prospettiva di organizzazione e di lotta, *l'organizzar*.

I motivi di questa censura dell'ideale francescano non sono dunque privi di fondamento, ma la vera questione è che i rilievi critici sono soffocati nella stretta di religione e morale. L'artificioso stato laico che si proponeva di essere una democrazia cristiana – un controsenso, poiché uno

12. Massimo Cacciari, *Doppio ritratto – San Francesco in Dante e Giotto*, Adelphi, Milano 2012, p. 77.

13. Ivi, pp. 44.

14. Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, (1971), ora in *Bestemmia. Tutte le poesie*, a c. di G. Chiarocossi e W. Siti, Garzanti, Milano 1995, vol. II, pp. 845-1064.

stato democratico non può che essere laico, ovvero non confessionale e rispettoso dei più diversi credo e orientamenti – non è mai stato in chiaro sull’equilibrio dinamico dei valori che fondano la legge, ossia sulla loro storicità e sulla perenne riflessione e negoziazione di cui dovrebbero essere oggetto.<sup>15</sup>

L’“estremismo” di Francesco consisteva nell’affermazione che il cristiano è povero o non è cristiano. La sua ideologia non si riduceva a una cavalleresca difesa dell’indigente condannato a restare tale, del mancato godimento dei beni del mondo e una polemica contro la ricchezza materiale, ma era prima di tutto una (materialistica) messa in discussione dei parametri in base ai quali si definiscono povertà e ricchezza, malessere e benessere, persino ciò che è materiale e ciò che è spirituale.

Dante e Giotto condividono (probabilmente) con Francesco una concezione del paradiso come approdo alla felicità inscalfibile dell’inorganico e non come nostalgia di una condizione umana originaria, ma certamente non condividono lo svuotamento di sé cui tende l’operosa mistica francescana, la povertà come rinuncia a quello che si ritiene il bene più prezioso: la personalità, l’autostima, insomma tutta «la nostra *psyché*». <sup>16</sup> Pertanto l’artista, vivendo di riconoscimenti, si posiziona su un gradino più basso dell’asceti sapiente. Il messaggio francescano non è facile da intendere e confligge radicalmente con la mondanità, perché soltanto il sentimento e la percezione della vacuità consentono di poter realmente amare, ovvero *darsi in dono*. Ecco perché l’“attività” svolta in questa condizione è fondata su un nuovo modo di *gaudere* e sulla peculiare *hilaritas* francescana, su quel *divertimento* che allora come oggi tanto sorprende chi si soffermi a riflettere. Essendo il sentimento della vacuità innanzitutto assenza di giudizio, è naturale che la giocosità e la creatività che ne costituiscono il frutto siano foriere di continue rivoluzioni, anche o soprattutto artistiche.

15. Cfr. Salvatore Veca, “Laicità e democrazia: “simul stabunt, simul cadent”, «MicroMega», Roma 2009.

16. M. Cacciari, *op. cit.*, p. 66.

La creatività spiritualmente compiuta è percepita dal mondo non perché colpita dal *lumen* bensì per la *lux* che essa stessa emana.

*Lux* e *lumen* sono due sorgenti di senso la cui interazione rende potente la teatralità della *Commedia*. Dante, traducendoli in volgare come *luce* e *lume*, si rifà a una distinzione netta della mistica medievale<sup>17</sup> secondo la quale la *lux* appartiene al cielo e, per estensione, a Dio e alle cose divine, e per questo, in forma di bagliore variamente rappresentato (aureola o nimbo) connota la santità, mentre *lumen* si riferisce ai raggi, allo splendore, al calore, insomma a tutto ciò che è illuminato da un'altra fonte. Dante utilizza poeticamente questa distinzione, tra l'altro riferendosi ripetutamente al sole (che tuttavia nella sua cosmologia era un pianeta), alle stelle ecc.<sup>18</sup> Comunque sia, mentre nel chiarore del *lumen* si intravede la (sconsolante) storia passata, nel bagliore pulsante della *lux* chiunque, anche il semplice lettore, diventa testimone della ricerca e del riscatto poetico di una vita, e comprende quale sia il sapore dell'arte, coesistenza di dolore e amore: una comprensione suprema che assume la forma di un sentimento di felicità piena, indescrivibile, ultimo approdo dell'individuo che

17. Nel secolo precedente la morte di Dante e per un secolo dopo, autori come Roberto Grossatesta, Tommaso d'Aquino (*De Anima Commentarium*, Liber II, Lectio XIII [420-422]), Alberto Magno e il meno noto Bartolomeo di Bartolo da Bologna ragionavano sulla natura della luce come sostanza e fenomeno, del suo primato rispetto ad altre materie durante la creazione del mondo e del rapporto fra Dio e la luce. Le loro teorie derivavano da autori dei primi secoli d.C., soprattutto da Agostino e dallo pseudo-Dionigi l'Aeropagita e, verso la fine del primo millennio, da opere attribuite ad Avicenna e altri.

18. Cfr. Gianpiero W. Doebler, *Non mi può far ombra: Le distinzioni fra luce e lume nelle Rime di Dante*, «Tenzone», 7 (2006), pp. 29-50; Marco Ariani, *La luce nel Paradiso*, «Filologia e critica», XXXIV, 2009, pp. 3-41, e Id., «Nota su 'figurando il paradiso' (Par. XXIII, 61): umbra lucis, lux infigurabilis», in *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, a cura di M. Ariani, A. Bruni, A. Dolfi e A. Gareffi, Olschki. Firenze 2011, pp. 49-63. La distinzione tra *lux* e *lumen* è chiara sino da Giovanni (8:12): «Iterum ergo locutus est eis Jesus, dicens: Ego sum lux mundi: qui sequitur me, non ambulat in tenebris, sed habebit lumen vitae», seppure di rado rispettata nelle traduzioni. Nel *Convivio* (III, XIV, 2-6) Dante ne parla in questi termini: «Dico che l'usanza de' filosofi di chiamare luce lo lume, in quanto esso è nel suo fontale principio; di chiamare raggio, in quanto esso per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove si termina; di chiamare "splendore", in quanto esso è in altra parte alluminata ripercosso». Equivalente al *fontale principio* di cui Dante argomenta nel *Convivio* è il sole. Il Signore a cui Dante si rivolge nelle *Rime*, però, di solito non è il Dio cristiano, bensì l'Amore. Anche l'illuminazione e il potere che proviene dall'Amore è nel sistema dantesco luce celeste, e per quanto riguarda la donna si distingue tra *luce* divina e d'amore, emanante dagli occhi e dall'aspetto, e *lume* di origine non divina.

obbedendo alla Rivelazione (ossia alla redenzione portata dal Cristo *photòforo*, portatore di luce, colui che indica come disperdere le tenebre del peccato, *lumen gentium*) e alle Regole dettate dai santi compie la propria definitiva migrazione nel divino.

Ezra Pound è tra i pochi lettori della *Commedia* a soffermarsi sul modo creativo di Dante nel rappresentare la luce.<sup>19</sup> Già nel 1910, il poeta americano definiva il poema come una «grande sinfonia [in cui] il primo movimento è scuro soltanto per fare più luminoso l'ultimo per contrasto».<sup>20</sup> Poi, in un piccolo libro che si apriva significativamente con l'avvertimento «This book is not a philological work», il poeta americano riconosceva che nella terza cantica «la vigoria della luce solare nel *Paradiso* non ha confronti in arte».<sup>21</sup>

Con le proprie annotazioni, Pound ha inaugurato uno dei filoni più ricchi dell'attuale ricerca dantesca, privilegiando l'aspetto strettamente poetologico su quello allegorico e dottrinale ed evidenziando «in questa prospettiva il legame tra il *Paradiso* e il luminoso trattato di Riccardo di san Vittore, il Beniamino Minore».<sup>22</sup> In base a questo nuovo ordine di considerazioni il Novecento, nella storia della critica dantesca, è contrassegnato come il secolo del *Paradiso*, così come il periodo romantico era stato soprattutto il tempo dell'*Inferno*.

Come si è accennato, il discorso della *Commedia* è in misura decisiva scandito secondo un peculiare montaggio drammaturgico e a questo bisogna guardare per riflettere sull'esempio del prudente e non univoco elogio di Francesco declamato da Tommaso d'Aquino, al quale segue, nel canto successivo, quello di Bonaventura su Domenico. Chi si provi a ripercorrere il testo troverà numerose conferme dell'imbarazzo e delle riserve con cui è presentato il santo di Assisi. Particolarmente rivelatore è il passaggio con il quale Tommaso, dopo avere deprecato il gregge domenicano, divenuto avido di beni terreni,<sup>23</sup> afferma che

19. Cfr. Ezra Pound, *Dante dalle carte di Scheiwiller*, a c. di C. Bologna e L. Fabiani, Marsilio, Venezia 2015.

20. Ivi, p. 81.

21. Ivi, p. 104.

22. Ivi, p. 31.

23. L'immagine negativa di questa degenerazione è replicata e amplificata dalla

seguendo la Regola di Domenico ci si può arricchire sia in senso spirituale che materiale, a patto di non rincorrere a cose vane.<sup>24</sup> Per Dante sono Tommaso e Domenico coloro che indicano la giusta rotta per la nave di Pietro, la Chiesa.

La retorica dantesca, qui, si fa scaltra e “realistica”. Accade qualcosa di simile a ciò che ritroveremo nei *Fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij, quando il Grande Inquisitore, pur essendone affascinato, giudica Gesù inadatto al mondo reale e lo caccia intimandogli di non turbare ulteriormente il genere umano. Per i santi Tommaso e Domenico, come per Bonaventura e Dante, Francesco è in sostanza un puro di cuore che sbaglia, un ingenuo estremista: una “luce d’Oriente”, candore senza sapienza. Dante punta su Tommaso d’Aquino e infatti proprio con il suo elogio (*Par.*, Canto XIII) si chiude il discorso sul rapporto tra Chiesa e mondo. Soltanto con questo tipo di chiarimento si può comprendere appieno il relativo cinismo politico (o realismo, come molti preferiscono dire) di un Dante che nel corso della *Commedia* è capace di rinnegare ripetutamente i propri ex compagni di lotta politica, a volte rivolgendo loro accuse infamanti,<sup>25</sup> nel tentativo di riaccreditarsi con i Neri di Firenze. Ciò senza impedirsi di biasimare la degenerazione reale dei domenicani per giustapporla alla purezza dei principi originari cui bisognerebbe secondo lui ritornare.

Tuttavia, dopo esserci ripetuti che limitarsi a un giudizio politico sarebbe un modo fuorviante di leggere la *Commedia*, bisogna tornare alla constatazione che l’orizzonte ideologico puntella il piano poetico, rimanendo tanto poco visibile quanto decisivo, e soprattutto riconoscere che se Dante non si contraddicesse e fosse fedele alle proprie

stessa Beatrice in *Par.*, XXIX, quando parla di quei frati predicatori che per mettersi in mostra escogitano sempre nuove trovate, propinando scempiaggini al gregge dei fedeli, facendo battute di spirito ed esibendosi in buffonate, gonfiandosi di vanità per aver fatto ridere i propri spettatori mentre vendevano loro false indulgenze, così da arricchirsi a beneficio delle proprie concubine e i propri figli bastardi.

24. Non troppo inspiegabilmente, l’idea del giusto arricchimento è stata dalla fine degli anni Ottanta del XX secolo la principale parola d’ordine della Cina post-maoista, il lubrificante nel passaggio dall’inefficiente comunismo dei primi decenni al capital-comunismo di oggi («Arricchirsi è glorioso, a condizione che si seguano le direttive del partito»).

25. In questo senso cfr. soprattutto *Inf.* XXX.

intenzioni resterebbe impiccato alla limitatezza dei propri convincimenti ideologici, che si potrebbero sintetizzare come segue.

Si era agli inizi del cosiddetto “secolo francescano”, ovvero della diffusione globale di quella visione del mondo, manifestata in una miriade di versioni e in un arco ai cui estremi si ponevano gli “spirituali”, sostenitori integralisti del francescanesimo originario, e i seguaci del tradimento istituzionalizzato di Bonaventura, riformisti moderati. Le differenti strategie di azione nel mondo si caratterizzavano per la comune tara ideologica consistente nell’essere entrambe basati su codici etici che ‘traducevano’ una visione teleologica, dunque sempre eludendo la questione centrale della separazione tra Stato e Chiesa, l’idea di una democrazia laica, o almeno basata su quella pluralità delle cittadinanze e dei valori che si sarebbe affacciata in Occidente soltanto diversi secoli dopo.

È una storia di suggestivi fraintendimenti e di finiti accordi di principio, quella del francescanesimo, una storia che più tardi, in contrappunto con le grandi rivoluzioni laiche, si prolungherà fino all’attuale papa Francesco, il quale ha dichiarato di aver scelto il nome del santo perché un cardinale gli avrebbe sussurrato in Concilio di “ricordarsi dei poveri”. Ha scelto quel nome e predica e agisce, per quel che può, contro le ingiustizie sociali: lo fa da cattolico e da gesuita, ovvero ancora nell’equivoco di un’etica che discende dal codice teologico e, soprattutto, lo fa senza distinguere nettamente tra povertà e deprivazione, dimenticando che Francesco invocava una povertà da conquistare come condizione necessaria alla ricchezza spirituale e soprattutto che noi viviamo in un altro ordine di complessità che contiene *anche* quei problemi. Questa deficienza di un grande papa tomista e gesuita che vorrebbe reintegrare Francesco nell’orizzonte della Chiesa conferma quanto il rapporto irrisolto di Dante con la figura di Francesco rappresenti ancora oggi una questione bruciante, questione che sette secoli fa il poeta risolveva drammaturgicamente evitando di incontrare il santo e affidando il suo ritratto a coloro i quali suggerivano, ovviamente in modo molto sorvegliato, di guardare piuttosto a san Domenico, seguendo il quale sarebbe possibile «mantener la barca / di Pietro in alto mar per dritto

segno» (*Par.*, XI, vv. 119-120) e «discerner puoi che buona merce carica». Osservando la Regola dell'Ordine senza lasciarsi deviare dalla sua corruzione, chiunque avrebbe potuto avere accesso alla giusta cittadinanza.

Il precetto «U' ben s'impingua, se non si vaneggia» (*Par.*, v. 96) pronunciato da Tommaso d'Aquino assume dunque un significato decisamente estraneo a Francesco. Dante dimostra di essere passato dal velleitario realismo storico-politico delineato nelle cantiche precedenti a un fantasmagorico teatro di varietà musicale latore di una utopia morale e spirituale, una condizione fortemente desiderata che si sarebbe verificata con l'eventuale e auspicato intervento miracoloso di Dio. L'unica certezza che gli rimane è quella che lui, in quanto autore della *Commedia*, sarà riconosciuto dall'umanità come poeta sommo e tra gli ultimi accolti in paradiso.

Coloro che, come Pound e come noi, godono del magistrale spettacolo di luci e suoni del *Paradiso*, non possono, in un certo senso, attardarsi sulle rovine ideologiche da cui scaturisce perché in questo trionfo finale la poesia prescinde da qualsiasi fondamento ideologico e razionale.

*Poesia e storia: la vitale aporia. Auerbach e Mandel'stam*

Se si conviene sulla plausibilità di questi passaggi è opportuno ora spostare l'interrogazione sulla natura e la funzione della poesia in rapporto alla storia. Com'è noto, già Platone riconosceva alla poesia una intelligenza superiore a quella della storia, tuttavia per una migliore comprensione dell'interazione tra loro nel momento aurorale della "lingua nova" e poi oggi, quando essa è accapo chiamata a rinnovarsi, è necessario mettere all'opera un sapere nuovo, transdisciplinare o semplicemente (si fa per dire) *trans*. Per metterci alla prova e fare un passo avanti, può essere utile ripartire da alcuni dei massimi esiti della critica filologica e di quella poetica come Eric Auerbach e Osip Mandel'stam.

Gli scritti su Dante di Auerbach sono fondamentali nella prospettiva di questo studio per le osservazioni sul singolare montaggio drammaturgico che caratterizza la *Commedia*, per quelle sullo stile realistico che includerebbe tanto il sublime quanto il grottesco e infine per quelle riguardanti l'evocazione di Francesco d'Assisi nel *Paradiso*.



Con *Mimesis* (1946),<sup>26</sup> Auerbach elabora una mappa sull'“arte del comporre” nella letteratura occidentale dal Medioevo a oggi e più precisamente sullo stile realistico, intermedio tra quello umile e comico e quello sublime. L'istanza realistica di Dante è considerata dal filologo tedesco una miscela comprendente sia il grottesco strettamente inteso che il sublime. Il filologo romano non vede, come noi non possiamo astenerci dal fare, che invece il grottesco è il campo poetico del Sé, stile che contiene tutti gli altri senza mai sintetizzarli, vale a dire espressione di una rivolta poetica contro lo sterile dominio ideologico implicito in ogni forma di realismo, campo poetico dell'Io. Ciò non impedisce ad Auerbach, come stiamo per vedere, di cogliere anche nel caso della *Commedia* alcuni elementi essenziali che fino ad allora erano stati sottovalutati dalla critica.

«Dante non conosce limiti nella rappresentazione esatta e schietta del quotidiano, del grottesco e del repellente; cose che in sé non potevano venir considerate sublimi nel senso antico, lo diventano con lui per la prima volta, attraverso il modo in cui le ordina e dà loro forma».<sup>27</sup> Con questa formula che incorpora il grottesco nel realismo dantesco, Auerbach fa quadrare il cerchio delle proprie contraddizioni, questione sulla quale non possiamo soffermarci in questa sede (a titolo di esempio ricordiamo che Dante definisce il proprio poema «sacro», non sublime, *Par.*, XXV, vv. 2-3). Resta il fatto che altre sue definizioni offrono straordinarie chiavi di lettura della *Commedia*, come quando argomenta, con riferimento a Hegel, sulla «esistenza immutabile»<sup>28</sup> dell'aldilà, ovvero una immanenza senza divenire che pone al lettore un quesito insoluto, o quando infine sostiene che l'unità del poema «riposa nell'argomento complessivo: lo “status animarum post mortem”»,<sup>29</sup> il che equivale a dire che l'univocità pertiene alla morte ed è estranea alla vita. Insomma Auerbach si contraddice in modo magistrale ed è capace, come accade

26. Cfr. soprattutto il capitolo E. Auerbach, “Farinata e Cavalcante”, in Id., *Mimesis – Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000, vol. I, pp. 189-221.

27. Ivi, p. 200.

28. Ivi, p. 207.

29. Ivi, p. 205.

davvero a pochi, di porre questioni alle quale non sa rispondere, ad esempio «su quale concezione del divenire e della storia riposi questo realismo dantesco proiettato nell'immutabile eternità». <sup>30</sup> Sono questioni spigolose, che appaiono anche in queste pagine. L'approdo finale di Auerbach è l'idea di una commedia che «divenne, anche per il suo concetto stilistico, cristiana», <sup>31</sup> ovvero un proclama della «indistruttibilità cristiana dell'uomo totale», <sup>32</sup> idea che si riferisce all'orizzonte ideologico di Dante, rispetto al quale il filologo, in evidente contraddizione con sé stesso, riconosce che «la vitalità immessa in quell'interpretazione è così grande» <sup>33</sup> da trascendere il messaggio destinato all'ascoltatore, testimoniando infine della «indistruttibilità dell'uomo storico e individuale [il quale] si dirige *contro* quello stesso ordine divino, lo fa suo servo e lo eclissa»: <sup>34</sup> immagine dell'uomo posta *davanti* all'immagine di Dio; immagine enigmatica, possiamo aggiungere. Auerbach in definitiva concilia e fa coincidere il Dante teologo e politico con il poeta, eppure non si esenta dal sospettare che quella coincidenza sia compromessa da una fatale antinomia.

Altre importanti osservazioni riguardano il montaggio drammaturgico della *Commedia*, analizzando il quale Auerbach 'rappresenta' il poema in modo molto diverso dalla traduzione in racconto fattane da Santagata. Per questo aspetto bisogna fare riferimento al saggio intitolato *Farinata e Cavalcante*, dunque al Canto X dell'*Inferno* dove i due appaiono alternandosi nell'attenzione del Dante viaggiatore e appunto producendo nel lettore quell'effetto di persistente straniamento dovuto all'interazione di figure affatto diverse per aspetto, caratteristiche psicologiche e modalità d'espressione. L'episodio è per lui esemplare e rivelatore della tecnica di montaggio letteralmente inventata da Dante. <sup>35</sup>

30. Ivi, p. 210.

31. Ivi, p. 216.

32. Ivi, p. 218.

33. Ivi, p. 219

34. Ivi, p. 220.

35. Per questo e altri intuibili motivi esiste una lunga storia dei rapporti tra letterati, poeti, drammaturghi e uomini della scena, da una parte, e la *Divina Commedia* dall'altra. Per una puntuale rassegna di questi rapporti a oggi, si vd. lo studio di Stefano Tomassini in questo volume.

Le pagine di Auerbach dedicate alla questione dei mancati incontri e dialoghi di Dante con Cristo e Francesco d'Assisi<sup>36</sup> sono particolarmente dense e tuttavia non pervengono ad alcuna conclusione convincente, forse perché il loro stesso presupposto non lo è. Quando afferma che «per Dante il senso letterale o la realtà storica di un personaggio non contraddice il suo significato più profondo, ma ne è la figura; la realtà storica non è abolita dal significato più profondo, ma ne è confermata e adempiuta»,<sup>37</sup> Auerbach dimostra di riconoscere lo svolgersi del discorso dantesco su due versanti senza però arrivare a percepire che quel «più profondo» poetico, pur interagente con il primo versante, è un altro mondo e configura per così dire un'altra antropologia, come conferma l'episodio sul quale stiamo riflettendo.

Auerbach si limita a definire «strano»<sup>38</sup> il mancato incontro di Dante con Francesco (e con Gesù), figure capitali che tuttavia nel *Paradiso* sono soltanto intraviste da lontano, strano non soltanto perché il suo tempo era impregnato di Francesco e lo era stata la sua stessa giovinezza. E strano, anzi stranissimo e necessitante di una spiegazione è il modo in cui nel celeberrimo XI del *Paradiso* è presentata e contestualizzata la figura di Francesco d'Assisi per bocca di Tommaso d'Aquino, il fondatore della corrente di pensiero cui maggiormente sembra ispirarsi il Dante della maturità.

Il Dante autore fa pronunciare l'elogio di Francesco a san Tommaso, nell'XI Canto, e l'elogio di san Domenico a Bonaventura, futuro santo, nel XII, mentre il protagonista del Canto XIII è di nuovo san Tommaso, al quale è affidata la definizione della sintesi tra dottrina cattolica e politica. Per percepire lo strato di senso più profondo, forse persino inconscio in Dante, il nucleo più poeticamente e dialetticamente sofisticato di questa stranezza, bisogna guardare ai due canti seguenti.

San Tommaso inizia il proprio elogio di Francesco lamentando la decadenza dell'ordine domenicano, il proprio, simmetricamente a quanto farà Bonaventura per

36. Cfr. il capitolo cap. "Francesco d'Assisi nella Commedia", in E. Auerbach, *Studi su Dante*, pref. di Dante Della Terza, trad. di Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano 2017, pp. 227-240.

37. E. Auerbach, "Farinata e Cavalcante" cit., p. 239.

38. Ivi, p. 227.

i francescani. Entrambi si appellano alle Regole costitutive, ignorate dalla maggioranza corrotta dei monaci. La vita di Francesco è presentata in modo didascalico, senza accenni ai motivi che ne avevano fatto un protagonista nell'immaginario popolare. Auerbach continua a domandarsi quale sia il motivo di tale trattamento e si concentra sulla scelta di Dante di caratterizzare il santo in base alla sua scelta più estrema, quella del matrimonio con la Povertà, «figura femminile allegorica»<sup>39</sup> raffigurata come «una prostituta vecchia e spregiata, brutta e tuttavia assetata d'amore»<sup>40</sup> che alla fine sale con Cristo sulla Croce. Povertà e Morte francescane portano il grottesco in paradiso. Dante lo sa ma non lo vede. L'immagine dell'unione sessuale era allora accettata come metafora mentre oggi è decisamente più desueta, pur essendo comunque richiamata per identificare l'«estremismo anarchico»<sup>41</sup> di Francesco, quella «massima sublimità [...] unita alla massima degradazione»<sup>42</sup> che costituisce l'elemento caratterizzante del francescanesimo originario. Secondo la timida e sfuocata ipotesi di risposta auerbachiana, Dante voleva suscitare «un fremito di orrore»<sup>43</sup> per quel matrimonio considerato come un aspetto di Francesco da subordinare «al suo ufficio ed essere mostrato soltanto attraverso il suo ufficio».<sup>44</sup> Secondo Auerbach, Dante vede in Francesco colui che non ascende spiritualmente tramite la contemplazione (come i cistercensi di allora) bensì per imitazione della vita povera, con la precisazione che si tratterebbe non di «imitazione esistenziale» ma di raffigurazione. «Per questo Dante non narrò un incontro con il santo» è la sua conclusione.<sup>45</sup> L'allegoria della povertà serviva soltanto a unificare «la missione del santo e l'atmosfera peculiare della sua persona»<sup>46</sup> e quell'imbarazzante matrimonio sarebbe da intendersi come l'equivalente metaforico del supplizio di Cristo. Tutto ciò mentre i pochi seggi ancora vuoti in

39. Ivi, p. 229.

40. Ivi, p. 233.

41. Ivi, p. 235.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. Ivi, p. 239.

45. Ivi, p. 236.

46. Ivi, p. 237.

paradiso fanno intendere l'imminente fine del mondo che Dante annuncia ai propri contemporanei.<sup>47</sup>

Auerbach si ferma a questo punto e non riesce a realizzare ciò che aveva dichiarato di volere, vale a dire afferrare la «realtà del vivente, di un vivente che vive solo qui, nei versi del poeta».<sup>48</sup> Non ci riesce perché si trattava di cogliere il vivente nella poesia e non in una storia che è morte ed è eternamente morta.

L'idealismo di Auerbach, il suo modo di percepire l'azione congiunta di storia e poesia, il suo umanesimo nobilissimo e scaduto, la sua compassione per la contraddizione vanno visti nel contesto tragico del tempo. L'autore, ebreo tedesco in fuga dai totalitarismi hitleriano e stalinista, rivoluta politicamente Dante, si rispecchia in lui in quanto non rivoltoso carnevalesco ma rivoluzionario nella rettitudine, arrivando a immaginare una conciliazione artificiosa del Dante teologo e politico con il poeta.

Osip Mandel'stam deduce invece dalla *Commedia* un codice poetico universale, o almeno necessario, a suo parere, al ventesimo secolo. Il suo è un orizzonte più ampio di quello degli autori citati sinora, sebbene non ancora compiutamente transdisciplinare. Nella propria drammatica riflessione sulla libertà senza compromessi dell'azione poetica, il poeta russo trascura la vicenda umana e politica di Dante e perde di vista persino ciò che accade a lui stesso con il potere del proprio tempo, ossia con lo stalinismo che lo perseguitava e lo avrebbe assassinato.

Con il proprio stupefacente assolo intitolato *Conversazione su Dante* e dedicato alla *Divina Commedia*,<sup>49</sup> Mandel'stam afferma di avere trovato l'*ur-codice* della poesia, di riconoscersi completamente e di considerarlo come la via da seguire, con questa precisazione: «Ho scelto di parlare di Dante non per additarlo come classico da cui imparare [...], ma perché è il massimo, indiscusso padrone della materia poetica reversibile e in via di conversione, il primo e allo stesso tempo il più potente direttore chimico d'orchestra

47. Ivi, p. 240.

48. *Ibid.*

49. Cfr. Osip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a c. di Serena Vitale, Adelphi, Milano 2021.

di un'opera poetica che esiste soltanto nelle maree e nelle onde, nelle impennate e nei bordeggi». <sup>50</sup>

Il primo carattere del testo poetico consiste secondo lui nello scaturire da un materiale costituito da suoni e immagini prima che di significati, dunque nel suo essere un residuo memoriale di una particolare osservazione che poi, scomposto e ricomposto ritmicamente, diventa un testo-partitura vocato all'esecuzione, alla performance, una performance che invita tanto l'attore quanto l'astante ad attivarsi poeticamente, anzitutto nella comprensione: «La materia poetica non ha voce. Non ha colori per dipingere né parole per esprimersi. Non ha forma, così come non ha contenuto, per il semplice motivo che esiste unicamente nell'esecuzione»; <sup>51</sup> «musica e ottica sono il nodo del canto». <sup>52</sup> Come da sempre avviene per la musica e in effetti per tutta l'arte, «nella poesia conta soltanto la comprensione attiva, che non ripete né parafrasa». <sup>53</sup> *Comprensione attiva* significa che alla nuova militanza espressa dalla poesia dovrebbe corrispondere una nuova militanza del suo destinatario. Dev'essere l'esecuzione, esplicita o implicita che sia, a produrre «gli ipertoni e gli ipersensi conferiti al materiale da un'intelligenza non più poetica [in senso tradizionale] ma geologica», <sup>54</sup> cioè perché

    sul lavoro puramente intonativo e ritmico della voce prende il sopravvento un'attività coordinatrice più potente, quella della direzione orchestrale, e assumendo il controllo sullo spazio vocale, lacerandolo, si impone l'egemonia della bacchetta – una bacchetta originata comunque dalla voce, così come una più complessa dimensione matematica può trarre origine dallo spazio tridimensionale. <sup>55</sup>

Che tipo di orchestra? Per Mandel'stam «un'orchestra senza direttore, sogno a lungo accarezzato, è uno dei tanti “ideali” della volgarità diffusa in Europa, al pari dell'esperanto, la lingua universale che dovrebbe essere il simbolo dell'intesa

50. Ivi, p. 48.

51. Ivi, p. 67.

52. Ivi, p. 44.

53. Ivi, p. 16.

54. Ivi, p. 47.

55. *Ibid.*

linguistica di tutta l'umanità». <sup>56</sup> Un'orchestra ben diretta, dunque.

Dopo aver affermato che «affrontare Dante soltanto dal punto di vista storico è riduttivo almeno quanto le interpretazioni in chiave politica o teologica», <sup>57</sup> il poeta russo – che ha su di noi l'enorme vantaggio di avere appreso l'italiano leggendo la *Commedia* e su questa base ha incontrato poi Petrarca, Ariosto e Tasso – suggerisce di fare ricorso per il futuro dell'esegesi dantesca ai paradigmi delle «scienze naturali, quando avranno raggiunto la necessaria raffinatezza e sviluppato la capacità di pensare per immagini». <sup>58</sup> Pensare per immagini non è qualcosa di fine a sé stesso, principio che si ridurrebbe a una scorciatoia culturalista, è uno dei modi del passaggio dall'osservazione alla composizione passando per l'improvvisazione e l'organizzazione ritmica; considerazione, questa, che porta Mandel'stam a precisare come Dante sia «un artigiano che forgia strumenti poetici, non un fabbricante di immagini. Stratega di metamorfosi e ibridazioni, meno di tutto poeta nel senso “paneuropo”, superficialmente culturale della parola». <sup>59</sup> È un'artigianalità per così dire multidisciplinare, quella del poeta, da cui consegue che «il linguaggio poetico è un processo ibrido che incrocia due sonorità. La prima è la mutazione, da noi percepibile e udibile, degli stessi strumenti del linguaggio poetico nell'impeto del suo farsi; la seconda è il linguaggio poetico propriamente detto, e cioè il lavoro di intonazione e fonetica che quegli strumenti svolgono». <sup>60</sup>

Il nuovo modo di poetare iscritto nella *Commedia* non è, secondo lui, rimasto un appannaggio di Dante, è lo stesso che caratterizza diversi poeti moderni a partire da Baudelaire, Leopardi e Rimbaud e altri, un poetare che esige di essere messo in opera sincronizzandolo con le conoscenze più avanzate del proprio tempo; e il Novecento è caratterizzato da una ricca gamma di progressi scientifici che l'artista e l'operatore critico non possono ignorare. Mandel'stam, ad esempio, era affascinato dalla fisica quantistica, pensava a una

56. *Ibid.*

57. *Ivi*, p. 32.

58. *Ibid.*

59. *Ivi*, p. 15.

60. *Ibid.*

poesia che dovrebbe afferrare le «onde-segnali semantiche» e vivere soltanto nella creazione o nella fruizione, vale a dire nel momento e nel campo in cui si realizza una interazione. Ne consegue che della poesia non esiste “originale”. Nelle minute della *Conversazione* diceva a sé stesso: «Dante può essere compreso soltanto con l'aiuto della teoria quantistica», mentre in più luoghi dei *Quaderni di Mosca* e dei successivi *Quaderni di Voronež* i suoi versi fanno riferimento all'immaginario della fisica coeva.<sup>61</sup> L'aurora della nuova era poetica a proposito della quale Mandel'stam fantasticava sottovoce aveva trovato in Dante una prima definizione. Dante con la *Commedia* e lui soprattutto con la *Conversazione su Dante* stilano un manifesto involontario che proprio nella differenza tra la fisicità teatrale e l'intenzione discorsiva trova il proprio senso e si rivela oggi di inesausta attualità. Il loro manifesto è straordinario in quanto composto da *intenzioni realizzate*, però l'impulso e l'invito al *trasumanar* emergono soltanto da un'accorta decostruzione che mostra come la sua attualità dipenda proprio dalle sue contraddizioni costitutive. Mandel'stam, dopo aver introdotto la nozione di «campo», definisce così i suoi fondamentali agenti dinamici: «Come in tutta la vera poesia, in Dante il pensiero metaforico si realizza grazie a una proprietà della materia poetica che propongo di definire “convertibilità” o “reversibilità”»,<sup>62</sup> laddove per materia poetica è da intendersi il prezioso grezzo estratto dagli abissi del reale, mentre la proprietà transitiva – concetto sul quale sarà il caso di ritornare – è conferita al materiale dalla sua trasformazione in “composto” per mezzo dell'artigianato poetico. Nella *Conversazione*, però, Mandel'stam si concentra sulla filogenesi della composizione e prescinde dall'orizzonte storico, ossia da quell'aspetto del discorso dantesco che per noi invece costituisce l'altra sponda del fiume poetico, quel fattore talmente cogente da essergli costato la persecuzione e la morte. Comunque sia, la poesia nuova inaugurata da Dante e ancora da venire, è genialmente abbozzata dal puntuale codice in undici sezioni che il poeta russo “estrae” dalla *Commedia*.

61. Lo ricorda Pina Napolitano, *Leggere Mandel'stam, in italiano*, in Osip Mandel'stam, *Quaderni di Mosca*, a c. di P. Napolitano e R. Raskina, Einaudi, Torino 2021, p. 33.

62. O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante* cit., p. 34.



Gli undici capitoli di cui è suddivisa la *Conversazione su Dante* non hanno titolo. Un indice approssimativo del loro contenuto potrebbe essere questo: I. Specificità della poesia, campo abitato dalla sonorità che si ascolta e da quella in cui la si propone al mondo. Attraverso immagini. Dante però forgia strumenti poetici, non immagini in senso stretto. La sua poesia richiede una “comprensione attiva” che vada ben oltre i significati. La lingua italiana, il suo centro di gravità spostato in avanti, verso le labbra. II. Poesia come unità di luce, suono e materia. Lettura faticosa. Poesia e filosofia che si fanno in cammino. La poesia non accumula particolari «ma al contrario prende corpo dallo staccarsi di quei particolari, uno dopo l’altro, dall’opera», perciò non è mai simile a sé stessa. Chi la incontra si trova immerso nel flusso di una composizione eseguita da un’orchestra che riunisce molti strumenti musicali. La *Commedia* mostra un autore che «non sa mai come comportarsi, dove mettere i piedi, cosa dire, come salutare». Da ciò la bellezza e potenza di qualcosa che crea tempo nel lettore. «Ogni parola è un fascio di più significati». III. Processo della composizione: la *Commedia* è una «una figura cristallografica». Quello di Dante è un istinto che non adotta forme, le crea, il suo è un procedimento simile al fondere metalli. Per descriverlo bisognerebbe semmai ricorrere a similitudini naturalistiche. IV. Nessun misticismo in Dante. E non bisogna leggerlo dal punto di vista storico, piuttosto da quello delle scienze naturali, ad esempio la chimica organica. Nulla a che vedere con l’allegoria. La poesia di Dante trascende l’informazione utilizzando tutte le caratteristiche delle immagini. Qui il pensiero metaforico si realizza grazie a una proprietà della materia poetica che si può definire «convertibilità» o «reversibilità». V. L’energia che dà forma all’opera d’arte. L’artista deve sapere andare avanti con il vento contrario. Mandel’stam fa l’esempio del Canto di Ulisse (*Inf.*, XXVI): è come se Dante improvvisasse in greco servendosi «dell’italiano come tessuto sonoro». Dante antimodernista eppure di inesauribile attualità: «Lo spirito della danza si rivela con forza [...] nel ritmo delle sue terzine», dando vita a una danza ondulatoria come il valzer. Il Canto XXVI mostra «abilità diplomatica tutta fiorentina unita a una certa ellenica astuzia». La *Commedia* ha nulla a che vedere con le raffigurazioni degli incisori. VI. Pensare piuttosto alla cristallografia, alla musica e all’ottica. «La natura contraddittoria dell’esperimento dante-

sco sta nell'oscillazione tra esperimento vero e proprio ed esempio». Il suo valzer *ante litteram* è probabilmente derivato da qualcosa di più antico. La sua teologia non è una ideologia ma «una riserva di energia dinamica»; «Dante intuisce la struttura stratificata della retina». VII. La critica «scolastica» ha fatto soltanto danni, invece di mettere in evidenza il singolare «laboratorio» di Dante, le sue «partiture di una singolare orchestra chimica», la sua sintassi che non è quella vecchia, semmai quella della matematica, oppure, meglio, una sintassi «propria e originale». Dante comunque ha «paura delle risposte dirette» a fronte della complicata storia del proprio tempo. I suoi sono «sconfinati orizzonti di compassione». La struttura drammatica della narrazione scaturisce dal timbro, non il contrario. E ogni tanto incontriamo le «arie dantesche» come quella del conte Ugolino, personaggio che ha finalmente la possibilità di farsi ascoltare. VIII. «Dante, io credo, studiava attentamente tutti i difetti di pronuncia e tendeva le orecchie quando gli capitava di ascoltare balbuzienti, blesi, voci nasali o persone incapaci di articolare certi suoni. Da loro deve avere imparato molto» (e, aggiungiamo noi, certamente ascoltava i vari dialetti che incontrava da esiliato). IX. «Che ne sarà della nostra poesia, rimasta così vergognosamente indietro rispetto alla scienza?». «L'arte di descrivere le uniche cose che, per la loro struttura, si prestano alla rappresentazione poetica: gli impeti, gli intenti, le oscillazioni». «È qui che Dante più si avvicina alla teoria ondulatoria del suono e della luce, e meglio ne stabilisce l'affinità». «La terza cantica della *Commedia* è un vero balletto cinetico: danze e figure luminose di ogni genere, fino al battere dei tacchetti durante una festa di matrimonio». Niente che siano in grado di cogliere «gli squallidi collezionisti di significati già pronti». X. «Dove sarebbe la sua fantasia? [Dante] è un amanuense, un traduttore...», come sempre accade a colui che «per convenzione è chiamato "poeta"». Nella *Commedia* «le lettere abboccano all'esca gettata dal delicato mangime del significato». XI. Il trionfo della forma come senso dell'opera d'arte è infine evocato da Mandel'stam con queste parole: «È l'anacronismo il metodo di Dante»; la sua è un'«opera calligrafica realizzata con i mezzi dell'improvvisazione». «La materia poetica non ha voce [...] esiste unicamente nell'esecuzione».

Il confronto con questo codice – che meriterebbe un’accurata ponderazione – aiuterebbe non soltanto a «sottrarre Dante alla retorica scolastica» ma anche a rendere «un servizio non da poco a tutta la cultura europea»,<sup>63</sup> favorendo l’abolizione del ghetto poetico e restaurando il vitale principio della *partecipazione attiva*.

*Vita morta della storia e morte viva della poesia*

Non potendo qui seguire fino in fondo il discorso di Mandel’štam, ci limiteremo a fissare alcune sue illuminanti osservazioni sulle peculiarità della poesia nell’orizzonte che lo collega a Dante e di nuovo a noi cittadini del ventunesimo secolo. La prima differenza è testimoniata fisicamente dall’insediarsi dell’azione poetica «in un nuovo campo d’azione fuori dello spazio, non tanto raccontando quanto eseguendo la natura [enfasi nostra, ndr] con gli strumenti comunemente chiamati “immagini”»,<sup>64</sup> immagini che, è bene ricordarlo, possono essere fisse o in movimento, bi o tridimensionali, solide o sonore, allo stato grezzo o musicalmente organizzate.

L’espressione «eseguendo la natura» merita attenzione. Il riferimento di Mandel’štam non è al naturalismo di Stanislavskij, semmai agli esperimenti di montaggio sempre nuovi e sorprendenti di Mejerchol’d e Ejzenštein. In proposito vale la pena di precisare che “convertibilità” e “reversibilità” sono termini utilizzati dalla curatrice Serena Vitale per tradurre due sostantivi astratti utilizzati più volte da Mandel’štam: *obraščaemost’* e *obratimost’*. Il primo si riferisce alla “negoziabilità” in senso economico, mentre il secondo viene tradotto anche come “invertibilità”. Si tratta, precisa Vitale, di «termini usati per lo più in matematica, chimica, e ancora in ambito finanziario per indicare la convertibilità o trasferibilità della valuta». <sup>65</sup> *Obraščaemost’* e *obratimost’*, nel nostro contesto, sono da intendersi in stretto rapporto con la *metamorfosi*, che non è soltanto la «pietra angolare della poesia di Mandel’štam e del suo discorso sulla poesia»,<sup>66</sup>

63. Ivi, p. 65.

64. Ivi, p. 15.

65. Ivi, p. 72.

66. *Ibid.*

con essi Mandel'stam utilizza consapevolmente una declinazione di *obraz*, termine intraducibile quanto fondamentale nella terminologia teatrale russa, dove, a seconda del contesto, designa una o più funzioni come il personaggio, la raffigurazione in carne e ossa, la performance attoriale, l'interpretazione.<sup>67</sup> Per significare l'«eseguire», poi – come non trascura di puntualizzare Vitale – Mandel'stam utilizza il verbo *razygryvat'*, che significa «recitare», e altrove *ispolnit'*, che oltre ad «adempiere», «realizzare», «mettere in atto», indica a sua volta il «recitare», l'«interpretare una parte» teatrale o cinematografica, o «suonare un brano musicale». <sup>68</sup> Il termine meno approssimativo per tradurre *ispolnit'* sarebbe dunque l'inglese *to perform*, tra le rare parole del lessico anglosassone utilizzabili per dire qualcosa di inesprimibile in italiano. Eccoci dunque alla consanguineità tra poesia e teatro: la poesia è performance e la performance è poesia.

*Obraz*, inoltre, aiuta a pensare diversamente quella esecuzione sincrona di molteplici partiture che con un bruttissimo ed equivoco termine in italiano si denomina “recitazione” e per estensione “teatro”. Quando la recitazione non è intesa come un banale mezzo per trasmettere idee con l'ausilio di costume, trucco, smorfie e vocalizzi, bensì come creazione di figure pluridimensionali che compiono nel presente un'azione di trasformazione (*obraz* e *inspolnit'*) ecco concretizzarsi la poesia di cui parla Mandel'stam. A fronte di una situazione in cui la maggior parte di coloro che si pretendono attori sono in realtà soltanto presentatori o imitatori, e ricordando che anche la cittadinanza è attorialità, possiamo tranquillamente affermare che chi non è un poeta sarà un pessimo attore sociale, vale a dire un cittadino ignorante, un prepotente o un suddito. A questo punto però, chi deducesse frettolosamente che si possa essere al tempo stesso bravi attori e pessimi cittadini, e considerasse Dante un campione di questa specialità, commetterebbe un errore. È più esatto dire che la storicità del cittadino può convivere e in un

67. Cfr. Massimo Lenzi, *La natura della convenzione. Per una storia del teatro drammatico del Novecento*, Testo & Immagine, Torino 2004, pp. 5-8; Id., *Prolegomeni alle origini del Secolo russo: un dodecalogo a mo' di vademecum*, «Mimesis Journal», 6, 2 (2017), pp. 15-16.

68. O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante* cit., p. 68.

certo senso essere riscattata dalla dimensione poetica, in due modi: per chi, incontrando la performance artistica, può nutrirsi della poesia e testimoniare l'andamento ossimorico della storia, e per il poeta performante, colui che in un certo senso smentisce il proprio errore ideologico aprendo il varco ad altre possibili verità.

Per avviarci a concludere e assegnare a Mandel'stam il ruolo che gli spetta nella storia della performance poetica, ripetiamo con lui che «la meravigliosa “riflessologia del linguaggio” dantesca [è] una scienza ancora tutta da fondare»<sup>69</sup> e che quindi, per procedere in tal senso, è necessario superare anche l'evidente limite del codice mandelstamiano. Ancorato alla scoperta della “fonte grammatica” e della lingua, Mandel'stam definisce l'italiano «la più dadaista delle lingue romanze [che] si aggiudica il primo posto in campo internazionale»<sup>70</sup> proprio perché il primo fondamento della poesia è costituito dalle peculiarità della lingua in cui si compone:

Quando cominciai a studiare l'italiano e ne appresi le prime nozioni di fonetica e prosodia, capii all'improvviso che il centro di gravità dell'articolazione si spostava verso la parte esterna della bocca, verso le labbra. Di colpo la punta della lingua si ritrovava al posto d'onore. Il suono si precipitava verso la barriera dei denti. Mi colpì, ancora, il carattere infantile della fonetica italiana, la sua splendida puerilità, l'affinità al balbettio degli infanti, quasi un immemorabile dadaismo.<sup>71</sup>

L'entusiasmo travolgente del poeta russo non poteva che lasciare in ombra l'elemento storico, sovradimensionato invece dagli interpreti da cui lui prendeva le distanze. Questo sentimento lo portava ad affermare che «fino a oggi la fama di Dante è stato il massimo ostacolo alla sua conoscenza»<sup>72</sup> e a concentrarsi sulla sintassi delle immagini e sulle loro interazioni, in una parola sulla forma della composizione e soltanto su alcuni aspetti del relativo processo. Straordinario è perciò il suo elogio di una *Commedia*

69. Ivi, p. 58.

70. Ivi, p. 18.

71. Ivi, p. 17.

72. Ivi, p. 25.

fatta sì di parole, ma di parole-cose leggibili ricorrendo alle terminologie scientifiche a lui familiari come quella della chimica, della fisica o della mineralogia, oppure ricorrendo all'immagine dell'orchestra e alle funzioni combinate dei singoli strumenti e del direttore, persino della sua bacchetta. Questa trasformazione del poema in un film muto (e in un certo senso in attesa del suono e del colore) sulla storia della quale fa parte evidenza però un limite che è necessario superare se si vuole continuare nel nuovo lavoro cui Mandel'stam ha dato inizio, ovviamente evitando di tornare ai vecchi schemi.

Assodato che la storia e lo stato della lingua in cui la composizione poetica è sempre fatalmente immersa costituisce lo sfondo con il quale necessariamente si interagisce, il *fare poesia* si configura in sostanza come un *incidente organizzato* nel campo di forze del proprio "discorso al mondo". Le condizioni contestuali sono al tempo stesso scelte e date, comunque assunte come norme con le quali instaurare un confronto rigoroso, all'ultimo suono. Come Mandel'stam saggiamente evidenzia, gli elementi primari del discorso sono la lingua e la prosodia (la grandiosità di Dante in questo senso è indiscutibile: lavora alla lingua nuova di una "nazione" nuova e addirittura inventa un tipo di versificazione), ciò nondimeno decisivo è l'incidente che si produce nel travaglio della composizione, mediante la scelta continua del tempo-ritmo di ogni singola unità espressiva, dei suoi movimenti e ritmi interni, con l'uso dello strumento vocale e della propria apparizione in figura. L'opera, poi, realizzata in una coincidenza di improvvisazione, composizione e ripetizione,<sup>73</sup> si produce facendosi e venendo continuamente rifinita e "attualizzata" nella rappresentazione pubblica. Ritroviamo così la consustanzialità di qualsiasi procedimento poetico con la musica: quando la poesia è scritta, ogni nuova lettura deve ritrovarne la musica, o meglio scoprirne il sapore, reinventarla, identificare l'ipotetica causa facendola coincidere con il movente dell'esecutore; quando è scritta o eseguita poi rimane lì, a disposizione di altri cantori, per essere adottata e compresa cantando.

73. Mandel'stam vi allude in questi termini: «Opera calligrafica realizzata con i mezzi dell'improvvisazione: è questa, all'incirca, la formula dell'impulso creatore dantesco, inteso a un tempo come volo e compimento» (ivi, pp. 65-66).

Insomma l'incidente organizzato stabilisce un complesso di relazioni tra singoli elementi che presi in sé significano assai poco. Il *lumen* costituito dal caso e dalla ragione portano l'oggetto all'attenzione dell'interprete, mentre l'interpretazione è o dovrebbe essere creazione di una *lux* "divina" che vive nello spazio-tempo della performance.

In Dante e Mandel'stam la poesia nasce decisamente come una reazione al disgusto prodotto dalla storia e come immaginazione di un altro mondo che alimenta la disperanza, insomma come una pseudologia fantastica che forse non cura il mondo intero ma certamente cura coloro che la frequentano. I due Dante, i due aspetti del poeta, sono dunque uno solo. Anche se non è possibile dare una definizione compiuta e definitiva della poesia, le nostre due guide dicono chiaramente della vastità di ambiti che essa può riguardare, ma soprattutto l'interdipendenza di processo e ricezione. Anche quando si dimostra incapace di risolvere i problemi del mondo, cioè sempre, l'*ars poetica* può essere cura, *a patto che la finzione sia vera*: incidente accuratamente provocato (un rossore o le lacrime non si possono simulare, né si possono ottenere "ideologicamente"). Nell'organizzare l'incidente il poeta non crea, si apre a qualcosa che viene da altrove, come è detto nel Canto XXIV, vv. 52-54:

*E io a lui: «I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'è ditta dentro vo significando.*

Quando Amore parla al poeta, egli annota le sue "parole" dentro di sé e poi le trascrive fedelmente. Mandel'stam chiarisce: «Dove sarebbe la sua fantasia? Scrive sotto dettatura, è un amanuense, un traduttore...»,<sup>74</sup> e il risultato non è ciò che intendeva dire, come fanno gli esponenti della "vecchia" poesia, bensì l'accadere di qualcos'altro.

I versi che abbiamo preso ad esempio ne sono testimonianza. Riascoltiamoli.

*Di questa costa, là dov'ella frange  
più sua rattezza, nacque al mondo un sole,  
come fa questo talvolta di Gange.*

74. Ivi, p. 60.

*Però chi d'esso loco fa parole  
non dica Ascesi, ché direbbe corto,  
ma Oriente, se proprio dir vuole.*

Il serafico ardore di Francesco doveva essere il blasone di un “principe minore” a confronto della cherubica sapienza di Domenico tanto ammirata dai santi Tommaso e Bonaventura, ma quel «nacque al mondo un sole» e quell'Oriente che splende pur in assenza della Rivelazione cristiana, al confronto con la sapienza dei moderati amministratori del condominio spirituale cattolico, vanificano ogni proposito ideologico e ci muovono a desiderare, o almeno a sognare, l'impossibile luce “umana” di Francesco.

Allo stremo, Mandel'stam, già imprigionato ed esiliato per avere divulgato l'epigramma contro il tiranno intitolato *Viviamo senza sentire sotto di noi il paese*,<sup>75</sup> composto nel 1933, camminando e recitando il testo che veniva trascritto, nel febbraio del 1937 si costrinse a tavolino per scrivere *Versi a Stalin*, versi nella forma dell'ode, ora ricordati come *Ode a Stalin*, nella quale il tiranno è descritto come il probo sovrano, o dio, del paradiso socialista.<sup>76</sup> È probabile che nelle intenzioni l'*Ode* fosse concepita per salvare l'auto-re o almeno alleviarne la condizione, ma, come precisa Nadežda, il poeta la scrisse quando aveva già «la corda alla gola»,<sup>77</sup> a differenza di altri postulanti i quali con scritti

75. Più avanti qui riproposto nella traduzione apparsa in O. Mandel'stam, *Quaterni di Mosca*, cit. L'epigramma fu definito da Pasternak un «atto suicida» e dagli inquirenti sovietici «un documento controrivoluzionario senza precedenti». Da qui la prima condanna a tre anni di confino, pena relativamente mite per due provvidenziali «atti di clemenza» dovuti alla protezione dell'influente Bucharin. Ricorda Nadežda: «La pena prevista da principio – lavori forzati al canale – era stata revocata dalla istanza suprema. Il reo sarebbe stato invece assegnato al confino nella città di Čerdyn [...] A questo punto, Christoforovič ' [patronimico del giudice istruttore, ndr] mi propose di accompagnare Mandel'stam al suo nuovo domicilio. Era il secondo incredibile atto di clemenza e io, naturalmente accettai subito [...] Tutto questo perché la condanna al confino significava il rinvio del castigo a un momento più favorevole» (N. Mandel'stam, *Lepoca e i lupi*, Mondadori, Milano 1971).

76. Verso la fine della pena, all'inizio del 1937, Mandel'stam compose l'*Ode a Stalin*, senza ottenere alcun esito positivo, anzi pochi mesi dopo arrivò la seconda condanna, quella che lo avrebbe ucciso. L'*Ode* è qui proposta nella traduzione eseguita dall'amico e collega Massimo Lenzi, che ringrazio di cuore.

77. Nelle proprie memorie Nadežda Jakovlevna annotava: «Partendo da Voronež, O. M. chiese a Nataša (Štempel') di distruggere l'*Ode*. Molti mi consigliano di nasconderla, quasi non fosse mai esistito niente di simile. Ma io non lo



servili si erano assicurati una più o meno confortevole sopravvivenza. L'esito fu comunque nullo e il poeta, alla vigilia dell'ultimo viaggio, ne chiese la distruzione. Per fortuna Nadežda, ora la sua vedova, decise di conservarla e inserirla tra le composizioni del poeta da pubblicare.

Anche Dante aveva un rapporto fallimentare con la storia e persino le sconfessioni di sé stesso e degli amici non ebbero alcun esito positivo per la sua biografia. Ma cosa rappresentano queste disgrazie nella poesia? Agli occhi di chi giudica moralisticamente si tratta di cadute, di esiti da censurare e dimenticare. Iosif Brodskij, invece, anch'egli condannato per i propri versi, poi per fortuna liberato e insignito del Premio Nobel, in quanto grande poeta perseguitato per il medesimo crimine dal regime sovietico era il più titolato a esprimere un giudizio in questo senso e considerava l'*Ode a Stalin* il capolavoro di Mandel'stam: «la poesia su Stalin è geniale. Forse quest'ode a Iosif Vissarionovič possiede i versi più sconvolgenti mai scritti da Mandel'stam». <sup>78</sup>

A Dante è toccata una sorte migliore: nel giudicare la *Divina Commedia* quasi nessuno si è limitato a condannarla per il discutibile e datato profilo politico-ideologico dell'autore, tutti hanno giustamente esaltato la forma del poema, comprendendo come lì stia il vero messaggio, un messaggio che non coincide con le intenzioni e l'ideologia di Dante e consiste invece nella contraddizione e nell'incidente che qui abbiamo evocato.

Ci siamo soffermati in particolare sull'inciampo di Dante con la figura di Francesco, sminuita nelle intenzioni e ingigantita dalla forma della sua presentazione. I casi dei due poeti, diversi nella scansione logica, hanno il medesimo significato: ciò che il poeta vorrebbe e sente di dover dire in un determinato frangente storico per la propria salvezza personale si traduce in un magnifico sogno maldestro che smentisce ciò che egli “pensa” e dichiara di credere. Alla fine, il poeta è il primo testimone dell'incidente che ha provocato e non può che arrendersi, capisce che non poteva fare altro, che ciò che gli è stato “dettato” è la sua

faccio, perché la verità sarebbe incompleta: una duplice vita è un fatto assoluto della nostra epoca e nessuno poté evitarlo. Solo che gli altri componevano queste odi a casa propria e in *dača* e ricevevano per questo ricompense. Soltanto O. M. lo fece con la corda alla gola... L'Acematova quando tesero il cappio al collo del figlio. Chi può giudicarli per questi versi?». (N. Mandel'stam, *L'epoca e i lupi* cit.).

78. Citato da P. Napolitano in O. Mandel'stam, *Quaderni di Mosca* cit., p. 21.

verità irrevocabile, una verità che gli costerà la condanna nel suo tempo ma un trionfo nel tempo.

Così come vi è una incalcolabile differenza tra il grandioso musical dantesco sul paradiso, musical a tutt'oggi irrealizzabile persino con i sofisticati mezzi di cui disponiamo per il cinema e il teatro, opera ipotizzabile soltanto come film d'animazione, e l'immaginazione di una democrazia cristiana planetaria irrealizzabile anche in termini di rappresentazione, un altro abisso divide la storicità di Dante da quella di un suo lettore che abbia presente l'avventura del teatro del Novecento,<sup>79</sup> una distanza che unisce.

*Viviamo senza sentire sotto di noi il paese*

«Viviamo senza sentire sotto di noi il paese, / a dieci passi i nostri discorsi sono già spenti, / e dove si dà una mezza conversazioncina, / là ti ricordano il montanaro del Cremlino. / Le sue tozze dita come vermi grasse, / come pesi di ghisa le sue parole esatte, / se la ridono gli occhioni da blatta, / rilucono i gambali dei suoi stivali. // E attorno una masnada di gerarchi dal collo fino, / i favori di mezzi uomini sono il suo trastullo, / chi fischia, chi miagola, chi frigna, / lui solo spauracchia e picchia. / Un decreto dopo l'altro elargisce come ferri di cavallo – / a chi nell'inguine, a chi in fronte, a chi nell'occhio, o al sopracciglio. / È una pacchia ogni esecuzione che decreta, / e un largo petto di osseta».

*Ode a Stalin*

«Quand'io prendessi il carboncino per la suprema lode – / per la gioia d'un disegno irrefutabile, – / io l'aria traccerei in angoli intricati / con prudenza ed inquietudine. / Perché nei tratti riecheggiasse il presente, / nell'arte al limite con la sfrontatezza, / io narrerei di colui che mosse l'asse del mondo / tenendo di cento e quaranta popoli in conto gli usi. / Solleverei del sopracciglio il piccolo angolo / e lo solleverei di nuovo e diversamente lo risolverei: / certo, Prometeo ha rattivato il suo tizzone, – / guarda, Eschilo, come io nel disegnare piango! // Io prenderei alcune sonanti linee, / tutto il suo giovanil millennio, / e l'eroismo con un

79. Per le apparizioni aurorali di questi orientamenti nel teatro del primo Novecento cfr. eventualmente U. Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma-Bari 2005, e A. Attisani, *L'invenzione del teatro. Fenomenologia e attori della ricerca*, nuova edizione riveduta e corretta, CuePress, Imola 2017.

sorriso legherei / e scioglierei in luce non intensa, / e nell'am-  
micizia dei saggi occhi troverò per il gemello, / non dirò  
quale, quell'espressione avvicinandoti / alla quale, ad essa,  
d'un tratto riconoscerai il padre / ed ansimerai, sentendo  
del mondo la vicinanza. / Ed io voglio ringraziare i colli, /  
che quest'osso e questa mano han generato: / ei nacque  
sui monti e della prigione conobbe l'amarezza. // Voglio  
chiamarlo, non Stalin, ma Džugasvili! / Artista, proteggi e  
difendi il combattente: / in tutta la sua statura circondalo  
dell'umido e azzurro bosco / della rorida attenzione. Non  
amareggiare il padre / con ingenerosa immagine o insuffi-  
cienza di pensieri, / artista, aiuta colui che è tutto con te, /  
che pensa, sente e costruisce. // Non io e non un altro, il  
popolo gli è familiare – / il Popolo-Omero la lode triplica. /  
Artista, proteggi e difendi il combattente: / il bosco dell'u-  
manità per lui canta sempre più folto, / il futuro stesso è la  
schiera del saggio / e gli obbedisce sempre più spesso e con  
maggior audacia. // Ei si sparse dalla tribuna come da un  
monte, / sulle colline delle teste. Debitore più forte d'ogni  
ingiunzione. / I potenti occhi son decisamente buoni, /  
le folte sopracciglia a qualcuno risplendono vicine, ed io  
vorrei con una freccia indicare / la durezza della bocca, di  
padre le caparbie parole, / la complessa, plasmata, scosce-  
sa palpebra, si vede, / lavora da un milione di orizzonti. //  
Tutto sincerità, tutto bronzo di riconoscimento, / ed acuto  
udito che non tollera la sordina, / verso tutti coloro che  
son pronti a vivere e morire / le rughe accigliate, fremen-  
do, corrono. // Stringendo il carboncino nel quale tutto è  
racchiuso, / con mano avida chiamando la sola affinità, /  
con mano rapace afferrare solo l'asse dell'affinità – / io  
il carboncino frantumo cercando il suo volto. / Io da lui  
apprendo, non apprendendo per sé. / Io da lui appren-  
do non conoscendo per me mercé, / celeranno forse le  
disgrazie una parte del grande piano, / io lo cercherò nelle  
casualità del loro figlio... / Sia pure che io non sia ancor  
degnò di avere amici, / sia pure che io non sia saturo di  
lacrime e fiele, / egli sempre mi appare nel pastrano, con  
il berretto, / sulla mirabile piazza con occhi gioiosi. // Dagli  
occhi di Stalin è spalancata la montagna / e in lontananza  
ha socchiuso gli occhi la pianura. / Come un mare senza  
rughe, come un domani dallo ieri – / Solchi che vanno  
dall'aratro-gigante fino al sole. / Egli sorride del sorriso  
del mietitore / nel conversare delle strette di mano, / che  
è cominciato e si protrae senza fine / sulla vastità dei sei

giuramenti. / Ed ogni granaio ed ogni bica / è forte, serrata,  
intelligente, il bene vivente, / miracolo popolare! Sì, sarà  
la vita solida. / Qual cardine si muove la felicità. // Ed io sei  
volte nella coscienza conservo, / posato testimone di lavoro,  
lotta e raccolto, / il suo immenso cammino – attraverso la  
tajga / e l'ottobre leniniano fino all'esaudito giuramento. /  
Scompaiono in lontananza le colline delle umane teste: / io  
là rimpicciolisco, non mi noteranno più, / ma nei libri affet-  
tuosi e nei giochi del bimbi / risorgerò per affermare che  
il sole splende. / Nessuna verità è più vera della sincerità  
del combattente: / per l'onore e l'amore, per il coraggio e  
l'acciaio / c'è un nome glorioso per l'oratore dalle labbra  
tese, / lui abbiamo noi ascoltato e lui abbiamo trovato». <sup>80</sup>

80. L'autore di queste pagine condivide con il traduttore dell'*Oda Stalinu* la convinzione che la poesia sia intraducibile e di conseguenza che quando ci si contraddica traducendo si debba dichiarare quali siano il motivo e la forma del proprio tradimento e quali i problemi specifici posti dall'originale. A tal proposito è utile tenere presenti alcune osservazioni con le quali Massimo Lenzi accompagna la traduzione qui proposta. Diversamente dalla prassi normalmente seguita, che avrebbe implicato tempi non compatibili con la stesura del presente saggio, il traduttore non ha realizzato una "libera versione" ma «una delle infinite traduzioni letterali possibili dei versi» che compongono l'*Ode*. Il testo è stato tradotto verso per verso, «talché gli *a capo* ovviamente hanno l'unica funzione di facilitare la lettura in corrispondenza con l'originale, e non quella – criminalmente implicita nella comune prassi dei "traduttori di poesie" italiani da ormai ben oltre un secolo – di indurre nel lettore l'idea che essi stessi siano versi». A ciò si aggiunge che nel considerare «le relazioni esistenti tra il testo poetico in oggetto e le tradizioni tecniche (innanzi tutto metrico-ritmiche) della lingua poetica di partenza, tentando di "tradurle" in un testo grosso modo fondato sulle analoghe relazioni intercorrenti tra le tradizioni tecniche e la versione nella lingua d'arrivo, la prima questione da affrontare è, in questo caso, quella relativa alla forma storica dell'ode, che il testo di Mandel'stam mostra di padroneggiare perfettamente, ispirandosi al modello lomonosoviano che fondò questo genere nella poesia russa (e che fu già fondamentale anche per Majakovskij) e proponendone una variante strofica di dodici versi, però di lunghezza variabile (*dol'miki*) ma contenuta fra le dieci e le tredici sillabe, con rime lasse o assonanze alternate, e andamento spiccatamente binario (più giambico che trocaico); a questo s'interseca, secondo l'insegnamento formalista, un uso esasperatissimo di espedienti fonetici che vanno ben oltre la mera allitterazione (ad esempio nella prima strofa, *ugol'ugly/ugolok*, rispettivamente "carboncino", "angoli" e "tizzone", a loro volta ricombinati in altri lemmi che combinano variamente i fonemi consonantici *g, l e k*, combinazione che nel corso delle strofe successive s'infittisce ulteriormente, e da cui ne scaturiscono altre ecc.). Tale procedimento implica un potenziale combinatorio perfettamente plausibile in una lingua come il russo, in cui i lemmi si coniugano e/o declinano, ed è viceversa altrettanto assolutamente impraticabile in una lingua come l'italiano o l'inglese o il francese, che per l'articolazione sintattica intrafrastica può avvalersi soltanto delle preposizioni. Importante è anche la precisazione che «non si tratta solo o tanto delle singole "parole" o espressioni cosiddette "intraducibili" (che caso mai lo sono anche in "prosa"), quanto

Negli ultimi versi è particolarmente evidente la forzatura retorica di Mandel'stam nel rendere accettabile l'operato di Stalin sotto l'egida di una pragmatica «sincerità del combattente» contrapposta alla «verità», sincerità diventata forza perché «noi» abbiamo ascoltato il dittatore e gli abbiamo conferito quel potere che ha prodotto «colline di teste umane», ovvero (nella denuncia involontaria) milioni di morti. Mandel'stam non si riconosce in quel «noi», ovvero nel popolo che ama, e mai ne ha assecondato i pregiudizi, anzi. Durante una serata al Circolo degli artisti, a un ascoltatore che lo aveva ripreso gridando «Ci legga qualcosa sull'industrializzazione!», aveva replicato: «[Ciò che scrivo] è tutto sull'industrializzazione, sulla necessità di riattrezzare tecnicamente la psiche dei compagni rimasti indietro».81 Riguardo al proprio destino, poi, il poeta si augura soltanto di rimpicciolire fino a rendersi invisibile, così da poter risorgere per affermare «nei libri affettuosi e nei giochi del bimbi» la sola verità possibile, ovvero «che il sole splende».

Visti da lontano, i due poeti sconfitti dalla storia ci appaiono accomunati nella medesima concezione della poesia, che il secondo crede di avere trovato nel primo e che si potrebbe forse riassumere come segue. Il punto di partenza è

39

di plessi semantici di livello più complesso: ovvero, laddove per limiti oggettivi o soggettivi (leggi: capacità poetico-versificatrici dell'autore della versione) una certa configurazione, immagine ecc. non trovi soluzione "parallela" nella lingua d'arrivo, si tratterà di sostituirla con un'altra configurazione, immagine ecc. diversa ma organica sia al valore semantico complessivo del componimento di partenza, che – soprattutto – alla costruzione evocativa *in fieri* della versione». A titolo esemplificativo, Lenzi aggiunge a queste note una "libera versione" della prima strofa dell'ode:

*S'io per suprema lode all'inconscusa gioia  
Del tratto al tizzo cauta e quieta dessi mano,  
L'aria d'attorno angoli astuti scoria a scoria  
Dilacerebbe sì che 'l di presente per lontano  
Richiamo, onde confina l'arte con l'ardire,  
Ivi a versare avesse i tratti di chi l'asse  
Smosse del mondo, e poi procederei con dire  
Che a cento popoli e quaranta egli serbasse  
L'onore dei costumi, e alzato inane il ciglio  
All'opra, cenere e pialla passerei sul banco:  
Ahi! qui Prometeo nuovo dà al tizzone piglio:  
Guardami, Eschilo, come disegno e piango!*

81. Lo ricorda P. Napolitano in O. Mandel'stam, *Quaderni di Mosca* cit., p. 20.

un sapere saputo, la scelta prosodica in questo caso, forma definita dagli “antichi” e vincolante; questa forma viene emendata nel processo di composizione, quando inevitabili esigenze di significazione finiscono per generare un’eccezione rispetto alla regola; ma il sapere più forte all’opera è in questo caso il sapere non saputo, derivante dal fatto che il poeta comincia con l’intenzione di fare una cosa e finisce per farne un’altra che la contraddice; la percezione di questa contraddizione tanto vitale quanto pericolosa fa sì che la fede nel potere della poesia sia intermittente; resta il fatto, però, che può essere soltanto così, altrimenti la poesia non sarebbe che una banale illustrazione ideologica. Come a dire: sarebbe bello se il paradiso immaginato da Dante e quello di Stalin fossero realizzabili, ma così non è, pertanto la poesia è una finzione auspicabilmente utile e del tutto contingente.

In ogni forma d’arte la sostanza e il messaggio stanno nella forma. Nel caso del *Paradiso* questa forma nasce dalla viva e irrisolta contraddizione tra l’ideologia della prassi e l’istanza del trasumanare individuale e collettivo. In Dante la lotta della poesia contro la storia si conclude in modo sorprendente, con un insieme di partiture – quella ritmico-musicale, quella della luce e dei colori, quella coreografica e infine con il sofisticato montaggio che anima i diversi personaggi – nelle quali si esprime la voce del poeta e al tempo stesso la più riposta *vox populi*. La cantica che Carlo Sini ha definito «la più alta impresa della poesia occidentale» è il teatro immaginario concepito da un uomo sconfitto e dalle incongrue convinzioni politiche, come conferma il riferimento a Francesco, un’apparizione di sublime ambiguità che conforta tale definizione e rilancia la speranza in un poetare che sia una forma di vita trascendente la volgarità del politico e la irrimediabilità della storia. Nel *Paradiso* questa fantasia assume la forma di un musical che è la performance di un altro sapere, fenomenale possibilità di ridefinire la propria funzione nell’universo, tra un’alba e un tramonto, un musical multimediale evocatore di quella democrazia delle anime planetaria che oggi più di ieri è la missione incompiuta dell’umanità. Se la visione politica di Dante risuona come goffamente e tragicamente inattuale, il suo doppio poetico accende il desiderio, se non la possibilità, di un’altra via per l’Occidente divenuto mondo.

*Dopo ciò che è scritto e che si può scrivere*

Dante, nella sua immaginazione discorsiva riguardante il paradiso, lo concepisce cattolicamente come il *locus* in cui si conclude il percorso e si realizza l'obiettivo del *trasumanar*. Paradiso è il traslato poetico della gnosi, del compimento, dell'illuminazione, della sapienza o della felicità suprema, qualcosa che si trova in tutte le cosmologie religiose, ad esempio nel buddhismo, in particolare quello cosiddetto della Via di mezzo, di cui Nāgārjuna (c. 150-c. 250 d.C.) è uno dei massimi esponenti.

Anche nel caso dell'ateismo buddhista gli esiti delle vicende umane sono localizzati in equivalenti dell'inferno e del paradiso cattolici, salvo che qui l'approdo gnosico consiste nella consapevolezza della vacuità, vale a dire dell'interdipendenza di tutte le cose, dell'insussistenza di una loro natura propria e dunque del vuoto che di tutte le cose è il contenuto e il contenitore. L'interdipendenza è intesa come stato relazionale dinamico, sempre cangiante. Nulla sussiste indipendentemente eccetto il *nirvāṇa*, l'esito del processo, il luogo da cui non si può parlare.

Comune a tutte le tradizioni religiose è la distinzione tra il processo e la meta, tra la condizione umana vissuta in quanto *soggetti a* e il suo superamento; la possibilità di trasformare una condizione di sofferenza in uno stato di pienezza vitale è presente in tutto il mondo e raffigurata in modi molto simili. La parola, la poesia e l'arte sono un mezzo indispensabile per la realizzazione di questo superamento, mezzi destinati a estinguersi nel compimento (fine e finalità), mezzi inconsistenti di verità eppure necessari, gli unici di cui disponiamo per compiere il lavoro: «quasi che questa coscienza sempre presente [...] dei limiti del nostro pensiero [...] nel cammino verso il vero trovasse riposo proprio nel bello, che è felicità, letizia e divina scioltezza», come osserva Raniero Gnoli.<sup>82</sup> Un antico adagio buddhista recita così:

Gli insegnamenti più profondi sono vuoti e remoti e la loro sfera è lontana dalle frontiere del mondo. La forma dello spirito è un vuoto sublime e i suoi principi sono inac-

82. Raniero Gnoli in *La rivelazione del Buddha, II: Il Grande Veicolo*, a c. e con un saggio di R. Gnoli, Mondadori, Milano 2004, p. XLVI.

cessibili in queste regioni dell'impurità. Ma chi non considera disegno e colore per manifestare modi luminosi, ricercando invece insegnamenti orali per diffondere le norme meravigliose della fede, come mai può volgersi a emulare il più perfetto dei simboli o imitare le opere divine?<sup>83</sup>

L'immaginario discorsivo è l'unico strumento di cui disponiamo per arrivare alla verità senza nome, dunque ci si prova, soprattutto con le immagini e la poesia. L'errore è l'unico strumento di verità [*ops! avevo scritto "varietà", un lapsus non del tutto inappropriato*]. L'utilizzo strumentale di ogni parola implica una costante incertezza e una intermittente caduta nella vanità.

Nāgārjuna sosteneva che il Buddha storico dopo il Risveglio non aveva più pronunciato parola e tutto quanto gli è stato attribuito è una interpretazione del suo silenzio.

Il sapere razionale è essenzialmente critico e il suo compito consiste innanzitutto in ciò che Nāgārjuna definiva «lo sterminio degli errori». Non si può fare altro: non ci sono verità da affermare, soltanto errori da cancellare. Questo incessante esercizio dev'essere eseguito evitando di scivolare tanto nell'eternalismo quanto nel suo opposto, il nichilismo, perché eternalismo e nichilismo ignorano la compassione, mentre essa è l'azione fondamentale che spetta all'essere vivente: compassione infinita quella del *bodhisattva*, relativa quella dell'essere umano in cammino, compassione in ogni caso crudele, rigorosa. Da sfuggire è anche l'idealismo di alcune scuole buddhiste, quelle che suggeriscono come tutto ciò che vediamo altro non sia che coscienza. L'idealismo, insomma, induce a non fare esperienza, a non praticare in modo produttivo l'errore; può essere utile per una prima divulgazione, per togliere l'ansia generata dall'abbandono delle facili verità e per avvicinare l'interlocutore alla dottrina della vacuità, ma la consapevolezza della vacuità è un'altra cosa. Certo, anche la compassione si realizza nell'ambito della convenzione discorsiva e bisogna praticarla senza dimenticare la distinzione tra le verità del mondo e la verità assoluta che mai sarà "detta".

83. Iscrizione del 517 d.C. proveniente dalle grotte di Ku Yang a Long Men (A. Coburn Soper, *Literary Evidence for early Buddhist Art in China*, Artibus Asiae Publishers, Ascona 1959, p. 138, testo a p. 296), *ibid.*



Il santo, colui che è arrivato, tace; in questo senso va inteso Nāgārjuna sul Buddha storico.

Il pensiero discorsivo è sempre transitorio in quanto prodotto in precise circostanze storico-culturali. L'errore, unico strumento di verità, si associa alla compassione, alla benevolenza, alla bontà effettiva e instancabile, che dev'essere esercitata senza un sentimento di superiorità, sempre dimostrando simpatia e un sentimento di uguaglianza con tutte le creature sofferenti. Dunque la conoscenza è il punto d'arrivo e la compassione è il cammino; però, benché l'una sia integrata nell'altra, si tratta di due cose distinte.

Da queste premesse discende il postulato che sia inutile attardarsi nella formulazione dei riformismi teorici: le strade sono infinite ed è inutile aggiungere relativo a relativo, meglio utilizzare con precisione e rigore il proprio apporto individuale per mandare in rovina il senso comune, evitare di edificare grandi costruzioni logiche sempre più sofisticate come fossero monumenti e tabernacoli della verità e piuttosto smantellarli con un linguaggio e una sensibilità che rendano il discorso accessibile all'uomo comune.

È questo fondamento che fa di certo buddhismo un pensiero attuale e d'interesse planetario. È ciò che è avvenuto per alcuni secoli con particolare intensità in Tibet, nella cui cultura ritroviamo le tracce più consistenti di tale percorso.

Lo strumento del "lavoro per la conoscenza" è da una parte il pensiero e dall'altra il corpo in azione. Sono due e sono uno, dovrebbero lavorare insieme. L'unione dei mezzi e della gnosi è rappresentata e concretamente vissuta nell'unione sessuale, altro errore che insegna. Praticando lo yoga sessuale si ottiene il supremo piacere immediato e alla portata di tutti e al tempo stesso si prefigura il suo superamento in vista della realizzazione del piacere supremo.

Come sappiamo, questa strategia vitale si manifesta con nomi diversi nelle più varie circostanze storico-culturali. Il «corpo glorioso» di Antonin Artaud altro non è che una ennesima declinazione poetica del paradiso: corpo che si disincarna, corpo senza organi, anima di luce, trasformazione del corpo opaco e corrotto in incorruttibile, luminoso, extrastorico. Dunque a questo straordinario continente di saggezza possiamo guardare sulla base della sintesi continuamente riproposta nella nostra civiltà dalla filosofia greca

a oggi, ovvero che – come riproponeva R. M. Rilke all’inizio del ventesimo secolo – la musica è la scaturigine prima di ogni arte, mentre la scena, con le sue figure e i suoi destini, è la più potente traslazione del musicale nell’incarnazione. Una scena “non realistica” bensì mitica e grottesca non si propone ai convenuti sotto la specie dell’accidentale ma fa apparire le forze agenti dietro le apparenze del fortuito, proprio come accadeva con il teatro greco, i cui protagonisti e il coro danzante, con le loro partiture ritmiche incarnate, facevano percepire al pubblico la frizione vitale tra forme delle convenzioni e vacuità.

Qui ritroviamo la peculiarità e la differenza introdotta dalla *Divina Commedia* nel canone poetico dell’Occidente moderno. Dante lo fa con il passaggio dalle canzoni degli stilnovisti alle difformi cantiche ricomposte in una «commedia», commedia che, dopo il giudizio infernale e l’apertura dialettica del *Purgatorio*, con il *Paradiso* (ri)propone un nuovo processo compositivo basato sulla *mousikè*.<sup>84</sup>

La poetica di Dante trascende la sua stessa filosofia tropopoumana del giudizio e suggerisce o se non altro invita a forgiare una nuova filosofia. Il suo desiderio di un impero del bene, la sua presunzione di superare la dimensione critica, appaiono irrealistici e snervati a fronte della pregnante teologia negativa propugnata da Nāgārjuna, ma poiché, come abbiamo compreso, l’errare è il solo modo di conoscere, con il *Paradiso* accade, se non altro nel campo della ricerca poetica, che la luce d’Occidente incontri la luce d’Oriente.

### *Epilogo*

Qualsiasi immaginazione del paradiso è un delirio di per sé innocente in quanto idea e prodotto della mente, ma quando diventa un appello alla sua realizzazione è una istanza criminogena, e ogni tentativo di realizzarlo è una vera e propria azione criminale. Il paradiso accoglie soltanto coloro che ne sono degni in quanto militanti della dottrina in base alla quale è istituito, mentre tutti gli altri sono destinati all’inferno e al purgatorio. I paradisi di Dante e dei grandi utopisti, da una parte, e quelli di Stalin o di

84. A questo tema sono dedicati diversi passaggi del dialogo tra Carlo Sini e il sottoscritto (cfr. *La tenda – Teatro e conoscenza*, Jaca Book, Milano 2021).

Mao, di Hitler o dei seguaci della *sharia*, sono simili nella sostanza e differiscono soltanto nel grado di realizzazione. Il paradiso è in ogni caso il contrario della democrazia, è ingiustizia statuita nel nome della giustizia, mentre la democrazia dovrebbe essere la possibilità data a ciascuno di farsi il proprio paradiso, con l'unico limite di non nuocere agli altri, anche se ciò significa che quel limite dovrà essere continuamente oggetto di negoziazione sociale: con il che precipitiamo nuovamente nel campo della storia.

Ciò detto, il senso della *Commedia* dantesca non è certo circoscrivibile in questo percorso ideale. Ogni atto di poesia si esprime attraverso la propria forma concreta, che in questo caso è la rappresentazione teatrale di un percorso umano e di un conflitto irrisolto con la storia, uno spettacolo di concetti travolti da una corrente di immagini, suoni, luci e colori. E ricomposti come una musica. L'elemento storico e quello ideologico finiscono così in secondo piano ed emergono altri significati che ogni spettatore-partecipante potrà attivare per sé. All'infinito. La viva, dolorosa contraddizione tra il possibile e l'immaginabile, tra le intenzioni e i risultati, tra le parole scritte e il loro potenziale performativo, non è risolta e per questo dà vita a un testo-evento che appare come un atto costituente della civiltà teatrale occidentale. Una storiografia accortamente riveduta dimostra che il modello teatrale borghese, nel senso comune tuttora sovrapposto all'idea di teatro, non è che una variante moderna rispetto a quel prototipo e che una diversa concezione della consustanzialità tra musica, poesia e teatro dovrebbe essere l'oggetto di una rivisitazione critica del passato e del presente, in gran parte ancora da fare. Il lavoro della composizione, in sostanza, dovrebbe guardare al tempo stesso avanti, tenendo conto dell'evoluzione dei media, e indietro, nella rivisitazione delle più diverse civiltà e ricerche teatrali, vale a dire dei riferimenti a diverse origini da vagliare e riprendere.

La figura di Dante qui presentata come *avatar* di Mandel'stam suggerisce che una riflessione sui rapporti tra la vita, la musica e la poesia dovrebbe tenere conto dello sviluppo scientifico per aggiornare e declinare nuovamente quella concezione poetica generale che attraverso i secoli ha guidato, consapevoli o meno, tanti artisti. Nella misura in

cui ciò non dovesse accadere la contemporaneità del teatro sarà al più un prolungamento entropico del funzionariato ideologico-emozionale, uno specchio dello Stato delle cose e delle cose dello Stato, non certo quel nuovo-e-antico processo gnosico-patico che grandi autori come Stanislavskij, Mejerchol'd, Brecht, Artaud, Grotowski, Kantor o Bene, pur diversi tra loro per storia e poetiche, soprattutto nella loro maturità, hanno caldeggiato e praticato.

Si dovrebbe dunque conferire al *Paradiso* dantesco un ennesimo ma non minore titolo di gloria per la monumentale conferma che il teatro è una fondazione della poesia, una “filofisica” che riguarda tutti gli artisti e tutti gli esseri umani, poiché non si tratta, come dicono i moralisti, di recitare o di non recitare, di fingere o fare davvero, bensì di recitare bene o recitare male. Fingere nel senso di creare figure, non come simulare. È più facile liberarsi dai pregiudizi che abbiamo qui sommariamente evocati se anziché alla “recitazione” (termine in italiano incrostato di equivoci) pensassimo al *gioco*, ovvero a come le arti performative sono concretamente designate in tutto il mondo. Può accadere che si giochi bene la propria vita anche senza saperlo e senza esercitarsi, ma è innegabile che la maggior parte degli esseri umani si limita a recitare-giocare in modo maldestro, vale a dire si recita sgraziatamente quando si vive nella superstizione del “credere di essere”, del “voler dire” e del convincere, nell’illusione di scampare all’inevitabile naufragio, e si recita, finge o gioca *comme il faut* quando si percorre il mare delle contraddizioni divertendosi e facendo divertire, scegliendo di continuo l’azione esatta, quella per ora confacente tra le tante possibili, senza far male a nessuno, sempre sapendo del fine temporaneo e della fine certa.

## Sempre in piedi: Dante e la danza

Stefano Tomassini

*A Stefania Nonvel Pieri,*  
«tra le vette delle montagne».

In Dante, filosofia e poesia sono sempre in cammino, sempre in piedi. Anche la sosta è una varietà di movimento accumulato.

Osip Mandel'stam,  
*Conversazione su Dante* (1933)

Tout le monde comprend que Léonard ait pu illustrer Dante, de même que personne ne contestera le fait que la peinture russe contemporaine ne compte pas un seul talent qui puisse égaler la profondeur et l'art de notre grand écrivain.

Serge Diaghilev,  
*Des illustrations de Pouchkine* (1899)

Le théâtre et la danse en particulier, peuvent parvenir à cette puissance élémentaire qu'on trouve chez un Dante ou un Beethoven.

Aurel M. Milloss,  
*Diaghilev, un anniversaire* (1945)

«*Quelle caròle*».

Opera di parola e di linguaggio, quella dantesca soprattutto si radica, nel suo incontro con le forme mute della danza e del balletto, nell'incarnazione fisica. Non si tratta solo di un repertorio di casi e di storie a cui attingere, ma di una molteplicità variabile dell'immaginario che contempla incarnato il passaggio dal visivo al somatico, dal mentale all'azione.<sup>1</sup>

1. Per un veloce abbrivio si vd. Stefano Tomassini, *Dance and Literature*, in *The Encyclopedia of Italian Literary Studies*, a cura di Gaetana Marrone, New York-

In Italia, prima dell'affermarsi all'interno delle corti di una cultura di danza dei trattati e delle scuole, resiste soprattutto in sede poetica l'idea neoplatonica della danza come metafora dell'armonia dell'universo e del moto degli astri,<sup>2</sup> dominata dall'ideale pitagorico la cui «ripresa da parte del neoplatonismo rinascimentale si fa sentire chiaramente nel simbolismo numerico che fra Quattro e Seicento permea di sé tanto la riflessione teorica sull'arte quanto la prassi coreografica».<sup>3</sup> In *Paradiso* XVIII (73-81) è possibile contemplare lo spettacolo di alcune anime beate che si dispongono in cielo danzando in volo e cantando, formando infine in sequenza alcune lettere dell'alfabeto, anticipando di fatto un procedimento tipico del balletto barocco: la formazione planimetrica di parole in figure, da leggere come dall'alto.<sup>4</sup> Ma nel *Paradiso* dantesco la danza è citata sempre come reale manifestazione di letizia spirituale, nella forma perfetta del circolo (VII, 4-7), nel fermo istante che, nel ballo, separa una strofa dall'altra, in una tensione molto fisica che concentra l'attenzione sull'accordo delle note (X, 75-81), e come indicazione di movimento ultrareale (XIII, 19-21).<sup>5</sup> In *Purgatorio* (XXIX, 121-9), nella danza delle tre virtù teologali che accompagnano il carro della

Routledge, London 2007, vol. 1 pp. 537-539; su Dante si vd. Tibor Wlassics, *Coreografie dantesche*, in id., *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Olschki, Firenze 1975, p. 206, nonché, più di recente, Mario Cimini, *Il codice gestuale nella Commedia e altre cose dantesche*, Mimesis, Milano – Udine 2021.

2. Renato Torniati, *La danza sacra*, Roma, Edizioni Paoline, 1951, p. 90 sgg. Ha indagato l'idea di un universo musicalmente ordinato come storia della continuità tra civiltà classica, Medioevo cristiano e modernizzazione, Leo Spitzer, nel suo studio *L'armonia del mondo. Storia semantica di una idea* (1963), Il Mulino, Bologna nuova ed. 2009; sulla particolare fortuna elisabettiana di questa idea di ordine dell'universo come una danza, si veda anche E. M. W. Tillyard, *The Cosmic Dance*, da id., *The Elizabethan World Picture* (1943), ora raccolto in *What Is Dance?*, a c. di Roger Copeland e Marshall Cohen, Oxford University Press, New York 1983, pp. 497-502; sul convergere armonico di musica e scienza si veda il libro antologico curato da Stefano Leoni, *Le armonie del mondo. La trattatistica musicale nel Rinascimento: 1470-1650*, ECIG, Genova 1988.

3. Alessandro Arcangeli, *Davide o Salomè? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso-Roma, Fondazione Benetton Studi Ricerche / Viella, 2000, p. 59.

4. Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Bodies*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1993, p. 24.

5. Stefano Tomassini, *La danza dei secoli XI e XII: danza e religione*, e *La danza dei secoli XIII e XIV: danza e poesia*, in *Encyclomedia - Il Medioevo*, a cura di U. Eco, Federico Motta, Milano 2008, vol. 8, pp. 712-719, p. 716.

Chiesa, legata al rituale simbolico della processione mistica (come poi anche a XXXI, 131-2), Dante «conferma il ruolo determinante del solista dal cui solo canto è scandito l'andamento ritmico del ballo». <sup>6</sup> Mentre ancora in *Paradiso* (XXIV, 17), la caròla descritta (ballo in tondo) come manifestazione del fervore mistico dei beati, si trasfonde direttamente nel ritmo del verso, riprodotta anche graficamente nella spezzatura dell'avverbio che la determina: «così quelle caròle, differente- | mente danzando».

Ma è in un'azione coreografica a tema, nel genere ibrido della mascherata la cui «struttura è generalmente individuata dalla progressione: torneo, banchetto, ballo, mascherata allegorica», che Dante compare in danza, forse per la prima volta come un personaggio, ossia impersonato da un nobiluomo con una maschera facciale che ne riproduce il volto. <sup>7</sup> A Milano, durante i festeggiamenti pubblici di carnevale, commissionati al letterato milanese Anton Francesco Raineri, la prevista (seconda) mascherata dal titolo *Pompe dei poeti amorosi* (Milano, 1553), si svolse nel cortile di un palazzo della città. Quando, «rotta per una notte sola l'eterna legge», Dante (insieme a Petrarca, Boccaccio, Bembo, Sannazaro e Ariosto) ritorna in vita, «col consenso e con la Guida d'Apollo»: «dopo la cena solenne, essendo i Sig. e Cavallieri in ballo con le Sig. e Gentildonne predette, a le VI. hore di notte comparsero detti Poeti, all'improvviso, colla Guida de i loro amori, e d'Apollo, e delle nove Muse». Il tema *amoroso* che giustifica l'apparizione è la verifica della (e dunque l'omaggio alla) pervenuta «fama delle divine bellezze delle Donne di questa Città, non solo per l'universo tutto, ma insino a i campi Elisi, luoghi delle anime beate»: la bellezza delle donne presenti alla mascherata può far tornare in vita coloro che la bellezza hanno eternato. Ma, più in sottotraccia, è il tema del viaggio di ritorno dall'al di là di chi fu illustre poeta, a siglare una memoria, e l'impronta è soprattutto dantesca, per la legittimazione del consenso nel presente: l'eterno torna contingente per essere lo spettro del potere di oggidì. L'allegoria si conclu-

6. Maurizio Padovan, *Da Dante a Leonardo: la danza italiana attraverso le fonti storiche*, in «La danza italiana», 3, 1985, p. 7.

7. Alessandro Pontremoli, *Intermedio spettacolare e danza teatrale. A Milano fra Cinque e Seicento*, Euresis Edizioni, Milano 1999, pp. 130-132.

de con l'omaggio di ciascun poeta a una donna («il Dante presentò Stelle»), e le coppie così formate eseguono un ballo e poi escono dalla corte. In chiusura, poiché nessun artificio resti inviolato, e ogni merito sia attribuito, Raineri riporta distintamente tutti i nomi di coloro che, «per quel che si è saputo poi», hanno indossato i volti «dei Poeti Mascarati».<sup>8</sup>

*Costellazione.*

A partire dal Settecento si osserva una progressiva riemersione di temi e personaggi, magari conosciuti direttamente sulle fonti già dantesche, capace però di prolungare – più che recuperare, o solo vampirizzare – la vitalità anche immaginaria o fantastica di una folta materia, e in fondo preparandone ampiamente la nuova fortuna: la consegna di Dante al moderno.

È nota la derivazione dei libretti del *ballet d'action* dal teatro musicale, come nel caso dell'*Issipile* di Metastasio (Vienna, 1732), personaggio già in Dante (*Inf.* XVIII, 92 e *Purg.* XXII, 112 e XXIV, 95), e subito coreografato, in forma subalterna, da Paolo Franchi: «non senza peraltro quelle variazioni che si debbono indispensabilmente alle azioni Pantomimiche, cui manca il soccorso della facoltà discorsiva». Nel suo ballo eroico-tragico-pantomimo *Issipile* (Vienna, 1732), Franchi precisa che «Il dettagliarne l'Argomento credesi superfluo, pochi essendo quelli ai quali non vadano per le mani le Opere di questo Celebre Autore».<sup>9</sup>

Ma che non si tratti di una dipendenza neutrale è ricordato invece da Francesco Clerico nel suo ballo tragico *L'Issipile o sia il furore delle Lennie* (Roma, 1788), in cui il distinguo tra soggetto e rappresentazione investe direttamente lo statuto della comprensione: «Dall'*Issipile* del celebre Metastasio ho preso il soggetto di questo ballo, omettendovi però alcune circostanze che, ottime in un componimento drammatico, riescono inutili anzi d'imbarazzo in una rappresentazione pantomima, ove la chiarezza è tanto necessaria per la

8. Anton Francesco Raineri, *Pompe dei poeti amorosi*, in id., *Rime*, Giolito, Venezia 1554 (la seconda si trova alle pp. 103-116).

9. Paolo Franchi, *Ballo primo: Issipile. Ballo Eroico – Tragico – Pantomimo*, in Pasquale Anfossi, *I viaggiatori felici. Dramma giocoso per musica*, Risaliti, Firenze 1781, pp. iv-viii.



comune intelligenza».<sup>10</sup> Le omissioni, come poi le integrazioni secondo verosimiglianza, producono uno scarto (tra la fonte e il libretto) che fa spazio a un nuovo sapere di natura fisiologica: quello del corpo. E in termini di gerarchia fra le arti, d'ora in poi non si tratterà più di rivendicare uguaglianza ma riconoscere equivalenza.

L'«effeminata mollezza» di Sardanapalo (campione di lussuria in *Par.* XV, 107-8, da Giovenale e Orosio), il quale «passava i giorni ozioso tra femine trattando seco loro la Canocchia ed il fuso», è descritta nell'omonimo ballo eroico tragico di Domenico Ballon (Venezia, 1787): nella sua «obrobriosa vita», egli è «incostante», «barbaro» e «depravato», capace di ripudiare la legittima consorte per una sua «favorita». Infine, quando viene deposto, «con fermezza Marziale si scaglia nel foco»: una morte suicidale sul rogo che redime la lussuria nel «disordine» del fuoco.<sup>11</sup>

Ottant'anni più tardi, Paolo Taglioni realizzerà il suo *Sardanapalo Re d'Assiria*, gran ballo storico spettacoloso in quattro atti e sei quadri, con musiche di Peter Ludwig Hertel (Milano, 1867), in cui l'«effeminata dissolutezza» del protagonista, tra orgie danze militari e bacchanali in odio alla divinità, è diretta esemplificazione dantesca perché colta fin da subito direttamente nella camera da letto (*Par.* XV 107-8): «Un grande ricchissimo cortinaggio del fondo si apre, e vedesi Sardanapalo dormiglioso che cerca con isforzo di risvegliarsi».<sup>12</sup>

Nel libretto del ballo tragico in cinque atti di Antonio Landini, *L'origine delle fazioni dei Guelfi e Ghibellini in Firenze ovvero la morte di Buondelmonte* (Firenze, 1817), sul frontespizio è esposta la citazione corrispondente dell'episodio dantesco (*Par.* XVI, 140 sgg.). Ma poi, nel proemio inviato «Al colto pubblico fiorentino», il coreografo chiarisce che le fonti dell'azione da lui composta sono soprattutto «gli antichi nostri Istorici e Cronici, il Malaspini, il Villani,

10. Francesco Clerico, *Issipile*, Puccinelli, Roma 1788, cit. in Edward Nye, *Mime, Music and Drama on the Eighteenth-Century Stage. The Ballet d'Action*, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 54 e n.

11. Domenico Ballon, *Sardanapalo Re degli Assirj. Ballo Eroico Tragico tratto dall'Istoria del Regno Assiro*, in Gaetano Andreozzi, *Agesilao. Dramma per musica*, Fenzo, Venezia 1787, pp. 48-64.

12. Paolo Taglioni, *Sardanapalo Re d'Assiria*, gran ballo storico spettacoloso in quattro atti e sei quadri, Pirola, Milano 1867.

l'Ammirato e Machiavelli» integrate «da Ser Giovanni Fiorentino, e dal Bandello». <sup>13</sup> Non è soltanto la ricerca di autorevolezza letteraria alle ambizioni estetiche di un'arte muta, ma la proposta di una convergenza, in tale arte del corpo, di tradizioni eterogenee (cronaca, storiografia, riflessione politica, letteratura): la materia dantesca funziona dunque come una costellazione attraverso la quale la danza diffonde meraviglia e sgomento proprio mentre promette la felicità.

Anche nel libretto di Giovanni Galzerani, *I Bianchi, ed i Neri, o sia La morte di Corso Donati* (Firenze, 1821) compare sul frontespizio il corrispondente rimando dantesco (*Pur. XXIV, 82*), mentre nell'invio «Al rispettabile pubblico», il coreografo fa ammenda per aver tradito la verità storica («avere supposta la morte di Corso Donati nell'epoca medesima dell'ingresso in Firenze di Carlo di Valois, quantunque essa seguisse dopo»), fingendosi a tutela della «Legge delle tre unità» aristoteliche, pur sapendo molto bene «che ella corra già pericolo di esser cancellata dal codice Teatrale». <sup>14</sup> Necessità contingenti dell'invenzione e coscienza della storicità delle regole interrompono, così, la dittatura teleologica della cronologia, afferrando nel presente il più immediato e utile incontro con il passato.

Con l'azione tragica di Giacomo Serafini, *Francesca d'Arimino* (Padova, 1825), si avvia la fortuna in danza della coppia dantesca. I dettagli dell'innamoramento qui si intensificano: «il primo incontro de' loro sguardi è un subito incendio di voracissima fiamma, che trae l'uno quasi fuori di sé, e precipita l'altra in un orribile abbattimento»; mentre la scena del primo bacio è castigata e dannata in partenza: «Paolo incoraggiato le afferra una mano e la bacia con ebbrezza di amore; trae quindi dal seno un libro e mostra alla donna idolatrata di quelle lacrime che furono il primo segnale della sua eterna infelicità». <sup>15</sup> Giovanni Galzerani, nel libretto

13. Antonio Landini, *L'origine delle fazioni dei Guelfi e Ghibellini in Firenze ovvero la morte di Buondelmonte. Ballo tragico*, Fantosini, Firenze 1817.

14. Giovanni Galzerani, *I Bianchi, ed i Neri, o sia La morte di Corso Donati. Azione tragico-storica in sei atti*, Fantosini, Firenze 1821.

15. Giacomo Serafini, *Francesca d'Arimino. Azione Tragica in cinque atti*, in G. Meyerbeer, *Il crociato in Egitto*, Penada, Padova 1825, pp. 33-44; su cui si vd. anche Maria Nevilla Massaro, *Il Ballo pantomimo al Teatro Nuovo di Padova (1751-1830)*, in «Acta Musicologica», Vol. 57, Fasc. 2 (Jul. - Dec., 1985), pp. 215-275.

to della sua versione, il ballo eroico in cinque atti *Francesca da Rimini* (Milano, 1825), lamenta nell'«Avvertimento del compositore» che se «Non avvi animo gentile che ignori il quinto canto dell'Alighieri, e non abbia versato una lagrima sul miserando amore di Franacea da Rimini», tuttavia l'argomento risulta «così malagevol soggetto» perché già ricevuto da «parecchie produzioni drammatiche pubblicate con plauso, e con molta lode rappresentate sulle scene». <sup>16</sup> L'impari comparazione fra le arti (poesia drammatica *vs.* ballo pantomimo) come giustificazione degli anacronismi introdotti in quest'ultimo è un vero asso fra le mani di Galzerani, che in apertura di *Buondelmonte, azione storico-mimica in sei atti* (Napoli, 1827) ricorda come «qualunque mimico compositore trovasi frenato dall'ardua legge di dovere, per così dire, parlar agli occhi dello spettatore». <sup>17</sup> Era dunque il libretto, invece, la sede delle orecchie, se in quello stesso anno Giacomo Serafini in *Ezzelino sotto le mura di Bassano*, ballo tragico in 5 atti (Milano, 1827), intromette una interiezione esclamativa nel pieno precipitare dell'azione conclusiva, emersione emotiva di un affetto tutto acustico destinato esclusivo al solo atto della lettura: «Ezzelino corre per salvarla, ma oh Dio! è già caduta la pietra della tomba sopra la testa dell'infelice Bianca». <sup>18</sup>

Di nuovo Giovanni Galzerani per l'*Issipile ovvero la vendetta delle donne di Lenno. Azione mimica in sei atti* (Napoli 1832), confessa di aver combinato ugualmente testi di Achille Stazio, Metastasio e repertori mitologici (da cui forse Dante), poiché soltanto innestando e sovrapponendo la materia si potesse costituire in una molteplicità capace «di guida nella tessitura di questa mimica azione». <sup>19</sup> Due anni più tardi, in *Sardanapalo. Azione mimica in 6 atti* (Milano, 1834), Galzerani riscatta ed emancipa anche l'immaginazione dalle fonti testuali d'obbligo, come a dire che le ragioni della pratica scenica esigono indipendenti autoralità: «Ciò è quanto tolsi

16. Giovanni Galzerani, *Francesca da Rimini. Ballo eroico in cinque atti*, Bortolotti, Bologna 1838.

17. Giovanni Galzerani, *Buondelmonte, azione storico-mimica in sei atti*, Palatina, Napoli 1827.

18. Giacomo Serafini, *Ezzelino sotto le mura di Bassano. Ballo eroico-tragico in cinque atti*, s.i.s., Milano 1827.

19. Giovanni Galzerani, *Issipile ovvero La vendetta delle donne di Lenno. Azione mimica in sei atti*, Truffi, Milano 1842.

in parte dalla storia e dalla immaginazione, onde rendere la catastrofe chiara e suscettibile di una mimica rappresentazione. Voglio lusingarmi che se avrò troppo abusato di ciò che mi ha suggerito il pensiero, mi verrà condonato in vista del mio buon volere». <sup>20</sup>

Anche Luigi Astolfi, nel suo ballo mimico-tragico in cinque atti *Buondelmonte* (Trieste, 1833), se cita Machiavelli come fonte diretta del suo libretto, premette che «La sterilità dell'argomento mi costrinse ad allontanarmi alquanto dalla storia, nella tessitura, e nello sviluppo del mio lavoro: l'indulgenza però dei cortesi Spettatori non vorrà ascrivermelo a colpa, nel riflesso già presentato d'un fatto così nudo di quell'apparato spettacoloso che è la parte più necessaria nelle teatrali produzioni mimiche». <sup>21</sup>

L'apparato, lo spettacolo, altro allora non è che un supplemento dell'azione, necessario per comprendere il vivente che sulla scena non può essere rimpiazzato dalla scrittura. Così Giovanni Fabbri, nel suo ballo storico-tragico *Corso Donati* (Padova, 1840), antepone risoluto che «Alcuni episodi necessari certamente all'azione fu di mestieri introdurvi». Dunque, alla *Cronica* del Compagni qui si aggiunge una storia d'amore contrastata tra la figlia di Donati e Alfredo ghibellino, che infine «disperato di sua salvezza precipita con Matilde nell'Arno». <sup>22</sup>

Grande successo ottenne a Pisa, il 21 aprile 1840, il coreografo e ballerino Pietro Saracco con il suo ballo tragico in cinque atti, *Pia de' Tolomei* (Pisa, 1840). Sul frontespizio del libretto appare intera la citazione dantesca (*Purg.* V, 133-136), ma poi nell'«Argomento», dopo Bandello, l'Anonimo e l'esegesi dantesca di Foscolo, viene precisato che è poggiato prevalentemente «sulla lodatissima Tragedia del Cavaliere Marengo» (1836). Qui la ricezione del passato si aggiorna, attraverso l'esegesi, e si congiunge con una tensione del gusto appena in voga: la corrente fortuna teatrale dell'opera e della figura dantesca. E infatti l'azione sembra sciogliere le tessere dantesche («colui che 'nnanellata

20. Giovanni Galzerani, *Sardanapalo. Azione mimica in sei atti*, Pirola, Milano 1834.

21. Luigi Astolfi, *Buondelmonte ballo mimico-tragico in 5 atti*, in L. Ricci, *Chiara di Rosenbergh. Melodramma in due atti*, Michel Weis, Trieste 1833.

22. Giovanni Fabbri, *Corso Donati. Ballo storico-tragico in 5 atti*, s.i.s., Padova 1840.

pria | disponando m'avea con la sua gemma») nel dramma vivente delle pose, dei gesti e dell'azione: «Rinaldo le toglie a forza l'anello conjugale, e lo calpesta, le rimprovera la sua ingratitude» (III); «La Pia rammentando che l'anello conjugale, unica ricchezza ch'ella apprezzasse, gli venne tolto e calpestatto, si sente venir meno» (V).<sup>23</sup>

Perfettamente in sintonia col gusto corrente, sono i toni cupi, lugubri e romantici dell'*Ezzelino sotto le mura di Bassano. Ballo eroico tragico in cinque atti*, di Filippo Termanini (Roma, 1845): l'ultimo atto si svolge in un «Luogo sepolcrale» in cui Bianca de' Rossi fa aprire l'urna («alzano la lapide e la puntellano») per versare «amare lagrime sul capo dell'estinto» marito – ferito e fatto uccidere da Ezzelino – mentre il dolore «la porta fuori di sentimento e va in delirio», finché «cade tramortita sotto la tomba»: «oh Dio! è già caduta la pietra della tomba sopra la testa dell'infelice Bianca». <sup>24</sup> Sincronizzato sul genere letterario più alla moda è anche il ballo storico di Egidio Priora, *Manfredi primo Re di Sicilia* (Modena, 1847), già in *Pur.* III, 103-145, perché «tolto dalla Storia d'Italia e dal noto Romanzo: *La Battaglia di Benevento*» (di F. D. Guerrazzi, 1827). La ricchezza narrativa e la sapiente visualizzazione del diagolato, nel libretto, fece riconoscere questo ballo «di un genere veramente splendido, e tutto in carattere». <sup>25</sup>

23. Pietro Saracco, *Pia de' Tolomei ballo tragico in cinque atti*, s.i.s., Pisa 1840. Su cui cfr. Gaetano Fiori, *Cenni storici intorno alle Lettere, invenzioni, arti, al commercio ed agli spettacoli teatrali per l'anno 1839 al 40.*, Bologna 1841, vol. 33, pp. 86-87: «Pisa. La sera del 21 aprile 1840 ... – Che diremo del ballo *Pia dei Tolomei* del coreografo *Pietro Saracco*? questo Pubblico che da oltre 15 anni non aveva più veduto su queste scene alcun ballo, rimase soddisfattissimo sì per il soggetto trattato, quanto pei ballabili e li signori *Pietro Saracco*, *Angiola Pallavicini*, *Gaetano Diani* e *Raffaele Capuani* primi mimi, *Giuseppena Mengozzi*, *Luigia Mimiscaldi* e *Carlo Guerpont* primi ballerini riscosero vivissimi applausi, come pure le scene ed il vestiario».

24. Filippo Termanini, *Ezzelino sotto le mura di Bassano. Ballo eroico tragico in cinque atti*, Brancadoro, Roma 1845.

25. Come riportato in *Teatro, Arti e Letteratura*, 1846-47, anno 24, tomo 46, Bologna 1846, p. 146: «Modena. Teatro Comunale. – [...] Il ballo di Priora *Manfredi I. Re di Sicilia* ottenne un pieno successo, e venne generalmente applaudito. Belle le decorazioni e di un genere veramente splendido, e tutto in carattere», e p. 188: «Modena. Teatro Comunale. – Il moltissimo effetto prodotto su queste scene dai due balli eroici di composizione dell'egregio signor Egidio Priora *Galeotto Manfredi*, ed il *Trionfo di Meer Wais*, ci obbligano a fare la più onorevole menzione. La molta sua intelligenza, la varietà e buon gusto ne' suoi ballabili, l'ordine e la chiarezza che si scorge nelle di lui composizioni, lo caratterizzano

Ma è Domenico Ronzani, con il ballo tragico in sei atti, *Ugolino della Gherardesca* (Torino, 1856), a saldare definitivamente la scrittura del libretto, qui narrativa e ricca di dialoghi, con i versi danteschi. Nell'ultimo atto, «Interno della Torre di Pisa. | L'infelice Ugolino e i suoi figli sono straziati dalla fame, e ad uno ad uno cadono ai piè del padre», sono qui stampati a conclusione dell'azione, riportati paro paro come ultima estensione di un corpo ormai unico e solidale, i versi 55-75 di *Inf.* XXXIII.<sup>26</sup>

Infine, per le celebrazioni dantesche del 1865, l'anno dell'inaugurazione del monumento a Dante in Santa Croce a Firenze, Gioacchino Coluzzi realizza *Dante. Azione coreografica fantastica in 5 atti e 12 quadri*, per il Teatro Pagliano di Firenze, ma non più rappresentato per il fallimento dell'impresa: andò in scena al Teatro Argentina per il Carnevale del 1872, e poi a Napoli nel 1883. Vita e opere di Dante qui si saldano in una laconica sovrapposizione profetica e di buon auspicio per l'«oggi, che l'Italia nostra libera ed una, ha veduto compiere gli ardenti voti di tutti i suoi figli». Nella scena dell'incontro con Virgilio (II, 4), il protagonista «si prostra esclamando» i versi 85-87 da *Inf.* I, gli unici riportati nel testo del libretto, prima di procedere per i Campi Elisi dove si inchinerà e abbraccerà Omero che «gli predice la sua gloria» (5). Anche qui, il richiamo alla missione storica del poeta si salda alla coscienza del tempo nuovo che esige d'autorità un ponte diretto con l'antico. Serrato è il transito per l'oltremondo: vi è spazio solo per un cedimento del poeta, «all'aspetto di quei tormenti» (III, 7), e per «Pia de' Tolomei [che] si rivolge a Dante pregandolo di averla in memoria» (8). Poi da Beatrice è condotto «al trono Eterno al quale dovrà prostrarsi»: «Dante rapito da una armonia divina s'inginocchia e prega per la sua Nazione che ritorni all'antico splendore» (9). I restanti due atti declinano il motivo della fine del triregno papale (V, 11) a favore della divisione del potere spirituale da quello temporale, che si

già per un provetto coreografo. Moltissimo si distinse come ballerino, ed i suoi elegantissimi passi eseguito in compagnia della valorosa signora Ravaglia, gli fruttarono immensità d'applausi. Non debbesi trascurare di fare menzione dei mimi signori Montani, che molto emersero nell'esecuzione delle parti ad essi affidate, e che tanto risaltarono nel pubblico aggradimento».

**26.** Domenico Ronzani, *Ugolino Della Gherardesca. Ballo tragico in sei atti*, Fodratti, Torino 1856.

compie in una conclusiva allegoria della sovranità restituita e nel disegno del poeta come *Pater Patriae*: «In mezzo alla comune gioia lo spirito di Dante posa sul capo dell'Italia la turrita corona. – *Ed un quadro generale pone termine all'azione*» (V, 12).<sup>27</sup>

*Senza sosta.*

Anche nel Novecento, la presenza dell'opera di Dante nel teatro di danza è senza sosta. E funziona come una variazione continua, lo sviluppo continuo di una forma che non cessa di dissolversi o di trasformarsi: la drammaturgia dei corpi in movimento è l'arte meglio capace di raccontare questo felice decentramento, il cui raggio comprende continue contaminazioni e felici sovrapposizioni. E dunque sarà senz'altro vero che «gli adattamenti più “infedeli” alla lettera dantesca potrebbero esserne in realtà le migliori captazioni intellettuali; le versioni più astratte potrebbero veicolare il nucleo semantico del poema con più efficienza di qualunque drammatizzazione, riduzione o trasposizione».<sup>28</sup>

A partire da Mickail Fokin, che nel 1915 realizza la sua *Francesca da Rimini*, su musiche di P. I. Čajkovskij (*Fantasia da Dante, Francesca da Rimini, op. 32*), con il libretto tutto pensato dal coreografo ma scrupolosamente tratto dal V canto dell'*Inferno* dantesco. Lo spettacolo ebbe una sola prova in teatro prima del debutto: la storia si svolge come in un *flashback* cinematografico, mostrata in una serie di brevi episodi sotto lo sguardo di Dante e Virgilio, spettatori da un'alta roccia. Quando Francesca ha finito di illustrare la sua storia, prima del sipario, il cuore di Dante non regge e, «come corpo morto cade» a terra, svenuto.<sup>29</sup>

27. Gioacchino Coluzzi, *Dante. Azione coreografica fantastica in 5 atti e 12 quadri*, Prete, Napoli 1883.

28. Roberto Fratini, *Quasi una catabasi. La Divina Commedia nella danza degli ultimi 200 anni. Parte I*, in *Dante e la danza*, numero monografico di «Dante e l'arte», vol. 4, 2017, pp. 142-143 (<http://revistes.uab.cat/dea>).

29. Cyril W. Beaumont, *Michel Fokine and his Ballets*, London, Dance Books, 1935 e 1996, pp. 115-116. Il peccato critico Akim Volynsky lamenta, per questo balletto, un passaggio in scena di Gianciotto Malatesta (coniuge di Francesca) interpretato da Boris Romanov, e inutilmente lodato dalla stampa: «From the dark strip of the stage, Romanov penetrates the illumined square on the floorboards of the room in order to finish off the pair of lovers. The passage is worthless both in the plastic and the mimetic sense. A fireman could have broken through with no less success. Moreover, it has no relation whatsoever to the scene in *The*

È meno letterale, a Berlino, il danzatore e coreografo svizzero Max Terpis che realizza, con *Die Erlösten (Il salvato)*, (1927) su musica di Sergei Prokofiev (*Skythische suite*), una coreografia allegorica «su un tema tratto da Dante»: Prokofiev presenziò in incognito alla prima rappresentazione, ma per niente soddisfatto scrisse serafico a Majakovskij che si trattava, a suo dire, di «una produzione molto stupida». <sup>30</sup> A New York, invece, la pioniera della danza moderna Martha Graham, negli anni del Dance Repertory Theater, dà vita al suo *Project in Movement for a Divine Comedy* (1930), completamente senza musica ma subito abbandonato. È presentato nel programma di sala come «a unique experiment in plastic grouping [...], with Beatrice herself as the ideal figure». Dalle recensioni si capisce il ruolo importante che ebbero anche le illustrazioni dantesche di William Blake. Dunque, è nel segno di Dante, ma nell'inedita centralità di Beatrice, il primo tentativo modernista di Graham di danzare senza musica. <sup>31</sup>

A Londra, invece, è del 1937 la *Francesca da Rimini* di David Lichine, coreografo dei Ballets Russes di W. De Basil, su musica di Čajkovskij. Per George Borodin se in questo poema sinfonico, come in tutta la musica di Čajkovskij, il

*Inferno*. This scene comes from the events of Francesca's earthly life, about which Dante had absolutely no information. Nonetheless, the obliging reviewer unduly praises Romanov» (Akim Volynsky, *Ballet's Magic Kingdom. Selected Writings on Dance in Russia 1911-1925*, a c. di Stanley J. Rabinowitz, Yale University Press, New Haven – London, 2008, pp. 58-59).

**30.** Stephen D. Press, *Prokofiev's Ballets for Diaghilev*, New York-London: Routledge, 2006, p. 136: «Prokofiev's finished Suite indicates that *Ala i Lolli* would have made a serviceable ballet, at least from a musical standpoint. Indeed, it has been so used since 1927. Prokofiev had hoped to have the Suite performed as a ballet by Ida Rubinstein at the Paris Opéra in the spring of 1926, but its first appropriation was by Max Terpis for his *Die Erlösten* (The Saved), an allegorical ballet on a theme by Dante, which was premiered at the Berlin Staatsoper on May 7, 1927. Prokofiev attended the first performance incognito, but was not overwhelmed ("a very stupid production," he wrote to Mayakovsky). Later that year Nijinska choreographed a ballet to the Suite which was premiered on 11 October at the Teatro Colón in Buenos Aires».

**31.** Merle Armitage, *Martha Graham. The early years*, Los Angeles, Da Capo Press, 1939 e 1978. Ma sopr. si vd. la dettagliata voce *Project in Movement for a Divine Comedy* (Ballet choreographed by Martha Graham) - Chorus Movement for a Dance Drama, sul sito della Library of Congress: <https://www.loc.gov/item/ihas.200182681> (ultima consultazione 31 dicembre 2022). L'assenza di musica e l'inedita disposizione della figura di Beatrice fanno pensare al riconoscimento di una nuova incidenza della sua gestualità, su cui si vd. M. Cimini, *Il codice gestuale nella Commedia*, cit., pp. 85-96.



balletto non è mai estraneo, in particolare questa composizione «*Francesca is symphonic in character; its whole thought is musical, its imagery musical*», non adatta quindi a essere 'piegata' alle ragioni sceniche di un balletto.<sup>32</sup> Quello di Lichine è infatti un balletto narrativo ambientato nel primo Rinascimento italiano, grazie alla collaborazione, per la stesura del libretto, con lo storico dell'arte Henry Clifford (che propose il soggetto), ed è in parte tratto dall'opera di Dante e parte dall'omonima opera teatrale del drammaturgo americano George Henry Boker (1853), non meno che dall'omonima tragedia di Gabriele d'Annunzio (1901) nell'adattamento musicale di Riccardo Zandonai (1914).<sup>33</sup> Il balletto sinfonico di Lichine è diviso in tre parti: la prima descrive il secondo girone infernale, la seconda riguarda l'episodio in cui Paolo e Francesca leggono le cronache di Lancillotto e Ginevra, la terza «the lovers pass from view and the winds resume their fury».<sup>34</sup> Le parti danzate sono sembrate però troppo decorative e non create in continuità con il più generale flusso di movimento, in uno scenario troppo pieno di riferimenti difficilmente restituibili in termini ballettistici.<sup>35</sup> Per restare all'episodio di Paolo e Francesca, nel 1965 Mario Pistoni realizza e interpreta, «con una [Carla] Fracci assai drammatica»,<sup>36</sup> la sua *Francesca da Rimini* (Milano, Teatro alla Scala, musiche di Čajkovskij), «un balletto di notevole classe e di grande valore spettacolare», secondo Vittoria Ottolenghi.<sup>37</sup> Se «il perduto personaggio dantesco era immerso dalla ballerina in una consapevolezza drammatica tutta moderna»,<sup>38</sup> la coreografia era di ispirazione fokiniana per l'«efficacia della strin-

32. George Borodin, *This Thing Called Ballet*, Macdonald & Co., London 1946, p. 123.

33. Kathrine Sorley Walker, *De Basil's Ballets Russes*, Atheneum, London 1982, pp. 73 e 231, e R. Fratini, *Quasi una catabasi*, op. cit., p. 143.

34. Cyril W. Beaumont, *Complete Book of Ballets*, Garden City Publishing Co., Garden City (NY) 1941, p. 834.

35. A. V. Coton (Edward Haddakin), *A prejudice for ballet*, Methuen & Co., London 1938, p. 189.

36. Mario Pasi, *È stato negli anni sessanta...*, nel volume collettaneo *La danza a Milano nel Novecento*, Banco Lariano – Amici della Scala, Milano 1986, p. 73.

37. Vittoria Ottolenghi su «Paese sera», 21 settembre 1971, ora in ead., *I casi della danza*, a c. di Paola Calvetti, Di Giacomo, Roma 1981, p. 135.

38. Luigi Rossi, *Il ballo alla Scala 1778-1970*, Edizioni della Scala, Milano 1972, p. 177.

gatezza drammatica e del procedimento scenico a guisa di *flashback*». <sup>39</sup> Nel 1977, invece, Eugenij Polyakov realizza, per il rinato Balletto della Fenice di Venezia (di cui era *màître-de-ballet* sotto la direzione artistica di Sylvano Bussotti), una *Francesca da Rimini* (sempre sull'omonimo poema sinfonico di Čajkovskij) addirittura nell'ottica della formazione di un nuovo repertorio tutto contemporaneo. <sup>40</sup> Nel libretto di sala, oltre a riportare i versi danteschi del V canto, e a illustrare in dettaglio il programma compositivo musicale, viene richiamata in chiusura una precisa fonte iconografica per il «salto nell'abisso» finale dei due amanti: «Moritz von Schwind lo raffigurerà in un suo quadro dove due amanti abbracciati sono dipinti nella prima fase della caduta dopo essersi appena staccati dall'orlo di un burrone sovrastato dalla foresta e del quale non si vede il fondo: ancora non precipitano, ancora sembra che abbiano terra ferma sotto i piedi, ma già sono sospesi nell'aria, resa ancora più scura dalla veste bianca della donna che li avvolge in una luce irreal» (il ruolo di Francesca fu danzato da Maria Grazia Garofoli, quello di Gianciotto da Enzo Cesiro e quello di Paolo da Guido Bonfigli). <sup>41</sup> Più di recente, Yuri Possokhov ha coreografato una nuova *Francesca da Rimini* (in consueta accoppiata musicale con Čajkovskij) per il San Francisco Ballet, da cui nel 2014, è stata tratta un'omonima opera di videodanza, tra *motion capture* animazione 3D e *industrial robotics*, diretta da Tarik Abdel-Gawad: qui, l'intimità dello sguardo della telecamera insegue, sincronizzando il Dante incorporato degli interpreti con la fluidità della macchina di ripresa, l'idea di una sintesi tra arte, corpo e tecnologia. <sup>42</sup>

39. Alberto Testa, *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma 1988, p. 182; ma vd. anche Silvia Poletti, *Il Novecento*, in *Storia della danza italiana dalle origini ai nostri giorni*, a c. di José Sasportes, EDT, Torino 2011, p. 282.

40. Cfr. Patrizia Veroli, *La danza al Teatro La Fenice. Il Novecento*, nel volume collettaneo *Gran Teatro La Fenice*, Biblos, Cittadella (Pd) 1996, p. 327 e Rita Zambon, *Il Gran Teatro La Fenice*, in *La danza in Italia. Dal XVIII secolo ai giorni nostri*, a c. di Flavia Pappacena, Gremese, Roma 1998, pp. 160-161.

41. Teatro La Fenice Venezia (Opera Concerto Balletto 1977), Balletto della Fenice (Sovrintendente Gian Mario Vianello; Direttore artistico Sylvano Bussotti), programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia 1977, p. 569.

42. <https://www.nowness.com/topic/tarik-abdel-gawad/francesca-da-rimini> [ultima consultazione 30 dicembre 2022].

1939.

Ma occorre tornare al 1939, anno storicamente spartiacque: l'invasione della Polonia e l'inizio della notte d'Europa. L'anno successivo, a Londra, il mondo del balletto risponde con *Dante Sonata (d'après une lecture de Dante)*, nuovo lavoro del coreografo Frederick Ashton, su musica di Franz Liszt (scelta e orchestrata da Constant Lambert), «che fu per molti versi un radicale allontanamento da qualsiasi delle sue opere prebelliche»,<sup>43</sup> creato con una tecnica non rigorosamente classica,<sup>44</sup> e con una «feroce disperazione» in sorprendente somiglianza con aspetti della danza espressionista moderna,<sup>45</sup> o forse in modo più o meno consapevole «he went back to his memories of Isadora Duncan and invented a free or 'modern' style in which the dancers went barefoot, the women's hair unbound».<sup>46</sup> Ispirata alle illustrazioni di John Flaxman per la *Commedia* (1802), e in parte anche a quelle di Doré, e forse Blake e Fuseli, fu soprattutto il risultato di una forte intesa con Lambert (e la scelta pianistica del brano di Liszt): l'associazione dei personaggi ai temi musicali, e la generale sequenza drammatica hanno così prodotto un'unità visivo-musicale che avrebbe potuto essere raggiunta solo da questa forma di collaborazione.<sup>47</sup> La coreografia di Ashton, inizialmente creduta come una reazione all'agonia della Polonia invasa ma poi precisata come una sua più generica reazione «to the whole stupidity and devastation of the war»,<sup>48</sup> non senza motivi anche privati e personali,<sup>49</sup> ebbe un impatto sul pubblico inglese, per l'intera durata della guerra, insieme catartico e rappre-

43. David Vaughan, *Frederick Ashton and His Ballets*, Dance Books, London 1977 e 1999, p. 180.

44. p. 85, ma cfr. anche Victoria Thoms, *Modernity as Trauma and Frederick Ashton's Dante Sonata*, «Modernism/modernity», Jan 15, 2019, Volume 3, Cycle 4, <https://doi.org/10.26597/mod.0083> (ultima consultazione 31 gennaio 2023).

45. Geraldine Morris, *Frederick Ashton's Ballets. Styles, Performance, Choreography*, Dance Books, Binsted (NH) 2012, pp. 51 e 103.

46. D. Vaughan, *Frederick Ashton and His Ballets*, cit., p. 179. Ma vd. anche Julie Kavanagh, *Secret Muses. The Life of Frederick Ashton*, Pantheon, New York 1996, p. 244.

47. Ivi, pp. 178-179.

48. Ivi, p. 179.

49. J. Kavanagh, *Secret Muses*, cit., p. 243 («It was composed, as Beryl de Zoete confirmed, 'under the influence of a strong personal emotion'. Ashton's despair about the war and its consequences – 'I felt I hadn't said nearly enough to be

sentativo delle sofferenze e delle ansie di ognuno.<sup>50</sup> Non si tratta di una illustrazione della materia dantesca a cui la musica si ispira, ma di una risposta emotiva in termini di danza: il contenuto di tale risposta è ‘solo’ ritmo e movimento. Ashton divide gli interpreti in due gruppi – Children of Light e Children of Darkness – da cui, a tratti, si riconoscono personaggi del racconto dantesco anche se, ciò che più conta, è l’idea che il contrasto tra luce e ombra, tra bene e male, resta confuso e dall’esito incerto. Alla fine, nessuna parte prevale, e ciò non mancò di qualche polemica nella critica; tuttavia, «The ballet had a therapeutic effect on audiences, although much of its power evaporated after the war».<sup>51</sup> Nonostante fin da subito si scoraggiano letture troppo letterali del balletto (nel programma di sala si specifica, «it tells no set story»),<sup>52</sup> per Jane E. Everson le forti corrispondenze tra parole e frasi di movimento o di postura che si ritrovano quasi in dettaglio nei movimenti coreografati da Ashton, non si esauriscono completamente nell’uso delle illustrazioni a corredo del poema, ma rilevano nel processo creativo l’importanza dell’atto di lettura direttamente dal testo dantesco.<sup>53</sup>

Nel secondo dopoguerra, invece, con il sostegno del ministero della cultura francese, Vittorio Biagi coreografa *La divine comédie*, su musiche originali di Bernard Parmegiani, per il Ballet de Lyon (1975). Si tratta di un «apologo laico intorno all’abissalità del corpo» costruito «su una gamma di *contraintes* (costrizioni) – sette come i peccati capitali – chiamate a catalizzare nel corpo danzante fenomeni di inversione, resistenza o addirittura perversione che sono il correlativo danzato dell’equazione *Enfer-Envers* invocata da Parmegiani».<sup>54</sup> Marcelle Michel su «Le Monde» precisa che si tratta di una trasposizione del poema dantesco nel mondo contemporaneo, con una musica elettroacustica molto complessa, che

ready to die on it’ – was intensified by the pain of bereavement: the loss of, first, his mother and, now, Michael Somes»).

50. Jane E. Everson, *From Dante to Dante Sonata*, in *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, a cura di Antonella Braida e Luisa Calè, Routledge, New York - London 2007, pp. 53-54.

51. J. Kavanagh, *Secret Muses*, cit., p. 244.

52. Cfr. D. Vaughan, *Frederick Ashton and His Ballets*, cit., p. 179.

53. J. E. Everson, *From Dante to Dante Sonata*, op. cit., pp. 61-63.

54. R. Fratini, *Quasi una catabasi*, op. cit., p. 147.

mescola registrazioni già effettuate con la riproduzione di suoni *live* da un sintetizzatore. Per Biagi il senso teatrale di una visione infernale è quello concentrazionario del campo di concentramento sormontato da torri di guardia. I corpi sono oppressi da una manipolazione di piattaforme che assumono tutte le forme dell'universo carcerario. Poi, a poco a poco, la dimensione spettacolare diminuisce e si contrae; si riduce a una sorta di animazione corporea in un tetro e grigio purgatorio, dove ogni visione poetica è assente, mentre il paradiso ricorda infine una conchiglia fruscante e vuota attraversata da veloci passaggi degli eletti. Ma è soprattutto la coreografia a essere incapace di adattare il vocabolario accademico di Biagi alla modernità radicale della partitura musicale: «(les quelques grands manèges et l'apparition de deux danseuses sur pointes paraissent déplacés). C'est qu'il refuse la "modern dance" et veut préserver son style personnel, ce en quoi il a sans doute raison, mais, en tant qu'entraînement, elle apporterait à ses danseurs une libération corporelle, une pulsion intérieure et une gestuelle capables de répondre aux sollicitations de musiques nouvelles».<sup>55</sup>

Più spartana e sincretica la versione del coreografo statunitense Joseph Russillo, *La Divine Comédie*, con musica di John Carpenter (Toulouse, 1986), così come, nel 1990 a Ravenna, la fin troppo disinvolta e didascalica *Dante Symphony* di Micha Van Hoecke (musiche di F. Liszt), in cui il coreografo «decide di assegnare a ogni cantica, senza troppi scrupoli critico-ideologici, una differente temperatura stilistica: dipingendo l'Inferno come un luogo "astratto", convulso, a volte acrobatico; il Purgatorio come un "Teatro-Danza" intessuto di gesti quotidiani; e il cielo dei beati come un elisio minimalista di gestualità estatica, intrisa di elementi orientali (come il lieve ondeggiare della testa dei danzatori che avanzano in meditazione, sulle voci bianche del *Magnificat*)».<sup>56</sup>

#### *Nuove drammaturgie.*

La riflessione performativa sulla caduta del muro di Berlino conduce, nel 1991, al più innovativo progetto *site-specific*

55. Marcelle Michel, "La Divine Comédie" à Lyon, «Le Monde», 9 aprile 1976.

56. R. Fratini, *Quasi una catabasi*, op. cit., p. 149.

della coreografa americana Lindy Annis, *Dante in the Elevator: Lindy's Divine Comedy. Ein Stück für 17 Personen und einen Paternoster* (Berlino). Si tratta di una performance composta di ascensori circolanti e aperti (il *Paternoster* è un modello d'ascensore comune negli edifici pubblici dei settori occidentale e orientale di Berlino prima dell'unificazione), nelle cui dodici cabine diventate palcoscenico mobile sono trasportati dodici danzatori attraverso i quattro piani dell'edificio, lungo i quali è libero di muoversi anche il pubblico. Ogni cabina mobile contiene sempre una singola immagine indipendente, ma allo stesso tempo fa parte di una sequenza continua di immagini interconnesse e in continua evoluzione: «[con la] stranezza di una tecnologia in via d'estinzione, irrimediabilmente associata dall'immaginario collettivo allo stile di vita di prima del 1989, Annis sembra pronunciarsi ironicamente sulla storia come falso movimento e sui modelli di circolazione delle ideologie, e ricordare il paradosso che fino a ieri ha concesso, a collettività separate da un muro, di non incontrarsi mai, impegnate, ciascuna per suo conto, a montare sul carro sferragliante dello sviluppo economico o sul *perpetuum mobile*, sempre reversibile, delle rispettive burocrazie.<sup>57</sup> Di più, l'autorità di Dante offre un referente suggestivo al mito che i due settori berlinesi coltivarono vicendevolmente, per decenni, in base ai parametri di un dualismo ideologico, che insisteva nel formulare il *gap* Est-Ovest, capitalismo-comunismo (e viceversa) nei termini manichei di un contrasto tra Paradiso e Inferno, tra sviluppo e recessione, tra felicità e dannazione».<sup>58</sup>

Sempre nel 1991, la brasiliana Regina Miranda realizza l'installazione coreografica *The Divine Comedy*, presso il Museo de Arte Moderno di Rio de Janeiro: «pensata per 165 interpreti su 52 postazioni fisse, difende a sua volta l'analogia spaziale tra la tassonomia dell'Oltremondo dantesco e la tradizionale sintassi architettonica dei luoghi di cultura, organizzati per "gironi" tematici e itinerari che corrispondono ai differenti livelli, più o meno visitabili, del museo: così il sotterraneo (la sede "oscena" dei servizi, cioè

57. Cfr. la documentazione online della trilogia di Lindy Annis: <http://lindyanis.net/portfolio-item/the-paternoster-trilogy/> (ultima consultazione 31 dicembre 2022).

58. R. Fratini, *Quasi una catabasi*, op. cit., pp. 159-160.

del lavoro sporco che sostiene il glamour delle esposizioni) ospita le *short actions* “infernali”, i giardini a livello della strada (spazio a cielo aperto, in linea con il poema) trattano del Purgatorio, mentre le sale ai piani alti vertono sul Paradiso». <sup>59</sup>

Nato da un più vero bisogno di ritrovarsi nel pensiero di chi è stato capace di interrogarsi sul dopo vita, è il complesso progetto coreografico *Commedia*, della californiana Carolyn Carlson (Amburgo, 1993). Lavoro introspettivo e di forte densità drammaturgica, «qui s'est imposée à moi, vieux souvenir du temps de mes études universitaires aux États-Unis». Si tratta di una lettura intrisa di buddismo zen dell'opera di Dante, per cui osservare, crescere, elevarsi, divenire – nozioni puramente buddiste – consuevano in modo dinamico anche nell'opera dantesca. Nella convinzione di Carlson che «la mort n'est pas une fin mais, à travers la réincarnation, le début d'un cycle nouveau», la coreografa ricerca una via di salvezza che passa attraverso l'esemplarità della trasformazione stessa di Dante: «De l'enfer, il disait apercevoir les étoiles; au purgatoire, il se glissait à leur hauteur avant de devenir lui-même un astre lorsqu'il parvient au paradis. À travers sa marche douloureuse, c'est l'espoir qui toujours le guide». <sup>60</sup>

È dunque una riflessione sulle analogie tra la legge del contrappasso e l'implacabile legge di causa-effetto del *karma*, in una topografia immaginale presieduta dalla luminosità della speranza, con cui la coreografa americana prova a sperimentare un modello di teatro-danza abbastanza inedito per le sue corde, che non fa a meno del testo ma solo della sua cronologia, e che forse prefigura più decise irradiazioni nelle opere successive. <sup>61</sup> Gérard Mannoni, commentando

59. Ivi, p. 160.

60. Raphaël de Gubernatis, *Divine Carlson*, «Le Nouvel Observateur», aprile 1993, cit. in Thierry Delcourt, *Carolyn Carlson de l'intime à l'universel*, Actes Sud, Paris 2015, pp. 197-198.

61. In questo caso, risulta un poco sommario il resoconto di Fratini, a partire dai tre volumi delle tre cantiche dell'opera maggiore di Dante che, nel finale, «sono religiosamente aperti a proscenio, mentre una specie di florilegio dantesco si dà negli interludi dei “dicitori” che recitano passaggi dal poema in varie lingue – in ossequio alla famigerata “universalità” del testo dantesco –; le musiche (sotto la supervisione di René Aubry e Michel Portal) sono un astuto centone di motivi etnici ed elettronici; il tenore estetico (scene e costumi) dello spettacolo sembra viziato da un gusto leggermente *kitsch* ed ellenizzante che pretende sot-

questo lavoro, scrive che sono le immagini, la purezza e la bellezza delle linee, l'originalità e l'espressività della danza e il rigore della forma sottolineato dalla qualità delle luci (che ricordano Robert Wilson), a sottoporre la materia dantesca a una continua evoluzione.<sup>62</sup> Lo spettacolo si apre e si chiude con un breve assolo di Carlson, fasciata e illuminata di bianco, sulla sommità di una collina: «tel un hommage à la lumière éternelle».<sup>63</sup>

Le intermissioni sonore sembrano sempre evocare una conquista dello spazio (tra cui uno spettrale vento desertico), in modo che il tema del viaggio risponda alla ripetuta domanda («dove andiamo?»). Le tre cantiche sembrano coesistere: la discesa è sempre già ascesa, su e giù per una collina illuminata, perché la condanna è già redenzione. La musica elettronica si alterna a innesti di musica *jazz* e alla presenza di motivi musicali *blues*, in uno *spiritual* molto nervoso che riporta all'*incipit* dell'opera dantesca, e poi il riverbero di una tromba che ricorda il finale di *Blade Runner*. Vi è infatti, sottotraccia, un immaginario visivo filmico e pittorico capace di tenere insieme una complessa drammaturgia performativa mai didascalica ma che, fra le presenze, i gesti e i corpi, lascia pari spazio al dettato dantesco, frammentato e plurilingue:

Intanto si susseguono le scene: quella di un affresco umano nella tensione e nella musica stridente di Michel Portal che non manca di evocare la danza del *Sacre*; quella di un duetto tra due mondi, una commedia umana sulla parola «dove stiamo andando?»; quello di un valzer burlesco, carico di ironia, che raffigura la morte di una donna; quella di una veloce salita sulla collina, poi di una traversata del deserto nella lentezza potente di un tempo che si distende, oscuro eterno destino, poi di una camminata verso la

tolineare l'intemporalità del dettato dantesco» (op. cit., p. 149); tale giudizio è sostanzialmente ripreso e rilanciato, più in generale anche per altre esperienze coreiche dantesche di questi anni, come «prodotti della tarda postmodernità, caratterizzata da accettazione acritica, autoreferenzialità e una generale adesione al consumismo culturale, anche se spesso spacciata per ricerca creativa e disinibizione», da Rossend Arqués Corominas, *Dante and the Performing Arts*, in *The Oxford Handbook of Dante*, edd. Manuele Gagnolati, Elena Lombardi, Francesca Southerden, Oxford University Press, Oxford 2021, p. 614.

62. Cit. in *Fifty Contemporary Choreographers*, a cura di Martha Bremser, Lorna Sanders, Routledge, New York - London 1999, p. 57.

63. T. Delcourt, *Carolyn Carlson*, op. cit., p. 199.



purificazione; quello di un rituale sotto un enorme pendolo velato che minaccia i danzatori mascherati; quello di una processione della folla intorno ai morti. Quindi Carolyn ritorna come un uccello nero e apre il Grand Voyage in un turbine verso l'abisso. La confusione di fronte a questo angelo nero è temperata dalla discesa verticale della luce. A poco a poco, la comunità umana ritrova la luce attraverso l'amore, nella ricerca della redenzione e dell'eternità. Un vento solare e caldo guida verso questa luce, sotto l'accattivante clarinetto di Michel Portal. Il colore e la vita tornano e il sipario si chiude sulla luce divina di Carolyn.<sup>64</sup>

In un'intervista a Rosita Boisseau, Carlson così risponde sul senso del proprio lavoro: «Je veux mettre en mouvement les âmes, rendre visible l'invisible à travers la performance. Et c'est précisément là qu'est la performance».<sup>65</sup>

Nel 1996, a Londra, è lo stilista britannico di moda, Alexander McQueen, con il suo *Dante show: Inferno Autumn/Winter*, a riportare l'attenzione sull'opera di Dante non come un corpo di testi ma come un inedito immaginario, essenziale e aperto, nuovamente generativo mentre prende corpo su di una passerella cruciforme e illuminata a lume di candela in uno sfondo di vetrate a contrasto: la materia dantesca è qui rivoluzionaria perché capace di combinare abiti di alta sartoria con la cultura da club e la stampa digitale.<sup>66</sup> Ma c'è di più: se da una parte il campionario dell'in-

**64.** Ivi, pp. 199-200 («Entre-temps, les scènes se suivant: celle d'une fresque humaine dans la tension et la musique stridente de Michel Portal qui n'est pas sans évoquer la danse du *Sacre*; celle d'un duo entre deux mondes, comédie humaine sur la parole "où allons-nous?"; celle d'une valse burlesque, chargée d'ironie, qui met en scène la mort d'une femme; celle d'une montée légère sur la colline, puis d'une traversée du désert dans la puissante lenteur d'un temps qui s'étire, sombre destin éternel, puis marche vers la purification; celle d'un rituel sous un énorme balancier voilé menaçant les danseurs masqués; celle d'une procession sombre autour de la morte. Puis Carolyn revient en oiseau noir et ouvre au Grand Voyage dans un tourbillon vers l'abîme. Le désarroi face à cet ange noir est tempéré par la descente verticale de la lumière. Progressivement, la communauté humaine trouve la lumière par l'amour, en quête de rédemption et d'éternité. Un vent solaire et chaud guide vers cette lumière, sous l'envoûtante clarinette de Michel Portal. La couleur et la vie reviennent et le rideau se ferme sur la lumière divine de Carolyn»).

**65.** Rosita Boisseau, *Panorama de la danse contemporaine. 90 chorégraphes*, Textuel, Paris 2006, p. 88.

**66.** Come molto ben documentato in Melanie Rickey e Kent Baker, *Inferno: Alexander McQueen: An Intimate Portrait of His Seminal Show Dante Autumn/Winter 1996-97*, Laurence King, London 2015, nonché nel video integrale del fashion-

ferno dantesco consuona con «his “perverse” and transgressive aesthetic [...] He also collected dark, macabre art about sex and death», è proprio il desiderio di fuga dal negativo della propria esperienza personale (l'omofobia *middle-class* delle proprie origini) a trovare nella cantica dantesca la consapevolezza *queer* di una consimile esperienza di perdita (nell'immaginario) e di uscita (nella collezione/*show*) dalla «selva oscura». <sup>67</sup>

*Nel segno del tricolore.*

È la stessa dimensione dinamica che nel 1997 inaugura l'arrivo di Mauro Bigonzetti alla direzione di Aterballetto, a Reggio Emilia, «dopo l'“era Amodio”», il quale mette subito in cantiere la realizzazione coreografica delle tre cantiche dantesche: «una impegnativa nuova produzione al pubblico di casa in occasione della conclusione dei festeggiamenti reggiani per il bicentenario del Tricolore». <sup>68</sup> Si tratta di *Comœdia* (con musiche composte e dirette da Bruno Moretti; Reggio Emilia, 1998), *Comœdia. Canto secondo* (su musiche di Arvo Pärt, Francesco Germini, Dmitrij Dmitrievič Šostakovič, Edward William Elgar; Reggio Emilia, 1999) e *Comœdia. Canto terzo* (su musiche di Peteris Vasks e Johann Sebastian Bach; Reggio Emilia, 2000). Si aggiunge subito una molto ben riuscita versione di sintesi delle tre precedenti, dal titolo *Comœdia. Canti* (Montpellier, 2000). Il *concept* delle scene e i costumi sono stati interamente affidati all'artista visivo Claudio Parmiggiani, mentre il lavoro drammaturgico, per la seconda e la terza cantica, viene affidato a Nicola Lusuardi. <sup>69</sup> Così Bigonzetti introduce il progetto, nella memoria del tricolore, nato proprio a Reggio Emilia, ma ispirato a una pratica di lettura dell'opera dantesca *à la Pound*: «Un

show disponibile: <https://www.youtube.com/watch?v=m2MIY4i73aA> (ultima consultazione 31 dicembre 2022).

**67.** Valerie Steele, *A Queer History of Fashion: from the Closet to the Catwalk*, in *A Queer History of Fashion: from the Closet to the Catwalk*, a c. di V. Steele, Yale University Press, New Haven - London 2013, p. 66.

**68.** Lorenzo Tozzi, *Comoedia, Dante si fa contemporaneo*, 15 luglio 1997, ora in id., *Tempo di danza (1978-2003) 25 anni di danza in Italia tra cronaca e storia*, a c. di Maria Cristina Buttà, Gremese, Roma 2004, pp. 93-94.

**69.** Dora Caccavale, *La Divina Commedia nella danza umana di Mauro Bigonzetti*, in <https://ilchaos.com/la-divina-commedia-nella-danza-umana-di-mauro-bigonzet-ti/> [ultima consultazione 7 gennaio 2023]

viaggio coreografico, figurativo e musicale che vuole essere anche una ricerca di identità in un'unica cultura e in un'unica ideologia, da Dante stesso simboleggiata nella figura di Beatrice. Quest'ultima è, nella beatifica visione dantesca, vestita di tre colori – verde, bianco e rosso – simboleggianti i tre stati dell'anima umana, nel suo eterno viaggio verso la perfezione». <sup>70</sup> Proprio in forte consonanza con la precisazione di Pound sulla natura di quanto viene descritto da Dante, vale a dire «come stati e non come luoghi», secondo cui «conviene quindi considerare le descrizioni dantesche delle azioni e delle condizioni delle ombre come descrizioni di stati mentali in cui gli uomini erano in vita e nei quali sono destinati a rimanere dopo morti». <sup>71</sup> A partire da questa distinzione di Pound, si innesta il potere della danza nel corpo vivente attraverso il quale, per Bigonzetti, «i luoghi della mente diventano luoghi reali, fisici, quasi una geografia dell'anima». <sup>72</sup>

Elisa Vaccarino chiarisce la cromatica scansione progettuale di Bigonzetti: «in *Comœdia*, atto primo – altri ne seguiranno dedicati al rosso e al verde – la danza sarà bianca, fatta di luce, a cominciare dai costumi ad effetto nudo, che spiccano nel buio». Mentre nell'incontro tra la danza e la musica originale di Moretti, «nata in sala prove, a confronto stretto con gli snodi dell'articolazione interna della coreografia», si producono continue risonanze tra occhio e orecchio capaci di mischiarsi reciprocamente: «È, in qualche modo, la torre di Babele dantesca riportata alla nostra società, anche musicalmente, plurilingue». <sup>73</sup> Così come la

70. Mauro Bigonzetti, *Comœdia*, nel libretto di sala CRD/Aterballetto – Mauro Bigonzetti, *Comœdia. Creazione assoluta*, I Teatri di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1998, p. 19.

71. Ezra Pound, *Dante* (1910), ora in id., *Opere scelte*, a c. di Mary de Rachewiltz, Mondadori, Milano 1981, p. 814.

72. Mauro Bigonzetti, *Comœdia*, nel libretto di sala cit.

73. Bruno Moretti ricorda il lungo periodo di prove al Tondo [*scil.* un quartiere di Reggio Emilia], alla ricerca di pulsazioni, sapori, idee, spesso improvvisando al pianoforte secondo le richieste del coreografo: alla visione dei materiali danzati seguivano molti appunti, poi la scrittura vera e propria; il citazionismo musicale, così spesso riconosciuto dalla critica in questa sua partitura, è stata una scelta consapevole (espressionismo musicale, jazz, musica orientale, etc.), riassuntiva di un intero millennio (non a caso, la partitura apre con una citazione da un canto gregoriano del venerdì santo), perché la struttura era pensata come quella di una esposizione (ossia della visita in un museo, durante la quale

scena, sempre secondo Vaccarino, «vuol essere evocatrice nel rimandare a elementi simbolico-allegorici, rifacendosi al fantastico dantesco, al suo possente e ideale bisogno di luce. Ecco allora corpi sospesi, statue lignee bruciate, muri di candele accese, mutazioni di paesaggio ottenute dal gioco cromatico dei riflettori per un viaggio che si manifesta avvincente». <sup>74</sup>

Viaggio coreografico, dunque, per stati mentali e non per luoghi, fantastico e babelico, fatto anche di bianco e bisognoso di luce, e in cui la caduta, scrive Moretti, «diviene il simbolo di tutti gli uomini che tentano di riconquistare il luogo luminoso della propria origine». <sup>75</sup> Si tratta di un deciso *bouleversement* dell'immaginario infernale e del viaggio nell'oltremondo dantesco, questo di Bigonzetti, che investe direttamente il senso del processo di creazione e il farsi delle pratiche della composizione, almeno per questa prima cantica, e che in termini di immaginario sono più vicine al *détournement* del movimento situazionista, piuttosto che riconoscibili nell'attuale tradizione illustrativa del poema dantesco. <sup>76</sup> E infatti, già prima del debutto, Omar Calabrese ne intuisce la (dis) misura neobarocca in «un'ispirazione totalmente meticcica, cioè composta di culture diverse e non immediatamente pertinenti l'una con l'altra», contrapponendo all'occasione materiale del Bicentenario che «richiedeva un gesto di memoria: la memoria dell'identità nazionale», «la più grande libertà [di] comporre questo paradosso in maniera [invece] ingegnosa»: «un vero e proprio spartito multiplo, in cui il visivo plastico, il sonoro aereo e il visivo dinamico tentano di sposarsi in un'opera unica e coerente», addirittura «alla Bernini», dunque nel segno del «“bel composto”, cioè [in] una piena unità fra arti diverse». <sup>77</sup> Mentre Claudio Parmig-

i peccati dell'inferno dantesco erano esposti come in una sequenza), secondo un approccio non concettuale ma emotivo: «lavorando così, in sala prove e sempre a contatto diretto con i corpi degli interpreti, ho scoperto il movimento come precursore del suono» (conversazione telefonica con Bruno Moretti, 27 gennaio 2023).

74. Elisa Vaccarino, *La meditazione del corpo sulla commedia umana*, nel libretto di sala cit., pp. 12-13.

75. Bruno Moretti, *Dedica*, in *ivi*, p. 22.

76. Un utile abbrivio nei saggi e nei documenti contenuti in Guy Debord – Gianfranco Sanguinetti, *I situazionisti e la loro storia*, Manifestolibri, Roma 1999.

77. Omar Calabrese, *Interferenze Dantesche*, nel libretto di sala cit., pp. 15-16.

giani fa l'elogio di «una mano» per descrivere «il sentimento e l'emozione che trascina il corpo nella sua lenta metamorfosi verso una luce. Una mano che si affida all'inafferrabile, al silenzio, alla polvere, al fuoco, al nulla».<sup>78</sup>

Un nulla «già schiuso alla speranza», però, come testimoniato, per questo avvio del progetto dantesco bigonzettiano, dal critico di danza Lorenzo Tozzi: «vuol essere un astratto e calligrafico ritratto dell'uomo contemporaneo e della sua solitudine che si staglia più nitidamente su un fondale di stelle (un muro ordinato di candele accese) o su una fredda teoria di mute sculture romaniche», precisando che «non ha colori cupi o drammatici, appare anzi quasi di già schiuso alla speranza».<sup>79</sup>

L'avvio è infatti creaturale: al termine di un assolo maschile (sullo sfondo, corpi di spalle appesi a un muro con a lato un lume), la caduta di un corpo femminile in una dinamica presa sembra dare inizio al viaggio come un costante corpo-a-corpo con l'altro. Infatti, seguono intensi duetti, continui e dissonanti, fino a che una luce sul fondale mostra una bianca parete con sette statue tronche, diversamente distribuite sulla superficie, come resti di umanità nelle forme dell'antico. Segue un inserto vocale di una voce lontana, arcaica e profetica, che scandisce in inglese: è quella di Ezra Pound, legge *Contro l'usura*, dal 45° dei suoi *Cantos*. L'usura in Dante si concentra tutta in Gerione, il mostro demoniaco dal volto d'uomo associato ai violenti contro l'arte, ed è allegoria della falsità poiché rappresenta il fraudolento che vuole passare per innocente (*Inf.* XVII, 10-15). Questa denuncia della corruzione, così voluta da Bigonzetti, sembra voler instaurare una lotta contro il degrado morale e culturale attraverso i mezzi della danza. È, forse, un virtuosismo dell'immaginazione, anche di perseveranza drammaturgica.

In *Comædia. Canto secondo* è la volta del verde: «diversamente da *Comædia* I, ci sono dei personaggi, a cominciare dagli Angeli biondi, in verde come la speranza di tornare

Un'utile riflessione sulla ricerca di Bernini di un insieme organico capace di fusione dei registri espressivi, si trova in G. Careri, *Voli d'amore. Architettura, pittura e scultura nel «Bel Composto» di Bernini*, Mimesis, Udine 2017.

78. Claudio Parmiggiani, *Comædia: tre quadri*, nel libretto di sala cit., p. 25.

79. L. Tozzi, cit., pp. 93-94.

al Paradiso da cui l'umanità fu scacciata». <sup>80</sup> L'avvio è un pullulare di coppie che sembrano ricollegarsi al movimento finale della cantica precedente, fino a un progressivo battere nervoso e compulsivo i piedi a terra: sono anime in attesa nell'Antipurgatorio. Ma poi sul verso dantesco scandito da tutti: «quasi spettando, palido e umile» (*Pur.* VIII, 24) compare sullo sfondo l'imponente dispositivo visivo di Parmiggiani. Una parete ricolma di orologi prevalentemente circolari e di più varia misura, con i meccanismi anche a vista, «che incessantemente scandiscono all'unisono il tempo». Un dispositivo attraverso il quale sembra realizzarsi perfettamente l'idea di esilio temporale cui è condannata tutta questa umanità: «Ore come eterno purgatorio, espiazione, attesa di tutto e di nulla, respiro lento del corpo, respiro lento del tempo; vita», secondo lo stesso Parmiggiani. <sup>81</sup>

Bigonzetti precisa che «sono proprio le terzine dantesche a fornire l'ispirazione e gli elementi di cui si compone questo secondo regno», in «una analisi puntuale del testo» che conduce all'«ascolto riverente delle parole stesse del poeta». <sup>82</sup> E infatti, segue una serie di duetti che rispettivamente incarnano le pene, sempre nella scansione dei versi presi a riferimento: la superbia («di lor tormento a terra li ranicchia», X, 11); l'invidia («ché a tutti un fil di ferro i cigli fora», XIII, 70); l'accidia («noi siam di voglia a muoverci sì pieni», XVIII, 115); l'ira («velando gli occhi e con le gambe avvolte», XV, 122); l'avarizia («giacendo a terra tutta a volta in giuso», XIX, 72); la gola («che da l'ossa la pelle s'informava», XXIII, 24); la lussuria («quivi la ripa fiamma in fuor balestra», XXV, 112). Un sipario nero copre il fondale, mentre uno straordinario assolo femminile (il Grifone di XXIX, 88, che è rappresentazione di Cristo; su musica di Elgar) introduce un nuovo percorso di purificazione e, attraverso le virtù cardinali e teologali, conduce alla prefigurazione dell'ascesi: l'Eden e Beatrice. La coreografia, in uno scoppio cromatico che intensifica la conclusione

80. Elisa Vaccarino, nel libretto di sala CRD/Aterballetto – Mauro Bigonzetti, *Comœdia. Canto secondo*, I Teatri di Reggio Emilia, Reggio Emilia 1999, p. 17.

81. Claudio Parmiggiani, in *ivi*, p. 9.

82. Mauro Bigonzetti, in *ivi*, p. 5.

come un approdo, si chiude infatti sui versi recitati (per anticipazione) di *Paradiso* II, 22-30.

In *Comœdia. Canto terzo* la scena in apertura evoca, citandola apertamente, una precedente opera assai famosa di Claudio Parmiggiani, *Salita della memoria* (1977), con cui si allude a una passione ai piedi della scala che conduce, come una più vera apertura, passaggio e comprensione, alla sede della memoria. Che è, in questo caso, quella del «sacrificio dell'innocente», perché «non esisterebbe la possibilità del Paradiso senza il sacrificio di Cristo», come precisa il drammaturgo Nicola Lusuardi.<sup>83</sup> Nella seconda scena, dal buio accompagnato dall'aria delle *Goldberg-Variationen* bachiane (BWV 988) eseguita al pianoforte, compare una sfera enorme (simbolo di armonia, proporzione e bellezza) e «davanti ad essa i ballerini danzano le quattro tappe che custodiscono le quattro virtù corrispondenti al Raccoglimento, alla Combattività, alla Sapienza e alla Giustizia».<sup>84</sup> La prima è uno straordinario assolo (quasi) sul posto, scandito dall'accentuazione del movimento del diaframma; la seconda, sulle note della *Johannes-Passion* di Bach (BWV 245), si compone di duetti e terzetti e poi in *ensemble*, in cui tutti tengono una sfera invisibile al centro del plesso per farla scoppiare; la terza, sulla *Orchestersuiten N. 3* di Bach (BWV 1068), restano fermi, ruotano a lato guardando in alto, poi scendono a proscenio per una catena di corpi che prende vita progressivamente prima di ritrovarsi, in nuove formazioni danzate, per l'intero spazio. Nella scena conclusiva Bigonzetti ammette: «ora devo dare l'idea della forza di gravità portata al limite».<sup>85</sup> Allora, sull'aria bachiana *Ich Folge Dir Gleichfalls* (dalla *Johannes-Passion*, BWV 245, è un'aria gioiosa e leggera, che allude alla bellezza dell'abbandono nella fede ma anche alla necessità di una vera guida), vi è una incredibile citazione balanchiniana (dalla sezione *The Unanswered Question* di *Ivesiana*, 1954): una figura femminile è introdotta dal buio sorretta da quattro uomini, sospesa e in movimento ma senza che mai tocchi terra. La sezione finale comprende una parte con fisarmonica che

83. Cit. nel pieghevole di sala CRD/Aterballetto – Mauro Bigonzetti, *Comœdia. Canto terzo*, I Teatri di Reggio Emilia, Reggio Emilia 2000.

84. Ivi.

85. Ivi.

esegue la *Partita N. 1* bachiana (BWV 825), mentre un passo a due, molto classico e virtuoso (lei sulle punte), si congiunge alla bachiana *Orchestersuiten N. 1* (BWV 1066) durante la quale tre donne sole, nel tricolore da cui tutto è partito, riassumono forse gli stili delle tre cantiche coreografate. L'ultima scena raccoglie l'intero *ensemble* a terra, in ascolto dell'*aria* delle *Goldberg-Variationen* (BWV 988), questa volta per fisarmonica. Di nuovo, una figura sul posto, scandito dall'accentuazione del movimento del diaframma, invita tutti a raggiungerlo in piedi, nello spazio, per cercare nuovi equilibri, nuove possibili armonie.

*Duemila variazioni.*

Nel 2002, il gruppo russo di teatro fisico con sede a Dresda, Derevo fondato e diretto da Anton Adassinski, realizza *La Divina Commedia*, tra teatro danza e circo in cui l'oltramondo è un palcoscenico rotante su cui il bene e il male, l'amore, l'odio e la salvezza iniziano a turbinare attraverso il purgatorio: il trauma rotatorio di questo dispositivo è generato con brutali e livide visioni da incubo che si alternano a momenti più beati e redenti.

Nel 2004 debutta a San Francisco la coreografia di Paul Taylor, *Dante Variations*, su musiche di György Ligeti (*Musica Ricercata*, 1951-1953), ispirata ai versi 34-36 di *Inferno* III, letti nella traduzione di John Ciardi (Penguin, 1954). La scelta musicale, per Rita Felciano, è già drammaturgica in termini cinetici, poiché si tratta di «un interessante arrangiamento per organetto di *Musica Ricercata*, una serie di primi brani per pianoforte (1966) di Gyorgi Lygeti. È una partitura intrigante e beffarda le cui ripetizioni si rincorrono su e giù per la scala, a volte più velocemente di quanto potrebbero mai fare le dita dal vivo. La natura meccanica dell'organo – a un certo punto si sentono le sue viscere scricchiolanti – e il suo suono caratteristico evocano anche un carnevale». <sup>86</sup> La viltà di coloro che, per mancanza di

86. Rita Felciano, *Dante Variations* (March 26, 2004), in «The DanceView Times», 11 april 2004 («an intriguing to barrel organ arrangement of *Musica Ricercata*, a set of early piano pieces (1966) by Gyorgi Lygeti. It's an intriguingly mocking score whose repetitions chase each other up and down the scale at times faster than live fingers ever could. The organ's mechanical nature—at one point you hear its creaking innards—and its characteristic sound also evoke a carnival»).



coraggio, non hanno agito secondo arbitrio è qui assunta non come una carenza di umanità, ma come un impedimento fisico. La coreografia si avvia da una massa quasi indistinta, formata dai 10 corpi degli interpreti, con un forte impatto visivo che richiama l'idea di Rodin per il monumentale progetto scultoreo della *Port de l'Enfer* (1880-1917). Poi, negli assoli e nei duetti che si alternano, «molti di loro sono impediti nel movimento da un pezzo di tessuto bianco: attaccato a un piede, legato intorno alle ginocchia, oppure usato come benda». <sup>87</sup> Per Felciano, «Più interessanti sono le incarnazioni cinetiche di corpi che stentano a muoversi. [...] Gli assoli [...] più minacciosi, rendono evidente la riluttanza dei soggetti a impegnarsi. Non si riesce a capire se il [danzatore] accovacciato, che si avvicina ripetutamente e indietreggia per i salti e le piroette [di una danzatrice], stia esitando o se la stia perseguitando. [...] Un breve duetto fisicamente combattivo li ha mandati poi in direzioni opposte, in un batter d'occhio». <sup>88</sup>

Tra il 2005 e il 2017, il coreografo italiano Emio Greco e il *dramaturg* belga Pieter C. Scholten avviano un progetto assai composito e di lunga durata sulle tre cantiche dantesche. Dal preliminare assolo del 2005, *Double Points: Hell* (Avignone, poi per gruppo, *HELL* a Montpellier, nel 2006), <sup>89</sup> al seguente [*purgatorio*] *POPOPERA* (Amsterdam,

87. John Rockwell, *All Dressed Up and Stuck in a Dispiriting Underworld*, «The New York Times», 7 marzo 2005. Un breve video, dal titolo *Spotlight On... Eran Bugge*, presenta alcuni momenti di prova in studio di un duo da questa coreografia: <https://www.youtube.com/watch?v=9V6iT-0IoXg> (ultima consultazione 31 dicembre 2022).

88. R. Felciano, cit. («More interesting were kinetic embodiments of stunted lives. [...] Solos [...] most ominously spoke about unwillingness to commit. You couldn't quite tell whether the crouching [dancer], repeatedly approaching and recoiling from [a dancer]'s skips and twirls, was hesitating or whether he was stalking her. [...] A short physically combative duet sent them in different directions in no time at all») (<https://archives.danceviewtimes.com/dvw/reviews/2004/spring/paultaylor1.htm> ultima consultazione 17 gennaio 2023).

89. Su cui si vd. la distesa recensione di Donatella Capaldi, *L'Inferno sul corpo*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. 3 (2006), pp. 189-191 (a partire dalla suggestiva descrizione della parte introduttiva dello spettacolo: «L'inizio della performance è a dir poco spiazzante: lo spettatore è investito da una fantasmagoria di rock-pop-disco music, con brani degni delle migliori *compilation*, come *Tell it to Heart* di Kelly Llorenna, o *Beds are burning* dei Midnight Oil. Ritmi da discoteca, scanditi da un pubblico sorpreso e divertito, e cantati in *playback* dagli otto ballerini protagonisti. Acrobatismi da night club, accompagnati da luci roteanti che fendono l'auditorium. Sembra un rito collettivo

2008), e a *you Para | Diso* (Moncalieri, 2010), fino al riepilogativo dei tre lavori precedenti, *La Commedia*, che ha debuttato all'Hangar Bicocca di Milano (2011), tra i Sette Palazzi Celesti di Anselm Kiefer, che Greco significativamente assume come «uno spazio abbandonato dopo la catastrofe: l'uomo è stato cancellato ma proprio attraverso la sua assenza viene rimesso al centro. Con quella doppia prospettiva verticale e orizzontale è uno spazio aperto sull'infinito, come se quelle torri fossero lì da sempre». <sup>90</sup> Fino al più recente *Para/Diso RevIsIted* per il Ballet de Marseille (2017), l'opera dantesca è un potente *pre-testo*, un ciclo che si ripete e che tiene compresenti le tre cantiche come esperienze della vita simultanee, sempre in corso: «non facciamo Dante – precisa il danzatore – i nostri sono testi coreografici che “usano” Dante come ispirazione, come suggestione. Siamo partiti da un'opera così radicata nell'immaginario di ciascuno, così “abusata” da poter essere letta come un terreno vergine. Contro la magniloquenza invasiva della comunicazione contemporanea, contro l'opportunismo di certe furbizie artistiche, volevamo ricollocarci con un progetto che ripartisse dall'uomo e dalla sua responsabilità». <sup>91</sup> Un progetto dunque che si disvela come il più vasto repertorio di un sapere somatico contemporaneo: «L'Oltremondo è destinazione finale e organizzata di tutti i regimi del corpo,

su *cliché* musicali, una pratica seriale da intrattenimento televisivo. Ma improvvisamente le evoluzioni stereotipate si arrestano. Un silenzio spettrale, un buio denso inghiotte inatteso ogni cosa. Il palcoscenico si offre spogliato dal fragore mediale: solo un albero, una porta incorniciata da lampadine e un faretto acceso sul pavimento», nonché delle intuizioni esegetiche: «*L'Inferno* dantesco come luogo del corpo, un'area sensoriale, drammaticamente fisica, in cui si amalgamano danza e versi poetici. I corpi dei danzatori si trasformano in voci cinesiche, in significanti che disegnano e decostruiscono forme, oggetti. L'intensità che ne deriva richiama altre movenze, quelle della lingua della *Commedia* che, sostituendo il volgare al latino, forgia la parola poetica con un effetto acre, fosco e angoscioso»; «*Hell* non intende essere un adattamento in danza del poema, tanto meno fornire una interpretazione della *Commedia*; è casomai il tentativo 'esegetico' di raffigurare l'universo umano, il cosmo nella aggregazione e disgregazione caotica delle passioni»).

**90.** Le parole di Greco sono citate da Sara Chiappori nella sua presentazione, *Ballando sotto le torri. Emio Greco porta Dante all'Hangar 'Cerchiamo l'eroticismo nella sua poesia'*, «La Repubblica», 21 giugno 2011 (<https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2011/06/21/ballando-sotto-le-torri-emio-greco-porta.html> ultima consultazione 16 febbraio 2023).

**91.** Cit. in *ivi*.

di tutti i suoi stili e paradigmi, erranze ed errori». <sup>92</sup> Ed è soprattutto storia di una continua deriva quotidiana, declinata secondo toni anche paradossali: «Una comicità dai risvolti grotteschi, capace di strappare sorrisi e risate tinte di nero», poiché per questa versione scenica della *Commedia* dantesca, come descrive puntualmente Giulia Tirelli, «Greco e Scholten disegnano un tendone circense, definendo sin dall'inizio – attraverso la voce del presentatore Jesus – le coordinate del viaggio, rimarcate per tutto lo spettacolo: si attraverserà l'aldilà scortati da sette personaggi, incarnanti ciascuno un vizio, una virtù e un giorno della settimana. [...] L'errare dantesco si muove infatti dal lunedì alla domenica in due momenti distinti, separati da un "intermedio musical" eseguito dai performer stessi: imbracciando chitarre elettriche all'ombra di un albero spoglio, le allegorie preparano il pubblico all'incombente paradiso del fine settimana». Ma non vi è alcuna redenzione pubblica, perché non è possibile, per Greco e Scholten, sfuggire alla morsa del tempo che precipita nella vita di ognuno: «Il viaggio di Dante – con il quale il pubblico è chiamato sin dall'inizio a immedesimarsi – si conclude con un amaro ritorno al punto di partenza. Quello che era stato venduto dal presentatore come un viaggio nel regno dei morti si trasforma così nel pellegrinare quotidiano e ordinario di ciascuno». <sup>93</sup>

Nel 2006 il coreografo canadese André Gingras realizza, a Norimberga, *Nel foco che gli affina – Reinigende Feuer* (musiche di Jurgen De Blönde): se il titolo cita la chiusa di *Purg.* XXIV, la coreografia mette in scena il mondo disumanizzato del consumo compulsivo della società dello spettacolo (l'ingresso dell'inferno è quello di un centro commerciale dei nostri giorni); tra citazioni delle torture ad Abu Ghraib ed *elogî* del sesso a pagamento come contrappunto di paure più primordiali: il fuoco purificatore del purgato-

92. R. Fratini, *Quasi una catabasi*, op. cit., p. 166 e Francesca Magnini, *Inspiration: Emio Greco and Pieter C. Scholten. The multiplicity of dance. Dissemination of knowledge, contamination of cultures, food for thought*, Roma, Arte Grafica, 2015, p. 42 sgg.

93. Giulia Tirelli, *Tra Inferni e Paradisi nella Commedia di Emio Greco e Pieter Scholten*, «Il tamburo di Katrin», 7 maggio 2012 (<https://www.iltamburodikatrin.com/recensioni/2012/tra-inferni-e-paradisi-nella-commedia-di-emio-greco-e-pieter-scholten/> ultima consultazione 16 febbraio 2023).

rio dantesco è qui esperienza guida per redimere la follia del tempo presente.<sup>94</sup>

Al Museo del Bargello di Firenze, nel 2011, il coreografo Keith Ferrone realizza, su incarico del municipio, *Divina.com. From here to Eternity*, e comprende una videoinstallazione su pannelli mobili delle opere visive di Adi Da Samraj, artista invitato del museo, come sfondo alla coreografia della Florence Dance Company, proprio come se «l'automazione delle immagini potesse fare eco alla *motion* dei corpi in cerca di un equilibrio definitivo».<sup>95</sup>

### *Incrinature.*

Sempre a Firenze, ma a Palazzo Vecchio, il danzatore e coreografo Virgilio Sieni incontra l'opera dantesca in occasione del 750° anniversario della nascita, realizzando *Divina Commedia\_Ballo 1265 Inferno | Purgatorio | Paradiso* (2015). Le tre cantiche diventano altrettante parti coreografiche di un viaggio scandito dalle terzine dantesche disperse nelle articolazioni dei corpi. 150 interpreti, tra danzatori (12) e cittadini di ogni estrazione età e abilità (138), tracciano un itinerario spirituale sulla tessitura ritmica sviluppata dalle percussioni *live* di Michele Rabbia, come un vero e proprio corpo politico nella sede della prima democrazia fiorentina, la Sala dei Duecento.<sup>96</sup> L'opera dantesca è per Sieni un vero e proprio repertorio tattile per i corpi della contemporaneità: l'evento coreografico, senza interruzioni, è scandito quindi secondo una precisa drammaturgia equivalente a quella dantesca. Nei termini di un affiancamento del paradigma del viaggio oltremondano con quello, invece, di una convocazione mondana di popolo nello spazio della comunità. Una convocazione che non si sostituisce ad esso, ma in qualche modo corre parallela e lo rispecchia, in

94. Regina Urban, *Höllentrip durch die moderne Welt*, «Nordbayern», 16 gennaio 2006 (<https://www.nordbayern.de/kultur/hollentrip-durch-die-moderne-welt-1.716692> ultima consultazione 31 dicembre 2022).

95. R. Fratini, *Quasi una catabasi*, op. cit., p. 153.

96. La ripresa video, in un progetto visivo con la regia di Felice Cappa, è interamente disponibile su Raiplay, <https://www.raiplay.it/video/2017/06/Divina-Commedia-Ballo-1265-90ef57db-304c-4a15-ae20-14d20d914111.html> (ultima consultazione 16 febbraio 2023); su questa ripresa scrive, assai in dettaglio, Marinella Guatterini, *Divina Commedia in Ballo*, «Il sole 24 ore», domenicale del 10 gennaio 2016, p. 15.

una concomitanza piena anch'essa di nuove epifanie. Così le tre cantiche del poema conferiscono dignità politica e poetica ai viaggi dei profughi, alla precarietà delle dimore di fortuna, e infine alla comunione e fratellanza necessarie per comprendere il presente e costruire un nuovo mondo, a partire dai corpi solidale.

Il nuovo *Inferno* di Sieni si compone di «33 sponde per 60 azioni coreografiche» (durante la performance, una voce scandisce lentamente i numeri fino al 33: come un lento depositarsi del lascito dantesco in una sterilissima numerologia fonetica, però esemplare di un tempo che si compie nell'importante memoria della mistica dei numeri nel testo della *Commedia*). È un avanzare silente di popolo nel largo spazio del salone, da sponda a sponda per 33 volte, nella memoria forse del Dante di Mandel'stam, per il quale: «L'*Inferno*, e ancor di più il *Purgatorio*, celebrano la camminata umana, la misura e il ritmo dei passi, il piede e la sua forma».<sup>97</sup> Alle spalle, intanto, scoppiano sezioni di intenso movimento, come un combinato contrappunto. Si formano anche improvvisi duetti o gruppi a contrasto col graduale incedere comune, mentre qualcuno resta indietro, carponi a terra (una figura maschile che attraversa le tre cantiche, in questa posizione di grande fragilità, quella di Dante stesso), in una temporalità più immediata e circoscritta.<sup>98</sup> Attorno, una cornice di persone, a terra o in piedi, che segnano il confine tra lo spazio dell'azione e quello dello spettatore, ma anche confine di corpi e di presenze che mettono in campo, nella semplicità della loro esposizione,

97. Osip Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, Il Melangolo, Genova 1994 e 2003, p. 51 (così prosegue: «Del passo, congiunto alla respirazione e saturo di pensiero, Dante fa un criterio prosodico. Egli designa l'andare e venire ricorrendo a un gran numero di espressioni multiformi e affascinanti. [...] Il piede metrico è inspirazione, ed espirazione il passo»).

98. Cfr. Piero Meucci, *Lumanità errante della Divina Commedia secondo Virgilio Sieni*, «Stamp Toscana», 30 dicembre 2015: «C'è una figura particolare che appare e scompare inghiottita dalla massa errante e che a un certo punto resta da sola in mezzo al salone: è uno storpio che cammina a gattoni, qualcuno che nello stesso tempo è coinvolto da quanto accade ma ne rimane fuori, come un osservatore che però è diverso dagli altri per la sua disabilità. È l'omaggio di Sieni al Poeta con una intuizione felice del movimento come espressione delle anime e della sua limitazione come espressione del mortale che non può far altro che assistere a quanto accade» (<https://www.stamptoscana.it/lumanita-dolorosa-errante-della-commedia-di-virgilio-sieni/> ultima consultazione 19 febbraio 2023).

la violenza di ogni divisione che, sembra suggerire Sieni, è potenzialmente sempre divisione di corpi e sottrazione di umanità. In questo ripetuto fare sponda, l'analogia si insinua nell'atmosfera dello spazio centrando in pieno il nucleo più vero della concezione del maligno in Dante (*Inf.* XXXIV, 28-29): sono «anime dannate costrette a vagare senza sosta per scontare la propria pena oppure odierni profughi in fuga? I battiti delle percussioni e il freddo contribuiscono a trasportare la mente dello spettatore dal magnifico Salone verso altri luoghi e a ricreare l'atmosfera del glaciale *Inferno* di Dante». <sup>99</sup>

Ecco allora il *Purgatorio* (che in Dante, è bene ricordare, è spazio intermedio di quasi tutta nuova invenzione) con Sieni si trasforma nella precarietà di dimore costruite per ripari di fortuna, in attesa del tempo di giustizia. Così, divisi in 15 gruppi, questa comunità performativa porta nello spazio d'azione una moltitudine di oggetti (teli di plastica, tappeti, bastoni, corde, casse e mattoni, coltri e coperte isotermitiche, cartoni e taniche, etc.) per comporre una baraccopoli, improvvisata e mai statica, in cui la vita non si ferma ma scorre come in un tempo sospeso, sempre appunto in attesa. Non v'è riposo in queste improvvisate dimore, profondamente ancorate a una geografia terrestre, come già in Dante (che situa il purgatorio sui fianchi della montagna che conduce al Paradiso terrestre, dunque come le baraccopoli di periferia, spazio di espiazione e riscatto, stanno in prossimità delle città, potenziale spazio di salvezza). Il culmine di questa nuova atmosfera si svolge in un conclusivo raccoglimento che inscena un'umile e muta protesta, durante la quale vengono innalzati cartoni e bastoni senza scritte né insegne: è la più forte richiesta di aiuto e di conversione dei cuori, attraverso una protesta non-violenta che, come più volte in Dante, è già prefigurazione di risoluzione e compimento (come, per esempio, in *Pur* XXXVIII, 7-9).

Infine, nel *Paradiso* di Sieni si assiste a una ordinata, progressiva intensificazione e proliferazione del gesto: gli interpreti tutti disposti in fila come un corpo organico, si

99. Isabella Ghiddi, *Recensione Divina Commedia\_Ballo 1265*, 30 dicembre 2015, in [https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/12/30/recensione-divina-commedia\\_bal-lo-1265/](https://nellepieghedelcorpo.wordpress.com/2015/12/30/recensione-divina-commedia_bal-lo-1265/) (ultima consultazione 17 febbraio 2023).

incontrano, si incastrano, si attraversano, in una ostentata orizzontalità capace di metamorfosi: «gli interpreti si dispongono su quattro file gli uni di fronte agli altri mentre braccia e corpi si intrecciano in una selva di gesti. La musica si fa meno cupa – quasi un trillo – per accompagnare le anime nel loro trasumanar. Da un labirinto umano si passa a un conclusivo abbraccio totale che chiude lo spettacolo lasciando un senso di pace e di speranza».<sup>100</sup> La speranza, in Dante, è memoria di qualcosa soltanto possibile, e sperimentabile solo in senso mistico; in Sieni, invece, diventa l'ordine difficile di una moltitudine di corpi che trasforma l'ineffabilità della visione edenica nell'esperienza ben definita e negoziata del gesto. «Fate movimenti chiari, divisi in piccoli frammenti, non sono fotogrammi, ma incrinature, c'è sempre movimento dentro il corpo, non c'è posa statica»: così le indicazioni di Sieni agli interpreti raccolte prima del debutto.<sup>101</sup> Perché la coreografia qui è una pratica dell'incontro e dell'abbandono alle forze liberatrici del movimento che il corpo ha già sempre tutte in sé.

*Altri inferni.*

Nel 2017, Michela Lucenti e Maurizio Camilli, per Balletto Civile, coreografano *Nell'aere – Inferno #5*, con la drammaturgia di Carlo Galiero, e le musiche originali di Mario Pagotto (Cividale del Friuli). In scena vi sono abiti su vuoti manichini appesi in aria, come corpi svuotati della propria anima e che infatti, a terra, sul palco, partono nudi. Non a caso lo scenario della caduta, in Dante, è quello della Storia tutta. I tredici danzatori sono sempre tutti in scena, in un corpo a corpo continuo con quelli dell'orchestra. La vittoria sul tempo che rende tutto contemporaneo, già nell'esegegesi dantesca di Ezra Pound, qui porta a danzare un goffo Dante imberbe (ben prima dunque del mezzo nel cammino di vita sua) con una bellissima Marilyn Monroe, a specchio di un incontro tra Elena e Paride, ma poi le situazioni si alternano «come nella peggiore provincia italiana», e in «una melodia di lamenti incessanti» (secondo la presentazione), che comprende un bellissimo monologo di Oscar

100. Ivi.

101. Da Sara Chiarello, *Il Dante di Virgilio*, in «Culturacomestibile.com», 23 gennaio 2016, p. 14.

Wilde, mentre proprio i due più noti amanti del canto in questione si cercano e si amano in tutta una nuova lingua. Lei, Francesca, crede di non piacere a nessuno e minaccia suicidio: «Se non lo trovo come l'ho sempre sognato, mi ammazzo. Deve essere alto, la fronte spaziosa, i capelli corti, elegante, raffinato, mi deve far innamorare con una frase sola. Deve chiudere il tappo del dentifricio! Andare d'accordo con mia mamma! Dev'essere raffinato». Ma poi segue una presentazione fra i due, e la richiesta di 'atmosfera' che conduce a un duetto molto lirico e pieno di prese dinamiche, puntualizzato da un pianto continuo e inconsolabile di Marilyn. All'improvviso Dante balordo prorompe ed esclama: «Ma questo è un Paradiso!», e rovina tutto, a tutti. È la forza di una nuova *agency* quella sperimentata qui: un'intera comunità è mobilitata, sul palco e in orchestra, in un'azione anche impersonale, quando non addirittura politica, proprio perché non individualizzata, tutto a favore dell'amore per l'Altro. In fondo, è davvero Dante il cantore della moltitudine, profeta assoluto anche in amore di tutte le nostre piccole e grandi miserie.<sup>102</sup>

Ma fra le proposte più recenti e radicali è giusto qui richiamare la performance della danzatrice e coreografa svizzera Yasmine Hugonnet, *Se sentir vivant (Canto primo – Esthétique de la dissociation)* (Lausanne, 2017), ispirata al primo dell'*Inferno*. Si tratta di un assolo: l'inizio proemiale del racconto dantesco qui funziona proprio come paesaggio della vicenda fondamentale dell'umanità, in cui una figura letteralmente cammina, nello spavento e nel tremore, nel bisogno di aiuto ma nella necessità di sapere. In questo movimento dissociato, e che non sembra assoggettato alle regole del tempo cronologico, si congiunge un ritmo del respiro, progressivamente sonorizzato come un pneuma organico catalizzatore di energia vitale. È dal punto di arresto di questa esperienza che il corpo di Hugonnet si dispone alla fonazione di grida espirate e ispirate, come una partitura del dolore bloccato in alterni spasimi di silenzio, bloccati in una gestualità muta: «La figura si espone per prendere parola, e lo fa attivando uno schema di multiple

102. Stefano Tomassini, *Viaggio nei nuovi immaginari della danza contemporanea italiana (I)*, «Atribune», 30 luglio 2017.



fluttuazioni in successione, leve e spostamenti vigilati del peso. Una sequenza di smorfie esasperate, tic della fonazione, grida, sono sostenuti dall'enfasi del respiro in andamento pneumatico. Il gesto minimale si sbraca via via in scariche vocali, svuotamenti d'aria, suoni gutturali simili a rituali di pianto balcanici o alla lamentazione tragica di una cattiva recitazione, cacofonie». <sup>103</sup> A un certo punto la performer prende un libro e lo apre, seduta al centro dello spazio, e legge silenziosa articolando soltanto un braccio. Poi scandisce, in italiano, i primi versi della *Commedia* con la bocca ferma, nell'inganno acustico di questa voce che non ha volto, ma che ha invece una mano che sembra informare (ossia proprio dare forma a) ciò che sentiamo. A metà del verso 16 del canto I («guardai in alto e *vidi le sue spalle*») lo sguardo abbandona la lettura, il corpo si distende sul fianco e la voce prosegue a memoria, sempre in italiano. Alla recita del verso 28 («Poi ch'è posato un poco il corpo lasso») la performer si gira sull'altro fianco tenendo il pubblico di spalle. Quando si rialza, di fronte al pubblico riprende in francese (è ancora Dante) ma questa volta dissociando il movimento delle labbra dal dettato sonoro della ventriloquia, poi lo sguardo e le braccia: progressivamente tutta una anatomia scorre parallela a questa articolazione vocale. Per lo spettatore è impossibile collegare, connettere, congiungere alcunché. Poi, nuovamente in movimento nello spazio, quasi a ritroso del tracciato d'avvio, Dante arriva in un inglese scandito e a tratti anche deformato in suoni ritmati e variati in differenti registri e altezze vocali. Qui il tempo fermo dell'enunciazione dei significati e lo spazio cinetico dei significanti sono per sempre disgiunti, e felicemente liberati da ogni interpretazione espressiva o estetica o teologica, affinché altre vite, altre voci, altri corpi, di nuovo con Dante, appaiano possibili: un altro ordine sia ancora percepibile, un intero nuovo mondo pensabile. <sup>104</sup> Foss'anche nella forma sdoppiata del ritorno: «Riversa a terra, con gli occhi chiusi, la figura sembra dormire. Eppure la voce continua a manifestarsi da un corpo parlante come fosse

**103.** Piersandra Di Matteo, *Estendere la soglia del danzabile. Postura e voce nella ricerca coreografica di Yasmine Hugonnet*, «Danza e ricerca», 31 dicembre 2020, p. 164.

**104.** Cfr. Stefano Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Milano, Scalpendi, 2018, pp. 93-94.

morto. La pronuncia disincorporata che per sua natura evoca “la voce del morto” veicola la natura ultramondana della parola dantesca. Non si potrebbe forse riconoscere in questa dissociazione un’allusione alla doppia postura di Dante poeta e personaggio, *auctor* e *agens* della *Divina Commedia?*». <sup>105</sup>

Copre gli anni 2019-2021 la realizzazione coreografica del *Dante Project* di Wayne McGregor, con musiche originali di Thomas Adès, il design dell’artista visiva Tacita Dean e la drammaturgia curata dalla scrittrice Uzma Hameed, in un’ambiziosa produzione per il londinese Royal Ballet. Il modello è quello ambiguo del balletto né narrativo né astratto, con in prospettiva la cattura della memoria del *Dante Sonata* di Frederick Ashton (1940), ma che fu storicamente più consapevole ed *engagé*. La realizzazione di questo progetto ha risentito delle interruzioni imposte dalla pandemia di questi stessi anni, secondo la puntuale ricostruzione di Roberta Albano. <sup>106</sup> Il risultato finale è quello di una dissomiglianza stilistica fra le parti, una evidente ingenuità del disegno drammaturgico (che dipende da una didascalica ricezione del testo dantesco), una mancanza di unità realizzativa capace di sintesi (nonostante gli artisti convocati a collaborare), e una povertà dell’invenzione coreografica, incapace di intuire e preservare il potenziale di futuro dell’architettura e dell’immaginario dantesco. Albano, in una approfondita analisi, riferisce della scelta realizzativa centrata sull’autore testimone della sua opera: «Consapevoli della difficile sfida di tradurre l’intera opera dantesca in balletto, ci si è voluti soffermare su Dante, autore e protagonista del viaggio nell’aldilà, ispirandosi anche a tematiche esposte già nella *Vita Nova* in cui il poeta sperimenta un nuovo senso dell’amore reso sacro e trascendente dal sentimento provato per Beatrice». <sup>107</sup> Le tre parti sono così associate: *Inferno: Pilgrim*, *Purgatorio: Love* e *Paradiso: poema sacro (continuous and planetary)*, e sono declinate in situazioni performative assai prevedibili quando non

105. P. Di Matteo, cit., p. 165.

106. Roberta Albano, *The Dante Project, un’ipotesi di lettura*, in *Dante performativo. Letture in diffrazione tra letteratura e performing arts*, a c. di R. Albano, G. Bocchino, M. Venuso, Gremese, Roma 2023, pp. 49-71.

107. Ivi, pp. 55-56.

decorative (dal nero, all'oro e al bianco), sostenute da una musica descrittiva incapace di autonomia. Anche lo spartito coreografico scorre dall'espressionismo mimetico iniziale, a una progressiva astrazione dei movimenti nel finale ma, occorre riconoscere, in una semplificazione dei contrasti ideologicamente manichea.<sup>108</sup>

*Senza Dio.*

Lettura nuova ed essenziale è, invece, il *Paradiso* senza Dio realizzato, a Ravenna, dal gruppo nanou. Un Paradiso liberato da qualsiasi retorica redentiva, perché il paradiso è già qui, in un tempo fermo che non si sviluppa, ma che si ripete come per restare al di là del tempo. Nel 2022 arriva a conclusione il progetto pluriennale del gruppo nanou sulla terza cantica di Dante, di nuovo per Ravenna Festival, con l'allestimento del visionario, felice *setting* di Alfredo Pirri, «artista visivo che da anni lavora sulla spazialità della luce, sulla capacità di coniugare attraverso essa il visibile con l'invisibile, e riverberare il suo aspetto vibratorio, mutevole, percettivo, immaginifico in e attraverso l'architettura». E con l'efficace paesaggio sonoro, drammaturgicamente molto intenso, di Bruno Dorella, «musicista poliedrico con all'attivo alcune delle formazioni più interessanti del panorama *indie, noise, doom* italiano (OvO, Bachi da pietra, Ronin). Qui, alle prese con sonorità elettroniche, digitali e analogiche, dilata le pulsioni più tribali e abissali del suo immaginario musicale in una colonna sonora al *rallenty, slabbrata, morbida, calda e dissolta come un fade out*».<sup>109</sup>

Tanto scardinare la materia dantesca, lungo i secoli della scena di danza, può qui riconoscersi, infine ma prima del prossimo, come compiuta. La scena di questa installazione che punta alla durata, non all'immediato, è un labirinto aperto, fatto di percorsi specchianti e di semisfere, come se il cosmo fosse a terra: nessun sguardo all'insù, se qualcosa può redimere ed è già quaggiù! Walter Porceddu scrive

**108.** Cfr. Gerald Dowler, *McGregor, lontano dal Paradiso*, «Ballet2000», 290, VII, 2022, p. 29.

**109.** Maria Paola Zedda, *Musica e arti visive nella nuova performance di gruppo nanou*, «Artribune», 26 agosto 2022, <https://www.artribune.com/arti-performative/teatro-danza/2022/08/performance-gruppo-nanou-alfredo-pirri-ravenna-festival/> (ultima consultazione 16 febbraio 2023).

giustamente di una spiritualità capovolta: «spiritualità fatta di armonie di forme, ma pure più vicina all'uomo qualunque che può invadere il luogo mentre i danzatori costruiscono le figure agendo dentro lo stesso perimetro. Si cambia prospettiva ad ogni spostamento navigando tra sfere capovolte come fossero pianeti, ci si rispecchia sul pavimento fino ad avere la vertigine, quasi fosse il cielo». <sup>110</sup> Come quasi si fosse già in cielo. La partitura delle luci ha un suo *timing* parallelo, ma non coincidente con le apparizioni, e ripete una ossessiva numerologia dantesca invisibile allo spettatore. Tutto il pubblico si mette qui in movimento, perché l'installazione non è più statica, le bolle trovano confidenza nei colori, l'ambiente da meditativo si trasforma in generativo. Che cosa allora appare? Lo spazio del possibile, secondo Maria Paola Zedda: «Alle estremità due lingue di luce si estendono verso l'alto, come a pronunciare il senso dell'ascesa. *Paradiso* è un luogo, un contesto di relazione, uno spazio di attesa, di possibilità», nel quale ricorda (citando Serianni) come, questa *long duration performance*, «incarna due dei motivi che contraddistinguono la Cantica: la diffusione della luce e la presenza del suono che, nel poema dantesco, è “suono armonioso di un'armonia straordinaria che accompagna tutto il corso del *Paradiso*”». <sup>111</sup> Ma il flusso senza dittatura del *climax* ci insegna, anche, come poter stare dentro un'opera e in essa trovare risposte, che è perfetta consegna dantesca. Nelle apparizioni danzate, coreografate da Marco Valerio Amico e Rhuena Bracci, non ci sono duetti né contatti, ma soltanto assoli e prossimità; e più precisamente «volti bendati, costumi strisciati di glitter, avvicinati di corpi che vociano, rivelano e sussurrano misteriose parole come in una babele che ha placato il suo caos, perché qui la comprensione si veicola per altre soglie e linguaggi». <sup>112</sup> Qui non si compiono identità ma i corpi, le presenze, coloro che restano, sono soprattutto linee che intercettano nello spazio la possibile reversibilità del tempo. E può essere scambiato, ma non lo è, come un ambiente

110. Walter Porcedda, *Ravenna Festival, le visioni di Fanny & Alexander e dei Nanou*, 18 luglio 2022 (<https://www.glistatigenerali.com/teatro/ravenna-festival-le-visioni-di-fanny-alexander-e-dei-nanou/> ultima consultazione 16 febbraio 2023).

111. M. P. Zedda, cit.

112. Ivi.

**Sempre in piedi:  
Dante e la danza**

onirico, occasione di fuga. È invece uno spazio senza centro, continuamente decentrato e decentrabile dallo spettatore in visita, che può muoversi liberamente, come quel povero cristo di Dante, rossovestito e pinnato, con maschera e accappatoio, che ogni tanto fa capolino, allibito, e transita anch'esso, «osservatore che con ironia ricorda l'estraneità umana a quel mondo di anime lucenti»:<sup>113</sup> umanità mancata, fuori del suo mare.

## Dante e la «condizione finale» del teatro

Stefano Tomassini

*A Marzio Pieri,  
miglior fabbro*

Qui non si intravede alcun miglioramento, né si ravvisa un senso. Le descrizioni si perdono in una condizione finale, dove l'ultima dignità è un volto che si solleva dal fango.

Peter Weiss,  
*Conversazione su Dante* (1965)

Ma anche una risata, veramente una grande risata, può trasformare la platea di un attore, e anche queste cose sono abbastanza collegate: tragedia e farsa, oppure commedia.

Leo de Berardinis,  
*Dialogo sull'attore* (1993)

Quel teatro della mente che fino ad oggi aveva cercato di decifrare in realtà era pieno di quinte, di fondali, di abissi, di orizzonti nascosti dietro gli orizzonti – e di rivelazioni. «È la selva oscura, – pensò. – La montagna da scalare, Inferno, Purgatorio, Paradiso. È la grande commedia».

Giuliano Scabia,  
*Lazione perfetta* (2016)

*Teatro dei volti e delle voci.*

Per Boccaccio, Dante «fu amico ed ebbe sua usanza» con cantanti e musicisti.<sup>1</sup> Nel *De vulgari eloquentia* alla musica è addirittura assegnato un ruolo costitutivo di un poetare la cui essenza è conforme all'arte retorica (II, iv, 2). Da qui la necessità di comporre in uno stile umile, da comme-

1. Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in *Opere minori in volgare*, a c. di Mario Marti, Rizzoli, Milano 1972, vol. IV, p. 350.

dia: «per comediam inferiorem stilum [inducimus]» (II, iv, 5).<sup>2</sup> Nozione ricevuta da Dante certamente deteatralizzata, quindi più genere di scrittura che pratica scenica, «forma di dizione» secondo la «distinzione modale» e non proprio in senso stilistico,<sup>3</sup> ma non meno necessaria nel suo rinnovarsi e consolidarsi nel corso del tempo in un vero e proprio modo performativo dal doppio significato, seguendo Judith Butler, di ‘drammatico’ e di ‘non-referenziale’. Ancóra Boccaccio ricorda che per «“comedia”» si intende «l’umiltà dello stilo», il cui parlare è «sozzo» eppure «più che agli altri belli agli odierni ingegni conforme». <sup>4</sup> Difatti, per «gli odierni ingegni» a cui il parlare «sozzo» è «conforme», la *Commedia* è fin da subito testo performativo. <sup>5</sup> Testo da lettura pubblica, a voce alta. Teatro di lingua, prima di tutto. Un teatro delle voci attraverso cui, come riconobbe Osip Mandel’stam e ripreso da Gilles Deleuze per Beckett, Dante ascolta anche i balbuzienti e studia gli effetti delle pronunce difettose per ricavarne la scena di una multiforme creazione. <sup>6</sup>

Teatro di eroi e figuranti è la *Commedia*, in una profusione di figure parlanti o di presenze mute attraverso le quali, come già intuì Ernst R. Curtius, Dante riconduce l’eredità antica e medievale alla storia contemporanea. <sup>7</sup> Artigiani sconosciuti, ladri, santi e assassini: ognuno qui trova il suo posto. La punizione o il premio sono garanzia di una assoluta equivalenza. Ma non di uguaglianza. Il tempo storico, in teatro, può infatti interrompere le sue cronologie con tutte le gerarchie di classe che si porta dietro. Perché l’agenda della *Commedia*, che è teatro di commedia, è quella di un paesaggio capace di fare largo proprio a nuove categorie di giudizio. La grande battaglia tra il bene e il male si svolge non solo a livello macrotestuale ma anche, e più intensa-

2. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, a c. di Mirko Tavoni, Mondadori, Milano 2017, risp. pp. 288-291, 292-293.

3. Piermario Vescovo, *Dante e il “genere drammatico”*, in «Dante e l’arte», vol. 1. Dante e il teatro, 2014, pp. 45-66 (<http://revistes.uab.cat/dea>).

4. G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 387.

5. Peter Armour, *The Comedy as a Text for Performance*, in *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, a cura di Antonella Braida e Luisa Calè, Routledge, New York - London 2007, pp. 18-20.

6. Cfr. O. Mandel’stam, *Conversazione su Dante*, cit., p. 121.

7. Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino* (1948), a c. di Roberto Antonelli, La Nuova Italia, Scandicci 1992, pp. 387-419.

mente, a livello microtestuale, nei numerosi episodi in cui lo spazio dello scontro è l'anima di ognuno.<sup>8</sup>

L'intero disegno della *Commedia* allude già a una nuova idea di teatro, quello del tempo sacro della storia cristiana: «ambientato durante la settimana di Pasqua del 1300, il *poema sacro* di Dante si svolge come una *sacra rappresentazione* modellata sulla struttura “comica” della storia cristiana vista come un dramma provvidenziale».<sup>9</sup> Mentre i singoli personaggi dei molti episodi sono innumerevoli drammi potenzialmente capaci di autonomia, e dunque già di repertorio anche tragico.<sup>10</sup> Quello di Dante allora è lavoro di vero e proprio drammaturgo, perché concentrato sullo spazio teatrale del movimento e delle azioni e capace di rendere operative le forze creative del ‘ritmo tragico’.<sup>11</sup>

In occasione delle celebrazioni dantesche del 1865, all'inaugurazione del monumento a Dante di Enrico Pazzi in Santa Croce a Firenze, appena consacrata capitale del Regno d'Italia, tre dei più grandi attori di quella generazione erano presenti: Ernesto Rossi, Tommaso Salvini e Adelaide Ristori. Insieme a Gaetano Gattinelli e altri, la sera, tutti recitarono nel giubilo brani tratti dalla *Commedia* prolungando la popolare fortuna delle *Dantate* avviate già dall'attore mazziniano Gustavo Modena nel 1830, di fama duratura tra Londra e Genova, e ben oltre la sua morte nel 1861, secondo un'idea performativa della divulgazione come piano di affermazione unitaria dell'identità nazionale e di emancipazione politica nel bel mezzo delle tensioni e delle disillusioni delle lotte risorgimentali.<sup>12</sup>

8. Cfr. Carlo Ossola, *Introduzione alla Divina Commedia*, Marsilio, Venezia 2012, pp. 31-34.

9. Amilcare A. Iannucci, *Dramatic Arts*, s.v. in *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, Routledge, New York - London 2000 e 2010, 319-324.

10. Maria Maslanka-Soro, *Dante e la tradizione della tragedia antica nella Commedia*, in *Lectura Dantis 2002-2009 omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, a cura di A. Cerbo, Il Torcoliere, Napoli 2011, t. II, pp. 609-633.

11. Franco Masciandaro, *Dante as Dramatist. The Myth of the Earthly Paradise and Tragic Vision in the Divine Comedy*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1991, pp. XIV-XV.

12. Richard Cooper, *Dante on the Nineteenth-century Stage*, in *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, a cura di Antonella Braidà e Luisa Calè, Routledge, New York - London 2007, p. 23; Armando Petrini, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa 2012, p. 165 sgg.; Michael Caesar e Nick Havely, *Politics and Performance: Gustavo Modena's dantate*, in *Dante in the Long*



Testo da lettura a voce alta, teatro pubblico delle voci, come si è detto, l'opera di Dante è costitutivamente performativa perché, dall'invettiva alla lode gloriosa, è opera apertamente politica e popolare.<sup>13</sup> A partire dalle letture pubbliche di Boccaccio in Orsanmichele (il 23 ottobre 1373), sollecitate ai priori da alcuni cittadini fiorentini, una tale performatività animerà i repertori sentenziosi che gli assegnano i canterini popolari o gli *exempla* dei predicatori religiosi, per raggiungere più tardi il teatro, la narrativa e l'iconografia, fino alla danza e ai *reading* pubblici, al contempo didattici, illustrativi e attenuativi, quando non proprio banalizzanti, perché appunto poi soprattutto televisivi (da Gassman a Sermonti a Benigni).<sup>14</sup>

Alla lunga durata di questa richiesta di voci e letture, occorre però contrapporre almeno due, quasi coeve e inasimilabili, eccezioni. Due esempi di radicalità dell'incontro di protagonisti del teatro italiano con l'opera di Dante, nella condizione della sua oralità come risoluzione impossibile nel privilegiato orizzonte della declamazione, dunque rovesciando le gerarchie performative consuete in un contrappunto critico al mondo che comprende l'emarginazione, dei corpi e delle voci sceniche, come esperienza ultimativa ed epifanica. In due parole: riportando quel «sozzo» della lingua di Dante allo sporco della voce e al periferico di corpi straziati che dal margine della scena mostrano la via di un'altra conoscenza.

Il *XXXIII Canto del Paradiso da Dante* che Leo de Berardinis porta al Festival dei poeti, in Piazza di Siena a villa Borghese di Roma, nel 1980, è il primo esempio. Sul palco, una spettrale Perla Peragallo che, nella diretta testimonianza di Gianni Manzella, sembrava «un folletto impazzito,

*Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, a cura di Aida Audeh e Nick Havely, Routledge, New York-London 2012, pp. 111-140; Simona Brunetti, *Due esempi di drammatizzazione di Dante nell'Ottocento italiano*, in *Dante a Verona 2015-2021*, a cura di Edoardo Ferrarini, Paolo Pellegrini e Simone Pregnolato, Longo, Ravenna 2018, pp. 183-198.

13. Cfr. Mario Ferrigni, *Dante e il teatro*, in «Annali del teatro italiano», I, 1901-20, pp. 1-23.

14. Amilcare A. Iannucci, *Dante and Television*, s.v. in *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, Routledge, New York - London 2000 e 2010, pp. 283-284; nonché il recente *La voce di Dante. Performance dantesche tra teatro, tv e nuovi media*, a c. di Alberto Casadei e Paolo Gervasi, Luca Sossella, Cortona 2021.

cavando fuori strani incomprensibili suoni da un megafono. Immagine dolorosissima di una afasia finalmente raggiunta». La *performance* comprendeva anche brani dall'*Inferno* ed era interamente musicale, alternando «le note demoniache di Paganini e la vocalità maliosa di Billie Holiday al fraseggio jazz» di sax e batteria: «era infatti proprio la tensione nostalgica verso il paradiso di chi è condannato all'inferno».<sup>15</sup>

La seconda eccezione è la *Lectura Dantis* di Carmelo Bene (con musiche di Salvatore Sciarrino), dall'alto della Torre degli Asinelli, il 31 luglio del 1981, per l'anniversario della strage della stazione di Bologna. Il dispositivo è già politico, in questa commemorazione stragista: il corpo (e il volto) dell'attore è reso invisibile dalla distanza, mentre la voce del testo è resa 'mostruosa' (nel senso del prodigio e del portentoso) da un impianto di amplificazione che investe e cattura, letteralmente, il tessuto urbano. Una sparizione (strage) del visivo che fa spazio all'ascolto (ferita) di un'esperienza, quella della poesia, finalmente irreversibile. Perché «nella calda sera bolognese, il potenziamento "acustico" del teatro dell'ascolto mostra – nel nome di Dante – una cancellazione del "teatro" come rappresentazione».<sup>16</sup>

### *Teatro degli echi.*

Si tratta insomma di una proliferazione dei volti e delle voci che pretende di essere una molteplicità variabile piuttosto che un regesto unitario e universale. Così come la tentazione di rendicontare l'intensa fortuna teatrale, soprattutto ottocentesca, della figura e della biografia di Dante (l'amore contrastato, l'esilio prescelto, la gloria inseguita) e, di poco meno, dei più disparati echi della sua opera soprattutto maggiore, questi a partire già dal primo rinascimento, come un «cimitero di carcasse, con qualche isolato oggetto di riguardo»,<sup>17</sup> rischia di non poter contenere e riconse-

15. Gianni Manzella, *La bellezza amara. Arte e vita di Leo de Berardinis*, La Casa Husher, Firenze 2010, p. 102.

16. Piermario Vescovo, *Dante nel teatro del '900*, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a c. di E. Sandal, Antenore, Padova 2008, p. 43.

17. Ivi, p. 34.

gnare l'intera organizzazione reticolare di tanta varietà di memoria.<sup>18</sup>

Attinge alla stessa fonte dantesca, Albertino Mussato per la sua tragedia latina *Ecerinis* (1314), la prima scritta in Italia durante l'Umanesimo, e in cui risalta una consonanza nella descrizione del personaggio di Ezzelino («fronte crudeli minax») che fa eco e dissemina la rappresentazione tradizionale (guelfa) di Villani (*Cronica* VI, 73) fatta propria anche da Dante («E quella fronte c'ha 'l pel così nero, / è Azzolino», *Inf.* XII, 109-110). Di questi primi echi, Corrigan e Iannucci segnalano soprattutto il coro finale della prima tragedia moderna di espressa imitazione classica ma in volgare, *La Sofonisba* (1524) di Giangiorgio Trissino, in cui l'impiego della metafora del mare in tempesta (v. 2090 da *Purg.* I, 117) aiuta a descrivere il caos infernale che tiene in balia le vicende umane.<sup>19</sup>

Nel primo Seicento, è forse *La Vittoria* (1603) tragedia di Pomponio Torelli, «d'argomento parmigiano» e dantesco, a condurre il modello verso il limite della riflessione sulla sovranità del potere.<sup>20</sup> Ambientata ai piedi dei colli di Ciano (paesello presso l'Enza), descrive la caduta del potente e favorito segretario imperiale Pier delle Vigne (da *Inf.* XIII) per opera calunniosa di Asdente, negromante, e Uberto, astioso ghibellino lombardo. L'inverosimile tradimento è comprovato da una falsa lettera, e involontariamente favorito dal feroce vicario dell'imperatore Ezzelino da Romano, figura cara al Mussato non meno che a Ezra Pound (*Cantos* LXXII), qui in Torelli cerebrale e machiavellico. Di fronte a tanta ingiustizia Pier delle Vigne, per furore, esce di senno e cade ucciso, forse per propria mano, giusto mentre gli assediati (guelfi) sconfiggono gli assediati (ghibellini), e radono

18. Su «toutes ses dévoilement actif» di questa memoria della scrittura dantesca si vd. Philippe Sollers, *Dante et la traversée de l'écriture* (1965), in id., *L'écriture et l'expérience des limites*, Seuil, Paris 1968, pp. 14-47 (cit. p. 16).

19. Beatrice Corrigan, *Dante and Italian Theater: A Study in Dramatic Fashions*, in «Dante Studies» 89, 1971, p. 94; A. A. Iannucci, *Dramatic Arts*, cit., p. 319.

20. Pomponio Torelli, *Vittoria*, edizione critica del testo, introduzione e commento, in id., *Teatro*, a cura di Alessandro Bianchi, Vittorio Guercio e Stefano Tomassini, Guanda, Parma 2009, pp. 329-452, nonché il mio studio *Tempo speranza e vita offesa: la parodia della morte nella Vittoria*, in *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura Farnesiana di fine Cinquecento (Atti del convegno – Parma-Monte-chiarugolo, 13-14 novembre 2008)*, a cura di Alessandro Bianchi, Nicola Catelli e Andrea Torre, Edizioni Unicopli, Milano 2012, pp. 29-50.

al suolo il campo d'assedio denominato Vittoria. Nel Pier delle Vigne di Torelli la morte violenta, accidentale o per suicidio, passa in secondo piano ripetuto invece alla follia che ve lo conduce («qual forsennato, o da furore / Novo sospinto»), e che ne eccede il gesto («Già per la stanza con incerto errore»). La «morte violenta» di Pier delle Vigne, ribadita al v. 2014 della *Vittoria*, è ultimativa reazione alla rottura insanabile dell'ordine del mondo di fronte all'ingiustizia di un potere che per calcolo politico tradisce l'universo morale che lo trascende (ossia quando la forza prevale sul diritto). È il risultato di un «furore» che ha reso Pier delle Vigne «forsennato», ossia rappresenta il raggiungimento della sola soglia (la follia) dalla quale il soggetto può sottrarsi, come direbbe Derrida, all'«irrequieta ma imperturbabile genealogia» della sovranità del potere.<sup>21</sup> Pier delle Vigne mostra nella follia come paradosso tutta la debolezza della forza di cui è portatore; la vulnerabilità che espone ogni potere sovrano quando ha la capacità di dissociarsi dalla sua genealogica incondizionalità.

Ma è senz'altro nella *comedia infernale* di Giovanni Briccio, *La Tartarea* (1614), che il modello dantesco della prima cantica, al di là delle allegorie e delle repliche più macroscopiche, di nuovo viene convocato in tutta la sua, discorde e implementabile, capacità generativa. A partire, per esempio, dal mondo di comparse subalterne tra gli «Interlocutori»: «Caronte Demonio, e Radamanto Giudice Demonio, quale essamina e condanna dieci anime, cioè Massenzio gentil'huomo, Aurelio avaro, Licone parasito e ruffiano, Passercula meretrice, un Sbirro, un Spione, un Mercante, un Negromante, un Bravo, e Soffiano». O dall'invenzione supplementare dello spazio: «Vedo anco doi scritti, che a foggia di cartelli sono posti in pietra sopra ciascheduna porta, questo dice: *Perdete ogni speranza voi ch'entrate*. Quest'altro: *Alta giustizia fin qua giù si estende*».<sup>22</sup> Lungi dall'essere un modello unitario o universalizzante, la geometria calcolata del poema dantesco si produce in prestiti di elementi drammatici, personaggi e ricalchi

21. Jacques Derrida, *Vieni*, in id., *Stati canaglia* (2003), Milano, Raffaello Cortina, 2003, p. 9.

22. Giovanni Briccio, *La Tartarea. Comedia infernale*, Combi, Venezia 1624, risp. pp. 8, 9-10.

testuali che, come è stato dimostrato, funzioneranno nel tempo anche in modo divergente e oppositivo rispetto al prototipo.<sup>23</sup>

Uscirà invece postuma, nel 1724, la tragedia *Il conte Ugolino* di Giovanni Leone Semproni composta nel 1646, naturalmente piena di richiami e ricalchi da *Inferno* XXXIII, ma al tema principale della miseria della guerra civile («D'odio civile inestinguibil fiamma, / [...] Colma di morti, e di furor ripiena, / Non concorde Città tragica Scena») qui predomina sovrapposto il tema secondario dell'amore, tragico perché contrastato, tra Manfredi, nipote del conte Ugolino, e il nipote di Ruggieri, Almerigo, per la principessa di Salerno, Angioina. La punizione finale per l'ambizione di Ugolino stringe infine la vicenda in un contrappasso della colpa che dispiega nell'analogia (fame di cibo = fame di sangue e oro) la sola distruttiva logica della Storia: «Di nuovo ei sia ne la gran Torre addotto, / E, senza cibo aver, là co' suoi figli / Famelico si mòra e sitibondo, / Chi già del nostro sangue, e del nostr'oro / Sitibondo e famelico vivea».<sup>24</sup>

Il potenziale drammatico della morte di questo personaggio dantesco fu intuito anche dal drammaturgo tedesco Heinrich Wilhelm Gerstenberg che consegnò alle scene, nel 1769, la tragedia in prosa *Ugolino. Eine Tragödie in fünf Aufzügen* (prima edizione: J. H. Cramer, Amburgo e Brema 1768; prima rappresentazione: 22 giugno 1769 a Berlino) scritta l'anno prima, e successivamente di enorme influenza per il movimento *Sturm und Drang*. Mentre in Italia, invece, c'è chi pensa a ripulire, contenere e rivestire la vicenda di Ugolino, in una versione senza alcun ruolo femminile, né la scomoda presenza dell'arcivescovo Ruggieri (evitando così qualsiasi pronuncia anticlericale), in cui il conte morente addirittura perdona i suoi nemici.<sup>25</sup> Si tratta della tragedia del gesuita Andrea Rubbi, *Ugolino Conte de' Gherardeschi* (1779); qui, nella scena VI dell'atto conclusivo, si allude all'atto antropofagico di memoria dantesca in una iperbole

23. Jeremy Tambling, *Dante and Difference: Writing in the 'Commedia'*, Cambridge University Press, Cambridge - New York 1988.

24. Giovanni Leone Semproni, *Il conte Ugolino. Tragedia*, Salvioni, Roma 1724, risp. pp. 135 e 133.

25. R. Cooper, *Dante on the Nineteenth-century Stage*, cit., p. 26.

che in realtà soppesa e misura l'asservimento della pietà filiale alla logica del dominio paterno. Così infatti il figlio di Ugolino, Anselmuccio: «Padre tu manchi? Ahimè! ... meno ci duole, / Se tu mangi di noi; tu ne vestisti / Queste misere carni, e tu le spoglia». <sup>26</sup> Mentre invece nel prologo di apertura dell'anonima tragedia *Il Conte Ugolino* (1807), l'Ombra di Dante inaugura la fortuna dell'autore/personaggio, e si rivolge agli astanti con un'immagine aporetica della fine del contrappasso per consunzione: «Amici, oggi la storia della fame / Vi si rappella. Io piangerò con voi / Sul disseccato Gherardesco ossame». <sup>27</sup>

Mentre invece nell'azione tragica in tre atti, *Ugolino* (1835) di Pietro Sterbini, attivista carbonaro che prese parte ai moti del 1831, allo strazio della condanna («Ai suoi figli il digiuno, / A Ugolino il dolor torrà la vita», I, 3) si sommano pronuncie mangiapreti («Venga Ruggieri, la sua destra è avvezza / A benedir delitti», I, 4), nonché tristi visioni oniriche a presagio della pena del digiuno («Giunse l'ora in che il cibo addotto c'era, / Giunse... e trascorse: ed io pensando al sogno, / Con le braccia conserte, e con lo sguardo / Per dolor cupo immoto, non fea motto», II, 2), fino all'invettiva civile, cupa, ai limiti dell'orrore («O sole, un raggio tuo, finché abbia io forza / Da maledir la patria mia. [...] D'assedio / Cinta la iniqua, soffra il rio martire / Di orrida fame, ma natura in essa / Perda i suoi diritti, e dei figli la carne / Sazii le madri, e ai genitori le ossa / Spogli il dente dei figli [...]»), III, 1). <sup>28</sup>

#### *Teatro della vita civile.*

Non minor fortuna spettò ai personaggi (e all'episodio) di Paolo e Francesca, in una felice convergenza di interesse politico (la causa del nazionalismo) e condanna del desiderio (amore mascherato ostile). Silvio Pellico scrisse la tragedia *Francesca da Rimini* (1818) probabilmente durante

26. [Andrea Rubbi,] *Ugolino Conte De' Gherardeschi. Tragedia di Anonimo*, in *Teatro italiano del secolo decimottavo*, Cambiagi, Firenze 1784, vol. 5, pp. 247-330 (cit. p. 323).

27. *Il Conte Ugolino. Tragedia inedita d'un pastore della colonia virgiliana*, Antonio Rosa, Venezia 1807, p. 3.

28. Pietro Sterbini, *Ugolino. Azione Tragica in tre Atti*, in id., *Poesie*, Fabiani, Bastia 1835, pp. 81-112 (citt. risp. pp. 91, 95, 105 e 109).

il suo soggiorno milanese (1810-1812), colpito dall'attrice quattordicenne Carlotta Marchionni vista al Teatro di Santa Radegonda (anche Madame de Staël scrisse di lei che «possedeva il genio della sua arte»); inviato il testo a Foscolo per approvazione, il verdetto come è noto fu inappellabile: «Odimi, getta al foco la tua Francesca. Non revochiamo d'inferno i dannati Danteschi: farebbero paura a' vivi. Getta al foco, e portami altro». <sup>29</sup> Il 18 agosto la tragedia di Pellico fu invece messa in scena, e felicemente, al Teatro Re di Milano: Lord Byron in Italia con John Cab Hobhouse ne furono entusiasti e tentarono di tradurre il manoscritto in inglese (Byron nel 1821 pubblicherà il poemetto *The Prophecy of Dante*, composto a Ravenna nel giugno del 1819, in terza rima dantesca, «the imitative rhyme», e dedicato alla contessa Teresa Guiccioli). <sup>30</sup> Lo stesso Stendhal, così attento alla lezione del gruppo milanese sulla nuova letteratura come momento della vita civile, come insegna Ezio Raimondi, scrisse che «la tragedia più passabile» del tempo era la *Francesca da Rimini* di Pellico, in cui vi è dell'incanto e dell'amore vero, giudicandola per certi versi simile a Racine, mentre si era avanzata anche l'idea di Dante per il teatro tragico italiano come equivalente di Omero per quello greco. <sup>31</sup> Ma fu soprattutto la tirata patriottica di Paolo nella scena quinta del primo atto, censurata dall'autore per soddisfare la polizia austriaca («Per chi di stragi si macchiò il mio brandò? / Per lo straniero. E non ha patria forse / Cui sacro sia de' cittadini il sangue? / Per te, per te, che cittadini hai prodi / Italia mia, combatterò») a garantirne un più duraturo successo. <sup>32</sup> Tirata proverbiale di un nazionalismo da melodramma, quindi capace di accendere gli animi, se ancora nel 1863 Tommaso Salvini, nel recitarla a Trieste, quasi provocò una rivolta tra i nazionalisti che cercavano di riportare la città austriaca nell'Italia appena unificata. <sup>33</sup> Se

29. R. Cooper, *Dante on the Nineteenth-century Stage*, cit., p. 27.

30. Cfr. George Byron, *La profezia di Dante*, a c. di Francesco Bruni e Loretta Innocenti, Salerno, Roma 1999.

31. Cfr. Ezio Raimondi, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 2-4.

32. Silvio Pellico, *Francesca da Rimini*, in *Teatro tragico italiano. Storia e testi del teatro tragico in Italia*, a c. di Federico Doglio, Guanda, Parma 1960, pp. 1111-1166 (cit. p. 1124).

33. R. Cooper, *Dante on the Nineteenth-century Stage*, cit., p. 27.

Pellico fu autore che per primo vide in scena il suo soggetto, ben tre autori lo precedettero nello scriverne: Vincenzo Pieracci (1791), Ulivo Bucchi (1814), l'anno prima di Pellico, e il fervente massone Edoardo Fabbri (*Francesca da Rimini*, probabilmente composta nel 1801 ma pubblicata nel 1821). Ma la fortuna del tema che succede al successo della versione di Pellico è, ben oltre tutto l'Ottocento, ai limiti del numerabile: a partire dalla *Francesca da Rimini* di Luigi Bellacchi (1824) fino alla tragedia di Giovanni Alfredo Cesareo (*Francesca da Rimini*, 1906), compresa quella creata a Buenos Aires da Nino Berrini per la compagnia di Dario Niccodemi nel 1923.<sup>34</sup>

Menzione a parte merita la *Francesca da Rimini* (1901) di Gabriele D'Annunzio, scritta per Eleonora Duse: quattromilacentodieci versi in cinque atti composti nella villa viareggina del Secco, consultando spesso il sonetto *A dream after reading Dante's episode of Paolo and Francesca* di Keats. La prima in teatro, al Costanzi di Roma, fu un vero disastro: Luigi Pirandello dalla platea giudicò Duse «paralizzata», mentre a Paul Klee, in quei giorni nella capitale, Duse sembrò una «morfinomane». Ma il confronto più istituzionale con Dante di D'Annunzio era già avvenuto con la solenne *Lectura Dantis* del 9 gennaio 1900 presso la Loggia restaurata di Orsanmichele: in sostituzione di Carducci malato, il Vate non si tenne e oltre alla lettura commissionata dell'VIII dell'*Inferno* aggiunse quella dei versi della *Lauda di Dante* da lui vergata proprio per l'occasione.<sup>35</sup>

Ma l'autore più prolifico di tragedie storiche a tema dantesco (e soprattutto tirate dalla *Cronica* di Villani) è stato Carlo Marengo: la più nota è *Il conte Ugolino* (1833), che scrisse dopo *Bondelmonte e gli Amidei* (1828), *Corso Donati* (1830), *Ezzelino III* (1832), mentre la più fortunata è *La Pia [de' Tolomei]* (1836), in cinque «giornate», rappresentata con forte successo al Carignano di Torino nel gennaio 1837 (sull'eco della chiusa del V canto del *Purgatorio*, Pia è qui una vittima che muore di malaria, non una peccatrice: fu nel repertorio di Adelaide Ristori anche nel *tour* nordame-

34. Ivi, pp. 26-28.

35. Cfr. Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini. Tragedia in cinque atti [1902]*, in id., *Tragedie, sogni e misteri*, a c. di Annamaria Andreoli e Giorgio Zanetti, Mondadori, Milano 2013, vol. 1, pp. 449-682, nonché pp. 1177-1178.



ricano, tra il 1866 e il 1867); è dello stesso anno *Manfredi* (1836), e poi ancora *Arrigo di Svevia* (1841). Troppo spesso giudicate decorative e prolisse, in realtà sono scritture di grandi pretese (e perizia) sceniche, sia per lunghezza che per presenze richieste, in stretta consonanza con la misura delle ambizioni politiche dell'emergente casa Savoia in Piemonte: un conto era esibirsi a Torino, e un conto a Milano o Trieste sotto occupazione austriaca. Insomma, la vita di Dante e i suoi personaggi divennero ben presto feticci da brandire per raccontare un Risorgimento eroico politicamente determinato.<sup>36</sup>

A tal proposito, più di sessanta drammi sono stati censiti, tra il 1820 e il 1921, ispirati alla vita del poeta: Antonucci però segnala che «il primo dramma in cui appare il personaggio di D. appartiene al teatro tedesco. È un dramma satiresco-fantastico di Ludwig Tieck, *Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack* (Jena, 1799), in cui l'ombra del poeta mette a tacere il servo Nestore, che si esprime con grande disinvoltura su ciò che non conosce».<sup>37</sup>

Ma dalla commedia in versi martelliani di Vincenzo Pieracci, *Dante Alighieri* (1820) al *Dante e la patria* (1921) di Virginio Prinziavalli, passando per testimoni più esposti come il *Dante a Verona* (1853) di Paolo Ferrari, o *Il Millennio* (1895) di Giovanni Bovio, parte conclusiva di una trilogia sul cristianesimo in cui Dante è rappresentato nelle vesti di giudice dei cristiani, la fortuna teatrale che qui si fatica a testimoniare nella sua vastità, invade il moderno come la lunga ombra di un monumento che già si proietta, incombente, sui banchi di scuola. E sarà il Dante scolarizzato dell'Italia unita.

Emblematico, invece, appare il *Dante* (1903) di Victorien Sardou (pseudonimo di Jules Pélissié, in collaborazione con Émile Moreau), interpretato con discreto successo da Laurence (figlio di Sir Henry) Irving al Drury Lane Theatre di Londra: testimonianza, fra le tante richiamabili, che la globalizzazione della conoscenza di Dante e delle sue opere, a partire dalla *Belle Époque* dipende anche dal repertorio delle grandi compagnie e da attori e attrici internaziona-

36. R. Cooper, *Dante on the Nineteenth-century Stage*, cit., p. 30.

37. Giovanni Antonucci, *Teatro*, s.v. in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1978, vol. XX, p. 531.

li. Ed è, questo, il Dante ripetibile e disponibile di un'arte capace di incendiare gli affetti e di alzare la temperatura, ma poco incline ai sigilli dell'assoluto e ai fondamenti dell'essenziale.

*Teatro di posture e di silenzio.*

È ormai proverbiale l'assertiva intuizione di Gilles Deleuze: «I dannati di Beckett sono la più stupefacente galleria di posture, andature e posizioni, dopo Dante». <sup>38</sup> L'immaginario anatomico dantesco, in termini sia visivi che performativi, sembra dunque immediatamente congiungersi d'un balzo nel teatro del Novecento, a quello di un assiduo lettore proprio della *Commedia*, Samuel Beckett. Dante, dalle parole alle posture che le sue opere descrivono, per Beckett è soprattutto, oltre che archivio, maestro di silenzio. Per Jacques Derrida la scrittura equilingue di Samuel Beckett è troppo 'idiomatica' per poter ipotizzare una 'risposta critica' all'altezza della sua densità performativa. <sup>39</sup> La fedeltà a Dante, che fu per Beckett lettura indispensabile, informa proprio questo scavo sulla superficie delle parole per ricavare in esse l'unico suono che forse le libera: il silenzio. <sup>40</sup>

Sulla presenza testuale di Dante nel teatro di Beckett basteranno qui, fra i tantissimi possibili, pochi esempi: di citazione diretta, e di «postura, andatura, posizione». In *Happy days* (1960, ver. fr. *Oh les beaux jours*, 1961), la protagonista Winnie, seppellita fino alla vita in un torrido deserto per inscenare la più radicale critica all'umanità, più volte qualifica le sue parole come «in the old style» («de vieux style»), e una sola volta con «To speak in the old style [*Pause.*] The sweet old style. [*Smile off.*]» («Le vieux style! [*Un temps.*] le doux vieux style! [*Fin du sourire.*]») citando espressamente *Purg.* XXIV, 55-57, per alludere al teatro come luogo in cui

38. Gilles Deleuze, *Lesauito* (1992), a cura di G. Bompiani, Cronopio, Napoli 1999 e 2010, p. 15.

39. Cfr. Derek Attridge, "This Strange Institution Called Literature". *An Interview with Jacques Derrida* (1989), in Jacques Derrida, *Acts of Literature*, a c. di Derek Attridge, Routledge, New York - London 1992, pp. 60-61.

40. Cfr. Nathalie Léger, *Les vies silencieuses de Samuel Beckett*, Éditions Allia, Paris 2006.

lo scorrere del tempo non si esaurisce ma che ricomincia, ogni volta, di nuovo.<sup>41</sup>

Mentre l'immagine di Belacqua (*Purg.* IV, 106-108) torna in una postura di Estragon in *En attendant Godot* (1952, poi col sottotitolo, solo nella trad. ing. del 1954, *a tragi-comedy in two acts*): «(Il prend une posture utérine, la tête entre les jambes)», non come un'immagine letteraria citabile ma come un calco dinamico della fine delle parole.<sup>42</sup> Invece nel radiodramma *All that Fall* (1957, il titolo è ripreso dal Salmo 145), il signor Rooney propone a sua moglie, a un certo punto, di darsi reciprocamente le spalle «come i dannati di Dante», ossia i fraudolenti, falsi profeti (*Inferno* XX, 22-24), in una meccanica posturale del corpo silente bloccato in eterno nella infinita *performance* della propria fine: «Or your forwards and I backwards. The perfect pair. Like Dante's damned, with their faces arsy-versy. Our tears will water our bottoms».<sup>43</sup>

A conferma della resistente attrattiva del teatro per le cose dell'oltremondo, nel 1966 a Milano, Orazio Costa mette in scena una versione teatrale della *Commedia di Dante Alighieri*, assai pretenziosa e di scarsa realizzabilità, secondo un'interpretazione giudicata mistico-intellettuale, con in scena Dante sdoppiato: quale lettore delle vicende e figura nell'azione delle stesse. Operazione apostrofata dal sagace recensore della serata, Alberto Arbasino: «così severamente filologica e intanto anche acchiappacitrulli nei confronti del pubblico che bada al titolo grosso grosso».<sup>44</sup>

Forse proprio per scansare le difficoltà di una trasposizione con pretese mimetiche Federico Tiezzi invece scelse tre poeti per riscrivere rispettivamente le tre cantiche: Edoardo Sanguineti (*Commedia dell'Inferno*, 1989), Mario Luzi (*Il Purgatorio. La notte lava la mente*, 1990) e Giovanni Giudici (*Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, 1991).<sup>45</sup> Nascono dunque tre spettacoli autonomi, con tre

41. Jean-Pierre Ferrini, *Dante et Beckett*, Hermann, Paris 2003, pp. 119-121.

42. Cfr. Giulio Braccini, *Sorella Pigrizia. Laccidia purgatoriale come forma mentis letteraria da Belacqua a Beckett*, Le Lettere, Firenze 2008, pp. 176-186.

43. Samuel Beckett, *All That Fall. A Play for Radio*, Faber and Faber, London 1957 e 2006, p. 27.

44. Beatrice Corrigan, *Dante and Italian Theater*, op. cit., p. 93.

45. Cfr. Edoardo Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Co-

differenti modalità di transcodificazione del testo dantesco (come ben intuito da Ardissino)<sup>46</sup> in scena tra il 1989 e il 1991. Al di là della natura delle rispettive riscritture, Tiezzi affronta il verso dantesco secondo «una dizione piana, chiara, asciutta, priva di sentimentalismo retorico e magari aspra, ma sempre ritmica, musicale, fluida e attenta alle tecniche metriche». <sup>47</sup> Sanguineti per la prima cantica «disintegra e devasta l'endecasillabo dantesco per profanare il testo d'origine, e si propone di "invecchiare" l'inferno con effetti di straniamento e raffreddamento al fine di esibire la "degradazione" della materia (parola d'autore)». <sup>48</sup> La sua *Commedia dell'Inferno* è «una Babele della lingua, luogo di dissonanza, di frammentarietà, di aggressività e di incomunicabilità», con innesti testuali di Pound e Chrétien de Troyes oltre che suoi, in cui non vi è più viaggio, quasi nemmeno più presenza di Dante, poiché saranno gli spettatori i veri visitatori di tanta solitudine. Per la seconda drammaturgia, Luzi «mette in luce soprattutto le qualità umane della cantica: umanità rasserenante ma anche passionale, accalorata e sentimentale». Qui la regia di Tiezzi risponde a tanta fedeltà e discrezione testuale facendo ripetere anche a Dante l'inizio e la conclusione delle battute con cui le anime si presentano al poeta, in «una sorta di ideale fusione del linguaggio e dei personaggi col loro creatore». <sup>49</sup> Infine, la terza cantica di Giudici «è spettacolo della luce piena, della immaterialità, aspirazione a pronunziare l'indicibile, a rendere in teatro la pura asceti dello spirito». <sup>50</sup> L'ordito dell'azione è comunque analitico e ruota tutto attorno al personaggio di Dante, doppiato in scena sia come *auctor* che

sta & Nolan, Genova 1989; Mario Luzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, Costa & Nolan, Genova 1990; Giovanni Giudici, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella. Satura drammatica*, Costa & Nolan, Genova 1991, ora a cura di Riccardo Corcione, Ledizioni, Milano 2019.

**46.** Erminia Ardissino, *Perché mi vinse il lume d'esta stella*. Giovanni Giudici's *Rewriting of Dante's Paradiso for the Theatre*, in *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Century*, a cura di M. Gragnolati, F. Camilletti, e F. Lampart, Verlag Turia, Berlin 2011, p. 137.

**47.** Lorenzo Mango, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Bulzoni, Roma 1994, p. 30.

**48.** Niva Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011, p. 14.

**49.** L. Mango, *Teatro di poesia*, cit., pp. 37-38.

**50.** Ivi, p. 42.

come *viator*, in contrappunto alle apparizioni celesti, meri riflessi di un teatro della mente (e dunque, sul palcoscenico, di regia) costretto a un'ascesi tutta, inevitabilmente, astratta.

Completamente al di fuori di qualsiasi lettura metafisica e immune a ogni pretesa di rappresentazione testuale è invece il progetto dantesco di Romeo Castellucci: fin dalla prima cantica, l'incontro con l'opera di Dante non è di natura interpretativa ma affettiva. Nell'avvio dell'*Inferno* (*liberamente ispirato alla Divina Commedia di Dante*, con musiche di Scott Gibbons e le coreografie di Cindy Van Acker), che ha debuttato il 5 luglio 2008 alla Cour d'Honneur du Palais des Papes di Avignone, Castellucci come Dante compie il viaggio in prima persona, ossia come autore si pone dentro la scena, per assumersi la responsabilità dell'atto creativo. I dannati sono poi descritti soprattutto nella loro affettività, tra incontri, abbracci e promesse d'amore: non siamo nell'aldilà ma nell'aldiqua, non si passa per i gironi ma si progredisce in una dimensione comunitaria tutta umana, compensativa delle sofferenze dei dannati della terra, senza alcun giudizio morale. Il lago ghiacciato di Cocito è qui un lungo telo bianco che ricopre integralmente la platea e che intorbida la visione. Da un rottame di automobile esce la figurazione di Lucifero: è un Andy Warhol redivivo che con aria di sufficienza applaude e fotografa il pubblico mentre sullo sfondo si intravedono le piante dei piedi di cadaveri ammassati. Il *Purgatorio* invece è un interno altoborghese: attraverso una macchina scenotecnica perfetta gli ambienti cambiano con rapidità in un iperrealismo visivo inedito per il regista, è infatti questo il «primo lavoro che segue una tattica di regime mimetico mai utilizzata prima» (P. Di Matteo).<sup>51</sup> Lo spettacolo è costruito attorno all'immagine di un padre mancato che violenta il proprio figlio. L'atto pedofilo non è però mostrato ma solo ascoltato con un forte impatto emotivo sul pubblico. L'attesa purgatoriale di questa violenza che sta per accadere sull'inerte trasforma direttamente la morfologia dei corpi: dopo lo stupro il padre riapparirà nel corpo di un *performer* spastico, e il bambino in un corpo inverosimilmente cresciuto. Il mondo intermedio dantesco è qui il Reale che buca ogni

ordine simbolico.<sup>52</sup> Il *Paradiso* è infine un dispositivo ottico di una installazione visiva (ed è la cantica che maggiormente è cambiata nelle riprese dopo il debutto *site-specific* di Avignone nella chiesa des Célestins): in una camera bianca, tramite un buco circolare del diametro non più di un metro e mezzo introduce a un ambiente completamente oscuro in cui si sente fortissimo uno scrosciare d'acqua che precipita dall'alto. Lentamente, dal buio, allo sguardo emerge in alto una figura: è un uomo incastrato alla vita nel foro di una parete da cui sgorga l'acqua. Dapprima si dimena, cerca di liberarsi ma poi, esausto si arrende. Il buco ricrea l'occhio dello spettatore, e contiene una luce oscura, quella luce che Dionigi Areopagita chiama «luce negativa» di Dio.<sup>53</sup>

Nell'ambito della nuova drammaturgia contemporanea occorre qui richiamare almeno *Purgatory* (2005) di Ariel Dorfán. Testo claustrale, violento e cerebrale, è ispirato in realtà al mito tragico di Medea, ma nell'eco dell'opera dantesca si svolge in una monocromia di spazio e atmosfera in cui un uomo e una donna si affrontano in un dialogo di recriminazione permanente, attendendo una redenzione di là da venire, sempre rimandata e sempre disattesa, come se la penitenza, il purgatorio già qui, fosse proprio il peggiore dei castighi.<sup>54</sup>

*Teatro della «condizione finale».*

Ma dove spietatamente si blocca, si inceppa, nel Novecento, lo schema redentivo della grande narrazione dantesca, presieduta dalla ragione, con la sua precisa agenda politica (ossia la denuncia della corruzione civile ed ecclesiastica), e il suo lavoro sul marginale, l'anonimo e il periferico, presieduto dai sensi compreso il vulnerabile (il tono «minore» della lingua di un cammino/esilio compiuto «da uomo a uomo»), è nella fine della possibilità che vi possa essere un significato nella Storia. Prima in Kafka e Beckett, e infine poi soprattutto Auschwitz, con Walser e Klemperer: la

52. Dorota Semenowicz, *Le cattive immagini*, in *Toccare il reale. Arte di Romeo Castellucci*, a cura di P. Di Matteo, Cronopio, Napoli 2015, p. 100.

53. Margherita Laera, *Comedy, Tragedy and "Universal Structures"*: *Societas Raffaello Sanzio* *Inferno, Purgatorio, and Paradiso*, in «Theatre Forum», 36, 2010, p. 14.

54. Ariel Dorfán, *Purgatorio*, Einaudi, Torino 2006.

percezione dell'assenza evidente di una giustizia suprema inaugura la «condizione finale», quella di un Dante eretico.

Così infatti Peter Weiss ha ripensato e riprogettato la trilogia drammatica *Divina Commedia* come un ritorno di Dante dall'esilio nel mondo di oggi, in una terra colma solo di ingiustizie senza contrappasso né redenzione. Dapprima con il dramma rimasto inedito *Inferno* (1964 ma pubblicato solo nel 2003) che presenta, in una modernissima società del benessere, un Dante reduce dall'esilio che ritrova nella sua città i propri persecutori, impuniti, sempre al potere (così il dantesco Flegiàs, da *Inf.* VIII, qui nel Canto XIX: «A chi interessano più / i marciti gli svaniti nel fumo / Qui conta solo chi è vivo», al quale il Coro risponde: «L'incomparabile sviluppo qui / in questa città / dimostra / che abbiamo vinto noi»).<sup>55</sup> Ma è con *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* (*Listruttoria. Oratorio in undici canti*, 1965) che la sostanza dantesca si precisa in un testo drammatico realizzato sui resoconti (anche personali) del processo di Francoforte a un gruppo di SS e di funzionari di Auschwitz (10 dicembre 1963 - 20 agosto 1965). Distribuito in canti, in una versificazione (anche monosillabica) potenziata dall'assenza di punteggiatura, Weiss qui restituisce, in una parola ai limiti dell'incolore perché rivelatrice della reticenza, del cinismo e della viltà dei funzionari dell'orrore, tutto l'inferno del *lager* nel tempo ordinario. Così, ad esempio, il Testimone 7 nel *Canto dei forni*: «La gente entrava adagio stanca», mentre in chiusura l'Imputato 1 ribadisce: «Tutti noi / vorrei ancora sottolineare / abbiamo fatto solamente il nostro dovere». <sup>56</sup> Come in Dante, la poesia qui integra, approfondisce e aspira a determinare la Storia.

A più riprese Weiss prova una riscrittura attualizzante dell'intero poema dantesco sotto forma di una trilogia drammatica che però, di fronte al crollo di ogni senso delle 'immagini definitive' di Auschwitz, non portò mai a compimento: restano alcuni fondamentali testi, tra cui *Esercizio*

55. Peter Weiss, *Inferno* (1964). *Testo drammatico e materiali critici*, a cura di Marco Castellari, Mimesis, Milano – Udine 2008, pp. 129-131; più in generale si vd. Enrico De Angelis, *Peter Weiss. Autobiografia di un intellettuale*, De Donato, Bari 1971.

56. Peter Weiss, *Listruttoria. Oratorio in undici canti* (1965), Einaudi, Torino 1966, p. 232; p. 250.

*preliminare per il dramma in tre parti divina commedia* (1965), sorta di commento in versi del progetto nel quale la prima cantica avrebbe descritto la dimora dei misfatti impuniti, la seconda la terra del dubbio e la terza quella del vuoto. Perché ormai per Weiss l'inferno non è più altrove né nella tragedia del *lager*, ma è «Qui e Ora»: «tutti quelli che secondo il Dante di una volta / erano condannati a una pena infinita, e oggi, però, / dimorano qui tra noi, i vivi, portando avanti / impuniti i loro misfatti, e vivono appagati, / con i loro misfatti, incensurati, ammirati da molti». Dante oggi dovrebbe trovare parole impronunciabili per poter ascoltare chi è stato costretto al «definitivo silenzio».<sup>57</sup>

In *Conversazione su Dante* (1965) si precisa con forza questa revisione radicale per cui «non esiste un premio in cielo per ciò che si è patito» dunque «le cause della sofferenza vanno eliminate qui, quando si è vivi». Ma la fedeltà a Dante resta immutata proprio nel riconoscimento doloroso della verità: «Qui non si intravede alcun miglioramento, né si ravvisa un senso. Le descrizioni si perdono in una condizione finale, dove l'ultima dignità è un volto che si solleva dal fango». Per questo occorre ritrovare, nella materia dantesca, un senso dell'azione, anche teatrale, che dipenda non da giustizia divina ma da una resistenza affermativa: «Tu, quindi, leggi Dante al contrario. Non nella direzione che porta a un'onnipotenza cosmica, a una riconciliazione, a un equilibrio mistico, ma verso il punto dove ha inizio l'incertezza, la confusione, il dubbio. Leggi Dante come eretico».<sup>58</sup>

Peter Weiss nel secolo appena trascorso ha mostrato, più di chiunque altro, come il teatro sia a tutti gli effetti luogo di eresia e non di utopia, e dunque, in termini visivi e performativi, «condizione finale» per l'opera dantesca. Da qui, forse, occorre ripartire. Oggi allora potremmo provare a indagare l'opera canonica di Dante attraverso la teoria del *mestizaje* dell'attivista chicana Gloria Anzaldúa, che scrive della «terra di confine» – «This is my home / this thin edge of / barbwire» («Questa è la mia casa / questa sottile linea di / filo spinato») – come «a vague and undetermined place

57. Peter Weiss, *Esercizio preliminare per il dramma in tre parti divina commedia* (1965), in id., *Inferni. Auschwitz Dante Laocoonte*, a cura di C.-C. Härle, Cronopio, Napoli 2007, p. 34; p. 38; p. 40.

58. Peter Weiss, *Conversazione su Dante* (1965), in ivi, p. 57; pp. 50-51.



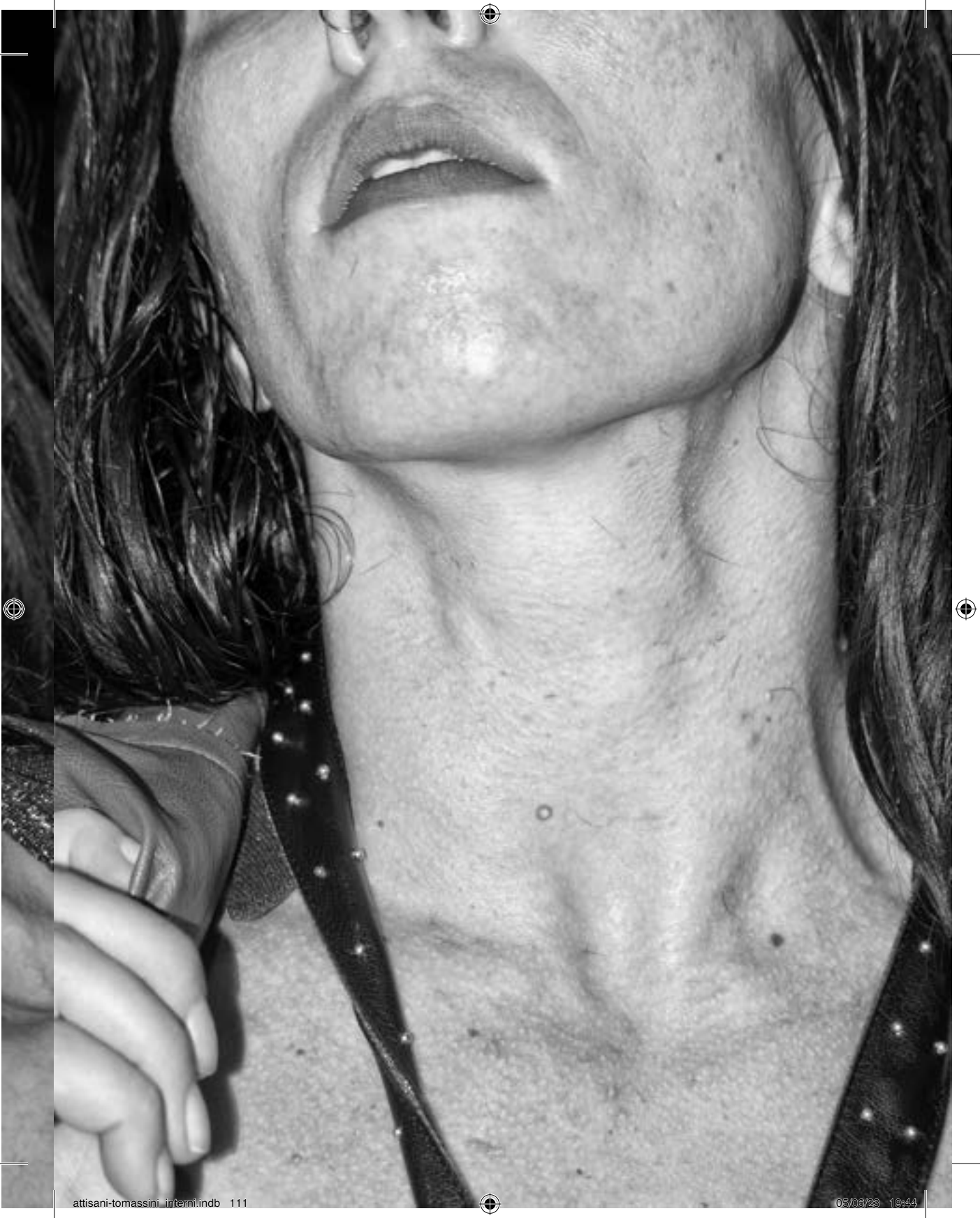
created by the emotional residue of an unnatural boundry» («luogo vago e indefinito creato dal residuo emotivo di un limite innaturale»).<sup>59</sup> Allora, la scrittura di Dante potrebbe riaffermarsi per noi, nel tempo del ‘meticciano’ culturale, come un vero e proprio argine al razzismo sociale. Sarebbe di nuovo scrittura di un viaggio in una lingua minoritaria, perché la lingua «sozza» di Dante può tornare a riecheggiare la sua eresia nelle voci, nei luoghi, nelle parole lasciate ai margini della nuova mappa del mondo globale, dove la periferia esiste ormai al di fuori di un rapporto totalizzante con il centro. In questo spazio relazionale capace di contenere chi vive e racconta il margine, si rende allora possibile un ultimo riconoscimento: l’inferno, che è già qui, e non pare (ma lo è) reversibile, altro non è che il fondamento più tangibile di ogni violenza, l’ideologia fondante della frontiera.

59. Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco 1987.

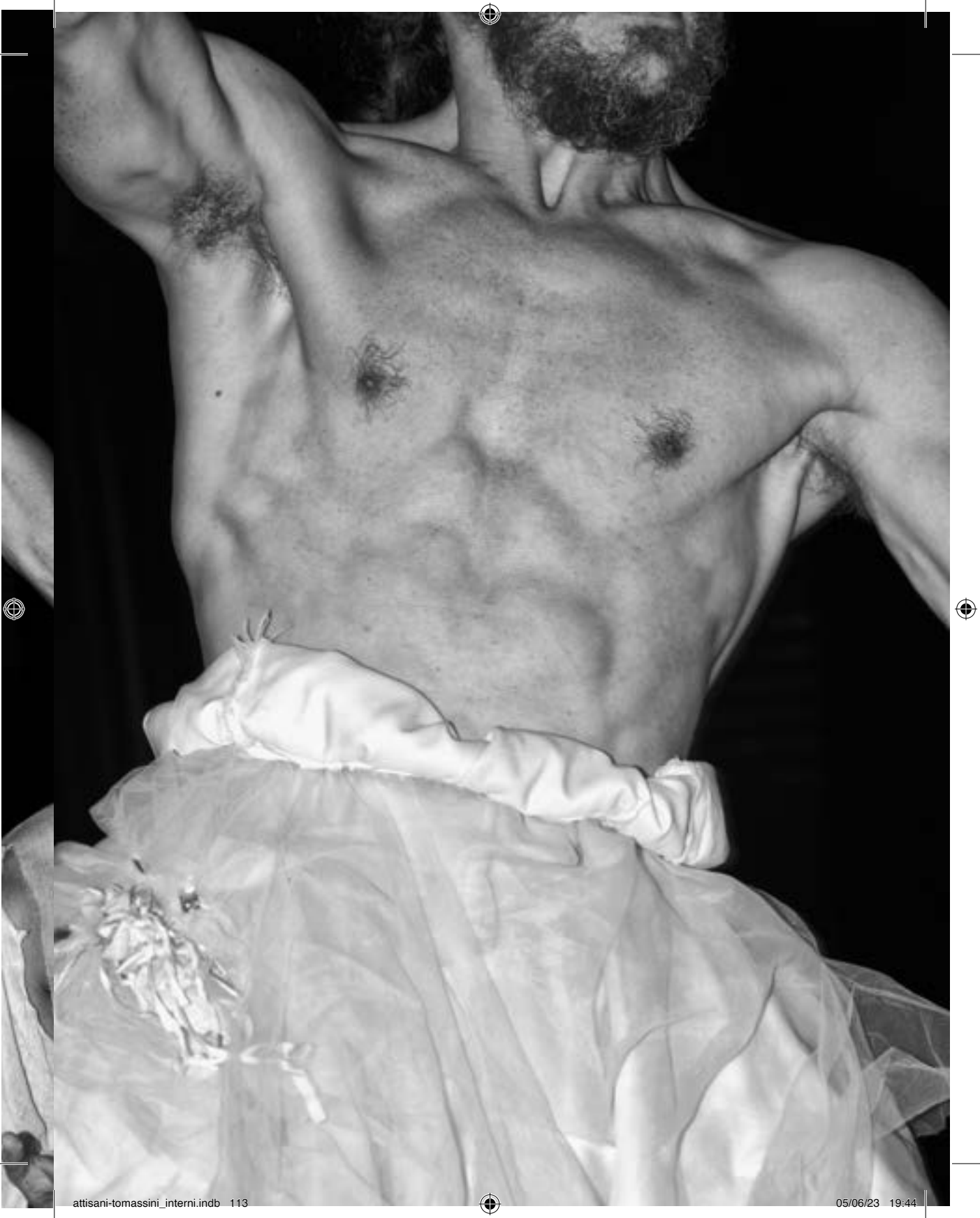






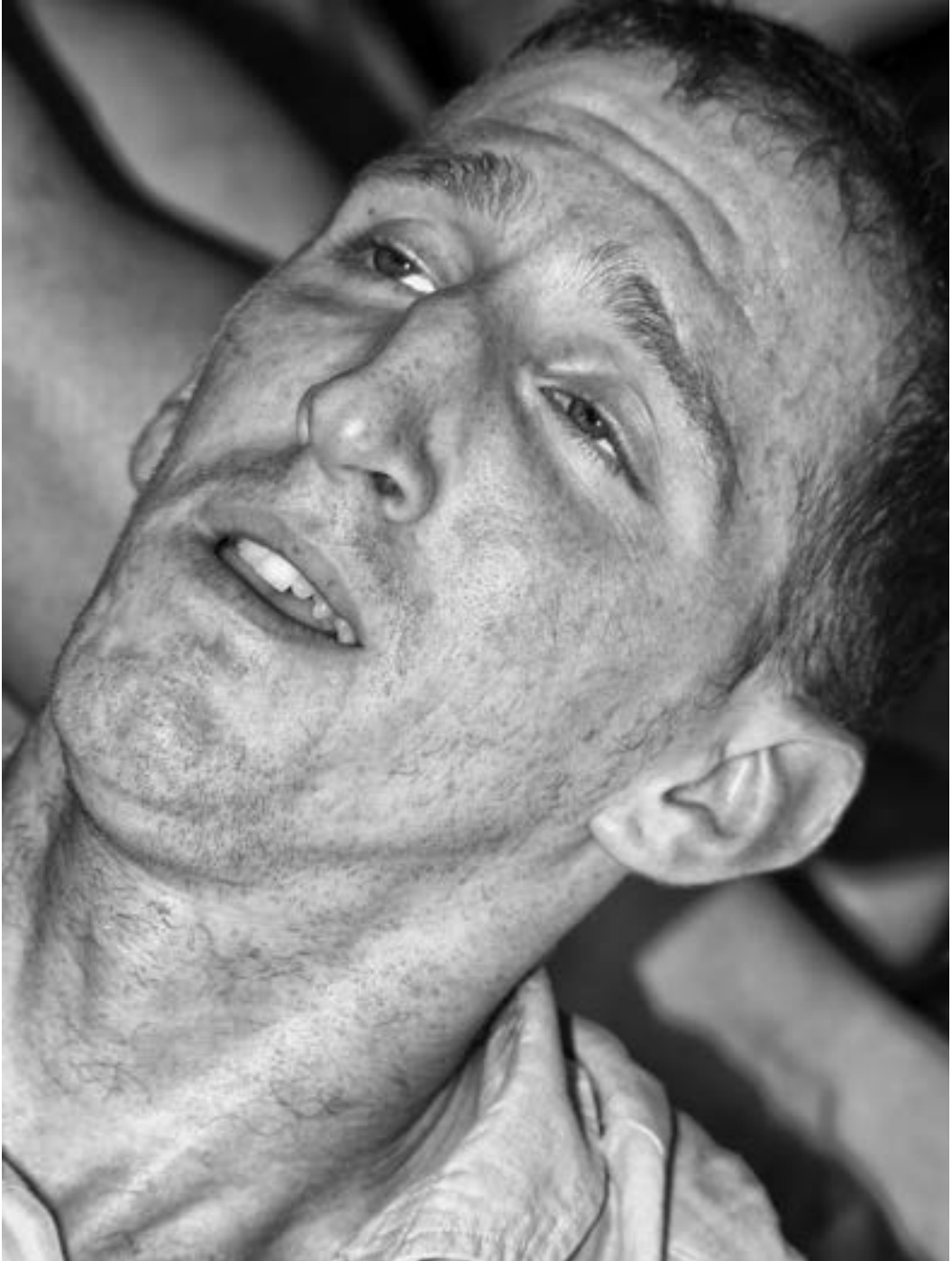










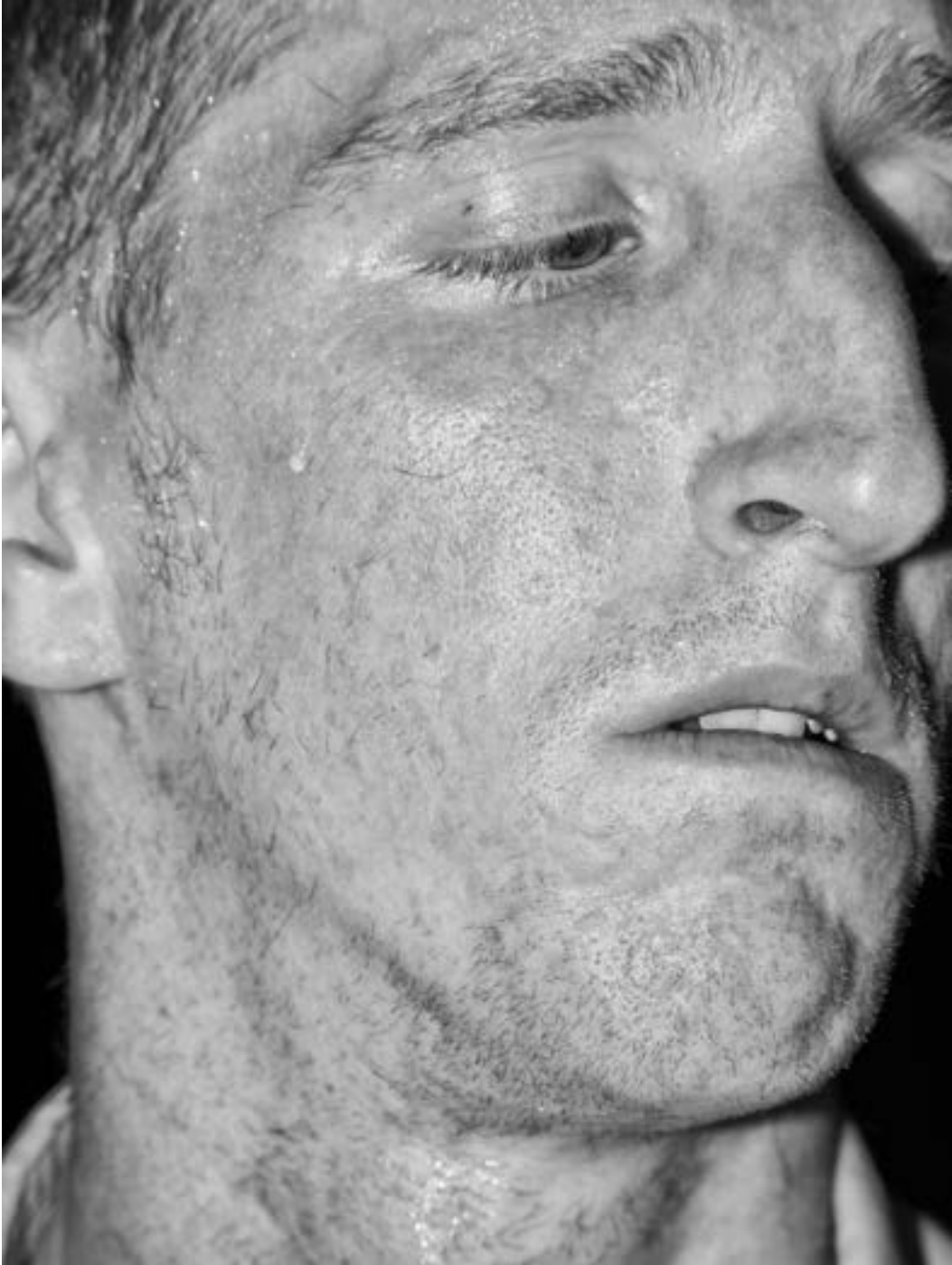












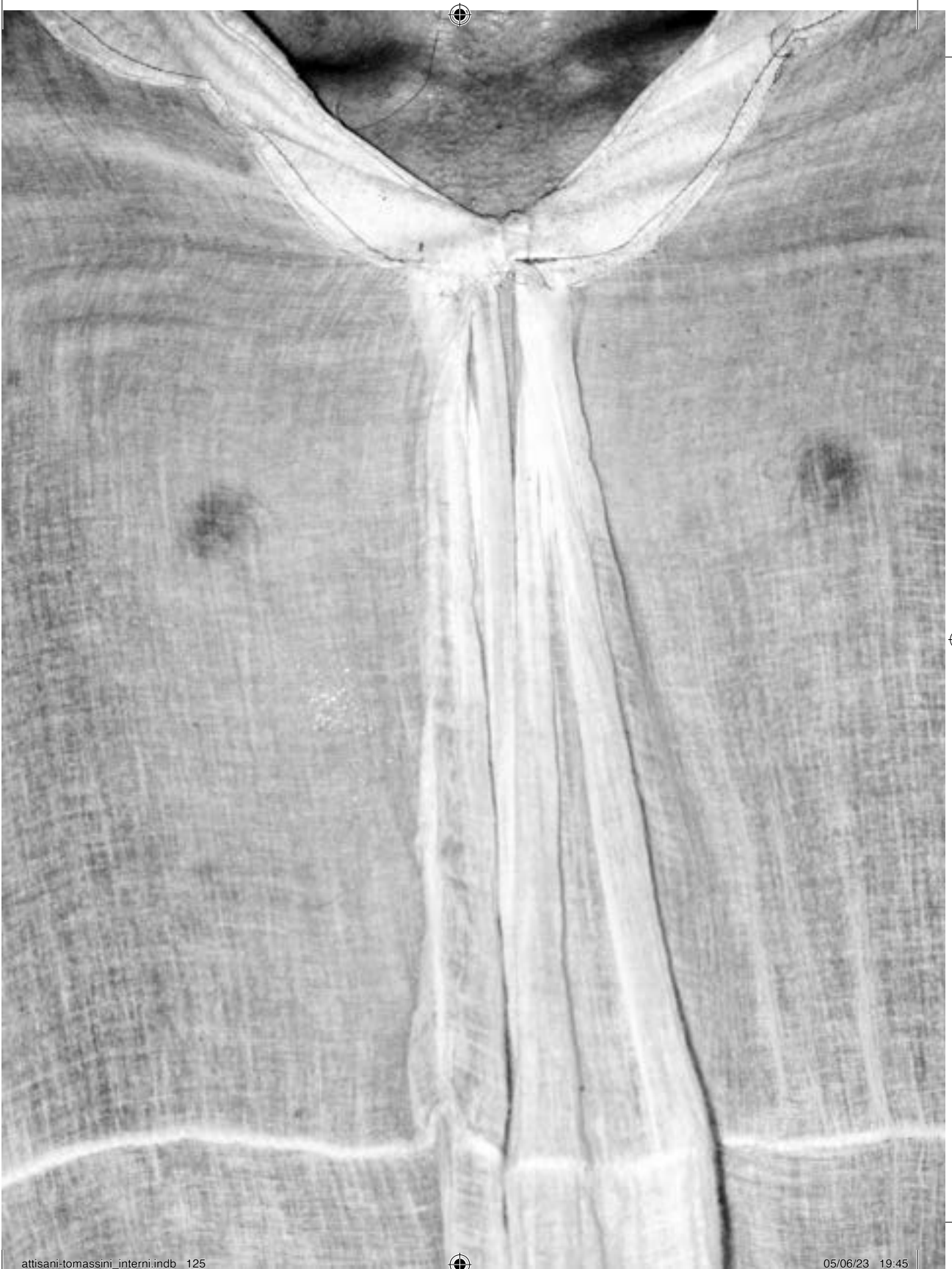














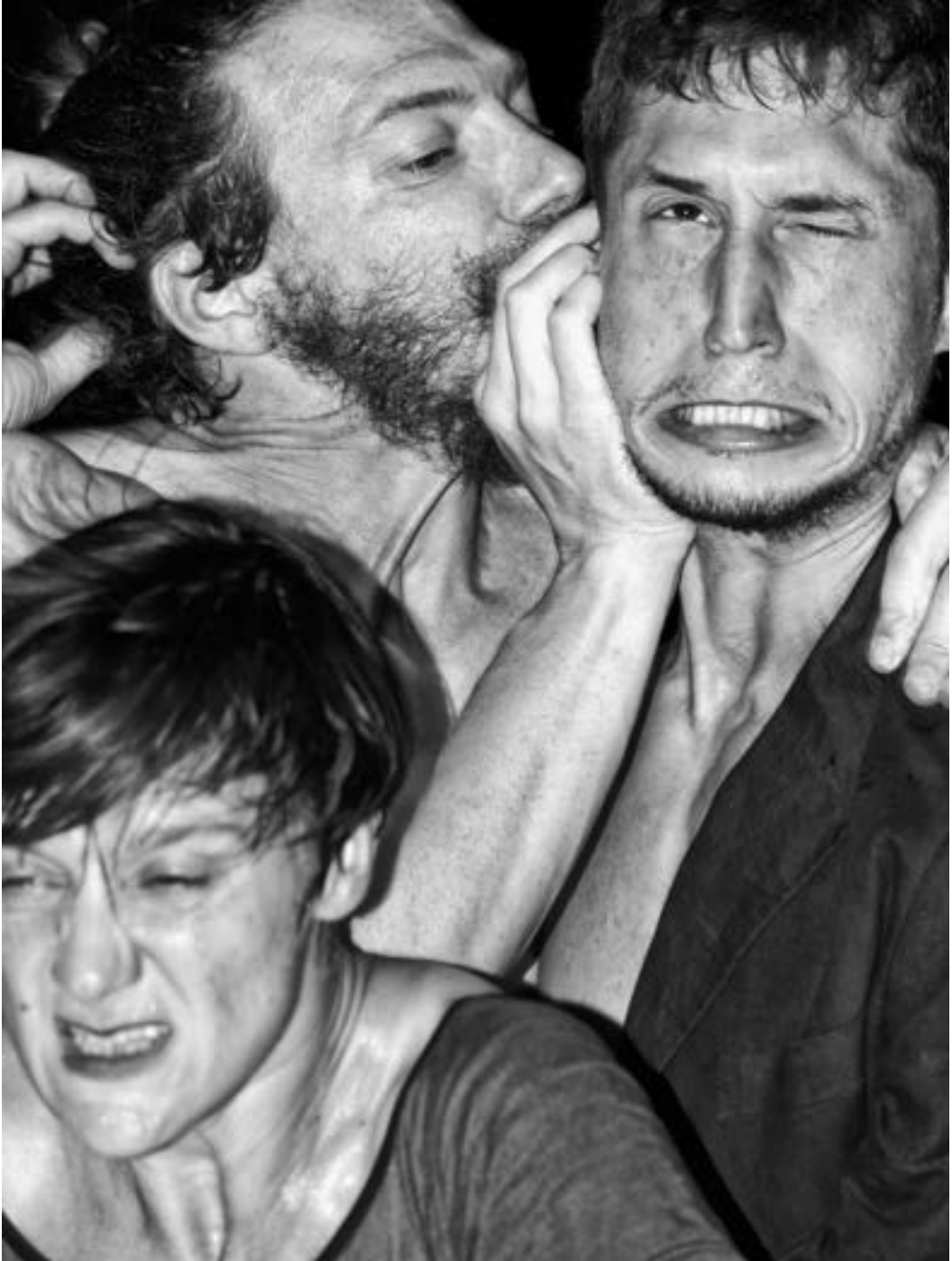




























## Nell'Aere – Inferno #5

Fotografie di  
Jacopo Benassi

Sequenza e testo di  
Edoardo Ferrari

Linguaggio, sequenza, ritmo. Forma, sogno, immaginario. Suono, movimento, corpo. Ventisei fotografie, cinque pagine bianche, un testo. Tutto bianco e nero.

Il lavoro fotografico di Jacopo Benassi montato in queste trentadue pagine sembra ancorato ai movimenti delle ombre, ai corpi del collettivo nomade Balletto Civile. In occasione delle prove dello spettacolo teatrale *Nell'aere – Inferno #5* (2017), Benassi è invitato a prendere parte alla scena. Entrando così in contatto con le protagoniste e i protagonisti di questo scenario – e abitando insieme a loro lo stesso luogo – l'artista documenta, attraverso la macchina fotografica, la presa di posizione dei corpi. In questo atto comunitario i performer schierati sulla scena ne emergono indifesi, esposti al *flash* che proietta le loro sagome all'interno dello sfondo, ma allo stesso tempo cattura anche i minimi dettagli. Così i segni dello sforzo fisico e del tempo, il mutamento della luce, le irregolarità della natura segnano la superficie di queste pagine, portando in mostra l'elaborata *performance* dantesca.

A partire da un lavoro di selezione, disposizione e lettura degli scatti prodotti da Benassi, il movimento costruito nel presente saggio visivo offre una inedita ricomposizione temporale dello spettacolo, scandita attraverso coreografie corporee, estendendo e moltiplicando così il lavoro compositivo di Michela Lucenti e Maurizio Camilli, della drammaturgia di Carlo Galiero con l'impianto scenico di Emanuele Conte.

Le anatomie e i corpi espressivi di Michela Lucenti, Fabio Bergaglio, Maurizio Camilli, Francesco Gabrielli, Alessandro Pallecchi, Stefano Pettenella, Filippo Porro, Emanuela Serra, Paolo Rosini, Giulia Spattini, Chiara Taviani, Natalia Vallebona, Simone Zambelli disegnano nello spazio della scena un movimento continuo, ininterrotto, mentre le luci e le ombre eseguono traiettorie imprevedibili. Lo stesso lavoro fotografico sembra custodire e rivelare fragilità e tensioni che non rappresentano un momento di rottura del movimento narrativo ma una sua vera e propria intensificazione. Benassi documenta l'istantaneità della fotografia attraverso l'aderenza del presente ai corpi. E come il performer impara a trasformare il proprio corpo in strumento per la scena, anche l'artista sembra mutare insieme al proprio obiettivo fotografico in strumento al limite del musicale e del sonoro.

139











