Sinestesieonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

NUMERO SPECIALE

"TAVOLOZZA TEATRALE ALL'ITALIANA:

OMAGGIO A DARIO FO"

NOVEMBRE 2016

ISSN 2280-6849

Francesco Saverio Minervini

Dante a teatro.

Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento

Abstracts

Nel saggio si indaga la presenza della poesia dantesca quale ispiratrice di opere teatrali nella drammaturgia europea ed italiana fra Otto e Novecento.

In the essay is investigated the presence of Dante's poetry as inspiration for theatrical works in the European and Italian dramaturgy between the nineteenth and twentieth centuries.

Parole chiave

Dante; Commedia;
Drammaturgia; Novecento
Sanguineti; Luzi

Contatti

francescosaverio.minervini@uniba.it

Esiste un'ampia messe di opere della letteratura non espressamente destinate alla rappresentazione le quali si mostrano, tuttavia, provviste di una straordinaria e innata vocazione alla rappresentabilità, alla *teatralità*: l'*Odissea* e la continua ricerca di Ulisse, di sé e dei confini umani; l'*Eneide*, i viaggi, le peripezie e l'amore sventurato di Didone, non a caso recepito nel melodramma di Metastasio; il *Satyricon* con la galleria dei vizi umani interpretati dall'espressività del mimo e raffigurati nelle descrizioni dei banchetti; il *Decamerone* e la sua cornice, con la singolare centralità delle figure femminili, l'oralità e la gestualità che sovrappongono *exemplum*, novella e rappresentazione; e poi le dissolvenze e i cambi di scena delle azioni centrifughe e centripete dell'*Orlando innamorato*; la *scenografia epica* della *Gerusalemme Liberata* (gli infelici amori, Tancredi e Clorinda, «quasi [...] un picciolo mondo» racchiuso in una *parola metateatrale*0F[1] con il suo vasto epigonismo); il *Don Chisciotte de la Mancia* di Cervantes in cui «la teatralità dei travestimenti sposta il tutto su un ideale palcoscenico di corte rinascimentale»1F[2]; e finanche il superamento dell'assunto comunicativo della tragedia ripreso nella ricerca del consenso della coralità nei *Promessi sposi* e nella *teatralità* di quei dialoghi[3]. Ma un siffatto elenco non potrà mai aspirare ad una seppur minima esaustività.

E da questo elenco avrete senz'altro notato che è stata artatamente estromessa l'opera di Dante; già ma quale opera di Dante? Tutte e nessuna, pirandellianamente appunto. L'efficacia antonomastica, la fama ultrasecolare porterebbero ad individuare unicamente nella *Commedia* l'opera più *teatrale* di Dante[4]; ma, sebbene in questa sede ci si mostri inclini ad accogliere la strabordante icasticità di tale tesi, sarebbe bene ora e in futuro non dimenticare le possibilità scenografiche della *Vita nuova*, del *Convivio*, rammentando la felice scoperta *complessiva* (recentemente riproposta in un saggio di Franco Vazzoler) di Edoardo Sanguineti secondo il quale «Dante era stato il primo drammaturgo della

[1] *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Laterza «Scrittori d'Italia», Bari 1964, p. 36; cfr. E. Sala de Felice, *La Gerusalemme liberata: un poema spettacolare*, «Cahiers d'études romanes», 13 (2005), *Les belles infidèles de la «Jérusalem délivrée»*, pp. 13-33.

[2] A. Gagliardi, *Cervantes e l'Umanesimo: Don Chisciotte della Mancia*, Tirrenia Stampatori, Torino 2004, p. 45.

[3] V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio su "I promessi sposi"*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 45: «lo scrittore ritiene superata l'esperienza delle tragedie, che avevano bensì dato accesso al livello altamente comunicativo della teatralità, ma secondo moduli di straniamento antispettacolare tale da precostituirne i limiti di udienza. Il procedimento doveva anzi essere proprio l'opposto di quello adottato nel *Conte di Carmagnol*a e nell'*Adelchi*: puntare sul consenso attivo dell'universalità del pubblico, offrendogli un'immagine onnicomprensiva, in cui vedere specchiate tutte le sue attese e richieste. Da ciò la decisione di ricorrere ai moduli della moderna letteratura d'intrattenimento più duttilmente adatta a stabilire un dialogo con il lettore di massa, come oggi diremmo»; O. Costa, *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, «Rivista italiana del dramma», 1 (1937), pp. 315-343.

[4] Un'ampia disamina della presenza dantesca nella drammaturgia del Novecento, a partire dalla lettura dantesca di Carmelo Bene del 1981 e sino al *Progetto Inferno* proposto dal Teatro del Lemming per la regia di Massimo Munaro, è stata curata da P. Vescovo, *Dante nel teatro del '900*, in *Lectura dantis scaligera 2005-2007*, a cura di E. Sandal, Antenore, Roma Padova, 2008, pp. 33-55.

letteratura italiana»3F[5], dispensatore di *pane orzato* della vera sapienza anche attraverso la teatralità delle sue scelte letterarie[6].

Analizzando la teatralità della *Commedia* e il legame con la teoria degli stili e del *sermo* medievali, in un interessantissimo saggio intorno alla *vocazione drammatica* del poeta4F[7], Maria Maślanka-Soro ha da ultimo constatato come, grazie alla sapiente armonia e alla straordinaria versatilità del linguaggio poetico, Dante riesca a «superare i confini tra le arti»[8] e a presentarsi ora come scriba ora come pittore, navigato demiurgo del *visibile parlare*, abile coreografo di giri di danze nel cielo del Sole dei sapienti intorno a Dante con Beatrice (*Pd*. X, 76-81: «Poi, sì cantando, quelli ardenti soli / si fuor girati intorno a noi tre volte, / come stelle vicine a' fermi poli, / donne mi parver, non da ballo sciolte, / ma che s'arrestin tacite, ascoltando / fin che le nove note hanno ricolte»), musicista e finanche 'tecnico delle luci' (quelle *sante* di *Pd*. VII, 141, «lo raggio e 'l moto de le luci sante»5F[9]): insomma un artista davvero completo.

Potrà forse apparire una tautologia se si afferma che il rapporto tra Dante e il teatro nasce proprio nell'atto creativo della *Commedia* «così propïamente come calore in clarità di foco», evidentemente pensata come allegoria, come altro da sé sin già nella scelta del titolo stesso imposto all'opera (*comedìa*, appunto), retoricamente poco adatta sia alla struttura del poema, (*itinerarium mentis*), sia alla materia del trattare (*itinerarium mentis in Deum*). La tripartizione delle cantiche, le geometriche *simmetrie dantesche*6F[10], i gironi, i cerchi e i cieli, le scale, i passaggi e gli anfratti, le luci, le fiamme, il buio, le danze e i cori, le anime sole e le folte schiere; i paesaggi desolati e quelli affollati, l'alto e il basso, lo spazio vuoto e quello pieno. La teatralità della *Commedia* è cosa nota e ben visibile anche all'occhio

---

[5] F. Vazzoler, *Il chierico e la scena: cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Il Melangolo, Genova 2009, p. 37. Un'analisi tematico-linguistica delle presenze dantesche nella scrittura di Sanguineti (in particolare in una delle *interviste impossibili* a Francesca da Rimini, e nella *Commedia all'Inferno*. *Un travestimento dantesco*) è stata offerta da V. Pilone, *Dante nella narrativa e nel teatro di Sanguineti*, «Dante, Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», VIII (2011), pp. 105-133; E. Scarabello, *Per una lettura teatrale di Dante*, in *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 205-213; Id. *Dante vivo: sua presenza ed attualità*, «La Capitanata, Rassegna di vita e di studi della Provincia di Foggia», 21 (2007), pp. 19-95. Uno studio sul rapporto del teatro di Sanguineti con le categorie stilistiche ed estetiche della 'comicità' dantesca è in G. Policastro, *L'Inferno praticabile: comicità e catabasi nel teatro di Edoardo Sanguineti*, «Poetiche. Rivista di letteratura» 3 (2006), numero monografico *Sanguineti: La parola e la scena*, a cura di L. Weber-F. Carbognin, pp. 549-564.

[6] R. Caputo, *Il pane orzato. Saggi di lettura intorno all'opera di Dante Alighieri*, Editrice Universitaria di Roma-La Goliardica, Roma 2003.

[7] M. Maślanka-Soro, *La teatralità del disumanar nell'Inferno dantesco sullo sfondo della "vocazione drammatica" di Dante*, «Dante e l'arte» 1 (2014), pp. 11-30.

[8] Per la ricezione di Dante nelle arti visive e figurative si veda *Dante on view. The reception of dante in the visual and performing arts*, a cura di A. Braida, L. Calè, Aldershot, Ashgate, 2007.

[9] Nel II Cielo di Mercurio. Canto e allontanamento degli spiriti operanti per la gloria terrena, tra cui Giustiniano. Beatrice spiega a Dante perché Dio ha punito la crocifissione di Cristo e perché ha scelto questo modo per redimere l'umanità. Ulteriore spiegazione circa la corruttibilità degli elementi. È la sera di mercoledì 13 aprile (o 30 marzo) del 1300.

[10] F. Tateo, *Simmetrie dantesche*, Palomar, Bari 2001.

meno esperto, confermando l'interpretazione di Giovanni Fallani che ritiene la *Divina Commedia* come un'*esperienza teatrale complessiva*7F[11]; e soprattutto essa rappresenta un elemento costitutivo dell'opera dantesca ben chiaro sin quasi dalla sua prima diffusione, stando alla testimonianza dell'accorato e non poco sdegnato personaggio di Dante raccontato da Franco Sacchetti nel *Trecentonovelle*. Nel racconto CXIV di quest'opera è possibile leggere un frizzante scambio di battute assolutamente degno per sapidità e per plasticità delle scene descritte della *Commedia dell'Arte*:

passando per porta San Piero, battendo ferro uno fabbro su la 'ncudine, cantava il Dante come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando, che parea a Dante ricever di quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri con che facea l'arte; piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tanaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferramenti. Il fabbro, voltosi con uno atto bestiale, dice: — Che diavol fate voi? sete voi impazzato? Dice Dante: — O tu che fai? — Fo l'arte mia, — dice il fabbro, — e voi guastate le mie masserizie, gittandole per la via. Dice Dante: — Se tu non vuogli che io guasti le cose tue, non guastare le mie. Disse il fabbro: — O che vi guast'io? Disse Dante: — Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me la guasti.

E nella novella seguente (CXV) si riporta un altro episodio simile in cui il poeta incontra per le vie di Firenze un asinaio che, nel cammino, recitava a suo modo versi della *Commedia*, malamente storpiandoli con l'introduzione di parole a suo piacimento (o a piacimento del suo orecchio non certo letterario), suscitando ancora una volta il risentimento del sommo poeta. Questi non si diede a reagire se non rivolgendosi duramente contro l'asinaio, lamentando il peso delle parole (ora tolte, ora aggiunte senza criterio in quella recita blasfema): e ciò lo fece voltandosi «con così savia parola, la quale gittò contro a un sì vile uomo come fu quell'asinaio» che «io non ti darei una delle mie [*parole*] per cento delle tue».

Nel ripercorre le tappe della teatralità della *Commedia* ci sia concesso, per ovvie questioni di ampiezza e di opportunità, operare un significativo salto di circa cinquecento anni e di giungere sino al XIX secolo, vale a dire in quella fervida stagione nella quale il poema dantesco è stato sottoposto ad una diffusa e particolareggiata opera di revisione e reinterpretazione nel panorama drammaturgico. Prima di procedere all'elencazione delle opere teatrali più indicative, anche in questo caso è necessaria una confessione metodologica. Nell'Ottocento la scelta di mettere in scena passi o personaggi della

[11] G. Fallani, *La Divina Commedia come esperienza teatrale*, «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 18 (1960), pp. 26-41, poi in *Dante moderno*, Longo, Ravenna 1979, pp. 105-124. Si veda inoltre A. Carlo, *La vocazione teatrale della Divina Commedia: quando la letteratura diventa dramma*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen» Ausgabe», 162 (2010), pp. 334-347.

Commedia di Dante risponde ad una disposizione spesso non esente e non di rado fortemente vincolata a interpretazioni o suggestioni di natura politica e civile8F[12].

La principale (e forse la più famosa) riproduzione teatrale di episodi e personaggi della *Commedia* dantesca nel XIX secolo si ebbe ad opera di Silvio Pellico; il 18 agosto 1815 fu rappresentata al Teatro Re di Milano – e con un grande successo di pubblico – la tragedia *Francesca da Rimini* (interpretata da una giovane Carlotta Marchionni, ruolo nel quale in seguito si cimentò anche la famosa Adelaide Ristori), evidentemente compromessa nel suo atto ispiratore con le istanze romantiche, patriottiche e risorgimentali dell'autore9F[13]. L'argomento era ben noto al pubblico, ma Pellico intende corroborarlo di un «sentimento nazionalistico» celebrato nella famosa «parlata sopra l'Italia» in cui Paolo invita al sacrificio in battaglia «non per lo straniero» (atto I, scena v). Nelle espressioni del fratello di Gianciotto, impersonato dall'attore Luigi Domeniconi, gli «stilemi danteschi»10F[14] si sciolgono nella dimensione dell'infelicità e della incompiutezza, e associano in un quadro unico il languore del sentimento amoroso, da un lato, e l'accorata partecipazione all'urgenza delle vicende storiche, dall'altro. Elementi che Pellico innegabilmente ereditava già dal modello originale della *Commedia* dantesca, ma a questi non mancava di sovrapporre le istanze patriottiche moderne, diverse nelle forme da quelle duecentesche ma immutate nella sostanza. La tragedia di Pellico, di cui esiste anche una traduzione parziale ad opera di Lord Byron intrapresa nel 1821 (ovvero poco dopo l'arresto di Pellico) e interrotta nel 1824 per la sopravvenuta morte del poeta inglese, introduce alcuni elementi di novità rispetto al modello originale. Mentre, infatti, permangono inalterati i toni tragici dell'amore contrastato e l'articolata funzione civile dell'episodio dantesco che Pellico intende complessivamente restituire, si segnala almeno l'innovazione della convinzione di Francesca di odiare Paolo che ha ucciso suo fratello, e la bruttezza di Lanciotto di cui Pellico non fa menzione.

La fortuna della *Commedia* nell'Ottocento si propaga anche in virtù della risonanza che ebbe l'opera di Pellico11F[15]; prima di passare agli altri testimoni di questo successo, sarà utile senz'altro soffermarci sulla figura del noto attore Gustavo Modena (Venezia 1803-Torino 1861) al quale spetta il merito di avere avviato un processo di traghettamento (il verbo non è casuale per mantenersi in un sostrato dantesco) del vero spirito civile e patriottico di Dante al di là della Manica. In Inghilterra, Modena si affermò quale raffinato interprete della poesia dantesca sin a partire dalla prima recita tenuta al Queen's Theatre di Londra nel 1839; egli seppe instillare un'aura di attualità (un dato che ritorna con costanza nel rapporto incompiuta il poeta esule e il teatro) all'interno della drammaturgia dantesca,

[12] A ricordo dell'esempio inimitabile dell'amicizia di Dante con Guido Novello da Polenta, Diego Cosenza compose la commedia in quattro atti *Dante a Ravenna*, dalla Stamperia francese, Napoli 1827.

[13] Una traduzione incompiuta della tragedia fu intrapresa da Lord Byron nel 1821, poco mesi dopo l'arresto di Pellico; la traduzione rimase sospesa all'altezza del 1824 per la morte di Lord Byron.

[14] F. Cotticelli, *Di Dante, Pellico, Petito e Francesca da Rimini. Qualche divagazione*, «Dante e l'arte», 1 (2014), pp. 85-96.

[15] Si ricorda anche una *Francesca da Rimini*: azione melodrammatica in un atto, poesia di Dante Alighieri; musica di Pietro Pinelli, da rappresentarsi per la prima volta nel Gran Teatro Comunale di Bologna la primavera dell'anno 1856.

ora nella denuncia della simonia dei papi della terza bolgia (*Inf*. XIX, 1-6)12F[16] – la cui attualità rimbomba ancora oggi in certe stanze romane – («O Simon mago, o miseri seguaci / che le cose di Dio, che di bontate / deon essere spose, e voi rapaci / per oro e per argento avolterate, / or convien che per voi suoni la tromba, / però che ne la terza bolgia state»); ora nella mesta conclusione della vicenda umana del conte Ugolino in mezzo ai traditori della patria (o del partito ghibellino) serrata nella Torre della Fame (della Muda) a Pisa e scolpita nei drammatici versi di un padre che addenta le carni dei figli di *Inf*. XXXIII, 75: «più che 'l dolor, poté 'l digiuno».

Francesca da Rimini è senz'altro il personaggio dantesco più caro al teatro ottocentesco, come dimostrano le innumerevoli messinscene della tragedia degli amanti non solo in clima romantico. Risalente a solo un anno prima della tragedia di Pellico, troviamo l'opera del pisano Ulivo Bucchi (Nistri, Pisa 1814), seguita da quella del cesenate Edoardo Fabbri nel 1821 (ma in realtà composta nel 1801) per la quale il suo primo editore moderno (Fiorentino, Napoli, 1962), Mario Frezza13F[17] si spinse sino ad decretarne la assoluta centralità, affermando che «il teatro romantico nasce col Fabbri», e quella inedita di Francesco Saverio Salfi14F[18]. La diffusione dell'opera al di fuori dei confini nazionali è assicurata dalle opere francesi di Christian Ostrovskij (Parigi 1849) e di Victor de Méri de la Canorgue (Nizza 1850), tutte debitrici o dedicate a Pellico, sino al riuscitissimo allestimento del 1855 al Broadway Theatre di New York per mano di Edward Loomis Davenport (1815-1877): si tratta di una tragedia in cinque atti *Francesca da Rimini*, opera dell'avvocato George Henry Boker, che è in verità un '*play* dantesco' centrato però sul tema del marito tradito («cuore appassionato in corpo deforme secondo un ovvio ricettario romantico»), cui se non altro va riconosciuto il pregio di avere inaugurato una via culturale nel teatro americano dell'Ottocento15F[19].

Ciò che colpisce è, dunque, la capacità del poema dantesco di presentarsi già disponibile alle esigenze della messinscena, sia nella sua forma complessiva e unitaria, sia nelle sue molteplici e proteiformi parcellizzazioni tematiche, sia infine nelle poliedriche rappresentazioni dei singoli personaggi; per questo motivo gli autori che si sono avvicendati e sovrapposti con i loro adattamenti teatrali, le riduzioni, le opere hanno guardato alla *Commedia* non come opera *teatrabile* nella sua imponente interezza (chiaramente il progetto più ambizioso, ma ovviamente anche quello più arduo in virtù dell'estensione). Per questi drammaturghi la *Commedia* appariva come una inesauribile miniera di personaggi, di ispirazioni, di ambientazioni, di *fabulae* utili di volta in volta nella loro indefinita eppure solida frammentazione. Non è un caso, infatti, che non solo nell'Ottocento ma anche nel secolo appena trascorso vi sia abbondanza di Francesche, di

[16] «Canto XIX, nel quale sgrida contra li simoniachi in persona di Simone Mago, che fu al tempo di san Pietro e di santo Paulo, e contra tutti coloro che simonia seguitano, e qui pone le pene che sono concedute a coloro che seguitano il sopradetto vizio, e dinomaci entro papa Niccola de li Orsini di Roma perché seguitò simonia; e pone de la terza bolgia de l'inferno» (Anonimo commentatore dantesco del XIV secolo).

[17] E. Fabbri, *Francesca da Rimini*, a cura di Mario Frezza, Fiorentino, Napoli 1962.

[18] C. Borrelli, *Francesca da Rimini nella fruizione ottocentesca mediata da F. S. Salfi*, in *Miscellanea di Studi in onore di R. Sirri*, a cura di M. Palumbo, V. Placella, Federico e Ardia, Napoli 1995, pp. 47-62.

[19] G. Fink, *Storia della letteratura americana. Dai canti dei pellerossa a Philip Roth*, Bur, Milano 2013.

Pie, di Ugolini, di Piccarde, e poi Pier della Vigna, il sempre attuale Manfredi, «biondo, bello e di gentile aspetto, ma l'un de' cigli un colpo avea diviso», perdonato da Dio ma non dai Papi, o ancora Corso, Farinata, Sordello, sino all'atto unico *Gianni Schicchi* de' Cavalcanti, «falsatore di persona», con libretto di Gioacchino Forzano sulle musiche di Giacomo Puccini rappresentato al Metropolitan Theatre di New York nel 1918.

Questo lungo, non esente da una certa prolissità e necessariamente incompleto elenco va, tuttavia, considerato nella sua funzione di *trait d'union* con gli spettacoli 'danteschi' del XX secolo. «Un approccio "scenico" al poema», è quel che distingue il *secolo breve* dal precedente, l'assunzione di una più intensa consapevolezza critica, come paiono suggerire i tentativi del *metodo mimico* di Orazio Costa con *La vita Nuova di Dante* del 1966, e con il progetto della *Divina Commedia* destinata alla rappresentazione al Colosseo, però mai realizzata. Le circostanze spettacolari per l'opera dantesca si fanno nel Novecento più complesse e articolate, proprio in funzione di quella parcellizzazione della materia tematica e di ispirazione che aveva, invece, caratterizzato l'Ottocento. Da questa frammentazione deriva inevitabilmente una nuova realtà scenica d'argomento dantesco caratterizzata dall'avvento delle più moderne articolate e forme delle arti visive (spesso suggestivamente fra loro ibridate) che agonisticamente sfidano il modello originale il quale, tuttavia, sembra reggere perfettamente tali tentativi e non *resiste* in un afflato di perenne modernità a lasciarsi trasformare in altro da sé. A questo proposito piace ricordare l'incompiuto tentativo della *Divina Mimésis* di Pier Paolo Pasolini, probabilmente la più fedele ripresa del testo medievale, concedendoci solo *in limine* un piccolo sforamento nel campo della rappresentazione cinematografica16F[20].

La triste epopea dei due più famosi amanti infelici, Paolo e Francesca, affascinò anche l'animo e l'istinto creativo del compositore russo Sergej Rachamaninov, il quale si diede a musicare il libretto del drammaturgo Modest Il'ič Čajkovskij, fratello minore del più noto musicista Pëtr Il'ič; nel 1877 produsse una omonima fantasia sinfonica la quale, a sua volta, non mancò di influenzare la composizione del prologo di questa *Francesca da Rimini*. Dell'opera, organizzata in tre atti con prologo ed epilogo e rappresentata per la prima volta al Teatro Bolshoi di Mosca l'11 gennaio del 1906, si deve menzionare la carica passionale del duetto d'amore dell'atto secondo (peraltro composto in Italia e caratterizzato da recitativi in stile verista), e il lugubre coro a bocca chiusa che nell'epilogo affresca la sofferenza dei dannati.

Risale, invece, al 1850 la pubblicazione a Berlino della *Francesca von Rimini* del tedesco Paul von Heyse, premio Nobel per la letteratura nel 1910. Il soggetto della tragedia e l'architettura ideata da Hyse gli costeranno in qualche modo la fama di giovane dissoluto e immorale: per avere creato e presentato «un Paolo eroe alla Tristano, forte d'animo e di

[20] Cfr. *Dante nel cinema*, a cura di Gianfranco Casadio, Longo Ravenna, 1996. Si ricorderanno *Dante. Il film sulla Divina Commedia* (2013) diretto da Luca Lussuoso e *Il mistero di Dante* (2014) di Louis Nero; su tema specifico si ricordano anche i film *Paolo e Francesca* pellicola del 1949 del regista Raffaello Matarazzo e *Paolo e Francesca* del 1971, diretto da Gianni Vernuccio. Cfr. anche J.-P. Ferrini, *Le long de la suture*, «Pasolini Europe, Revue Littéraire mensuelle», 947 (2008), pp. 80-85 e sulla *divina mimesis* si veda R. Campi, *Réécritures de Dante chez le dernier Pasolini*, ivi, pp. 93-109.

braccio»17F[21], addirittura la Biblioteca Vaticana intese negare al drammaturgo tedesco l'accesso ai suoi locali. Nel soggiorno in Italia, poi descritto nel volume *Un anno in Italia*, Heyse racconta di avere auspicato rintracciare soprattutto la natura profonda dell'Italia (ovvero l'arte), e di essere stato affascinato proprio da una rappresentazione della *Francesca da Rimini* di Pellico, con la interpretazione di Adelaide Ristori al Teatro Cocomero di Firenze. Di quello spettacolo Heyse deplorava la «fiacca retorica» e ne denunciava la distanza con i personaggi di quel «peccato giovanile» ai quali aveva, invece, affidato l'orditura del meccanismo drammatico della sua tragedia pubblicata, appena diciannovenne, a Berlino nel 1850.

Torniamo alla drammaturgia 'dantesca' italiana del Novecento18F[22].

In una «Favilla del Maglio» del 1919, d'Annunzio confessava che «sempre qualcosa di carnale, qualcosa che somiglia a una violenza carnale, un misto di atrocità e di ebrietà, accompagna l'atto generativo del mio cervello»19F[23]; primitivismo sensuale, lussuria, vendetta, sangue: componenti ontologiche della tragedia dantesca, non potevano non toccare le corde dannunziane, che infatti risuonarono potenti nella *Francesca da Rimini* – «opera antropologica quanto a pronuncia e concezione»20F[24] – portata sulle scene nel 1901 da Eleonora Duse21F [25] e pubblicata l'anno seguente a Milano presso Treves, iconograficamente fermato sulla tela dal pittore futurista Umberto Boccioni ne *Il Sogno o Paolo e Francesca* (1908-1909).

Il dettato poetico della tragedia dannunziana (un «poema di sangue e di lussuria» come la definì l'autore stesso) oscilla tra i toni crudi della voluttà negata e il languore della protagonista: la mollezza affettiva della protagonista si traduce in una immanenza decadente con l'ausilio della partecipazione dell'ambiente circostante (fluviale e marino) e col favore della potenza musicale. E quando la malinconica sofferenza della negazione emotiva si scioglie e risolve nei versi finali, qui risuona più forte la vocazione estetizzante del poeta tutta concentrata intorno al minuzioso dettaglio dell'*antico*. Così, mentre da un lato ricostruisce la dimensione storica del Duecento, dall'altro si imbriglia in una ricercata e arcaizzante ampollosità lessicale, in una «suggestione verbale di vecchi vocaboli»; su questa base Luigi Russo poté dire che «nella *Francesca da Rimini* il lettore troverà alcune

[21] P. Heyse, *Francesca da Rimini*. *Tragedia in cinque atti*, introduzione e traduzione di R. Bertozzi, LED, Milano 2003, p. 18.

[22] Si veda anche *La vita nuova: cantica op. 9*, su parole di Dante e con musica di Ermanno Wolf-Ferrari, Rahter, 1902, rappresentata nel 1905 al Teatro La Fenice di Venezia in occasione dell'apertura della sesta esposizione Internazionale d'Arte.

[23] L. Tonelli, *Il teatro contemporaneo in Italia*, Corbaccio, Milano 1936, pp. 252-253.

[24] A. Andreoli, *Dall'Abruzzo all'Europa: d'Annunzio e l'antropologia*, in *Gabriele d'Annunzio 150. "Vivo, scrivo"*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Pescara, Aurum, 12-13 marzo 2013), Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2014, p. 45.

[25] G. Di Paola, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella "Francesca da Rimini" di d'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1990; *Amarti ora e sempre. Eleonora Duse e Francesca da Rimini. Catalogo della Mostra (Rocca di Gradara, 23 luglio - 5 novembre 2006)*, a cura di L. Villani, M. I. Biggi, M. R. Valazzi, Urbino, Quattroventi, 2006; M. P. Pagani, *Francesca da Rimini: dal "teatro di poesia" dannunziano al dantismo sulla scena russa*, «Dante e l'arte», 1 (2014), pp. 97-116.

pagine di musica pura; la ferocia medievale delle armi e la sensuale soavità degli amori sono due note care al più genuino poeta, e qui sono accolte e trasfigurate, ma talvolta anche vanificate, in un superiore gusto dell'arcaico e del prezioso»22F[26].

La tragedia del poeta delle *Laudi* conobbe poco dopo una riduzione per mano di Tito Ricordi (il figlio di Giovanni, famoso capostipite delle edizioni musicali) e del compositore Riccardo Zandonai23F [27] (1883-1944), allievo di Pietro Mascagni. La prima rappresentazione di questo adattamento fu data al Teatro Regio di Torino il 19 febbraio del 1914 e il libretto di Tito Ricordi fu inizialmente licenziato con favore dallo stesso d'Annunzio. Il libretto, però, si distingue dal testo dannunziano per una marcata efficacia scenica (pare addirittura superiore al testo originale e forse motivo del successivo raffreddamento dei rapporti tra i due autori), assicurata proprio da un deciso ridimensionamento dell'aulica arcaicità lessicale dannunziana e dalla riduzione dell'affresco storico duecentesco a miniatura eroica ed erotica; concorrono al risultato artistico anche la vivida presenza all'interno delle arie degli armonici e un sapiente riuso di differenti opzioni musicali del panorama europeo, da Richard Strauss a Debussy, da Wagner a Mascagni a Puccini.

Non rimase immune dalla fascinazione dantesca Marguerite Yourcenar, scrupolosa indagatrice delle principali figure femminili della letteratura italiana 'rinascimentale' (Laura, Fiammetta, Simonetta), autrice di un sonetto intitolato *Dante e Béatrice*, nel cui teatro si amalgamano classicismo e modernità. Nel repertorio della Yourcenar si scovano cospicue ispirazioni derivate dal mondo classico, da Elettra ad Alcesti al Minotauro, sino alla *pièce en un acte Dialogue dans le marécage* (*Dialogo nella palude*), una breve commedia composta intorno agli inizi degli anni Trenta, ispirata alla relegazione e morte di Pia de' Tolomei che s dipana in una unica grande rappresentazione scenica *fuori dal mondo*, in cui persino la lenta cadenza del ritmo contribuisce ad allargare i confini della realtà nello spazio indefinito della follia, del delirio e della ragione; confini entro cui si approfondisce lo scandaglio delle passioni e delle sofferenze umane. Della celebre e sventurata gentildonna senese, la cui intera e intensa esistenza terrena ed eterna è riassunta in quei tre lapidari verbi danteschi *son, fè, disfecemi*, ricorderemo solo *en passant*, la tragedia lirica su libretto di Salvatore Cammarano e con musiche di Gaetano Donizetti (rappresentata per la prima volta il 18 febbraio 1837 a Venezia) e la recentissima lettura con metodo investigativo-poliziesco curata da Carlo Lucarelli all'interno di una iniziativa («Ricordati di me»24F[28]) della Bruno Mondadori per le scuole (2004). La prima opera teatrale della Yourcenar è un testo breve ma complesso; nella prefazione all'edizione del 1969, la stessa autrice dichiara le fonti ispiratrici, le più disparate, che garantiscono una articolata architettura della commedia (anche la scelta del genere, è davvero *dantesca*!), «attorcigliata su stessa» – come dice – tra sensualità dannunziana e patetismo alla Maeterlinck, il poeta e drammaturgo belga parnassiano e simbolista, «le noveau

[26] L. Russo, *Ritratti e disegni storici*, vol. 4, Laterza, Bari 1953, pp. 336 sgg.

[27] R. Chiesa, *Il rapporto poetico-musicale nella «Francesco da Rimini» di d'Annunzio e Zandonai*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», 213 (1964), pp. 5-42.

[28] Il titolo del programma proviene da *Pg*. V, 133: «Ricorditi di me, che son la Pia; Siena mi fé, disfecemi Maremma».

Shakespeare» come fu definito da Octave Mirbeau. Quest'opera giovanile si configura come *un* dramma psicologico, anzi come *il* dramma delle «appassionate contraddizioni di Sire Lorenzo» e «del continuo oscillare di Pia tra la vita per così dire sognata e quella invece vissuta».

Della drammaturgia dantesca del Novecento diremo infine di due opere che si possono definire colossali. Il *Progetto divina commedia* di Peter Weiss25F[29], «DC Project (progetto "Divina Commedia"), avviato nel 1963 tra gli stimoli letterari degli studi danteschi di Lagerkrantz e l'avvio del processo per i crimini di Auschwitz». Ha scritto Daniele Maria Pegorari che in quest'opera «Dante è […] il 'maestro dell'orrore', colui che ha rappresentato figuralmente quello che sarebbe accaduto nella storia, l'*auctor* venerato sotto ogni meridiano la cui citazione rende credibile quello che la mente dello stesso deportato non può accettare e 'conoscere', ma solo 'ri-conoscere' nello specchio morale della *Commedia*». Non solo il senso della coralità del poema è, dunque, straniato con la sovversione dell'ordine diacronico in una storia eterna, in cui si fondono l'*itinerarium* duecentesco e la Shoah; ma con quest'opera si determina, ancor più, un tentativo di traslazione, finalmente unitaria e corale, del poema nella sua interezza, quale emblema di tutta la vita umana e non solo maschera letteraria di singoli personaggi più o meno rappresentativi.

Per questa via la *Commedia* diventa esso stesso un personaggio teatrale (o metateatrale, o metaletterario). La medesima intuizione di Peter Weiss sta al fondo di un progetto altrettanto ampio: la trilogia del regista Federico Tiezzi il quale, tra il 1989 e il 1991, ha invitato tre noti poeti a creare ciascuno un allestimento drammaturgico di una delle tre cantiche26F[30]; più precisamente Edoardo Sanguineti27F[31], in qualche maniera sempre compromesso con il teatro28F[32], ha curato la *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco* nel 1989, Mario Luzi ha composto *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, 1990 e a Giovanni Giudici è stato affidato *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella*, 1991. Si tratta di un esperimento, un laboratorio di idee, di un *teatro di poesia* che nasce dal presupposto dichiarato da Tiezzi di considerare la *Commedia* «come un arazzo: liscia e spianata la facciata, aggrovigliato il *verso* della trama, dai nodi, dalle asperità della

---

[29] D. M. Pegorari, *L''Inferno' concentrazionario di Peter Weiss*, in *Accoglienza e rifiuto nella tradizione letteraria e nel teatro antico e moderno*, a cura di S. Castellaneta, M. De Bernardis, F. S. Minervini, Pensa Multimedia, Lecce 2014, pp. 301-315.

[30] S. Morando, F. Vazzoler, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, «Dante e l'arte», 1 (2014), pp. 117-138. Nel 2015 Tiezzi ha riproposto il Progetto Divina Commedia con *Inferno Novecento*, uno spettacolo con Sandro Lombardi e David Riondino e con la drammaturgia a cura di Fabrizio Sinisi, in cui si alternavano letture dantesche e 'frammenti' del grande giornalismo novecentesco; Ronald de Rooy, *Divino teatro ed umana poesia. La trilogia teatrale dantesca e la presenza dantesca nella poesia di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi, e giovani Giudici* in *Il poeta che parla ai poeti. elementi danteschi nella poesia italiana ed anglosassone del secondo novecento*, Cesati, Firenze 2003, pp. 85-157. Sulle intertestualità si veda anche D. M. Pegorari, *Il Codice Dante :* cruces *della Commedia e intertestualità novecentesche*, postfazione di F. Tateo, Stilo, Bari 2012.

[31] M. D. Pesce, *Edoardo Sanguineti e il teatro. La poetica del "travestimento"*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.

[32] E. Sanguineti, *Teatro antico*, Rizzoli, Milano 2006.

tessitura»29F[33]. Il sottotitolo assegnato da Sanguineti alla *commedia dell'Inferno* confessa la natura profonda del teatro, il *travestimento* che qui si fa adattamento[34]; e attraversa ancora l'episodio della *galeotta* lettura condivisa (con quel che segue) da Paolo e Francesca, ma stravolgendo l'intimità di quell'atto in un allargamento sonoro fatto di altoparlanti, utili più ad una manifestazione di piazza che a un momento galante.

Protagonista del *Purgatorio* di Luzi è, invece, la montagna (*imago* di tutte le ascensioni) suddivisa dal poeta in una partizione ternaria di antipurgatorio come luogo di attesa, purgatorio quale luogo di ascesa, e paradiso terrestre luogo previlegiato di germinalità, universale utero femminile. Questo Purgatorio è nelle intenzioni del regista (e nelle forme della poesia di Luzi) «epifania dell'uomo. Vita terrena da guardare a distanza: dall'assenza" della condizione attuale dell'anima»30F[35]. Nella *Commedia* ombre sono le anime; nel *Purgatorio* di Luzi è Dante ad essere un'ombra, «un segno fortissimo, quasi una persona… in una fissità da maschera [dal latino *persona*, *n.d.c.*] che ne esalta l'esemplarità».

Il *Paradiso* di Giudici (rappresentato a Bari nel marzo del 1991 nel vecchio teatro Petruzzelli pochi mesi prima dell'*inferno* del fuoco doloso del mese di ottobre) si presenta come una *enquete*, una ricerca continua, un inesausto viaggio. Non è il Paradiso, ma una ricerca del Paradiso, un viaggio verso quella meta. Un cammino nel quale si rappresenta e si attraversa – dice Giudici – «l'angoscia del Poeta soverchiato dalla sua stessa ambizione, dal *lume* della propria *stella*».

Meno angosciato appare l'animo di Eimuntas Nekrošius, autore di un ambizioso progetto teatrale della *Commedia*, portato sulla scena in prima mondiale al Teatro Verdi di Brindisi nel maggio del 2012 con *Inferno e Purgatorio*, cui ha fatto seguito nel settembre dello stesso anno la rappresentazione del *Paradiso* presso il Teatro Olimpico di Vicenza. L'allestimento del regista lituano descrive un viaggio di formazione «alla luce dell'arte», in cui il valore dell'opera letteraria aiuta regista e attori a creare uno spazio dilatato per gli spettatori, «non suggerisce, si rivolge all'individuo, lo scalda, lo incoraggia a pensare»31F[36]. E nell'intenzione di Nekrošius, la poesia assume le vesti di vero regista di questo *itinerarium* universale, «poesia non racconto o dramma»; Nekrošius ritiene che l'imponente struttura della *Commedia* («opera della letteratura mondiale») sia «una specie di canone valido per tutte le arti» e che, dunque, sovrasti il teatro stesso: «Dante è una montagna, mentre noi stiamo ai piedi di una collina. Tutto ciò che possiamo fare è

[33] L. Scorrano, *La scena dell'aldilà: su una trilogia dantesca*, in *Tra il banco e l'alte rote: letture e note dantesche*, Longo, Ravenna 1996, pp. 175-193, qui p. 179. Dello stesso autore si veda anche *Luzi: trame dantesche*, in *Filologia e critica dantesca: studi offerti a Aldo Vallone*, Olschki, Firenze 1989, pp. 601-622.

[34] Niva Lorenzini, *Sanguineti e il teatro della scrittura. La pratica del travestimento da Dante a Dürer*, Franco Angeli, Milano 2011.

[35] *Ibidem*.

[36] C. Provvedini, *Il Dante di Nekrosius debutta in Italia. «È la poesia perfetta»*, Corriere della Sera, 11.04.2012.

fantasticare, cercare di comprendere le parole del poeta ed esprimere la nostra lettura della Commedia o la sensazione che ne ricaviamo»32F[37].

L'Ottocento ha analizzato e traghettato il dilemma dell'umanità dantesca, sospesa tra la meschinità degli egoismi quotidiani e la grandezza della salvezza; il Novecento ha disteso – con un'apertura sempre maggiore alle diverse forme della comunicazione e alla loro reciproca commistione33F[38] – lo sguardo sul dolore che accomuna quella umanità in cerca ancora di una salvezza negata. Nel teatro che insegna ad imparare, non c'è frattura fra le due impostazioni, non c'è conflitto. L'una e l'altra convergono nella centralità dell'uomo inabile alla vita, inabile a scindere dalla propria maschera l'inferno e il paradiso che gli sono connaturati e quotidianamente rappresentati davanti ai propri occhi.

[37] R. Di Giammarco, *La Commedia è una montagna che si percorre solo fantasticando*, La Repubblica, 10.05.2012, p. 58.

[38] Si deve ricordare anche lo spettacolo teatrale *Inferno* per la regia di Tonino Conte andato in scena al teatro della Tosse di Genova nella primavera del 2002 e recensito da C. M. Pensa, *È la volta di dante e della gran sorpresa*, «Letture, Mensile di informazione culturale, letteratura e spettacolo», 587 (2002), p. 102. È stato, invece, recitato dal 2007 al 2011 il musical *La Divina Commedia - L'Uomo che cerca l'amore* con le musiche di Marco Frisina e libretto di Gianmario Pagano (Prologo e Inferno per il primo atto; Purgatorio e Paradiso nel secondo). In televisione un largo successo ebbero le letture della *Commedia* di Vittorio Gassman per cui si veda M. Giammusso, *Il Dante di Gassman. Cronaca e interpretazione della 'Divina commedia'*, Mondadori, Milano 1994. Recentemente anche la televisione ha inteso puntare ancora sulle potenzialità visive della *Commedia*, affidando a Roberto Benigni una serie di letture dei canti del poema tenutesi nel 2006 nel palcoscenico di piazza Santa Croce a Firenze: la lingua fiorentina del comico assicurava una purezza di intonazione e di accenti in cui il testo dantesco appariva piegato ad una lettura satirica della realtà contemporanea. Il ciclo di letture, avviato nel teatro di Patrasso in Grecia, ha poi avuto anche una trasposizione teatrale, incentrata sul canto V dell'Inferno, quello di Paolo e Francesca. Similmente *"Versus Dante" l'altra Commedia* di Alessio Caruso, con le musiche del regista e autore Paolo Pasquini (2015) in cui il percorso della *Commedia* viene rovesciato e «il Paradiso è l'Eden perduto e la selva, di contro, l'unico approdo possibile. terra oscura e senza diritte vie. Desolata, forse. Ma vera. Reale. Immanente». Tra sperimentazione e tradizione, tra innovazione e memoria, la *Commedia* ha varcato anche il campo della danza sino a diventare addirittura luogo e materia per la sperimentazione della coreografa milanese Francesca Pedretti, in un progetto portato nella forma del laboratorio di danza e teatro a Milano, Roma, New York.