

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Studi Umanistici

Corso di Laurea Magistrale in

Editoria, Culture della Comunicazione e della Moda



*LA COMMEDIA A TEATRO:
GLI INTERPRETI DI DANTE*

Relatore:

Ch.ma Prof.ssa Giuliana NUVOLI

Correlatore:

Ch.mo Prof. Bruno PISCHEDDA

Tesi di laurea di:

Greta Maria SPOTTI

Matr. 902719

Anno Accademico 2017/2018

INTRODUZIONE

1. DANTE IN SCENA: CONSIDERAZIONI GENERALI SULLE TRASPOSIZIONI ORALI DEL POEMA

- 1.1 La trasmissione orale della *Commedia*
- 1.2 La teatralità della *Commedia*
- 1.3 I generi della *Commedia* a teatro
- 1.4 Il valore didattico delle drammatizzazioni della *Commedia*

2. INTERPRETARE DANTE

- 2.1 Introduzione al personaggio di Dante nella *Commedia*
- 2.2 Dire Dante: l'esecuzione della *Commedia*
- 2.3 Impersonare Dante: la scelta del costume teatrale
- 2.4 Le chiavi di lettura per Dante e la sua *Commedia*

3. LA *COMMEDIA* A TEATRO NELL'OTTOCENTO: L'AVVIO DI UN NUOVO FORMAT CON GUSTAVO MODENA

- 3.1 Teatro e politica nelle Dantate
- 3.2 L'eco delle Dantate nelle performance per il sesto centenario della nascita dell'Alighieri

4. INTERPRETARE DANTE NEL XXI SECOLO

- 4.1 Il Dante di Benigni
- 4.2 *Vergine madre* di Lucilla Giagnoni

BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE

In questa ricerca, *La Commedia a teatro: gli interpreti di Dante*, prendo in esame modalità e tempi con i quali viene proposta e drammatizzata a teatro la *Divina Commedia* di Dante Alighieri, opera letteraria alla base della nostra cultura nazionale e che vanta, inoltre, un indiscutibile successo a livello mondiale. In particolare, analizzo come sia mutata l'interpretazione e l'immagine presentata in scena di Dante, autore e, al contempo, personaggio protagonista del poema.

Fin dall'inizio viene percepita la forte vocazione drammatica e la forza orale del testo dantesco. Si sviluppa infatti, già nel XIV secolo, il fenomeno della *lectura Dantis* che contribuisce in modo fondamentale alla diffusione dell'opera a livello popolare; tuttavia, per assistere a delle vere e proprie esposizioni con un carattere squisitamente teatrale, bisogna attendere gli inizi dell'Ottocento, momento in cui le esecuzioni vocali della *Commedia* approdano nello spazio audiovisivo multiespressivo e multicomunicativo del teatro¹.

La tesi analizza quindi come, a partire da questo momento, si siano evolute le rappresentazioni teatrali dell'opera dantesca, focalizzandosi sugli spettacoli realizzati in ambito italiano. La *Commedia* è divenuta una fonte inesauribile di ispirazione per il teatro dando origine a rappresentazioni sceniche molto distanti tra loro. Prenderemo, quindi, in esame rappresentazioni parziali e, sovente, più fedeli che, accanto a una rielaborazione in prosa, mantengono passi esemplari e significativi del testo originale; e rappresentazioni dell'intero poema, in cui il testo viene completamente trasformato in una libera rilettura.

Nel presente lavoro ho scelto di concentrarmi sulla modalità scenica della performance solitaria, per l'ampia fortuna che ha riscontrato in Italia nell'ultimo cinquantennio. Si sono infatti cimentati nella recita della *Commedia* i maggiori attori della scena italiana,

1

Cfr. Caputo 2003, pp. 127-129.

ciascuno riscuotendo un largo e alquanto inaspettato successo: da Giovanni Emanuel a Giacinta Pezzana; da Ermete Zacconi a Ruggero Ruggeri; da Vittorio Gassman a Carmelo Bene; da Giorgio Albertazzi a Giancarlo Sbragia; da Vittorio Sermonti a Roberto Benigni².

Ho messo in luce come i diversi interpreti abbiano affrontato la resa scenica di Dante; quali espedienti abbiano adottato per distinguere Dante *agens* da Dante *auctor* al fine di creare un efficace *Verfremdungseffekt*³; in che modo siano riusciti a restituire agli spettatori la potenza e la ricchezza espressiva del poema dantesco durante la loro esecuzione vocale; come abbiano sfruttato la mimica, la gestualità e il linguaggio del corpo per evitare che la propria declamazione si limitasse a essere una pedissequa ripetizione a memoria; infine, con quali abiti e secondo quale aspetto esteriore abbiano deciso di presentarsi sul palcoscenico per impersonare il Sommo.

Nella ricerca, dopo aver fornito una visione d'insieme sulle molteplici modalità di drammatizzazione della *Commedia*, ho scelto tre percorsi ritenuti particolarmente significativi: quello di Gustavo Modena, avviato negli anni Trenta dell'Ottocento, quello di Roberto Benigni e quello della Lucilla Giagnoni, essenziali per cogliere gli ultimi sviluppi nel panorama delle recite dantesche della contemporaneità.

Nello specifico, il primo capitolo mostra come, inizialmente, la diffusione della *Commedia* avvenga via orale: a favorire la recita pubblica dell'opera dantesca è la forte componente drammatica di cui essa stessa dispone; infatti, sia dal punto di vista del contenuto, che per quanto concerne l'ambito linguistico e stilistico, la *Commedia* risulta essere già adattabile alle esigenze della messinscena fornendo, inoltre, una vasta gamma di ispirazioni, di ambientazioni, di personaggi e di *fabulae* da riadattare e rielaborare.

La ricchezza dei contenuti offerti dal poema e la possibilità di frammentarne la storia fa sì che, a teatro, l'esempio sublime della *Divina Commedia* si riproponga, in maniera diversa. Si è notato come, nell'Ottocento, venissero realizzate principalmente

2

Cfr. Pieri 2014, p. 69.

3

Cfr. Tajani 2011, p. 277

drammatizzazioni d'insieme, basate sui singoli canti dell'opera dantesca, con una predilezione per quei passi della *Commedia* aventi tematiche toccanti e dolorose.

Nel corso del Novecento, invece, la sperimentazione teatrale sulla *Commedia* si è andata via via intensificando con un'apertura sempre maggiore verso le nuove forme teatrali e verso la loro reciproca commistione; si ricordano, quindi, le riletture in chiave parodica e attualizzata del poema, i suoi rifacimenti in dialetto, le rappresentazioni caratterizzate da un'intesa compenetrazione tra testo e musica fino ad arrivare ai veri e propri musical. La modalità teatrale che, tuttavia, conosce maggior successo, in ambito italiano, è quella dell'interpretazione solitaria in cui l'attore modula, in un monologo, la propria voce al fine di rappresentare i diversi personaggi.

Il secondo capitolo prende in esame come si costruisca l'interpretazione di Dante a teatro: si ricapitolano gli espedienti scenici utilizzati per distinguere la funzione di Dante narratore rispetto a quella di Dante protagonista; si spiega come gli interpreti, nella dicitura della *Commedia*, abbiano cercato di restituire e di valorizzare al massimo la musicalità intrinseca dell'opera; si osservano, poi, i diversi costumi indossati per la resa scenica del Poeta. Infine, si riepilogano quali siano state, a partire dall'Ottocento, le chiavi di lettura per l'interpretazione di Dante e della sua opera, e come queste abbiano saputo veicolare al pubblico, di volta in volta, un ritratto diverso del Fiorentino.

Il terzo capitolo si concentra, quindi, sull'analisi delle performance di un attore ottocentesco: Gustavo Modena. Ci si sofferma su questo interprete poiché è colui che ideò le "Dantate", un format per la declamazione del poema dantesco destinato ad avere largo seguito; secondo tale modalità scenica, più canti del poema vengono interpretati in monologhi ricchi di dinamicità e *pathos*, all'interno di un ambiente scenico scarno ed essenziale. Le esibizioni di Modena si caratterizzano per il forte tono polemico e per il tasso attualizzante di satira: egli intende presentare Dante come "uomo di parte" della contemporaneità, al fine di valorizzarne al massimo la forza critica.

Debitore della lezione di Modena è Roberto Benigni, attore contemporaneo di cui parla diffusamente il quarto capitolo della tesi. Egli, per la modalità teatrale adottata e per il

suo Dante restituito al popolo e carico di allusioni, in senso lato, politiche, sembra ricollegarsi intimamente a quello di Gustavo Modena⁴. Benigni, infatti, nelle sue performance, alterna sapientemente alla recita delle terzine la satira riguardante l'attualità, inoltre, come l'attore ottocentesco, sfrutta tutta l'amplificazione mimica del proprio corpo al fine di rendere più accessibile, agli spettatori, il dettato dantesco. Al di là della satira, il fine ultimo dell'attore toscano è di natura civile e pedagogica: egli vuole infatti contrapporre "la scoperta e la pratica dei valori della bellezza, dell'interiorità, della spiritualità come alternativa alla banalità, alla volgarità, al degrado dell'esperienza quotidiana"⁵.

Di vedute simili è l'altra interprete presentata nell'ultimo capitolo, Lucilla Giagnoni, una tra le poche voci femminili a cimentarsi con la *Commedia*. Quest'ultima ritiene che la parola poetica dantesca possa far oltrepassare gli affanni e l'"inferno" della contemporaneità, dispiegando la strada verso la salvezza e la sublime bellezza. Nel suo spettacolo *Vergine madre*, nello specifico, propone un iter umano, intimo e confortante attraverso sei canti del poema alternando la declamazione dell'opera dantesca a riferimenti letterari, osservazioni ironiche, riflessioni personali e digressioni riguardanti l'attualità, al fine di offrire agli spettatori una versione più moderna e condivisibile del poema. Analizzare la performance della Giagnoni permette, inoltre, di comprendere la peculiarità di una rilettura femminile della *Commedia*: a differenza degli interpreti maschili, l'attrice, avvalendosi di una mimica più sobria, realizza una declamazione meno impetuosa, ma non per questo priva di intensità; ella riesce infatti a porre in risalto la pregnanza delle parole dantesche ed è, soprattutto, capace di trasmettere agli spettatori tutta la sua spiritualità ed energia interpretativa. Quando si assiste alla recita di *Vergine madre*, sembra infatti di udire una preghiera proveniente dall'intimo Io della protagonista, che narra le vicende in un crescendo di drammaticità, di spiritualità e non in ultimo di speranza, di cui è permeata la *Commedia*, perché come dice la stessa Giagnoni:

4

Pieri 2014, pp. 78-79.

5

Simonelli 2011, pp. 260-261.

“Più spesso sono le donne a pronunciare, senza mediazioni, il desiderio di pace e perché, sicuramente, l’anima ha una voce femminile”.

Ripercorrere gli sviluppi delle performance dell’opera dantesca è stato essenziale per comprendere, in primo luogo, come esse non rappresentino una moda passeggera, ma una tradizione ben consolidata che affonda le proprie radici nelle *lecturae* del XIV secolo e che si protrae, con vitalità e continuità, per oltre sette secoli fino ai giorni nostri.

Da tale analisi è emerso, inoltre, come le recite della *Commedia* abbiano avuto un ruolo essenziale nel riaccendere, a livello popolare, l’attenzione e la passione verso il poema: il medium teatrale è stato infatti capace di rendere la frequentazione del testo dantesco, di nuovo, un piacevole appuntamento: per quanto, infatti, buona parte degli italiani, a oggi, riconoscesse il valore della *Commedia* e dei suoi contenuti, riteneva che l’opera, appresa in modo pedante tra i banchi di scuola, fosse poco accattivante e, soprattutto, non attuale. Le molteplici esibizioni teatrali, invece, proponendo un’interpretazione del poema accessibile al pubblico contemporaneo, hanno fatto sì che ogni spettatore potesse riconoscersi nei valori trasmessi dal testo.

Ogni drammatizzazione, oltre ad aver disvelato il fascino della *Commedia*, abbia stimolato la relazione primaria che si dovrebbe instaurare con l’opera letteraria e abbia arricchito di nuovi significati il poema stesso. La critica dantesca contemporanea è giunta infatti ad affermare, che l’atto della recitazione dei canti abbia favorito la riflessione sull’opera di Dante, indicando agli spettatori, talvolta anche implicitamente, nuove strade autointerpretative del testo; “recitare la *Commedia* diviene infatti, a tutti gli effetti, un esercizio ermeneutico che costruisce legittime, per quanto anomale, interpretazioni, non per via di glosse, scelte redazionali o note a piè di pagina, ma di ritmi espressivi, di pause, di enfasi o di espunzioni, applicate a una testualità di natura fisica, gestuale, iconica e sonora⁶”.

6

Pieri 2014, p. 69.

I. Dante in scena: considerazioni generali sulle trasposizioni orali della *Commedia*

Il successo ottenuto a livello popolare, in questi ultimi anni, dalla *Commedia* rappresenta un un interessante caso di studio. In particolare, sono le letture e le rappresentazioni drammaturgiche dell'opera ad aver conquistato, fin dal XIV secolo, l'attenzione di un largo pubblico; era infatti l'Agosto del 1373 quando il Gonfaloniere di Giustizia e i Priori delle Arti di Firenze commissionarono le prime letture pubbliche del *Dante*, veniva così chiamata all'epoca la *Commedia*, sollecitati da una petizione dei cittadini che recitava:

A favore della maggior parte dei cittadini della città di Firenze che desiderano, tanto per se stessi quanto per altri cittadini che desiderano aspirare alle virtù, quanto anche per i loro posterì e discendenti, essere istruiti nel libro di Dante, dal quale tanto nella fuga dei vizi quanto nell'acquisizione delle virtù quanto nella bella eloquenza possono anche i non grammatici essere informati, con reverenza si supplica voi, signori Priori delle Arti e signor Vessillifero della Giustizia del Popolo e del Comune di Firenze, che vi preoccupiate di provvedere opportunamente e di fare solennemente approvare che voi, signori Priori delle Arti e Vessillifero della Giustizia, possiate scegliere un uomo valente e sapiente, bene dotto nella scienza di questo tipo di poesia, per il tempo che volete, non maggiore di un anno, perché legga il libro che volgarmente è chiamato El Dante, nella città di Firenze, per tutti coloro che vogliono ascoltare, per tutti i giorni non festivi e in un ciclo di lezioni continuo, come di solito avviene in simili affari; e con i modi, le forme, gli articoli e le clausole che a voi, signori Priori e Vessillifero, sembreranno opportune.⁷

Sulla base di tale richiesta, i Priori e i Notabili di Firenze scelsero di affidare l'incarico a un anziano Giovanni Boccaccio; egli, da grande cultore di Dante fin dai primi passi della sua carriera intellettuale e artistica, accettò la nomina e si cimentò, prima del peggioramento delle proprie condizioni di salute, presso la chiesa di Santo Stefano di Badia, in sessanta esposizioni del poema, varie e diseguali per contenuto e ampiezza, arrivando fino al XVII canto dell'*Inferno*. L'autore del *Decameron* impostò le sue letture subordinando l'esposizione del senso allegorico rispetto a quello letterale, sulla base di quanto indicato da Dante stesso in un passo di autoesegesi presente nel *Convivio*:

[...] sempre lo litterale dee andare innanzi, sì come quello nella cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irrazionale intendere alli altri, e massimamente allo allegorico. È impossibile, però che in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori: onde, con ciò sia cosa che nelle scritture la litterale sentenza sia sempre lo di fuori, impossibile è venire all'altre, massimamente all'allegorica, senza prima venire alla litterale⁸.

Le sue *lecturae* riscossero una grande popolarità, coinvolgendo non solo letterati ed intellettuali, ma anche i cittadini meno istruiti, se non analfabeti, affascinati dall'intrinseca bellezza del poema e dall'acuto commento del Boccaccio capace di dar luce ai significati più profondi dell'opera. Tramite infatti i commenti che accompagnarono le esposizioni della *Commedia*, anche la folla non istruita riuscì a comprendere correttamente i significati sopraelevati del capolavoro; tale era infatti l'obiettivo del Boccaccio come egli stesso esplicitò nel suo *accessus* a *Il commento di*

«Pro parte quam plurium civium civitatis Florentie desiderantium, tam pro se ipsis quam pro aliis civibus aspirare desiderantibus ad virtutes, quam etiam pro eorum posteris et descendantibus, instrui in libro Dantis, ex quo tam in fuga vitiorum quam in acquisitione virtutum quam in ornate eloquentie possunt etiam non gramatici informati, reverenter supplicatur vobis, dominis Prioribus Artium et Vexillifero Iustitie Populi et Comunis Florentie, quatenus dignemini opportune providere et facere solemniter reformari, quod vos, domini Priores Artium et Vexillifer Iustitie, possitis eligere unum valentem et sapientem virum, in huiusmodi poesie scientia bene doctum, pro eo tempore quo voletis, non maiore unius anni, ad legendum librum qui vulgariter appellatur El Dante, in civitate Florentie, omnibus audire volentibus, continuatis diebus non feriatis et per continuatas lectiones, ut in similibus fieri solet; et cum eo salario quo voletis non maiore centum florenorum auri pro anno predicto; et cum modis, formis, articulis et tenoribus de quibus vobis dominis Prioribus et Vexillifero videbitur convenire», Milanese 1863, pp. 1-2.

8

Convivio, II, 1, vv. 8-9.

Giovanni Boccaccio sopra La Commedia:

[...] spiegare l'artificioso testo, la moltitudine delle storie e la sublimità dei sensi nascosti sotto il poetico velo della Comedìa del nostro Dante⁹.

Dopo tale fortunato esperimento, la pratica della *lectura Dantis* ha conseguito un florido sviluppo non esaurendosi nel corso dei secoli: infatti la difficoltà d'intendere, nell'insieme e nei particolari, il poema e l'interesse crescente che esso ha suscitato, ha comportato l'incremento delle sue esposizioni in pubblico.

Si possono individuare periodi nei quali il fenomeno ha riscontrato un maggior interesse: in primo luogo, nel XVI secolo, quando, sotto gli auspici dell'Accademia Fiorentina, intellettuali di spicco quali Benedetto Varchi, Pierfrancesco Giambullari, Giovan Battista Gelli e Galileo Galilei diedero nuovo vigore alla lettura della *Commedia* riuscendo a coinvolgere un pubblico curioso, ma ristretto e di nicchia poiché il loro commento, accademico e puntiglioso, volto a indagare il sostrato filosofico dell'opera, risultava difficilmente comprensibile ai più. In secondo luogo, alla fine del XIX secolo quando, dopo la costituzione della Società Dantesca Italiana, ebbe inizio la fase delle moderne letture che, pur riprendendo l'antico esempio del Boccaccio, proposero anche una valutazione in una direzione estetica e culturale del poema, senza privilegiare la mera analisi delle situazioni e dei personaggi¹⁰. Si avvalsero, inoltre, per ciò che riguarda il commento, dei nuovi contributi apportati dalle lezioni del De Sanctis, del Sapegno e di Barbi.

Le molteplici letture istituzionali dell'opera, tuttavia, nonostante avessero come intento comune quello di conferire, tramite il ricorso all'esposizione orale, una maggiore immediatezza al dettato dantesco, sembrano essere antitetiche a tale metodologia di comunicazione¹¹: esse infatti, troppo attente ai particolari, all'analisi linguistica, allo

9

Il commento di Giovanni Boccaccio sopra La Commedia, I, p. 2.

10

Casadei 2010, p. 46.

11

studio delle glosse e dei commenti, privano gli spettatori del puro, ma incomparabile piacere offerto dall'ascolto delle terzine dantesche.

Per assistere a un cambio di rotta nella tradizione delle trasposizioni orali del poema bisogna attendere l'Ottocento, momento in cui le esecuzioni vocali della *Commedia* approdano nello spazio audiovisivo multiespressivo e multicomunicativo del teatro. A partire da questo secolo, infatti, possiamo evidenziare come si sia creata una ben più netta distinzione tra il momento della lettura e quello dell'esegesi e si sia sviluppata la tendenza a realizzare delle esposizioni con un carattere spiccatamente teatrale, nella volontà di poter dar voce a Dante e ai personaggi che animano le sue cantiche.

Negli ultimi due secoli, non solo i letterati si sono cimentati nella lettura della *Commedia*, ma un numero sempre maggiore di attori professionisti si è dedicato allo studio dell'opera al fine di realizzare vere e proprie performance teatrali; un'opera poetica come la *Commedia* può essere infatti declamata in pubblico secondo due modalità: lettura e rappresentazione. Quest'ultima può, a sua volta, prevedere un'interpretazione solitaria o d'*ensemble* di singoli o più canti, ricorrendo a diversi attori che ricoprono i diversi ruoli. La rappresentazione solitaria, tuttavia, non deve limitarsi a essere una pedissequa "ripetizione a memoria", ma deve coinvolgere fortemente anche dal punto di vista fisico e mimico l'interprete, che deve inoltre essere in grado di attuare, nell'arco dell'esibizione, una giusta diversificazione tra i due registri narrativo (Dante-narratore) e interpretativo (Dante-protagonista), in modo da creare un efficace *Verfremdungseffekt*¹².

Il fenomeno delle recite del poema dantesco, a partire dal XIX secolo, diviene ricorrente e popolare in Italia: se, infatti, già dal Medioevo le singole cantiche della *Commedia* venivano drammatizzate secondo le modalità del teatro a stazioni, solo a partire da tale stagione si sviluppa una vera e propria sperimentazione teatrale attorno al poema che porta alla realizzazione delle sue prime compiute rappresentazioni sceniche.

“Ci si può chiedere se un tale slittamento scenico della fruizione sia legato ad un

Cfr. Iannucci 2004, p. 28.

Cfr. Tajani 2011, p. 277.

eventuale, specifico carattere concreto e «corporeo» del linguaggio dantesco; se abbia a che fare con un patrimonio identitario nazionale (per quanto, in un paese come l'Italia, sempre fragile e minacciato); se derivi dalla tradizione inaffondabile del grande attore; o magari se sia solo una moda, un ennesimo caso di divulgazione culturale «intelligente», alla fine inspiegabile come i flussi oceanici di visitatori in certe grandi mostre...”¹³

Di certo questa pratica nasce durante l'età risorgimentale per influsso delle correnti politiche-rivoluzionarie e della cultura romantica che promuove la ricerca delle tradizioni nazionali, ma, si consolida e ufficializza solo dopo l'unificazione italiana in tutt'altra direzione: “recitare la *Commedia* diviene infatti, a tutti gli effetti, un esercizio ermeneutico che costruisce legittime, per quanto anomale, interpretazioni, non per via di glosse, scelte redazionali o note a piè di pagina, ma di ritmi espressivi, di pause, di enfasi o di espunzioni, applicate a una testualità di natura fisica, gestuale, iconica e sonora¹⁴”.

Le riduzioni drammaturgiche offrono interpretazioni così diverse della *Commedia* per via della “*producerly quality*” di cui essa stessa dispone; il poema, infatti, come ha sapientemente illustrato Iannucci¹⁵, presentando una grande ricchezza e complessità di significati, “requires us, its readers, to participate in the production of meaning and thus of our own subjectivities, it requires us to speak rather than to be spoken to and to subordinate the moment of production to the moment of reception”¹⁶.

Ogni scrittore teatrale sviluppa, infatti, un dialogo con la *Commedia*, apportando la propria memoria e cultura e, attraverso tale dialogo, scopre qualche cosa che il testo possiede già in sé, ma che al tempo di Dante o anche solo qualche secolo dopo, rimaneva

13

Pieri 2014, p. 69.

14

Pieri 2014, p. 69.

15

Iannucci 2004, p. 4.

16

Iannucci 1989, p. 7.

latente; il contenuto del poema viene, così, esplorato da nuove angolazioni fino a farne affiorare gli aspetti più reconditi.

In virtù del suo carattere polisemico, l'opera dantesca è divenuta quindi una fonte inesauribile di ispirazione per le arti drammatiche dando origine a rappresentazioni sceniche molto distanti tra loro; tali rappresentazioni possono essere parziali e più fedeli se, accanto a una rielaborazione in prosa, vengono mantenuti passi esemplari e significativi del testo originale, totali se il testo è completamente parafrasato o, addirittura, trasformato (fatta salva la somiglianza con l'opera di partenza).

Grazie al palcoscenico dei teatri, la *Commedia* ha una diffusione più capillare: migrando, infatti, dall'ambito letterario-accademico a quello dell'intrattenimento popolare, essa raggiunge vaste masse di spettatori, coinvolgendo profondamente anche il pubblico meno istruito. A teatro, inoltre, grazie all'uso della prossemica, delle scenografie e dei costumi, viene offerta agli spettatori l'opportunità di comprendere in modo più immediato le allegorie dantesche.

Le costanti riproposizioni sceniche della *Commedia* testimoniano l'attualità delle parole dantesche, capaci di superare le barriere del tempo grazie all'avanguardia delle concezioni politico-civili e all'insegnamento morale trasmesso. La grandezza del poema sta infatti proprio nella sua duttilità: "non vi è opera letteraria che come la *Commedia* sia in grado di adattarsi ai tempi, ai luoghi, ai lettori più disparati"¹⁷.

A seconda della chiave di lettura e delle scelte adottate dagli sceneggiatori, le trasposizioni della *Commedia* si evolvono nel tempo e con esse muta anche e, in modo significativo, l'interpretazione e l'immagine che viene data di Dante autore e, al contempo, personaggio protagonista dell'opera.

1.1 La trasmissione orale della *Commedia*

17

Nuvoli 2011, p. 13.

Che della *Commedia* dantesca siano state realizzate così numerose rappresentazioni teatrali, non deve affatto stupire se si pensa che Dante stesso avesse ipotizzato una simile destinazione per la propria opera.

Se infatti possiamo affermare con certezza che un teatro secondo la fisionomia moderna, Dante non l'abbia mai visto né nella sua amata Firenze, né nelle città dell'esilio, ciò non significa che, in epoca medievale, non avessero luogo rappresentazioni di spettacoli; quest'ultime venivano però messe in scena negli spazi della vita quotidiana della città, come chiese e piazze che divenivano i luoghi deputati al teatro. Era infatti una comune forma di intrattenimento la recitazione di opere letterarie in pubblico: tragedie, commedie, così come poemi epici e in generale tutte le forme poetiche, erano considerati generi performativi, destinati alla recita pubblica. Ciascun testo veniva considerato "opera plenaria" solo nell'*hic et nunc* della drammatizzazione, combinato ai codici espressivi orale, gestuale e mimico.

Pertanto, non si può negare che Dante, autore medievale attivo nel contesto comunale della Firenze di fine XIII secolo - inizio XIV, non abbia chiaro il ruolo fondamentale dell'oralità, meglio vocalità, se non nella produzione, almeno nella trasmissione e nella ricezione dei suoi testi¹⁸; sceglierà quindi di configurare la scrittura della *Commedia* proprio in funzione della sua espressione vocale. Non è inoltre da escludere, come sostenuto da Armour, che anche Dante in prima persona, mentre si trovava in esilio, si sia cimentato in letture pubbliche del poema nelle piazze italiane¹⁹.

La *Commedia*, infatti, pur appartenendo al genere didascalico-allegorico, è caratterizzata da una forte drammaticità, indipendentemente dal suo titolo: il termine *Commedia* nel Medioevo aveva un'accezione completamente diversa rispetto all'attuale, come si evince

18

Cfr. De Ventura 2007, p. 34.

19

Cfr. Armour 2007, p. 20.

dalla lettura della XIII epistola di Dante indirizzata a Cangrande della Scala dove viene infatti motivato il titolo dell'opera:

[...] Il titolo del libro è: "Incomincia la Comedia di Dante Alighieri, fiorentino di nascita, non di costumi". Per capire il titolo bisogna sapere che la parola "comedia" deriva dalla parola "comos" che significa "villaggio" e "oda" che significa "canto", per cui "comedia" come se fosse "canto villereccio".

Ed è la comedia un genere di narrazione poetica diverso da tutti gli altri. Si diversifica dalla tragedia per la materia in questo che la tragedia all'inizio è meravigliosa e placida e alla fine, cioè nella conclusione, fetida e paurosa; ed è detta tragedia per questo da "tragos" che significa "capro" e "oda", come se fosse "canto del capro", cioè fetido come il capro; come risulta dalle tragedie di Seneca. La comedia invece inizia dalla narrazione di situazioni difficili, ma la sua materia finisce bene, come risulta dalle commedie di Terenzio. È questa la ragione per cui alcuni dettatori presero l'abitudine di adoperare, nelle formule di saluto, la frase: "Ti auguro tragico principio e comica fine".

Similmente tragedia e comedia si diversificano per il linguaggio che è alto e sublime nella tragedia, dimesso e umile nella comedia, come dice Orazio nella sua *Poetica* quando dichiara che è permesso qualche volta agli scrittori di commedie di esprimersi come gli scrittori di tragedie e viceversa: ma qualche volta anche la comedia si alza di tono e Cremete irato rimprovera con tumido linguaggio e nella tragedia Telefo e Peleo si dolgono con discorso pedestre ecc.

E da questo è chiaro che Comedia si può definire la presente opera. Infatti se guardiamo alla materia, all'inizio essa è paurosa e fetida perché tratta dell'Inferno, ma ha una fine buona, desiderabile e gradita, perché tratta del Paradiso. Per quel che riguarda il linguaggio questo è dimesso e umile perché si tratta della parlata volgare che usano anche le donnette.

Ci sono anche altri generi di narrazioni poetiche, cioè il carme bucolico, l'elegia, la satira e la sentenza votiva (come appare dalla *Poetica* di Orazio); ma di questi non è ora il caso

di parlare²⁰.

L'espressione "*Commedia*" non indica pertanto l'appartenenza del testo al genere teatrale, ma si riferisce allo stile adottato, alla lingua plurima, alla scrittura mossa e alla disposizione della materia. Nonostante il poema dantesco non sia un testo teatrale, esso presenta una serie di elementi che ne hanno favorito la riproposizione in chiave drammaturgica; per quanto sia infatti caratterizzato da una struttura altamente formalizzata, ci sono indizi che ci fanno presumere che potesse essere destinato a una recitazione orale: "la divisione in canti relativamente brevi rispetto ai libri della tradizione classica rappresenta indubbiamente una misura valida per le singole sessioni recitative²¹".

Il modello di narrazione così articolato da Dante si addice infatti a una delle più frequenti forme di messa in scena medievali: il teatro a stazioni dove "ogni canto (o meglio, ogni episodio, visto che talvolta un episodio si protrae per più canti o, al contrario in un canto sono presenti più episodi) può essere rappresentato in una stazione con la relativa scena, sia essa un monologo, un dialogo con Dante, piuttosto che una scena d'insieme²²"; sarà

20

Libri titulus est: 'Incipit Comedia Dantis Alagherii, florentini natione, non moribus'. Ad cuius notitiam sciendum est quod comedia dicitur a 'comos' villa et 'oda' quod est cantus, unde comedia quasi 'villanus cantus'. Et est comedia genus quoddam poetice narrationis ab omnibus aliis differens. Differt ergo a tragedia in materia per hoc, quod tragedia in principio est admirabilis et quieta, in fine seu exitu est fetida et horribilis; et dicitur propter hoc a 'tragos' quod est hircus et 'oda' quasi 'cantus hircinus', id est fetidus ad modum hirci; ut patet per Senecam in suis tragediis. Comedia vero inchoat asperitatem alicuius rei, sed eius materia prospere terminatur, ut patet per Terentium in suis comediis. Et hinc consueverunt dictatores quidam in suis salutationibus dicere loco salutis 'tragicum principium et comicum finem'. Similiter differunt in modo loquendi: elate et sublime tragedia; comedia vero remisse et humiliter, sicut vult Oratius in sua Poetria, ubi licentiat aliquando comicos ut tragedos loqui, et sic e converso: Interdum tamen et vocem comedia tollit, iratusque Chremes tumido delitigat ore; et tragicus plerunque dolet sermone pedestri Telephus et Peleus, etc. Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si ad materiam respiciamus, a principio horribilis et fetida est, quia Infernus, in fine prospera, desiderabilis et grata, quia Paradisus; ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant. 3 Sunt et alia genera narrationum poeticarum, scilicet carmen bucolicum, elegia, satira, et sententia votiva, ut etiam per Oratium patere potest in sua Poetria; sed de istis ad presens nihil dicendum est», Brugnoli e Frugoni 1996, vol. I.

21

De Ventura 2007, p. 38.

22

17

poi il pubblico, spostandosi da una stazione all'altra, a seguire le vicende narrate nella loro totalità. Rispetto al teatro a stazioni, la *Divina Commedia* presenta, però, un aspetto di assoluta novità ovvero la presenza costante della voce dell'autore che racconta, descrive, commenta, considera, riflette e ammonisce...

Un altro aspetto che ha indubbiamente favorito la circolazione orale del poema è la terza rima capace di preservare il testo da possibili interpolazioni e di facilitarne l'apprendimento mnemonico, fondamentale per l'arte del giullare. Infatti, nella trasmissione delle opere letterarie, in epoca medievale, ebbero un ruolo preminente gli attori girovaghi noti come giullari; essi, esibendosi nelle piazze e nelle strade delle città, di fronte a un pubblico improvvisato, diedero un contributo essenziale alla diffusione della *Commedia*.

A prescindere dal fatto che i comunicatori del messaggio siano stati o meno dei giullari, è cosa nota che il poema dantesco, fin dalla prima pubblicazione, sia stato conosciuto attraverso un'esperienza orale.

A testimoniare in maniera diretta la realtà della diffusione della *Commedia* è Dante stesso in risposta a un *carne* di Giovanni Virgilio. Nel *carne*, quest'ultimo si mostra sdegnato per il fatto che il contenuto della *Commedia*, così complesso e serio, venga interpretato da un neghittoso giullare al fine di dilettere un volgo (*gens ydiota*) incapace di comprendere le immagini e gli argomenti evocati; Giovanni Virgilio infatti intende correttamente la natura "democratica" del progetto dantesco, e se ne rammarica:

Pyeridum vox alma, novis qui cantibus orbem
mulces letifluum, vitali tollere ramo
dum cupis, evolvens triplicis confinia sortis
indita pro meritis animarum, sontibus Orcum,
tanta quid heu semper iactavis seria vulgo,
al nos pallentes nichil ex te vate legemus?
Ante quidem cythara pandum delphyna movebit
Davus et ambigue Sphynchos problemata solvet,

Tajani 2011, p. 274.

Tartareum preceps quam gens ydiota figuret
et secreta poli vix experata Platoni:
que tamen in triviis numquam digesta coaxat
comicomus nebulo, qui Flaccum pelleret orbe.
(vv. 1-13)

Nell'ecloga di risposta Dante, al contrario, non pare essere risentito per la recitazione giullaresca della *Commedia*: la preoccupazione del poeta non è infatti che le sue “*verba comica*” vengano diffuse a livello popolare, ma piuttosto che vengano recitate in modo errato, dando luogo a performance di scarso livello.

[...] Comica nonne vides ipsum reprehendere verba,
tum quia femineo resonant ut trita labello,
tum quia Castalias pudet acceptare sorores?
(vv. 52-54)

La diffusione popolare della *Commedia* viene attestata anche dal Petrarca che, nella XXI lettera delle *Familiaries*, si strugge poiché i nobili versi del poema vengono alterati dal volgo illitterato:

[...] Scripta eius pronuntiando lacerant atque corrumpunt queror et stomachor illius
egregiam stili frontem inertibus horum linguis conspui fedarique²³.

Lo stesso Boccaccio, che in un primo momento contribuì alla divulgazione dell'opera consegnando, con le sue sessanta lezioni tenute presso la chiesa di Santo Stefano di Badia, la *Commedia* a un pubblico comprendente non solo intellettuali (come letterati e teologi) ma anche “mercanti, popolani, iscritti alle Arti, borghesi, artigiani”²⁴, ammise poi il proprio pentimento per avere dischiuso significati così importanti a coloro che non erano in grado di intenderli correttamente. Egli affidò la sua contrizione a quattro sonetti (*Rime*, CXXII-CXXV) nei quali riconobbe le proprie colpe; in parte lo giustificano però

23

Rerum familiares libri XXIV, cap. XXI, 15, p. 97.

24

Vallone 1981, vol. I, p. 279.

le pressanti richieste che gli erano state rivolte per svolgere l'incarico, la condizione di povertà in cui versava e “la vana speranza” di riuscire a far comprendere gli alti contenuti della poesia dantesca agli “ingrati meccanici”, impegnati in questioni pratiche e volte al guadagno. Afferma addirittura che la malattia di cui soffre è il giusto castigo per la sua “follia”, consistente nell'aver prostituito le Muse al volgo:

S'io ho le Muse vilmente prostrate
nella fornice del vulgo dolente,
e le lor parte occulte ho palesate
alla feccia plebeia scioccamente”
(*Rime* CXXII, vv. 1-4)

Se Dante piange, dove ch'el si sia,
che li concetti del suo alto ingegno
aperti sieno stati al vulgo indegno,
come tu di', della lettura mia,
ciò mi dispiace molto, né mai fia
ch'io non ne porti verso me disdegno:
come ch'alquanto pur me ne ritegno,
perché d'altrui, non mia, fu tal follia.
Vana speranza e vera povertade
e l'abbagliato senno delli amici
e gli lor prieghi ciò mi fecer fare.
Ma non goderan guar di tal derrate
questi ingrati meccanici, nimici
d'ogni leggiadro e caro adoperare.”
(*Rime* CXXIII)

Detto ho assai che io cruccioso sono
di ciò che stoltamente è stato fatto
[...]
Però ti posa e a me dà perdono,
ch'io ti prometto ben che 'n tal misfatto
più non mi spingerà alcun giammai.”
(*Rime* CXXIV, vv. 9-15)

Io ho messo in galea senza biscotto
l'ingrato vulgo, e senza alcun piloto
lasciato l'ho in mar a lui non noto,
ben che sen creda esser maestro e dotto:
onde el di sù spero veder di sotto
del debol legno e di sanità voto;
né avverrà, perch'ei sappia di nuoto,
ch'e' non rimanga lì doglioso e rotto.
E io, di parte eccelsa riguardando,
ridendo, in parte piglierò ristoro
del ricevuto scorno e dell'inganno;
e tal fiata, a lui rimproverando
l'avarò senno e il beffato alloro,
gli crescerò e la doglia e l'affanno.
(*Rime*, CXXV)

Da rilevare i toni accesi con cui l'autore del *Decameron* condanna un pubblico supponente che pensa di penetrare il sapere dantesco sebbene non sia capace di comprendere che cosa sia una poesia.

Vi sono, poi, due taglienti novelle tratte dal *Trecentonovelle* di Sacchetti che mettono a fuoco la fruizione prettamente orale dell'opera dantesca. Nella novella 114 si racconta dell'incontro presso Porta San Pietro tra Dante e un fabbro che:

[...] che cantava il Dante come si canta uno cantare, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccicando, che pareva a Dante ricever da quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri, con che faceva l'arte. Piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tenagli e getta per la via, e così gittò molti ferramenti. Il fabbro, voltosi con uno atto bestiale, dice: "Che diavol fate voi? Siete voi impazzato?"

Dice Dante: "O tu che fai?"

"Fo l'arte mia – dice il fabbro - e voi guastaste 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 feci, io non ho altr'arte e tu me la

guasti”

Il fabbro, gonfiato, non sapendo rispondere, raccoglie le cose e torna al suo lavoro, e se volle cantare, cantò di Tristano e dei Lancilotto, e lasciò stare il Dante”²⁵.

Nella novella seguente viene proposto un episodio simile; in questo caso però è un asinaio a recitare in modo inesatto la *Commedia*:

Andava dietro agli asini, cantando il libro di Dante, e quando avea cantato un pezzo, toccava l’asino, e diceva: “Arri”

Scontrandosi Dante in costui, con la bracciaiuola li dieda una grande batacchiata su le spalle dicendo: “Cotesto arri non vi miss’io”

Colui non sapea né chi fosse Dante, né per quello che gli desse; se non che tocca gli asini forte e pur: “Arri, arri”

Quando fu un poco dilungato, si volge a Dante, cavandoli la lingua e facendoli con la mano la fica, dicendo: “Togli”

Dante veduto costui, dice: “Io non ti darei una delle mie per cento delle tue”..

O dolci parole piene di filosofia! Che son molti che sarebbero corsi dietro all’asinaio, e gridando e nabissando ancora tali che avrebbero gittate le pietre; e ‘l savio poeta confuse l’asinaio, avendo commendazione da qualunque intorno l’avea udito, con così savia parola, la quale gittò contro a un sì vile uomo come fu quell’asinaio²⁶.

Possiamo dunque affermare con una certa sicurezza che entrambi i popolani descritti nelle novelle avessero conosciuto *el Dante*, non tramite la lettura su di un costoso manoscritto, ma attraverso la performance di qualche cantore. Proprio grazie a questi ultimi, la *Commedia* diviene infatti popolare e inizia a essere apprezzata e recitata anche da coloro che sono culturalmente inferiori; probabilmente Dante presumeva e voleva che ciò avvenisse, a patto che la sua opera fosse interpretata in modo corretto²⁷.

Per comprendere questo panorama, bisogna considerare come, all’epoca, la poesia, a

25

Trecentonovelle, novella CXIV.

26

Trecentonovelle, novella CXV.

27

Cfr. Eco 2008, p. 6.

differenza dell'odierna concezione secondo cui rappresenta un'arte destinata a una ristretta cerchia di intellettuali, venisse ritenuta uno strumento popolare e, per questa ragione, fosse tramandata a memoria e recitata a voce alta rivolgendosi al proprio uditorio.

A questo proposito, Dante, conscio della pluralità dei suoi destinatari, si rivolge loro in più luoghi della *Commedia* per sollecitarne l'attenzione: egli, rifacendosi infatti ai criteri dell'*artes predicandi* medievali, indirizza le sue apostrofi a dei destinatari non specificamente identificati, da intendersi con la pluralità degli uditori, presenti e ascoltanti, o semplicemente immaginari.

1.2 La teatralità della *Commedia*

Chiunque si accinga alla lettura della *Commedia* non può non cogliere la componente altamente drammatica e spettacolare che caratterizza la descrizione del viaggio dell'autore attraverso il mondo ultraterreno; motivo per cui, fin dalla prima pubblicazione, è stato considerato un elemento costitutivo del poema la sua vocazione alla teatralità.

Nelle pagine dei commentatori della *Commedia* possiamo infatti notare come la frequenza d'uso dell'aggettivo "drammatico" e, più in generale, l'adozione di una terminologia teatrale abbia avuto un incremento costante²⁸: ricordiamo Giovanni Fallani che definisce la *Divina Commedia* come "un'esperienza teatrale complessiva"²⁹ o ancora Renzo Scarabello che considera il poema "il più grande dei teatri, che ospita un'inesauribile gamma di gesti, modulazioni, suoni, voci, spaziando disinvoltamente dal sacro al profano, dal comico al tragico, dal quotidiano al solenne, dal serio al grottesco,

28

De Ventura 2002, p. 1.

29

Fallani 1960, p. 27.

dalla farsa all'elegia.”³⁰.

Si può pertanto addurre, come affermato da Iannucci³¹, che la *Commedia* appartenga a un genere ibrido essendo al contempo un testo didascalico e drammatico.

L'abilità di Dante nella *Commedia* è stata infatti proprio quella di riuscire a superare, tramite un sapiente uso del multilinguismo poetico, i confini tra le arti integrandole tra loro: egli assume ora le vesti del pittore o scultore, capace di rendere visibile ciò di cui tratta, ora quelle del musicista o coreografo corredando le proprie rime con sinuose danze e armoniose melodie; infine, si trasforma in un regista “dispiegando davanti agli occhi del lettore – divenuto momentaneamente spettatore, grazie alla spettacolarità di alcuni episodi che ricordano microstrutture teatrali – un nuovo ludo, ricco di elementi farseschi, una sacra rappresentazione o uno squarcio drammatico di teatralità gestuale e di parola³²”.

La motivazione profonda del successo della *Commedia* a teatro va ricercata nella componente di visualità intrinseca che essa possiede: Dante, sfruttando appieno il potere immaginifico della scrittura, riesce a rendere la parola uno strumento comunicativo e di conoscenza più efficace, trasformando la semplice narrazione in un racconto per immagini; grazie alla sua grande abilità di “semplificazione” riesce a creare personaggi vivi e reali, benché li descriva solo in pochi tratti. Questo aspetto è particolarmente evidente nell'*Inferno*, motivo per cui è proprio questa cantica ad aver ottenuto maggior fortuna nella transmediazione teatrale e, prima ancora, nelle arti figurative.

A conferire questa forza ed energia rappresentativa alla *Commedia* concorrono una serie di strategie drammatiche: in primo luogo, l'ampio ricorso ai dialoghi e ai monologhi nella strutturazione dell'opera come mezzo per raccontare, per sceneggiare invece che spiegare³³. L'estensione dei dialoghi, come analizzato da Staedler³⁴, copre circa i due terzi

30

Scarabello 2005, p. 205.

31

Iannucci 1973, pp. 1-2.

32

Maslanka Soro 2014, p. 14.

33

del poema (54,8%) e la loro durata media va aumentando dall'*Inferno* al *Paradiso*: infatti, nella prima cantica, notiamo il prevalere di rapidi botta e risposta negli incontri tra i personaggi; mentre nel *Paradiso* sono più frequenti i monologhi, come nel caso dell'orazione di Giustiniano, estesa per un interno canto. Proprio tramite questi ampi monologhi, i grandi caratteri della *Commedia* raccontano il loro passato, alternandosi come su di un palcoscenico: "Dante infatti compie un passo indietro per lasciare loro il proscenio o, al massimo, pone loro dei quesiti per spronarli a proseguire nella rievocazione. La quale spesso procede per analessi³⁵"; è il caso, ad esempio, di Francesca da Rimini, di Pier delle Vigne, di Ugolino e di Ulisse.

La *Commedia* si presenta così come un "teatro in atto" in cui i personaggi si collocano in uno spazio fisico universale (l'altro mondo) al tempo stesso ben preciso e strutturato, una molteplicità di palcoscenici in cui di volta in volta sosta, agisce e dialoga Dante (con Virgilio e Beatrice)³⁶.

Tuttavia, questa ingente presenza di discorso diretto non basta a definire l'alto grado di drammaticità del poema, soprattutto se raffrontato ai dati riguardanti l'*Odissea*, l'*Iliade*, l'*Eneide* o il romanzo medievale francese³⁷: tali opere, pur contraddistinte da una cospicua quantità di dialoghi, rivelano una vocazione essenzialmente narrativa che ne ha reso ben più complessa la trasposizione in ambito teatrale.

Risulta dunque necessario fare appello a ulteriori aspetti, di carattere qualitativo, per motivare la drammaticità della lingua della *Commedia*: in primo luogo, ha un ruolo fondamentale il mimetismo linguistico che esplicita l'inclinazione realistica e figurale di

Wlassics 1976, p. 188.

34

Staedler 1940, p. 112.

35

Tajani 2011, p. 274.

36

Antonelli 2011, p. 9.

37

De Ventura 2007, pp. 92-93.

Dante e rende possibile la connotazione storica dei personaggi delle cantiche, rappresentati secondo la loro lingua e il loro stile.

Vi è, poi, la presenza del parlato, aspetto a lungo trascurato dagli studiosi, dal momento che sembrava arduo poter ricostruire veri e propri esempi di lingua parlata a causa dell'alto grado di formalizzazione della *Commedia*, della sua considerazione come modello esclusivamente letterario e dell'impossibilità di stabilire con certezza i connotati dell'oralità della Firenze del Trecento³⁸. Tuttavia, con una più acuta indagine, sono stati rintracciati elementi ascrivibili a una sintassi del parlato come le concordanze a senso, il "ci" attualizzante, il pronome "lui" come soggetto e il "che" polivalente, capace di conferire al periodo la scioltezza ma anche l'ambiguità semantica tipica del discorso orale.

Inoltre, analizzando la *Commedia* anche dal punto di vista retorico, si può notare come lo stile riproduca in modo evidente le movenze del parlato tramite l'abbondante ricorso ad anacoluti e figure di ripetizione quali anafore, anadiplosi ed epanalessi. Oltre questi espedienti, più strettamente retorici, compaiono nel poema numerosi elementi drammatici, relativi al solo ambito del parlato e alla sua espressività come il cambio di progetto: questo si verifica quando un discorso viene bruscamente interrotto dando luogo a una pausa di silenzio - segnalata dagli editori moderni con i puntini di sospensione -, oppure quando l'andamento generale di un discorso viene sospeso e modificato a causa della presenza di esclamazioni e interiezioni che ne spezzano il *continuum*.

A questa ricchezza testuale e linguistica della *Commedia*, corrisponde poi un'altrettanta ricchezza dal punto di vista dell'azione: il linguaggio drammatico si concretizza infatti nel momento in cui la parola pronunciata dai personaggi è accompagnata alla descrizione dei gesti, delle movenze, dei cenni, tramite dettagliate indicazioni di prossemica.

In questo senso, si riscontra un frequente ricorso a espressione deittiche, volte a

38

De Ventura 2007, p. 150.

completare quel realismo e quella definitezza che sono i tratti tipici della lingua dantesca; tale stile deittico rende visibile in modo immediato il contesto in cui operano i personaggi e le loro movenze, tanto che si potrebbe presumere che Dante stesso abbia voluto fornire indicazioni spazio-temporali così precise immaginando che gli episodi della *Commedia* potessero essere destinati a una scena teatrale³⁹. I segnali discorsivi, infatti, attraverso l'allusione al contesto dell'enunciazione, ma anche a conoscenze non contestuali che solo i parlanti condividono, ci danno l'impressione di assistere a una reale conversazione. Il vasto repertorio di strumenti linguistici del poema è pertanto in grado di veicolare, nella pagina scritta, quelle informazioni che nella comunicazione in presenza sono assolute esclusivamente dall'intonazione, dalla gestualità e dalla mimica facciale.

Al di là della componente linguistica, la *Commedia* presenta, infine, un vario spettro di episodi che si prestano efficacemente alla rappresentazione teatrale proprio per la loro componente spettacolare quali scene di massa (Ignavi, città di Dite), scontri violenti (Malebranche, Bocca degli Abati), scene comiche (Mastro Adamo e Sinone) e apparizioni sensazionali (Il trionfo di Cristo, la Candida Rosa, le Erinni)⁴⁰.

Ciò che stupisce è dunque la capacità del poema dantesco di presentarsi, sia per quanto riguarda il contenuto che per quanto concerne l'ambito linguistico e stilistico, già adattabile alle esigenze della messinscena fornendo, inoltre, una vasta gamma di ispirazioni, di ambientazioni, di personaggi e di *fabulae* da riadattare e rielaborare. La teatralità nella *Commedia* è, infatti, generata in primis dalla presenza di molteplici personaggi descritti in modo così puntuale da poter essere singolarmente riproducibili.

Talvolta gli autori si sono cimentati nell'ambizioso progetto di drammatizzare la *Commedia* nella sua interezza, utilizzando la voce di Dante o il suo dialogo con le guide Viriglio, Beatrice e Bernardo Chiaravalle, come raccordo tra gli episodi; più spesso, tuttavia, il poema viene portato in scena in modo parziale, nelle sue molteplici e proteiformi parcellizzazioni tematiche o nelle poliedriche rappresentazioni dei singoli

39

De Ventura 2007, p. 195.

40

Tajani 2011, p. 275.

personaggi⁴¹.

1.3 I generi della *Commedia* a teatro

La vastità e la ricchezza di contenuti offerti dalla *Commedia* e la possibilità di frammentarne la storia ha reso possibile rappresentazione sceniche del poema dantesco molto distanti tra loro. Nell'universo teatrale, l'esempio sublime della *Divina Commedia* si ripropone infatti in maniera difforme con esiti molteplici e imprevedibili poiché ogni drammaturgo, nel momento in cui rielabora l'opera, propone la propria interpretazione nella volontà di trasmettere uno specifico messaggio o anche, talvolta, al fine di assecondare le aspettative del pubblico; per far ciò, seleziona quindi, con particolare cura, il linguaggio, la forma e le modalità teatrali più coerenti con le proprie esigenze.

Ne deriva che la grande quantità della materia dantesca sia stata trattata e declinata secondo i diversi generi e stili teatrali in base alle scelte adottate dagli sceneggiatori che, in alcune occasioni, sono stati inoltre abili nel realizzare spettacoli multidisciplinari, combinando sapientemente i vari generi tra loro.

Nell'Ottocento possiamo notare come frequentemente la *Commedia* venisse portata a teatro secondo le modalità della tragedia: erano infatti considerati più idonei alla resa scenica e capaci di attirare maggior pubblico, quei canti, appartenenti all'*Inferno*, con tematiche toccanti e dolorose. In particolare, tra le tante vicende dantesche, quella di Francesca da Rimini occupò maggiormente la fantasia dei drammaturghi dell'epoca perché ricca di motivi capaci di conquistare il nuovo pubblico borghese come l'amore, la gelosia, l'ambizione e la vendetta.

Diversi drammaturghi, tra il 1802 e il 1834, rivisitarono e reinterpretarono, alla luce della

41

Minervini 2016, pp. 6-7.

sensibilità del tempo, la drammatica *liaison* conclusasi tragicamente: ricordiamo l'opera di Eduardo Fabbri, di Ulivo Bucchi, di Vincenzo Pieracci, di Bernardo Bellini, di Luigi Bellacchi, di Giovanni Pagliari e quella inedita di Francesco Saverio Salfi. In molte di queste rappresentazioni sceniche, non viene ripreso dalla fonte dantesca solo il tema narrativo, ma vengono anche utilizzate le inconfondibili tessere linguistiche della *Commedia*.

Ad incrementare l'attenzione verso il personaggio di Francesca, fu inoltre lo straordinario successo ottenuto dalla *Francesca da Rimini* realizzata da Silvio Pellico nel 1815, tanto che non solo nel panorama italiano, ma anche a livello internazionale venne riproposto il medesimo episodio: oltralpe vi sono infatti le tragedie, debitrice al modello di Pellico, di Christian Ostrovskij, di Victor de Méri de la Canorgue e di Paul von Heyse. Degne di menzioni sono, inoltre, la tragedia in versi di Dmitrij Averkiev, drammaturgo legato al Teatro Aleksandrinskij di San Pietroburgo e la riuscitissima rappresentazione in cinque atti allestita al Broadway Theatre di New York per mano di Edward Loomis Davenport.

La triste vicenda degli amanti viene inoltre presentata a teatro sotto forma di opera, conoscendo un nuovo successo e un felice risultato grazie al connubio tra parole e musica: ne è esempio l'opera di Giovanni Zandonai, basata sul libretto di Tito Ricordi che, a sua volta, riprende in modo piuttosto fedele la *Francesca da Rimini* di D'Annunzio; o ancora, si può ricordare, sempre in ambito italiano, la significativa opera lirica di Saverio Mercadante su libretto di Felice Romani e il melodramma di Emanuele Borgatta, ancora una volta basato su libretto di Felice Romani.

L'episodio di Francesca ebbe inoltre un grande successo sulla scena russa dove infatti, nella seconda metà del XIX secolo, furono realizzati due lavori intitolati *Francesca da Rimini*: l'opera del compositore di origine ceca Eduard Nápravník e la fantasia sinfonica di Pëtr Čajkovskij, la cui prima esecuzione ebbe luogo a Mosca nel 1877. Per il pubblico russo tali adattamenti danteschi costituirono una possibilità per conoscere meglio la civiltà italiana medievale e, ovviamente, il sommo poeta toscano.

Il personaggio di Francesca non è però l'unico ad affascinare le menti degli autori: tra Otto e Novecento vengono infatti drammatizzati i maggiori caratteri della *Commedia*, - quali Pier delle Vigne, Farinata degli Uberti, Manfredi, Pia de' Tolomei, Gianni Schicchi

de' Cavalcanti -, secondo differenti modalità e forme, talvolta combinando testo letterario e musica, fino ad esplorare e sfruttare al meglio tutte le potenzialità del panorama teatrale: “innumerevoli sono, infatti, in Italia e all'estero le scritture tragiche, ma persino comiche e satiriche che presero a soggetto il Dante poeta e che drammatizzarono i più noti personaggi del capolavoro dantesco”⁴².

Un carattere che ebbe una grande fortuna teatrale fu il Conte Ugolino di cui si contano infatti ben dieci tragedie ottocentesche: queste rappresentazioni, pur sviluppando il tema narrativo offerto da Dante, se ne allontanano in parte nella volontà di aderire maggiormente al vero storico.

Ispirata, invece, alla vicenda, narrata nella *Commedia*, riguardo al personaggio di Gianni Schicchi de' Cavalcanti venne composta, nel 1918, un'opera comica da Giacomo Puccini, basata sul libretto di Gioacchino Forzato e, nel 1922, una commedia curata da Gildo Passini. Relativo al genere della commedia, vi è anche l'interessante dramma *Dialogo nella palude*, ideato intorno agli anni Trenta del Novecento da Marguerite Yourcenar e basato sulla travagliata vicenda di Pia de' Tolomei. Della celebre e sventurata gentildonna senese, la cui intera e intensa esistenza terrena ed eterna è riassunta nei tre lapidari verbi danteschi “son, fè, disfecemi”, si può inoltre ricordare la tragedia lirica del 1837 a cura di Salvatore Cammarano con musiche di Gaetano Donizetti⁴³.

Nel corso del Novecento la sperimentazione teatrale sulla *Commedia* si è andata via via intensificando, dando luogo a originali rivisitazioni del testo letterario a metà strada tra tradizione e contemporaneità, tra memoria e innovazione, con un'apertura sempre maggiore verso le diverse e nuove forme teatrali e alla loro reciproca commistione.

Un esempio significativo, per cogliere la carica innovativa delle drammatizzazioni degli ultimi decenni, è lo spettacolo *La Divina* a cura di Alessandro Fullin che presenta una

42

Morace 2014, p. 251.

43

Minervini 2016, p. 9.

rilettura decisamente libera e personale del poema in chiave camp; la *Commedia* viene infatti trasformata in una vera e propria parodia infarcita di ironia pungente e battute stravaganti in cui Fullin, nelle vesti di Dante, guida gli spettatori attraverso *Inferno* e *Purgatorio* per ricollocare le anime penalizzate dalla cancellazione di quest'ultimo da parte della Chiesa.

In tempi recenti, inoltre, l'opera dantesca è approdata sino al teatro dialettale: originale, in questo senso, è la versione in siciliano dal titolo *Infernu* elaborata da Berta Ceglie; lo spettacolo, che si discosta dalla mera erudizione, concede più spazio al divertimento del sapere e all'apertura mentale, pur sempre nella volontà di riproporre l'arte e il genio del Sommo Poeta. Il testo prende spunto dalla traduzione siciliana della *Divina Commedia* ad opera di Tommaso Cannizzaro.

Sempre su questa scia, vi è anche il rifacimento comico e attualizzato intitolato *La Comèdia del domìla*, realizzato da Silveria Gonzato in dialetto veronese; anche quest'ultimo non è da considerarsi come una semplice traduzione del classico, ma come opera ricca di fantasia e comicità che, in ogni caso, mantiene lo spirito originale del capolavoro da cui prende spunto. L'autrice ritiene infatti fondamentale non prendersi troppo sul serio quando ci si avvicina a uno scrittore ineguagliabile come Dante per il quale "sarebbe impossibile farne una imitazione", dichiara, "quindi meglio mettersi in discussione, far capire al pubblico che si tratta comunque di un gioco⁴⁴". Inoltre, la Gonzato, per coinvolgere maggiormente il pubblico nella comprensione del poema, inserisce molteplici richiami all'attualità: ad esempio, per la prima cantica, ha avuto l'idea di cambiare peccati e pene adattandoli alla nostra realtà; si trovano, infatti, inquinatori, razzisti, corruttori, spacciatori di droga, mercanti d'armi, tutti traghettati da Caronte e puniti da diavoli.

Ricordiamo, infine, sempre inerente al teatro dialettale, la versione della *Commedia* in dialetto barese declamata dall'attore Franco Minervini o, ancora, quella in partenopeo dal titolo *La Divina Commedia napoletana*, basata sul testo dantesco del poeta Domenico Jaccarino.

44

Gonzato in Lucchese, aprile 2008.

Possiamo inoltre osservare come le rappresentazioni del poema degli ultimi decenni siano caratterizzate da un maggior dinamismo e da una forte compenetrazione tra testo e musica: un caso di spicco, a questo proposito, è lo spettacolo *Nel mezzo di cammin di nostra vita* a cura di Angelo Savelli che unisce la grandezza immortale delle terzine dantesche alle immagini della contemporaneità ed i canti dell'*Inferno* alle canzoni di quella musica che la chiesa ha definito la musica del diavolo: il rock. Dante, in versione rock, si trasforma così in un giovane artista trentenne in crisi, che questa volta trova la sua guida, Virgilio, non in un poeta, ma in un cantante di musica leggera; l'*Inferno*, a sua volta, si tramuta in un viaggio psichedelico che serve a esorcizzare le paure e il male che un giovane d'oggi può ancora provare e temere.

La piena realizzazione dell'unione tra musica e terzine avviene, però, nel segno del musical: degno di nota a questo proposito è lo spettacolo *La Divina Commedia* sotto la direzione di Mario Bastreggi. Il regista intreccia la trama ispirata all'opera dell'Alighieri con canzoni famose della musica leggera italiana, soprattutto dagli anni '60 agli anni '80; brani di Battisti, Mina, Celentano, Morandi, Patty Pravo, Baglioni e Venditti, oltre a gruppi come i Nomadi, i Pooh e i Dik Dik.

Ancor più famoso è il musical *La Divina Commedia. L'uomo che cerca l'amore* realizzato da Marco Frisina a partire dal libretto di Gianmaria Pagano, uno spettacolo che ha ricevuto recensioni estremamente positive tanto da essere stato definito da NOVA ARS, sua società di produzione, primo colossal teatrale; esso introduce il pubblico nello spettacolare viaggio sul sentiero che attraversa i regni dell'*Inferno*, del Purgatorio e del Paradiso dove Dante incontra mostruose creature, demoni volanti, giganti sorprendenti e illustri personaggi storici, muovendosi in uno scenario eccezionale costituito da scenografie con animazioni 3D capaci, in pochi attimi, di immergere lo spettatore negli inferi disperati o nell'atmosfera aurea del Paradiso. Quest'ultima drammatizzazione, della durata di ben due ore e mezza, si avvale di un cast davvero numeroso, dotato anche di uno specifico corpo di ballo acrobatico.

Se è vero infatti che i personaggi descritti nel poema sono molteplici, non sempre, per la sua teatralizzazione si ricorre a un numero elevato di interpreti, anzi, molto spesso, l'intero spettacolo viene curato da un unico attore che modula la sua voce al fine di

rappresentare i diversi personaggi; così accade nello spettacolo *Vergine madre* di Lucilla Giagnoni che ripropone sei canti della *Divina Commedia*, probabilmente i più noti, avviando gli spettatori nell'Oltremondo dantesco senza che sia necessaria alcuna spiegazione o parafrasi. Un simile approccio all'opera dantesca ci è dato da Giorgio Colangeli nello spettacolo *E quindi uscimmo a riveder le stelle* dal grande impatto emotivo e dall'indubbio valore didattico. Troppo spesso relegato all'ombra dell'*Inferno*, tema della performance è questa volta il *Purgatorio*, per la precisione i suoi primi sei canti. In tale rappresentazione, l'austerità del sommo poeta si congiunge con l'ironia di un interprete che grazie alla sua grande abilità, riesce ad assolvere un compito arduo: trasmettere agli spettatori tutta la pregnanza del messaggio dantesco.

Una caratteristica specifica di queste ultime modalità di drammatizzazione, definite performance, è la coincidenza tra attore/attrice protagonista, ideatore dello spettacolo e suo unico esecutore.

1.4 Il valore didattico delle drammatizzazioni della *Commedia*

Se, in un primo tempo, le trasposizioni orali della *Commedia* ebbero un ruolo essenziale nella diffusione dell'opera in tutti gli strati della popolazione, possiamo dire che, ad oggi, tale problema pare ampiamente superato: il poema dantesco è infatti, dopo la *Bibbia*, uno dei libri più tradotti e diffusi al mondo e, a livello popolare, la gente percepisce il valore della sua poesia e dei contenuti. La questione che si pone attualmente è invece cercare di rendere la frequentazione della *Divina Commedia* una piacevole abitudine, proponendo un'interpretazione che la renda accessibile al pubblico contemporaneo in modo che possa riconoscersi nei valori trasmessi dal testo.

In particolare, l'obiettivo degli ultimi anni, è stato cercare di coinvolgere gli strati più giovani della popolazione nello studio dell'opera dantesca, recuperando il terreno che la scuola ha perso; in molte scuole superiori Dante viene trattato unicamente nel terzultimo anno, alla stregua di qualunque altro autore medievale. Nonostante, infatti, nei programmi scolastici sia prevista la lettura della *Divina Commedia*, questo testo non riesce a essere adeguatamente apprezzato tra i banchi di scuola, sia per il poco spazio che gli viene dedicato, sia per l'approccio dei professori a tale classico; si rendono pertanto necessarie esperienze di altro tipo affinché possa rimanere impresso nella mente degli alunni.

Le nuove generazioni percepiscono infatti Dante, - così come anche gli grandi padri della letteratura italiana -, poco accattivante, lontano e indecifrabile, è quindi essenziale ricorrere a diverse proposte metodologiche, più attente ai gusti dei ragazzi, così che possa essere nuovamente disvelato il fascino di un'opera che è una pietra miliare dell'identità nazionale e un testo di rara e godibile bellezza per la sua unicità, per la densità espressiva dei suoi contenuti, per la potenza della sua lingua e per la vitalità del messaggio civile⁴⁵; come ha affermato Jorge Louis Borges: “La *Commedia* è un libro che tutti dobbiamo leggere. Non farlo significa privarci del dono più grande che la letteratura può offrirci”⁴⁶.

45

Colosio 2011, p. 1.

46

Borges 2014, p. 138.

Inoltre, per quanto riguarda i giovani, la *Commedia* può avere un ruolo fondamentale nella loro formazione culturale e umana, conferendo loro i mezzi adeguati per sconfiggere l'ignoranza e la volgarità dilagante negli ultimi anni⁴⁷. Sarebbe quindi un grave errore arrendersi di fronte all'oggettiva difficoltà di far apprezzare il poema, al contrario, ci si dovrebbe impegnare maggiormente nell'opera di mediazione, proponendo metodi efficaci per far sì che gli studenti possano ancora sentire la potenza e la vitalità della voce dei classici.

È qui che entra in gioco il teatro: le numerosissime rielaborazioni drammaturgiche della *Commedia*, da un punto di vista eminentemente didattico, possono diventare uno strumento utile per permettere agli alunni di studiare l'opera e di appropriarsi di essa collettivamente con quel coinvolgimento che solo il teatro è capace di dare. Infatti, le molteplici forme di spettacolarizzazione, cui è stato sottoposto il poema in questi anni non esauriscono, ma semmai stimolano la relazione primaria che si dovrebbe instaurare con un'opera letteraria, agevolando i docenti nel compito di far sentire e vivo e attuale il poema dantesco. Fermo restando che, per quanto uno spettacolo possa essere una buona strada per un primo, piacevole e serio approccio alla *Commedia*, non può sostituirla lo studio. Così come il commento per un pubblico di teatro non sospende gli studi per commenti più profondi, documentati, colti, come quelli che sempre si fanno a livello universitario e autorevolmente documentati in sedi prestigiose (basti pensare agli *Studi danteschi* o alla *Rivista di studi danteschi*). La scorciatoia dello spettacolo è però più che buona e avvicina Dante anche livelli e tipologie scolastiche che normalmente ne restano lontani. Consente una panoramica essenziale e intelligente del poema, anche se non sostituisce altri, più pacati e approfonditi percorsi.

Inoltre il teatro può essere uno strumento utile per sopperire a un problema opposto che si verifica in ambito scolastico: la lettura della *Commedia*, molto spesso, viene infatti soffocata dall'attenzione eccessiva rivolta alle note filologiche o ai commenti critici, mettendo così in secondo piano le caratteristiche orali del poema che, invece, diventano

47

Romagnolo 2011, p. 5.

nelle trasposizioni teatrali, un punto di forza e che favoriscono l'apprendimento del testo da parte dei più giovani, come ha giustamente affermato Iannucci:

Most students today [...] are highly competent decoders of oral modes of communication [...] therefore, if pointed in the right direction, to retrieve in part the aural/oral dimension (largely lost) of Dante's poem, something that simply reading the poem aloud can no longer hope to do⁴⁸.

Il teatro costituisce dunque uno strumento fondamentale per lo studio dell'opera dantesca, capace di aggiungere maggior valore a quanto letto in aula; proprio per questa ragione sono stati avviati diversi progetti volti a incoraggiare la partecipazione degli studenti alle drammatizzazioni della *Commedia*. Un esempio significativo a questo proposito è il "Progetto scuola" elaborato dalla società di produzione del musical *La Divina Commedia, l'uomo che cerca l'amore*, rivolto appunto agli studenti delle scuole italiane: la sfida culturale e generazionale che si pone è quella di far riscoprire loro l'attualità e l'incanto che Dante ha creato in tempi, in apparenza, così lontani da noi. L'obiettivo, come sostenuto dal regista Ortis, è ridurre la distanza avvertita nei confronti del sommo poeta fiorentino:

La condizione di quest'uomo e del suo genio è la condizione stessa del suo limite, della sua profonda umanità; ed in teatro, il teatro lo rende "presente" solo tempo possibile a teatro, unica scelta ammessa, per questo vero, tangibile, credibile all'interno di una storia che nel suo sviluppo inizia (*Inferno*) si evolve (*Purgatorio*) e si compie (*Paradiso*) consegnando a tutti una *Divina Commedia* intatta e completa. Questa verità teatrale costruita su scenografie versatili, coreografie acrobatiche, costumi suggestivi, proiezioni in 3D di ultima generazione, condotta su musiche orchestrali emozionanti, è pelle, carne e sangue di un uomo modernissimo, attuale, vivente. Questa verità teatrale riduce le distanze, porta con sé il genio fiorentino attorno e addosso a chi, oggi, con occhi giovani si affaccia curioso ed affamato a vivere la propria personale, libera *Commedia*.

Si ritiene quindi che il *medium* teatrale, in quanto veicolo di formazione culturale, possa riuscire a configurare un nuovo spazio libero dove i ragazzi e tutti gli spettatori possano

48

Iannucci 1989, p. 8.

compiere non solo un'esperienza di vita indimenticabile, ma anche crescere spiritualmente ripercorrendo i passi di Dante e identificandosi in lui.

Inoltre, se è indubbio che, ad oggi, buona parte delle trasposizioni teatrali del poema dantesco si rivolgano agli studenti delle scuole, tanto che sovente vengono organizzati dei *matinée*, è vero anche che si sta sempre di più affermando la tendenza inversa: sono infatti spesso i ragazzi che, con l'aiuto e la coordinazione dei docenti, si occupano della realizzazione di drammatizzazioni della *Commedia*, prendendone parte in qualità di attori. Gli esiti di queste iniziative appaiono estremamente positivi poiché gli studenti, coinvolti in questo modo più attivamente in ogni aspetto della messa in scena, dalla stesura del copione, alla realizzazione delle scenografie sino alla scelta costumi, risultano essere ulteriormente stimolati alla conoscenza del testo dantesco.

Merita una menzione, in questo senso, un progetto, cui hanno preso parte ben centoquaranta alunni, che ha condotto all'elaborazione di una rappresentazione della *Commedia* in un luogo decisamente insolito; si tratta infatti dello spettacolo *Il cielo sopra Kibera* realizzato dagli allievi delle scuole provenienti dall'immensa bidonville situata a Nairobi, sotto la guida di Marco Martinelli e Laura Redaelli e grazie, inoltre, all'aiuto della ONG AVSI.



Il cielo sopra Kibera: la Divina Commedia nello slum, Andrea Signori

La rappresentazione vede ragazzi, tra gli 8 e i 18 anni, mettersi nei panni di Dante, Virgilio e Beatrice e ripercorrere con loro il percorso lungo le tre cantiche: tramite questa operazione la *Divina Commedia* raggiunge e penetra nella realtà degli studenti della baraccopoli per i quali l'Inferno da metaforico e poetico diviene concreto, perché coniugato alla vita drammatica del loro quotidiano, ma, al tempo stesso, la presa di coscienza delle loro oscurità, apre la strada per uscire "a riveder le stelle".

Il progetto ha dimostrato, nuovamente, come il poema dantesco sia un archetipo narrativo universale e un classico capace di rivivere anche sulla pelle e nel sangue dei ragazzi di Kibera; ha inoltre provato come fare teatro possa essere un'esperienza fondamentale per i percorsi educativi e didattici: molti insegnanti hanno infatti segnalato come esso generasse negli alunni una grande attrattività tanto che, grazie al teatro, il tasso di assenza da scuola calava notevolmente.



Dante nella baraccopoli di Kibera, Andrea Signori

Da allora l'investimento in tale ambito è aumentato di anno in anno, tanto che è stato possibile allestire una sala interamente dedicata all'attività teatrale in una scuola situata all'interno dello slum. In particolare, ha avuto un ruolo essenziale l'ONG AVSI, che dopo essersi impegnata in altre iniziative riguardanti educazione, inserimento lavorativo e formazione, ha scelto di sostenere tale progetto poiché, come affermato da Giampaolo Silvestri, segretario nazionale dell'associazione, anche in queste aree c'è un forte "bisogno di bellezza e conoscenza":

Quest'attenzione al teatro è un fatto che corrisponde perfettamente a quello che noi intendiamo come cooperazione allo sviluppo: accompagnare le persone a riconoscere il proprio valore, a prendere sul serio i propri desideri e sogni, a esprimerli, anche con il teatro che ha una sua forza straordinaria. Di qui una persona parte e cresce, non si lascia più definire dalle condizioni anche le più povere, e riesce a rimettere in moto sé stesso e la sua comunità. Nello slum non c'è solo bisogno di pane, di lavoro, di scuola. C'è

desiderio di bellezza, di una conoscenza che spalanchi lo sguardo e la creatività, condizione prima perché ogni progetto di sviluppo si avvii e riesca con successo⁴⁹.

2. Interpretare Dante

2.1 Introduzione al personaggio di Dante nella *Commedia*

Un primo problema da affrontare per coloro che si cimentano nella rappresentazione teatrale della *Commedia* riguarda l'elaborazione del personaggio di Dante: egli infatti si presenta all'interno del poema nella duplice veste di narratore e protagonista, poeta e personaggio, io narrante e io narrato.

Dante *auctor* è il fiorentino Dante Alighieri che, in un periodo molto esteso della sua vita, a partire dal 1306 fino alla morte, si dedica alla composizione di un poema in terzine suddiviso in tre cantiche; è il divulgatore del viaggio del protagonista nel mondo ultraterreno, è colui che fissa gli incontri compiuti in un resoconto comprensibile, cercando infatti di conferire una dimensione umana e naturale a tutti quegli eventi che appartengono all'ordine soprannaturale e sovrumano. In questo senso il suo ruolo è paragonabile a quello di un regista che tenta di visualizzare l'aldilà in termini fisici al fine di descriverlo e rivelarlo all'intera umanità. È inoltre contraddistinto dal possesso della verità e della sicurezza e, in virtù di ciò, assume le vesti del giudice cui spetta il compito di distribuire salvezze e dannazioni, beatitudini e pace.

Dante poeta, all'interno della *Commedia*, compie diversi interventi extra e metanarrativi, per questa ragione può giustamente essere qualificato come un narratore intrusivo:

“Nella *Commedia* vi sono numerosi interventi fuori campo dell'autore, il quale interrompe il racconto, cioè chiude il sipario e accorre sul proscenio rivolgendosi al pubblico in presa diretta. Altre volte egli pur facendo brevemente incursione, così da essere notato e da dire la sua, non interrompe la rappresentazione. Capita altresì che egli faccia capolino in maniera dissimulata e senza mostrarsi”⁵⁰.

50

Riccobono 2013, pp. 11-12.

L'io narrante rappresenta sovente sé stesso nell'atto di ricordare, immaginare, scrivere e provare emozioni; egli commenta e giudica quanto accade e dà, inoltre, le giuste istruzioni al lettore per interpretare i fatti descritti. Tratto tipico della *Commedia* sono infatti gli appelli che il poeta rivolge al lettore, essi svolgono una pluralità di funzioni: in alcuni casi hanno un ruolo visualizzante, invitando il lettore ad attivare la memoria o l'immaginazione; in altri casi esortano alla comprensione profonda; talvolta hanno la funzione proemiale di rinnovare l'attenzione; più spesso hanno invece valore metaletterario e mirano a definire il narratore come testimone verace, profeta e autore di un'opera straordinaria.

Infine, in determinati luoghi della narrazione, Dante *auctor* prende parola per invocare gli dei affinché lo aiutino nell'arduo compito di raccontare il mondo ultraterreno; le invocazioni sono in totale nove e ne possiamo ritrovare una nel proemio di ciascuna cantica, più altre situate in apertura di sezioni narrative che necessitano di essere poste in particolare rilievo. La finalità di queste ultime è mostrare l'importanza della materia trattata, tale infatti da richiedere l'aiuto divino, e mettere in evidenza, al contempo, l'umiltà dell'autore in modo che egli possa riuscire a ottenere la benevolenza dei lettori.

Dante *agens* invece, soggetto dell'intreccio narrativo, è l'uomo comune che deve affrontare un percorso in una dimensione che va oltre la concezione umana, ancora legata a una visuale terrestre; è dalla parte degli uomini e dei peccatori dei quali comprende e condivide il dramma: in questo senso il protagonista del racconto è un "io" ma è anche un "noi" e la vicenda che si appresta a descrivere si presenta infatti come relativa a un personaggio storico preciso, ma anche a un rappresentante dell'umanità; il suo percorso assume dunque carattere di universalità, in quanto espressione di un'umanità che cerca di esplorare la realtà ultraterrena.

Dante personaggio è colui che non sa e che quindi deve apprendere, è una figura contrassegnata da incertezza, paura, dubbio e che pertanto non è in grado di procedere nel suo cammino senza il prezioso aiuto concessogli dalle guide.

Come è stato giustamente affermato da Contini⁵¹, vi è un elemento ad accomunare Dante *auctor* e Dante *agens* in grado di ridurre la distanza tra i due caratteri forse più a un'unità nella diversità che non alla coesistenza intratestuale di due soggetti relativamente indipendenti l'uno dall'altro: l'identificarsi ambedue in quanto poeti, infatti anche Dante, nelle vesti di personaggio, evidenzia fin dall'esordio, la sua posizione di scrittore. Oltre a rivestire la medesima funzione culturale, si può intravedere, tra i "due Dante", anche una comunanza di ideali e valori umani.

L'esistenza delle due funzioni, Dante autore e Dante personaggio, è resa ben visibile all'interno del poema tramite una divergenza nelle strutture temporali: le vicende relative al personaggio sono infatti indicate attraverso i tempi verbali "narrativi", cioè i tempi del passato, riferiti al momento in cui si svolge la storia narrata; invece, le vicende relative al narratore, sono descritte attraverso i tempi verbali detti "commentativi" cioè i tempi che si riferiscono al presente e al futuro, al momento della narrazione e della scrittura. Nella *Commedia* si determina, pertanto, un doppio livello temporale: il protagonista ha compiuto nel passato il suo percorso nell'aldilà, mentre il narratore si accinge al presente e al futuro per ricordarlo e raccontarlo.

Inoltre, la coesistenza dei due ruoli è ulteriormente messa in evidenza tramite una divergenza nelle strategie narratoriali: si può infatti distinguere narrazione diegetica e mimetica. La prima prevede un narratore palese che funge da mediatore tra lettori, vicende narrate e personaggi descritti. È un narratore che, oltre ad elaborare il resoconto del viaggio e della visione, esplicita il suo punto di vista e il suo giudizio riguardo ai fatti e ai protagonisti del racconto.

La seconda prevede invece un narratore invisibile che non valuta né giudica quanto accade e che, pertanto, adotta spesso il discorso diretto per evitare di filtrare i pensieri altrui. La narrazione mimetica comprende, principalmente, le sezioni relative ai dialoghi

51

Cfr. Contini 1958, pp. 335-361.

con le anime e richiama il genere teatrale⁵².

Possiamo dunque comprendere che, per attori e drammaturghi, rappresentare a teatro gli episodi della *Commedia* raccontati secondo la narrazione mimetica, così come impersonare Dante nelle vesti di protagonista, può essere un'operazione abbastanza agevole poiché la struttura di tali sezioni e la caratterizzazione dei personaggi ricorda, in parte, quella dei copioni teatrali. Il problema riguarderà invece la teatralizzazione della parte diegetica e, in particolare, l'interpretazione di Dante narratore: sarà necessario assumere la giusta distanza rispetto alla figura dell'*agens* e guardare con un atteggiamento analitico e critico le vicende in scena.

Il narratore, infatti, si trova in una situazione di superiorità e di maggiore consapevolezza rispetto al protagonista poiché è forte di aver già vissuto tale esperienza e sicuro della grandezza che gli è già stata rivelata; egli inoltre, nei confronti dello spettatore, si presenta come una figura autoritaria, al contrario, Dante *agens* che ancora si trova in una condizione di fragilità e smarrimento, dimostra solidarietà ed empatia. Inoltre, per quanto riguarda il rapporto tra *agens* e spettatore, è interessante notare come nel poema venga proposta non una separazione dei ruoli, ma una reciprocità. Infatti, il viaggio che Dante compie non è solo un viaggio da ascoltare, ma un viaggio da imitare: il Dante personaggio porta a termine il suo percorso per poterlo raccontare con il fine di indurre il suo lettore – ciascun suo lettore - a viaggiare a sua volta dalla selva del peccato alla luce della grazia di Dio. La proposta è che l'ascoltatore di Dante sia spinto a intraprendere il medesimo percorso, trasformandosi da spettatore passivo a protagonista attivo.

Nella trasposizione teatrale al fine di distinguere chiaramente l'*agens* dall'*auctor*, sono stati adottati diversi espedienti: in alcuni casi si sceglie di attribuire le sezioni narrative a un interprete diverso dal protagonista; ad esempio nel musical *La Divina Commedia. L'uomo che cerca l'amore* vi è Giancarlo Giannini che funge da voce narrante fuoricampo, mentre Dante in quanto personaggio viene interpretato da Antonello Angiolillo.

52

Picone 1999, p.20.

In altri casi, pur essendo *agens* e *auctor* interpretati dal medesimo attore, nella parte narrativa si sente solo la voce dell'attore che fisicamente non è presente in scena; ancor più interessante, a questo proposito, è la soluzione registica attuata da Federico Tiezzi nella drammatizzazione del *Paradiso* riscritto da Giovanni Giudici: in questo spettacolo, sia Dante narratore che Dante protagonista sono interpretati da Sandro Lombardi, ma viene sdoppiato il volto di Dante per rendere visibile come nell'ultima cantica le apparizioni celesti siano soltanto visioni raccontate dal poeta. Tiezzi infatti si serve della tecnica dello sdoppiamento rappresentando, da un lato, l'*agens* che peregrina nell'ascesa celeste, dall'altro, il suo alter ego che si accascia sullo scrittoio e, attraverso il sogno, narra agli spettatori quanto vede in quel luogo.

Infine, molto spesso, accade che l'interprete di Dante sia in scena anche durante le sezioni narrative, nel momento in cui si accinge ad impersonare Dante *auctor*, tuttavia, per rendere evidente il diverso ruolo rappresentato, il regista opta per un cambio di scenografia o di musica di sottofondo. Al di là di questi aspetti prettamente scenici, è però essenziale che anche l'attore sappia modificare la caratterizzazione e l'interpretazione del personaggio: infatti, quando si fa narratore, oltre rivolgere i propri occhi al pubblico, dovrà presentarsi con quella risolutezza e pace tipica di Dante poeta; quest'ultimo è colui che ha già superato vittoriosamente il difficile percorso nell'Oltretomba e ora ha come unica missione divulgarlo agli ascoltatori. È evidente un simile approccio nello spettacolo *Vergine madre* di Lucilla Giagnoni o in *Quale inferno* a cura di Marica Mastromarino.

Possiamo inoltre notare come, sovente, nelle drammatizzazioni delle sezioni narrative della *Commedia*, gli sceneggiatori abbiano scelto di non riportare fedelmente gli endecasillabi danteschi, ma di modificare e parafrasare il testo al fine renderlo maggiormente comprensibile e fruibile agli spettatori. È infatti la parte narrativa che, oltre a fungere da raccordo tra i vari episodi, ha la funzione di spiegare e chiarificare quanto accade.

2.1 Dire Dante: l'esecuzione della *Commedia*

Per qualsiasi interprete l'incontro con la lingua della *Commedia* rappresenta l'apice della propria carriera: “nessuna opera poetica racchiude tanta ricchezza e potenza espressiva, l'attore o dicitore ha pertanto l'onore ma ha anche l'onere di restituire all'ascoltatore quanto si possa trovare nel testo”⁵³. Per tale ragione, la maggioranza degli interpreti italiani, prima o poi, si è cimentata nella declamazione del poema: Dante è infatti diventato un pezzo fisso nel repertorio e nella formazione dell'attore italiano (maschio di solito, ma non sempre) e un capitolo di *routine* della manualistica recitativa.

Ripercorrendo la lunga tradizione delle recite della *Commedia*, che va dall'Ottocento fino ai giorni nostri, si può constatare come ne abbiano preso parte i più grandi uomini del teatro italiano, ciascuno antologizzandolo in scena secondo la propria singolare interpretazione: da Giovanni Emanuel a Giacinta Pezzana; da Ermete Zacconi a Ruggero Ruggeri; da Vittorio Gassman a Carmelo Bene; da Giorgio Albertazzi a Giancarlo Sbragia; da Arnoldo Foà a Enrico Maria Salerno, a Federico Tiezzi...⁵⁴

Grazie a queste molteplici recite, è maturata la consapevolezza della congeniale oralità

53

Tajani 2011, p. 275.

54

Pieri 2014, p. 69.

del testo della *Commedia* e si è capita l'importanza che può avere tradurre vocalmente la poesia di Dante al fine di avvicinarlo agli spettatori e facilitarne la comprensione; infatti, tramite il tono e l'enfasi dell'esecuzione orale, si può evincere in modo più immediato il significato dei termini lessicalmente desueti, delle costruzioni sintattiche più ardite o, almeno, riuscire a intuire il significato generale di una terzina.

Per riuscire in tale intento è necessario che gli attori non si limitino a eseguire una pura lettura "liturgica" del poema, ma che, in primo luogo, sfruttino appieno la mimica, così da amplificare l'effetto delle parole. Gli interpreti attuali infatti, sulla scia delle prime recite della *Commedia* che vedevano impegnati menestrelli e saltimbanchi, riprendono quella che era la loro peculiarità espositiva ovvero unire alle parole i gesti e la fisicità; infatti il linguaggio del corpo risulta essere coesistente alla comunicazione ed è fondamentale per conferire un altissimo tasso di visualizzazione alla poesia.

Inoltre, un altro aspetto da prendere in considerazione per i dicitori di Dante, è la resa scenica di tutti quegli espedienti linguistici adottati dal Sommo per dare bellezza e potenza espressiva al proprio messaggio; spesso infatti capita di assistere a semplici letture a leggio della *Divina Commedia* durante le quali il massimo sforzo è teso a rispettare il testo, seguendo il principio che la grandezza poetica emergerà da sé senza particolari artifici attoriali. Se da un lato è corretto codesto atteggiamento, in quanto l'attore deve essere al servizio dell'opera, è anche vero che il suo servizio sarà ben reso se egli sarà in grado di valorizzare le figure fonetiche o di dizione (consonanza, onomatopea, assonanza, allitterazione) e le figure sintattiche o di ritmo (dilogia, epanalessi, iperbato) che sono state sapientemente inserite dall'autore per evidenziare determinati aspetti di un personaggio.

Per l'interprete della *Commedia* è pertanto necessario, oltre che uno studio teorico accurato, una vasta applicazione pratica con l'obiettivo di superare la lettura puramente accademica, o meglio presumerla come bagaglio culturale preventivo, per giungere all'esecuzione vera e propria in cui si concentra tutta la capacità di significazione dell'atto orale:

Sottolineare pedissequamente un'allitterazione, per esempio, porta sì al birignao, creando un effetto di ridondanza che offusca il significato delle parole. L'obiettivo dovrebbe

essere invece quello di trovare un equilibrio: lo studio approfondito delle *figurae verborum* va esercitato con misura, intessuto in una trama che comprenda anche i fili della chiarezza espositiva, della restituzione del significato, dell'uso di diversi registri espressivi, del rispetto del ritmo⁵⁵.

Per migliorare nell'interpretazione, inoltre, il dicitore deve assimilare il proprio compito a quello dell'interprete musicale. Tuttavia, a differenza di quest'ultimo che può disporre, nella partitura musicale, delle indicazioni riguardanti l'agogica e la dinamica, l'attore della *Commedia* dovrà invece elaborare da sé tali aspetti, partendo dalla struttura metrica dell'opera letteraria; dovrà quindi studiare accuratamente le idonee variazioni agogiche (pause, rubato, accelerazioni, rallentamenti, corone..) e dinamiche (pianissimo, mezzo-forte, fortissimo, crescendo...) da utilizzare, per fare in modo che il significato del testo arrivi appieno alle orecchie e quindi ai cervelli e ai cuori degli ascoltatori.

Indubbiamente, negli ultimi decenni, gli interpreti della *Commedia* hanno tenuto maggiormente in considerazione questi aspetti, valorizzando la musicalità intrinseca dell'opera e ponendo maggior attenzione alla questione della metrica; si ritiene che, in primis, abbia dato una spinta verso questo approccio Contini che si è concentrato infatti sull'analisi del fonosimbolismo dantesco considerando i suoni, gli accordi fonici e persino le distorsioni sonore come mezzi portatori di significato⁵⁶.

Debitore della lezione di Contini è Vittorio Sermonti per il quale *Commedia* assume infatti il valore di luogo fonosemantico e fonosimbolico in cui è possibile recuperare la voce del mondo nella voce del testo⁵⁷:

Le parole incompresa assumevano la arbitraria e irrevocabile proprietà dei nomi propri [...] il violoncello delle cicale e la romanza del conte Ugolino, le forme del fumo e il provenzale di Arnaldo Daniello, la fame e l'acume lacerante della luce di Dio, mio padre

55

Tajani 2011, p. 276.

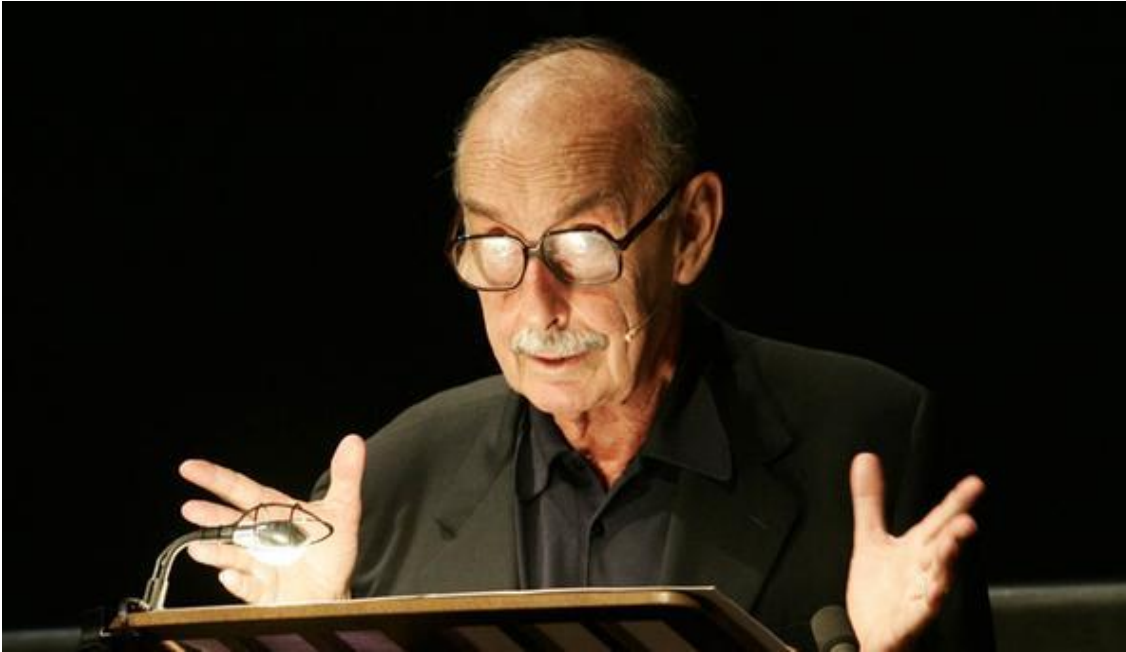
56

Sermonti 1988, pp. 5-13.

57

Caputo 2003, p. 126.

e Dante, Dante e io⁵⁸.



Vittorio Sermonti recita Dante, immagine tratta da www.espresso.repubblica.it

Sermonti stesso poi si sofferma, in modo specifico, sulla definizione della sua nozione di esecuzione del testo della *Commedia*:

La voce ne sa più di me, più di quanto ne so io. Mi affido a lei. È lei che scopre nel testo, in cesure, arsi, tesi, scarti ritmici, l'*espressione* in senso musicale. 1) Non fare finta di essere Dante - quello che dice Io è un personaggio che lui s'è inventato - quell'io simula di ricordare un viaggio che ha fatto. Io mi costringo a un solo livello di simulazione, quello del personaggio fittizio che legge sè stesso. 2) Non assumere l'aria pensosa del genio assoluto. 3) Non si devono *recitare* i discorsi diretti contenuti tra virgolette, le persone che parlano sono personaggi della memoria del personaggio Dante. Quando racconti battute depositate nella tua memoria mormori scandendo, urli a bassa voce, risolfeggi il testo. Insomma, non devi *fare* Ulisse, gonfiando il tono predicatorio. [...] Mi accorgo poi che non leggo mai un canto di Dante due volte allo stesso modo. E che però, quasi sempre, dopo un lungo collaudo, tendo a mimare la primissima lettura, a regredire a

quella prima stupefazione⁵⁹.

L'attore dichiara inoltre di avere come obiettivo quello di poter permettere l'incontro con la *Commedia* a “un qualsiasi italiano dotato di cultura media, intelligenza e un po' di passione” e, per facilitare questo obiettivo, la fonte degli interventi critici viene sempre taciuta, in modo da evitare quelle parti che egli considera eccessivamente pesanti per il proprio pubblico e per non “interrompere continuamente l'avventura per approvvigionarsi di notizie, delucidazioni, varianti”⁶⁰. Egli ritiene infatti che, prima di ogni nota o commento teorico e filologico, nella comprensione di un passo dantesco, tradizionalmente ostico, possa avere un ruolo fondamentale la voce e l'intonazione dell'esecuzione orale.

Nelle esperienze successive si mantiene questa linea, come testimoniano, ad esempio, le declamazioni di Vittorio Gassman, nate dalla volontà di collegare il teatro alla *Commedia* e di trasmettere, in primo luogo, la forza fonica del testo. Le sue interpretazioni, sull'esempio di Sermonti, sono caratterizzate da una breve introduzione, che riassume il canto, senza alcun tentativo di chiarificazione di eventuali passi oscuri, lasciando così ampio spazio alla recitazione del testo. Lo stesso Gassman spiega che “nell'intraprendere questo viaggio, [...] cercherò di evitare almeno l'errore più grossolano, cioè di tentare di spiegare razionalmente, criticamente, Dante. Questo sarebbe riduttivo, è un compito che non spetta a me, e forse è un compito impossibile”⁶¹.

59

Sermonti in Caputo 2003, p.128.

60

Sermonti 1988, p. 4.

61

Gassman 1996, VHS, vol. I.



Gassman legge Dante, regia di Rubino Rubini

Egli riassume così la sua idea di rappresentazione del poema:

Ho cercato di restare sempre in una linea di mezzo, di leggere Dante in modo pulito, di renderlo comprensibile rispettando fedelmente le regole metriche. In Dante la forma stessa è contenuto. Bisogna passare dunque attraverso la metrica dantesca che è implacabile. E preziosissima⁶².

62

Gassman 1993.



Gassman legge Dante, regia di Rubino Rubini

Tali esperienze sembrano, in un certo senso, ricollegarsi intimamente alle prime esecuzioni orali della *Commedia* svolte da Boccaccio: egli infatti insisteva sulla lettura del poema, sviluppando un'esposizione che tenesse conto del livello culturale di un pubblico popolare, sicuramente poco sensibile alle disquisizioni teologiche degli interpreti più dotti. Questi ultimi, infatti, strutturavano la declamazione focalizzandosi sull'analisi del complesso sovrasenso dell'opera. In Boccaccio, al contrario, è evidente un interesse specifico per la *fabula* del poema, non da considerarsi solo come un omaggio alle possibilità ricettive degli ascoltatori: è infatti naturale che l'autore del *Decameron* inclinasse, di fronte alla *Divina Commedia*, una lettura attenta alla superficie del racconto e allo sviluppo della trama.

Quello che ad oggi, a fronte della lunga tradizione delle declamazioni del poema, appare innegabile è come l'atto della recitazione dei canti abbia rappresentato nelle diverse

epoche uno stimolo alla riflessione critica sull'opera di Dante. In particolare, la critica dantesca contemporanea è giunta a riconoscere l'importanza dell'esecuzione orale per la formulazione di nuovi significati: ogni dicitore, infatti con la propria messa in voce caratterizzata dal suo singolare accento, timbro vocale e ritmo, indica, talvolta implicitamente, agli spettatori, nuove strade autointerpretative del testo.

2.3 Impersonare Dante: la scelta del costume teatrale

Per la resa teatrale del personaggio di Dante ha indubbiamente un ruolo fondamentale l'abilità interpretativa dell'attore, soprattutto per ciò che riguarda la caratterizzazione psicologica, ma, affinché l'interprete possa impersonarlo al meglio, è essenziale che venga anche studiato accuratamente l'aspetto esteriore e il costume con il quale portarlo in scena; infatti un attore che si presenta sul palcoscenico con un determinato abito, prima ancora di parlare, rappresenta già un personaggio dal momento che i costumi stessi sono strumenti comunicativi capaci di trasmettere al pubblico significati universali secondo codici figurativi primordiali o inediti⁶³.

La scelta del costume potrebbe sembrare abbastanza agevole per quanto riguarda Dante: nell'immaginario collettivo è infatti stampata una raffigurazione ben precisa del poeta fiorentino che lo vede vestito con un abito lungo di panno rosso, un copricapo dalla foggia morbida, che ricorda un moderno cappuccio, e una corona d'alloro che gli cinge le tempie. Questi indumenti sono infatti diventati *cliché* iconici associati a Dante in grado di renderlo universalmente inconfondibile e perfettamente riconoscibile.

Tale immagine del poeta fiorentino, divenuta ormai popolare, è mutuata dalla tradizione iconografica: Dante infatti è uno tra i pochi autori a livello mondiale di cui sia stato realizzato un numero così considerevole di ritratti e sebbene i diversi artisti lo abbiano

63

Capellari 2010, p. 1.

rappresentato, secondo il proprio stile e con una particolare tecnica, possiamo sempre intravedere una certa corrispondenza tra le varie tele nella scelta degli abiti.

Infatti, fin dal ritratto realizzato da Giotto, il più antico pervenutoci, Dante viene raffigurato con il tipico pastrano rosso e il caratteristico copricapo che rappresenta un simbolo di virtù o indica, forse, il suo legame con la corporazione degli Speziali. Questo affresco, risalente presumibilmente al 1301 e situato nella Cappella della Maddalena all'interno del palazzo del Bargello, vede il poeta fiorentino raffigurato di profilo con il suo classico naso aquilino e attorniato da una serie di figure maschili convenute, probabilmente, per un'adunata.



Ritratto di Dante, Giotto, Cappella di S. Maria Maddalena, Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 1301

L'abito rosso e il lucco sono presenti anche nella versione di Dante realizzata da Andrea del Castagno intorno al 1450: in tale ritratto, oggi conservato agli Uffizi, il Sommo viene rappresentato in uno scorcio di tre quarti con in mano un libro a suggerire la sua vocazione letteraria.



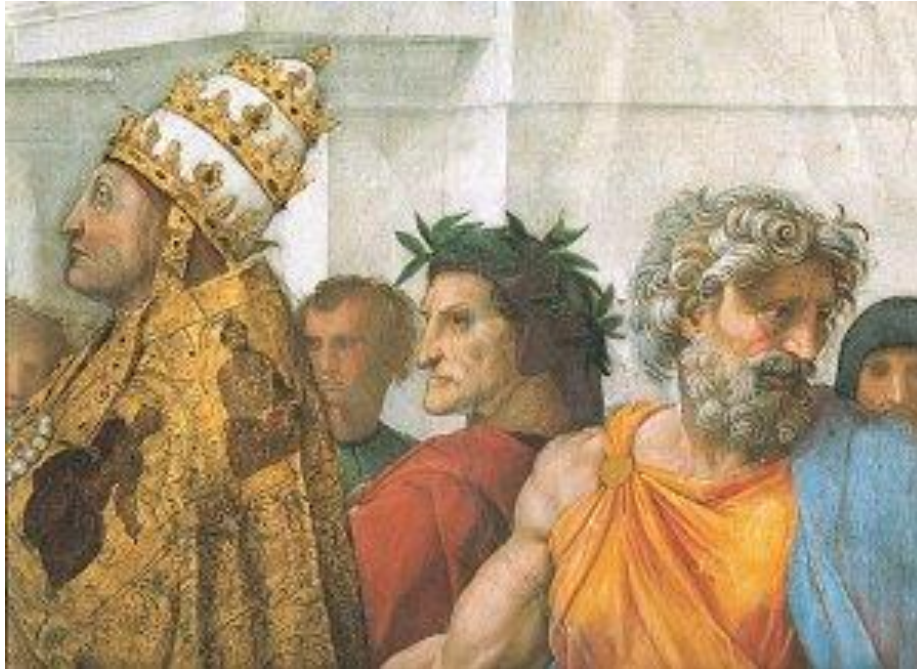
Dante Alighieri, Andrea del Castagno, Galleria degli Uffizi, Firenze, 1450

Una raffigurazione simile del Fiorentino è presente nell'opera realizzata nel 1465 da Domenico di Michelino dal titolo *La Divina Commedia di Dante*, oggi conservata a Santa Maria del Fiore a Firenze. Nella tavola, basata sul disegno di Alessio Baldovinetti, è posto al centro Dante Alighieri cinto di alloro e avvolto nel suo tipico abito trecentesco di colore rosso, dipinto nell'atto di tenere aperto il proprio poema e mentre indica, con la mano destra, il regno dei dannati. Egli è infatti circondato dagli scenari della *Commedia*: dietro di lui troviamo la montagna del Purgatorio, percorsa dai peccatori, e i cerchi del Paradiso, rappresentati tramite delle linee curve.



La Divina Commedia di Dante, Domenico di Michelino, Santa Maria del Fiore, Firenze, 1465

L'elemento del libro, volto a designare la vocazione di Dante, sarà poi presente anche nel ritratto terminato da Giusto de Gand nel 1474 e in quello di Luca Signorelli del 1500. Nel dipinto del Michelino, Dante è inoltre presentato a figura intera, aspetto che poi riprenderà Raffaello Sanzio per ritrarre il poeta fiorentino nell'affresco vaticano del Parnaso.



Il Parnaso, Raffaello Sanzio, Stanze Vaticane, Roma, 1510-1511

L'immagine divenuta iconica di Dante è, però, quella del Botticelli che, rifacendosi all'antecedente giottesco, ritrae di profilo il poeta conferendogli uno sguardo austero e serio; anche in questo caso Dante è avvolto dal suo inconfondibile abito rosso con il relativo copricapo; a contrastare con il rosso dell'abbigliamento vi sono la cuffia, il colletto bianco e l'alloro verde che gli cinge la testa, simboleggiante la gloria poetica cui il Sommo ambisce.



Ritratto di Dante, Sandro Botticelli, Collezione privata, Ginevra, 1495

Pare che questa tipizzazione visuale della rappresentazione di Dante, presente in questi ritratti e poi ripresa anche in raffigurazioni successive, come in quella di Salvador Dalì, derivi dalla descrizione fisica del poeta tramandataci da Giovanni Boccaccio nel *Trattatello e Vita di Dante*:

Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura, e poiché alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, ed era il suo andare grave e mansueto, di onestissimi panni sempre vestito in quello abito ch'era alla sua maturità convenevole, il suo volto fu lungo, e 'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e' capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso⁶⁴.

64

Resta tuttavia un'incognita perché, mentre Boccaccio narra di un Dante dalla barba e i capelli scuri, tutti i ritratti ci tramandano invece l'immagine del poeta fiorentino ben rasato e glabro, ad oggi si pensa che ciò sia dovuto all'influenza di Giotto che realizzò infatti il primo ritratto di Dante rappresentandolo privo di barba, ancora giovane nel periodo precedente all'esilio.

Grazie alla descrizione del Boccaccio e, successivamente, tramite la lunga tradizione iconografica, è stata dunque consegnata e impressa nella mente dei lettori un'immagine ben definita di Dante che inevitabilmente viene presa in considerazione anche quando, in ambito teatrale, ci si occupa della messa in scena della *Commedia*.

Molto spesso si presenta infatti il personaggio di Dante rifacendosi alla sua immagine canonica e quindi con i tipici indumenti di colore rosso: un esempio, in questo senso, ci viene dato da Gustavo Modena che, a inizio Ottocento, nelle sue esibizioni eseguì i canti della *Commedia* indossando il tipico pastrano rosso, come ricordato dalla scrittrice inglese Mrs. Frances Trollope, presente allo spettacolo realizzato ai Bagni di Lucca nel 1840:

The great actor came upon the stage dressed as the divine poet is ever represented in all engravings of him, when taking his ex-terrestrial walk with Virgil... His figure was extremely picturesque and noble, and... it was impossible not to feel greatly delighted by his whole appearance. His long loose robe, which was of scarlet, he managed with a great deal of artistic grace and dignity; and the well-known laurel on his brow became his finely-formed head admirably... After remaining some moments still, as waiting for the fulness of inspiration, he burst forth in deep, slow, solemn, but most melodious tones, with those thrilling words: "Nel mezzo del cammin di nostra vita..."⁶⁵

La tradizione dell'abito rosso viene mantenuta anche in spettacoli realizzati in tempi più recenti: nel musical *Amor che move il sole* a cura di Piero Desantis, seguendo l'idea di proporre costumi semplici ed essenziali, il protagonista viene infatti vestito con la

Trattatello in laude di Dante 1362, cap. XX.

Trollope 1842, vol. I, pp. 329-332.

classica tunica purpurea.



Amor che move il sole, immagine tratta da www.lanotiziaweb.it

Il pregio di tale costume è il suo alto grado di riconoscibilità: gli spettatori infatti, fin dall'apparire in scena, potranno individuare facilmente l'attore che interpreta il Sommo. Talvolta, però, negli spettacoli teatrali della *Commedia*, si opta per il cosiddetto costume metonimico⁶⁶, ovvero viene ripreso solo un particolare elemento fra i tradizionali associati al poeta fiorentino per caratterizzare e identificare al meglio il personaggio; nel *La divina* di Alessandro Fullin, ad esempio, il protagonista, pur vestendo un'insolita tunica di colore bianco, è facilmente identificabile grazie alla corona d'alloro dal valore altamente qualificante.

66

De Nisco 2016, p. 1.



Alessandro Fullin in *La divina*, immagine tratta da www.flaminioboni.it

Ben più innovativa è invece la scelta compiuta dal regista Nekrosius per la sua teatralizzazione della *Divina Commedia* dove infatti vi è un Dante vestito in modo moderno-casual, ma, al contempo, capace di richiamare la tradizione iconografica grazie alla capacità evocativa data dall'intenso rosso del costume che indossa: l'attore infatti porta per tutta la rappresentazione un camicione vermiglio.



Dritta all'Inferno, la Divina Commedia di Eimuntas Nekrošius, Futura Tittaferrante



Nekrosius. Inferno e Purgatorio, immagine tratta da www.doppiozero.com

Molto spesso accade poi che, nelle drammatizzazioni della *Commedia*, non si voglia riproporre fedelmente il costume dantesco, ma si ricerchino abiti più suggestivi capaci di rievocare l'epoca in cui si svolge la vicenda e l'ambientazione del poema in virtù di un maggior realismo. La volontà è infatti, da un lato, selezionare un costume che sia attinente al periodo storico in cui opera Dante, dall'altro scegliere un abito che sia anche coerente con l'atmosfera sovranaturale del poema. È evidente questo approccio nel musical *La Divina Commedia. L'opera* a cura di Giovanni Lorini.



La Divina Commedia. L'opera, immagine tratta da www.youtube.com

Il classico abito rosso sormontato dalla corona d'alloro viene abbandonato anche nel

musical *La Divina Commedia* di Marco Frisina con un intento tuttavia diverso rispetto al caso precedente; il Dante di questo spettacolo, con la barba e i capelli lunghi e vestito in modo moderno, vuole infatti evidenziare il suo status di “everyman”: vuole essere una rappresentazione dell’uomo moderno che peregrina nella selva oscura delle complesse questioni contemporanee.



Divina Commedia opera musical, immagine tratta da www.divinacommediaopera.it

Un’interessante modifica nel costume del protagonista è stata attuata in alcune esibizioni del musical svoltesi nel 2007: si è scelto infatti di far indossare a Dante una maglia azzurra per esemplificare il suo ruolo di mito nazionale, essendo tale colore generalmente associato all’Italia poiché è azzurra la divisa della nazionale di calcio.

In altre drammatizzazioni della *Commedia*, infine, coerentemente all’idea, diffusa negli ultimi decenni, di lasciare spazio all’essenza della rappresentazione smontando le scenografie e abbandonando i costumi di scena; non si ricorre a specifici artifici teatrali e si presenta sul palcoscenico semplicemente l’attore che interpreta il Sommo coi suoi abiti consueti in una scena scabra e minimalista.

Lo scopo di questo tipo di drammatizzazione è porre in risalto le parole dantesche che, grazie alla loro capacità immaginifica, sono già in grado di ammaliare e calare nella narrazione gli spettatori; l'interprete, poi, per trasmettere al meglio alla sala i sentimenti e le emozioni, usa tutta la sua fisicità e corporalità, ricorrendo a lazzi, suoni, onomatopoeie, versacci. Questo accade negli spettacoli *Dante. Inferno* di Corrado d'Elia, in *Vergine madre* di Lucilla Giagnoni o in *Tutto Dante* a cura di Roberto Benigni. Anche se, per quest'ultimo, talvolta, riemerge il richiamo alla tradizione iconografica nella scelta di indossare una camicia o un maglione di colore rosso: è il caso, ad esempio, dello spettacolo eseguito da Benigni la sera del 23 Dicembre 2002 durante il quale recitò "tutto d'un fiato" il XXXIII canto del *Paradiso*.



Dante. Inferno di Corrado d'Elia, immagine tratta da www.sangiuseppeonline.it



Lucilla Giagnoni in Vergine Madre, immagine tratta da www.vallesabbianews.it

2.4 Le chiavi di lettura per Dante e la sua *Commedia*

Osservando la grande varietà di teatralizzazioni elaborate a partire dalla *Commedia*, appare evidente come sia stato possibile sviluppare diversi approcci a Dante personaggio e al suo poema: i drammaturghi infatti, sulla base delle vicende biografiche del poeta e alimentati, inoltre, dalle molteplici interpretazioni, talvolta anche fuorvianti, maturate riguardo la *Commedia*, hanno seguito un particolare itinerario di riscrittura del testo focalizzandosi su un tema dell'opera e su un aspetto saliente della vita del poeta fiorentino.

Questa molteplicità di chiavi di lettura ha fatto sì che a teatro, così come anche negli altri mezzi di comunicazione - che si tratti di fumetto, cinema o radio -, si possa parlare dell'esistenza di più "Danti"⁶⁷. Tuttavia, nonostante nelle rappresentazioni successive siano stati delineati vari sotto-profili del poeta, vi è un'interpretazione che risulta essere prevalente quando si parla di Dante: l'idea di presentarlo come esempio di moralità; viene proposto infatti quale poeta della virtù e paladino della libertà non disposto a cedere a compromessi. Talvolta vengono accentuate queste caratteristiche al punto tale che il Dante "morale" risulta essere ben distante rispetto a quello storico e, perdendo la sua umanità, diviene una sorta di simbolo di valori assoluti che scrittori italiani e stranieri hanno voluto esaltare nel fiorentino⁶⁸. Questa operazione è particolarmente evidente nell'Ottocento quando la figura del Sommo viene infatti investita di una pesante carica ideologica.

Si presenta l'immagine di Dante quale poeta della virtù per via del carattere moralistico e del fine edificante presente nella *Commedia*: l'obiettivo dell'opera è infatti giovare ai lettori offrendo loro esempi e modelli concreti di comportamento perché possano convertirsi dal male al bene e avviarsi sulla strada della giustizia. La presentazione delle anime punite all'*Inferno* deve infatti indurre a concepire le conseguenze del male e ad allontanarsi da esso. Così come per i vizi puniti nel *Purgatorio*, cui si aggiunge l'ulteriore esemplarità del pentimento di cui i peccatori sono stati capaci e che si propone

67

Audeh e Haveley 2012, p. 2.

68

Coppin 2015, p. 666.

all'imitazione dei lettori.

Le basi per la comprensione del mondo morale della *Commedia* vengono date già nel Settecento da Giambattista Vico che è il primo a proporre il mito del Poeta come alto esempio di robusto pensare e forte sentire⁶⁹, ma è solo nell'Ottocento che ha luogo la vera e propria nascita del culto dantesco: i romantici si specchiano nell'umanità di Dante (forte e audace, avversata dalla fortuna) e propongono a modello il suo pensiero morale. Per essi, per dirla col Carducci, "Dante anzi tutto è un grandissimo poeta; e grandissimo poeta è, perché grand'uomo; e grand'uomo perché ebbe una grande coscienza"⁷⁰. Si guarda sì all'opera, ma attraverso di essa è l'uomo che si ricerca, che si idoleggia e si assume a modello di vita: nascono da questo proposito l'esaltazione delle umane e forti passioni, delle nobili opere, delle virtù dell'ingegno e del cuore⁷¹. L'aspetto biografico, che oggi sembra più naturalmente intendersi sul piano storico, nell'Ottocento diventa una vera e propria fonte di ispirazione per le nuove opere artistiche, per i romanzi, per le poesie, per le novelle e, in modo più insistente, per il mondo teatrale.

Il mito dantesco infatti, nato dalla riflessione vichiana e, successivamente, alimentato da pensatori di spicco quali Foscolo, Alfieri e Mazzini, grazie all'effetto del veicolo teatrale si diffonde a livello nazionale; si fa riferimento, in particolare, alle performance della *Commedia* di Gustavo Modena e agli spettacoli realizzati da Adelaide Ristori, Ernesto Rossi e Tommaso Salvini nel 1865, anniversario del sesto centenario della nascita dell'Alighieri.

Nelle rappresentazioni di questi ultimi, oltre alle questioni morali, viene data una particolare attenzione alle riflessioni di carattere politico-sociale presenti nel poema: lo scopo è quello di eseguire i passi della *Commedia* al fine di esprimere le proprie ideologie riguardo la politica italiana e sferrare attacchi e critiche verso il papato. Sempre

69

Palmieri 2006, p. 1.

70

Carducci 1888, p. 33.

71

Vallone 1955, p. 131.

in questo senso anche la figura di Dante viene reinterpretata in chiave politica: per effetto della propaganda risorgimentale e di quella “religione laica, democratica, nazionalista e storicista affermatasi in Europa nell’Ottocento”⁷², Dante viene sfruttato come prezioso “luogo di memoria” per la giovane nazione unita, un pilastro fondamentale impiegato nello sforzo di costruirsi una forma positiva di tradizione nazionale e nello stesso tempo di esorcizzare la disunità⁷³.

Infatti, in un periodo in cui lo Stato italiano sente il bisogno di impegnarsi fortemente per lanciare e promuovere un’immagine compatta e unitaria, viene prescelto Dante come uno degli strumenti più prestigiosi e versatili da mobilitare; le esibizioni di Modena e, in misura maggiore, quelle dei tre grandi attori nel 1865, agiscono in questo senso e promuovono Dante a eroe nazionale e padre della Patria, presentandolo come colui che ha profetato all’Italia l’unità politica, la monarchia temperata di libertà e il disfacimento del potere temporale dei papi.

Viene elaborata tale interpretazione del Sommo sulla base dell’impegno politico dimostrato dal poeta, dapprima in modo concreto, nelle questioni amministrative fiorentine e italiane, anche nel periodo dell’esilio e, successivamente, attraverso l’opera letteraria con le epistole scritte durante la discesa di Arrigo VII, con il trattato politico sulla *Monarchia* e con il *Convivio*, nel quale è presente un forte interesse politico. Quanto sostenuto riguardo alla situazione italiana in tali opere, viene poi ripreso e ulteriormente sviluppato nella *Commedia* secondo due linee-guida: in primo luogo, con una ricorrenza strutturale, infatti ogni sesto canto viene interamente dedicato al tema politico; in secondo luogo con un’idea di progressivo ampliamento del punto di vista, passando dalla dimensione municipale descritta nell’*Inferno*, a quella nazionale del *Purgatorio* sino all’impero terrestre nel *Paradiso*. Al di là dei tre canti strettamente connessi alla questione politica, Dante prosegue, a più riprese, l’analisi riguardo la rovina amministrativa e morale dell’Italia negli incontri con alcuni personaggi legati allo

72

Dionisotti 1967, p. 255.

73

De Rooy 2011, p. 1.

scenario politico come Farinata degli Uberti, Brunetto Latini, Guido de Luca, Carlo Martello e Cacciaguida.

I drammaturghi ottocenteschi, nelle loro trasposizioni sceniche, privilegiano tali episodi del poema, percependo una certa corrispondenza tra le proprie concezioni politiche e quelle illustrate da Dante; infine, persino altri episodi a prima vista meno idonei, vengono profondamente politicizzati. L'esempio classico di tale interpretazione politica riguarda l'episodio di Paolo e Francesca cui viene data in genere una fortissima impronta storico-politica. Inoltre, anche nelle sezioni più strettamente attinenti alla politica, possiamo notare come, molto spesso, le parole del Fiorentino vengano travisate in funzione della propaganda: Dante infatti quando parla di patria si riferisce a Firenze e non intende come stato l'Italia bensì l'impero poiché auspica che tale potere superiore, provvisto di maggiore autorità, possa porre fine ai sanguinosi conflitti interni che dilanano la penisola.

Sempre a partire dall'epoca risorgimentale, Dante viene inoltre insignito di un titolo che ci appare ben più veritiero rispetto all'immagine del poeta quale anticipatore dell'unità Italia; l'epiteto che gli viene conferito è quello di padre della lingua italiana: ricordiamo, a questo proposito, quanto afferma Vincenzo Monti rivendicando a Dante la paternità della lingua: "solo egli può chiamarsi veracemente padre dell'idioma italiano"⁷⁴. A buon ragione infatti, senza sottovalutare il ritmo evolutivo della lingua, il fiorentino del poeta può essere considerato la base dell'italiano attuale: "Quando Dante comincia a scrivere la *Commedia* il vocabolario fondamentale è già costituito al 60%. La *Commedia* lo fa proprio, lo integra e col suo sigillo lo trasmette nei secoli fino a noi. Alla fine del Trecento il vocabolario fondamentale italiano è configurato e completo al 90%. Ben poco è stato aggiunto nei secoli seguenti. Tutte le volte che ci è dato di parlare con le sue parole, e accade quando riusciamo a essere assai chiari, non è enfasi retorica dire che parliamo la lingua di Dante. È un fatto"⁷⁵.

74

Epistolario di Vincenzo Monti, vol. 4, p. 242.

75

De Mauro 1999, p. 1166.

70

Naturalmente, in un certo numero di casi si ha condivisione del significante con le parole dantesche, ossia della materiale struttura fonetica delle parole, ma non del significato: per esempio possiamo considerare il termine “parenti” utilizzato col significato di “genitori”, “noia” per “angoscia”, “gentile” per “nobile di sentimenti” o “salute” per “salvezza”. Questa rimane, tuttavia, una precisazione marginale, che non intacca la verità dell’assunto di fondo. Inoltre, è da ricordare come oltre ai singoli vocaboli, grazie alla *Commedia*, siano entrate in circolo espressioni memorabili o semplici locuzioni; in genere queste ultime appartengono ai canti che hanno avuto maggior popolarità quindi sono principalmente situate nell’*Inferno*.

A Dante spetta poi il titolo di padre della lingua italiana per la sua scelta innovativa di adottare il fiorentino del Trecento, sua lingua materna, per scrivere un’opera di alta letteratura: una decisione davvero audace se si pensa che nel XIV secolo la stragrande maggioranza degli intellettuali considerava il latino l’unica lingua perfetta e idonea alla letteratura, mentre i volgari diffusi nella penisola erano giudicati senza valore. Egli ha saputo inoltre sfruttare a pieno la potenzialità espressiva del volgare in ogni sfaccettatura, passando dalle espressioni auliche ed eleganti fino a quelle più turpi, adoperando persino le parolacce.

Il paradigma del Dante nazionale, inteso come simbolo identitario italiano, si dimostra travolgente nell’arco dell’Ottocento, avendo largo seguito nelle trasposizioni teatrali, ma anche nel corso del Novecento possiamo notare come, in parte, venga mantenuta questa idea: il Fiorentino viene infatti richiamato alla memoria nei momenti di particolare crisi o tensione per sollecitare all’unità la nazione e stimolarne la memoria collettiva. Si pensi alla significativa *lectura dantis* eseguita da Carmelo Bene la sera del 31 Luglio del 1981 dall’alto della Torre degli Asinelli di Bologna per commemorare il primo anniversario dalla tragica strage terroristica della stazione ferroviaria. Egli recitò i canti più famosi tratti dall’*Inferno* e dal *Paradiso* di fronte a migliaia di ascoltatori; in tal contesto fu rassicurante guardare al passato e rievocare il valore letterario e spirituale dell’opera che meglio rappresenta l’orgoglio della storia italiana.

La *Commedia* viene, poi, nuovamente adottata come mezzo per esprimere le proprie posizioni politiche da Benigni: nelle sue performance procede infatti all'attualizzazione della situazione storica di Dante raffrontandola con l'attuale e aggiungendo così un po' di satira politica; egli, in particolare, si sofferma sulle lotte tra guelfi e ghibellini per satirizzare riguardo ai contrasti tra i partiti di destra e di sinistra del governo italiano o, ancora, per esprimere il proprio dissenso nei confronti della classe dirigente. Lo showman introduce il canto, concentrandosi sulla geografia del viaggio di Dante, sul valore morale dei luoghi visitati, su alcuni dei personaggi, ma spesso interrompe la propria spiegazione con digressioni riguardanti l'attualità, o con interventi di satira politica.

Benigni, tuttavia, non incentra i suoi spettacoli unicamente sull'aspetto politico, ma riesce a interpretare con una più ampia visuale il poema dantesco, andando ben oltre alle pungenti satire; infatti, con grande maestria, passa ad elogiare la sublime bellezza dell'opera e la sua ricchezza di significato per poi giungere a delineare la figura di Dante: l'intento dello showman è quello di avvicinare il Sommo agli ascoltatori conferendogli una veste "più umana" e, per far ciò, introduce il tema dell'amore. Egli afferma che ciò che ha spinto Dante a dedicarsi, per anni ed anni, alla stesura del suo poema e a intraprendere il viaggio attraverso i tre regni dell'Oltretomba non è stato null'altro se non l'amore.

L'amore ha, infatti, un ruolo fondamentale nell'opera di Dante: è il motore che muove l'immensa macchina narrativa della *Divina Commedia*. Esso circola ovunque, anche se in modi e forme diverse: amore passionale, disperato, distruttivo, familiare, divino; ogni sorta di amore insomma. È l'amore, che conduce all'elevazione morale e spirituale il Poeta. È l'amore che "muove" Beatrice a scendere dal paradiso, ad andare nel Limbo a chiedere a Virgilio di soccorrere Dante che si trova in pericolo. È l'amore inteso non soltanto come passione terrena capace di ingentilire l'uomo, ma anche quale forza in grado di muovere tutto l'universo e di innalzare le creature fino a farle congiungere con Dio.

Proprio per la centralità della tematica amorosa, a partire dal XX secolo numerose drammatizzazioni si concentrano su tale aspetto: ne è esempio il musical *La Divina Commedia. L'uomo che cerca l'amore* che, come si evince dal titolo, mostra come, solo grazie all'amore, Dante riesca a superare la selva oscura e il percorso nell'Oltretomba, approdando così alla visione di Dio.

Frisina, regista dello spettacolo, asserisce: “Cercavo delle tante letture possibili della *Commedia*, trovare quella più sintetica, più semplice, più lineare. Il Papa, Benedetto XVI, presentando la *Deus Caritas Est* allude proprio a Dante, e a quest'uomo che cercando l'Amore compie questo grande viaggio. E l'Amore è la chiave universale, lo dice Dante, lo dice S. Tommaso, e l'ha detto anche Papa Benedetto XVI, nella sua prima enciclica, e mi pareva questo veramente una possibilità concreta, e una specie d'incoraggiamento”⁷⁶.

L'adattamento teatrale di Marco Frisina si ispira infatti a due modelli: all'enciclica di Papa Benedetto XVI *Deus Caritas Est* (2005) e al XVII canto del *Purgatorio*. Nell'enciclica, Papa Benedetto sostiene che l'amore sia un viaggio alla scoperta di sé che culmina con la scoperta del divino; il viaggio di riflessione interiore che affronta il Dante del musical ha infatti il medesimo significato. Il regista, poi, trae spunto dal canto XVII del *Purgatorio* poiché è qui che Virgilio dà una spiegazione a Dante circa l'amore: il poeta infatti afferma che le anime si trovano in quello stato poiché non sono state in grado di destinare il proprio amore verso il bene più grande; la destinazione appropriata, come detto al verso 85, deve infatti essere “nel primo ben diretto”, quindi Dio. Appare, pertanto, piuttosto evidente come la rappresentazione di Frisina si focalizzi sull'importanza dell'amore divino, inteso come mezzo per raggiungere la salvezza⁷⁷.

Vi sono, poi, itinerari teatrali che non affrontano unicamente la questione dell'amore divino, dando spazio alle altre forme di amore pur sempre trattate nell'opera: è il caso dello spettacolo *Vergine madre* a cura di Lucilla Giagnoni dove, mettendo in scena sei canti della *Commedia*, si passa dalla visione dell'amore passionale e disperato tra Paolo e

76

Frisina in Sciancalepore, dicembre 2007.

77

Cfr. Galati 2011, pp. 19-36.

Francesca, a quello distruttivo per la conoscenza di Ulisse sino all'amore sacro della Vergine madre.

Un'altra rappresentazione in cui si enfatizza il lato umano del Sommo e la sua relazione d'amore passionale con Beatrice è quella realizzata da Eimuntas Nekrosius, che infatti riesce a portare il poema da una dimensione divina a una più umana. Inoltre, in questo spettacolo, è innovativa l'attenzione che viene data al rapporto tra Dante e Virgilio; in particolare si evidenzia come quest'ultimo rappresenti per il Fiorentino non solo una guida, ma un vero e proprio amico capace di fornire un prezioso aiuto per raggiungere la luce.

Un ulteriore percorso interamente giocato sull'amore tramite una scelta di sei canti significativi, tra cui ovviamente il quinto dell'*Inferno*, è quello elaborato nello spettacolo *L'amor che move il sole e l'altre stelle* a cura di Pino Micol.

Possiamo quindi notare come dal Novecento fino ai giorni nostri, fatta esclusione del periodo fascista, la riproposizione dell'opera dantesca abbia perso, in buona parte, la sua risonanza politica per lasciar spazio a interpretazioni focalizzate maggiormente sull'ambito dei sentimenti umani e dell'interiorità al fine di ridurre la distanza tra la figura di Dante e gli spettatori. Molto spesso, a torto, alcune drammatizzazioni sono state criticate per l'azione banalizzante compiuta su Dante e sulla sua opera: infatti, pur mettendo in secondo piano la questione politica, esse svolgono sempre un ruolo di natura civile, concentrandosi sull'aspetto morale della *Commedia*, e riproponendo Dante come punto di riferimento da cui partire per riflettere sulle condizioni attuali.

3. La *Commedia* a teatro nell'Ottocento: l'avvio di un nuovo format con Gustavo Modena

Negli ultimi cinquant'anni abbiamo visto come le letture drammatizzate della *Commedia* realizzate da attori del calibro di Vittorio Gassman, Carmelo Bene, Giorgio Albertazzi e, non da ultimo, Roberto Benigni abbiano riscosso un grande e, inaspettato, successo. Se vogliamo comprendere come si sia sviluppato tale fenomeno indagando quale sia

l'origine di queste recite e il modello a cui, in parte, si ispirano, dobbiamo necessariamente compiere un passo indietro e tornare agli anni Trenta dell'Ottocento. In questo periodo, infatti, nei teatri italiani ed europei un giovane attore e patriota chiamato Gustavo Modena idea un nuovo format per la declamazione del poema dantesco: le cosiddette "Dantate", una modalità innovativa per recitare i canti della *Divina Commedia* che riscosse notevoli consensi, rimanendo impressa nei ricordi degli spettatori e nella memoria dei colleghi di Modena per oltre mezzo secolo dopo la sua morte⁷⁸.

Per le sue performance, l'attore si presentava in scena travestito da Dante così come ci testimonia un recensore di un suo spettacolo del 1840: "il suo abito è in costume, e precisamente conforme, se la memoria non mi tradisce, al quadro che ci rappresenta l'Alighieri nel Duomo di Firenze"⁷⁹; egli rifacendosi all'immagine del Sommo proposta dalla tradizione iconografica, indossa il classico abito lungo di panno rosso, il copricapo dalla foggia morbida, simile a un moderno cappuccio, e una corona d'alloro attorno al capo. L'intento di Modena è infatti quello di realizzare una sorta di impersonazione con Dante, così da non limitare il suo spettacolo a una mera citazione o lettura del poema, ma compiere una vera e propria messa in scena di una versione: "l'essenza della recitazione non doveva consistere nella semplice declamazione del testo secondo le rigide regole accademiche; al contrario, il lavoro dell'attore deve essere in grado di rendere il personaggio una creatura viva, studiandone la fisionomia esteriore, e ancor di più, incarnandone le idee e i sentimenti"⁸⁰.

Per tal ragione, inventa anche una nuova dinamica scenica: l'attore ricostruisce infatti, in forma drammatizzata, il processo creativo del poema presentandosi sul palco, in un primo momento, nell'atto di pensare i versi dell'opera per poi dettarli ad un amanuense; in alcune drammatizzazioni quest'ultimo carattere viene sostituito con una figura femminile,

78

Cfr. Caesar e Havelly 2012, p. 111.

79

Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena, in "Il Ricoglitore di notizie teatrali", giugno 1840 (Cfr. Petrini 2012, p. 183).

80

Oliva 2007, p. 82.

probabilmente interpretata dalla moglie di Modena, Giulia Calame, e da intendersi come la raffigurazione della Poesia o di Beatrice; in altri casi è lo stesso Modena, nelle vesti del poeta, a vergare le terzine dantesche su un foglio posto su di un leggio improvvisato in un paesaggio deserto.

Egli è Dante che qua e là rivede alcuni passi della *Divina Commedia*, e gli declama [sic], o piuttosto gli recita seguendo l'impeto della fantasia non già l'ordine del Poema. [...] Con varj rotoli di carta tra mano egli siede sopra un sasso in luogo romito, selvaggio, che alla tua immaginazione può ben ricordare o gli orrori di Fonte Avellana, o le rovine di Tolmino, o qual altra siasi [sic] solitudine in cui Dante abbia meditato il poema sacro [...] Poco lungi da esso una donna, in cui vuoi forse rappresentare la immortalità, sta incidendo sul bronzo i versi del divino Poeta.⁸¹

Anche la scenografia varia di continuo, tra i primi spettacoli in Francia e Svizzera e tra quelli di Londra o di Padova e Venezia: talvolta infatti Modena non ricorre ad alcun corredo scenico; in altri casi, invece, inserisce unicamente il leggio e qualche sasso a suggerire uno scenario aspro e desolato; in altre recite, ancora, costruisce con più attenzione un paesaggio deserto e rupestre. Di volta in volta, lo sfondo viene infatti ripensato e perfezionato, come accade anche per l'aspetto musicale e illuminotecnico, mantenendo pur sempre il contesto multimediale su una linea spartana e minimalista nella volontà di far sì che l'attenzione degli ascoltatori si concentri unicamente sull'attore. La scena rimane infatti elementare, povera, in anticipo rispetto al teatro di narrazione odierno, ben lontana dalle *machineries* del Grand opéra o dal dispiegamento circense dello spettacolo popolare.

In tale spazio essenziale, Modena si muove dal boccascena fino al fondo palco tra pause, silenzi, esplosioni vocali e tumulti indignati di un cuore appassionato, trasformando la rappresentazione in un suggestivo soliloquio caratterizzato da una forte dinamicità e ricco di *pathos*. La grande novità apportata da Modena a teatro è infatti la riduzione della rappresentazione di più passi della *Commedia* in un soliloquio, riportando in auge una

81

Esperimento di declamazione dato da Gustavo Modena, in "Il Ricoglitore di notizie teatrali", giugno 1840 (Cfr. Petrini 2012, p. 183).

modalità di drammatizzazione caratteristica del teatro occidentale, ma relegata per lungo tempo in disparte dagli autori ed attori suoi contemporanei.

L'efficacia comunicativa della sua modalità teatrale sta nel lasciare agli spettatori il tempo e lo spazio per le proprie integrazioni fantastiche ed emotive; in virtù di ciò, gli ascoltatori seguono infatti con la massima attenzione le declamazioni e ne rimangono felicemente colpiti, come testimoniato da Bonazzi⁸² che ricorda che, alla fine dello spettacolo svoltosi il 17 maggio 1839, presso l'Opera Concert Room del Queens's Theatre di Londra, il pubblico urlava entusiasta, "Viva Modena – Viva l'Italia" e prosegue nella rievocazione raccontando:

Tra coloro che in Italia lo avevano udito solamente nel dramma, alcuni non sapevano capacitarsi come nella declamazione di Dante ei potesse sfoggiare tanta potenza d'arte e coglierne tanta messe di gloria; ma compresero, poi che l'ebbero udito quanto i miracoli del genio sorpassino l'aspettazione [...] rinunciamo a descrivere con che tono d'ispirazione, con che profondo e semplice accento, con che musica ineffabile egli dicesse il verso e la terzina di Dante [...] non mai più potente invito fu fatto a studiare quel sommo, non mai miglior momento ad intenderlo⁸³.

È poi interessante notare come Modena non si sia concentrato unicamente sull'ideazione dell'esibizione dal punto di vista dell'aspetto vocale, ma abbia voluto studiare l'intero progetto, pensando con accuratezza a ogni ambito del quadro scenico con delle finalità precise.

La scelta di recitare Dante nel momento della creazione artistica ha infatti l'obiettivo di spiazzare le attese del pubblico, sollecitarne l'attenzione e indurlo a riflettere mettendo in scena qualcosa di totalmente inconsueto. Al tempo stesso l'attore vuole mostrare la dimensione artificiale, il carattere costruito dell'arte⁸⁴; per questa ragione interpreta il

82

Cfr. Bonazzi 2011, p. 26.

83

Bonazzi 2011, pp. 27-28.

84

Sommo che medita, compone, scrive e modifica i suoi versi: “Egli [...] muovesi a lento passo, s’assiede, si rialza, medita, s’ispira, scrive, cancella, rilegge, crea”⁸⁵.

Modena, poi, sceglie di proporre Dante mentre si compiace nella scrittura del proprio poema con l’obiettivo di rendere lo “scrittore divino” più umano, avvicinandolo alla platea di ascoltatori e calandolo nella contemporaneità:

[...] Ecco perché io credo di non poter meglio chiarire l’idea informatrice e gli episodi del poema, che figurando in me la persona del Poeta mentre ruguma, corregge e completa il suo lavoro. I nostri odierni dolori spiegano assai meglio la *Divina Commedia*, che non la parola morta delle glosse.

Per quanto, tuttavia, lo scopo di Modena fosse giungere a una sovrapposizione tra la propria figura e quella del Poeta, tramite l’impersonazione, molti critici insistono nel rilevare la forte presenza dell’attore, tanto da affermare che non sia Modena a vestire i panni di Dante quanto piuttosto il contrario.

Petrini 2012, p. 184.

Modena in Brizzi 1841, p. 4.



Gustavo Modena, immagine ottocentesca, autore sconosciuto

Pur assumendo le sembianze del poeta, l'attore fa infatti sempre capolino sotto il costume dantesco; in primo luogo per via delle sue sembianze fisiche, come ricordato in una recensione pubblicata su *La Moda* nel 1840: "Se la natura lo avesse favorito di una fisionomia più opportuna a ricordare almeno in parte quella tanto nota del divino poeta, certo l'effetto da lui prodotto sarebbe stato più grande"; in secondo luogo è il modo stesso con cui l'attore sceglie di presentarsi sul palco che mette in evidenza la sua diversità rispetto al poeta fiorentino: ad esempio, egli mantiene in tutti i suoi spettacoli la barba e i baffi nonostante nuocciano alle verità di imitazione. Infine, alcune azioni che Modena compie spezzano il gioco della finzione scenica come l'uso della penna per scrivere o, ancora, quello di stracciare più volte i fogli di carta, come descritto in un articolo comparso nel 1844 su *Il Vaglio*:

No, no, s'accerti il Modena, la penna non gli è necessaria, né si conviene. Rappresenti veramente il poeta che ripete i suoi Canti, e non cerchi che di tenersi rigorosamente entro i limiti di questa finzione. Ed allora vedrà pure, che non si addice quello insignificante

stracciar della carta ch'ei fa in vari punti della sua recitazione, e che distoglie, diremo quasi, l'attenzione al soggetto, per non dire che muova a riso.



Portrait of Gustavo Modena (Venice, 1803 - Turin, 1861), dramatic actor and patriot, engraving Italy, 19th century, De Agostini Picture

Più avanti, però, il cronista precisa: “ci arrischeremo di fargli certe nostre discrete osservazioni non sono già repugnanti al merito vero di lui: ché anzi ov'è merito vero, là dev'essere critica vera”; a dimostrare come sia necessario riconoscere il valore delle recite di Modena capaci di coinvolgere numerosi spettatori.

Egli fu infatti uno tra i maggiori artefici della fortuna di Dante nella modernità, avendo un ruolo fondamentale nella diffusione del poema sia in orizzontale che in verticale, a livello di élite e di massa; attraverso il ricorso alla rappresentazione teatrale, le grandi questioni metafisiche e morali, affrontate nella *Commedia*, poterono così penetrare a livello popolare nella quotidianità e nella storia attuale d'Italia e d'Europa⁸⁶.

86

Cfr. Chirico 2016, pp. 33-35.

Modena riesce ad appassionare un così ampio pubblico poiché, in primis, è sua volontà farsi comprendere in modo chiaro da tutti gli ascoltatori: le Dantate assumono, pertanto, un accento popolare che si traduce stilisticamente in una recitazione dal tratto fortemente didascalico⁸⁷. Modena infatti spiega, raffigura e quasi scolpisce l'opera dantesca, tant'è che egli stesso afferma: “Se sapessi quante volte mi arrabbio, con me, per questa recitazione di Dante, che mi fa scivolare nel brutto vizio di telegrafare e gesticolare come un lazzarone”.

Per quanto egli si rimproveri, è questa sua tendenza a rendere la declamazione limpida e chiara, anche per coloro che non dispongono di specifiche competenze letterarie. Per tale abilità riceverà, inoltre, recensioni molto positive, ricordiamo quanto scritto su *La Moda* nel 1840, dove, oltre alla capacità di rendere cristallini i versi del poema, viene elogiato il suo ritmo dell'esecuzione e l'arte nell'espone:

[...] colpisce l'orecchio e la mente dello spettatore con una voce dolce ed insinuante, una maniera inaspettata di colorir la dizione, gestire e soprattutto con un singolar e giusto modo di analizzare a così dire in ogni sua più piccola parte i mirabili concetti del poeta, rendendoli facili, piani, accessibili, e serbando ad essi nel medesimo tempo tutto il vigore della ritmica forma.

Concorde in questa definizione è anche Arrigo Bocchi che nel 1839 afferma: “questo attore mette riverenza ai più culti ingegni, i quali possono ammirare piuttosto che contendergli la vittoria nello intendere, ed esporre in pari tempo, i pensieri sublimissimi di quell'immortale italiano⁸⁸”. O ancora possiamo ricordare le parole di Mauro Macchi che loda Modena, in una lettera del 1856 rivolta al direttore della rivista *La Ragione*, definendolo “quell'uomo [...] che per la vastità dell'ingegno, e per li studj che fece su le cantiche del fiero ghibellino, è universalmente acclamato come ‘il migliore commento del gran poeta’”.

87

Petrini 2012, p. 189.

88

Bocchi 1839, p. 7.

81

Appare quindi evidente come l'attore abbia saputo perfettamente coniugare, nelle sue recite, la chiarezza e l'enfasi, il dolce sentire e l'ardore, il commento e i sublimi pensieri, il gesto e le parole, rendendo pienamente godibile la rappresentazione di ciascun canto della *Commedia*. La grandezza di Modena sta infatti, come giustamente sostenuto da Francesco Augusti Bon nel 1844, nell'aver conseguito il realismo scenico "trasformando le immagini del poema in gesti e movenze precise, traducendo sul proprio corpo d'attore le similitudini narrate nel poema per renderle visibili e concrete agli spettatori e studiando" – come Modena stesso ci dice di voler fare – di "rappresentare in me uomini e cose"⁸⁹. Per l'attore, per restituire la verità a teatro, è necessario dare concretezza agli elementi presenti in scena.

Proprio per queste sue concezioni, si sostiene che Modena, in quegli anni, sia stato l'artefice di una "rivoluzione del concreto" nel teatro italiano, coincidente con una poetica del "vero" che non è mai semplice mimesi della realtà (naturalismo) ma attenta e raffinata verità della scena (realismo). L'attore rivendicò, infatti, l'autonomia del proprio teatro rispetto alle convenzioni della pratica scenica, elaborando una recitazione totalmente diversa rispetto a quella aulica precedente, nella quale ebbe un ruolo essenziale l'introduzione di elementi di realismo.

3.1 Teatro e politica nelle Dantate

Se fino ad ora abbiamo analizzato la tecnica recitativa di Modena, resta ancora da chiarire per quale motivazione egli abbia deciso di cimentarsi nella recita della *Commedia*,

89

Bon 1844, p. 26.

elaborando un nuovo singolare modo per portarla a teatro nella volontà di renderla accessibile a tutti gli ascoltatori.

La scelta di interpretare più passi del poema in un soliloquio, calato in un ambiente scenico essenziale, si distanzia fortemente rispetto alle drammatizzazioni dantesche di quegli anni, focalizzate sulla rappresentazione di un solo episodio e caratterizzate da cast molto numerosi e da scenografie imponenti. Non era infatti inusuale recitare la *Commedia*, ma è il modo particolare con cui l'attore l'affronta, che fa sì che i recensori parlino della nascita di un vero e proprio “nuovo genere di rappresentazione”⁹⁰.

Per capire qual sia il fine ultimo delle *Dantate* di Modena, è necessario ripercorrere brevemente la sua vicenda biografica, essendo questa determinante nelle sue decisioni in campo teatrale.

Modena nasce a Venezia nel 1803 ed è figlio d'arte: il padre Giacomo è infatti un attore drammatico di origine trentina, così come è attrice anche la madre Luigia Bernaroli; il padre lo indirizza verso gli studi, auspicando, per il figlio, una carriera diversa rispetto alla propria: così Modena frequenta il liceo a Verona, studia legge a Padova laureandosi a Bologna e si avvia alla professione di avvocato. Ben presto, però, abbandona questa promettente carriera: infatti l'ambiente professionale dei genitori e le letture giovanili fecero prevalere sull'esercizio dell'avvocatura, quello dell'arte drammatica, sua grande passione che inseguirà e coltiverà per tutta la vita, insieme a quella politica. Egli finì, dunque, con l'essere arruolato nella compagnia del capocomico Luigi Fabbrichesi e le sue prime comparse sulla scena teatrale ottengono recensioni positive come testimoniato da *La Gazzetta Privilegiata di Venezia*, nel settembre 1828, che parla di Modena attribuendogli “un ingegno ben istruito e una compiuta cultura”, annotando poi “queste qualità così poco comuni fra i nostri comici gli danno certo un gran vantaggio su molti”.

Per quanto riguarda invece l'ambito politico, egli si dimostra radicato nella fede repubblicana e convinto patriota, pertanto, prende parte ai moti antiaustriaci del '21 a Padova, in cui rimane ferito gravemente al braccio sinistro di cui recupererà l'uso solo in

90

Petrini 2012, p. 182.

seguito. A causa di questa esperienza, egli afferma che le feroci repressioni che vennero compiute durante i moti lo lasciarono “riboccante di odio e di sdegno contro il servaggio straniero”⁹¹. Nel '31 partecipa anche ai tumulti a Roma e a Bologna. Non essendo, quindi, più sicura la situazione in Italia, a causa delle sue azioni politiche, decide di trovar, nel giugno del '31, rifugio in esilio a Marsiglia dove entra nella Giovane Italia conoscendo e legandosi con Mazzini, cui dimostra grande stima, vedendo in lui l'uomo capace di liberare i popoli oppressi d'Italia e d'Europa. Da quel momento in poi quest'ultimo diviene infatti suo punto di riferimento e guida politica “per tutta un'esistenza segnata da una coerente lotta per l'indipendenza italiana, sempre pagata di persona sul piano privato e professionale”⁹².

Egli fu infatti, per via della sua fervente militanza politica, costretto a migrare prima in Svizzera, dove conosce Giulia Calame, sua futura moglie che lo seguirà per tutta la vita, affrontando gli stenti di un'esistenza errabonda; quindi si trasferisce con lei in Francia, poi in Belgio e, infine, in Inghilterra, dove si trova a svolgere i più svariati mestieri per garantirsi il necessario per la sussistenza. Nel 1839, grazie al denaro guadagnato con uno spettacolo a Londra, riesce a finanziarsi il ritorno nel Regno Lombardo-Veneto dove costituisce una propria compagnia teatrale con cui dà inizio a una tournée di sette anni con tappe nei diversi stati italiani, laddove gli era consentito l'accesso. Terminata la tournée, si dedica intensamente alla politica, ma dopo le ennesime sconfitte del 1848 e 1849, decide di ritirarsi in amara solitudine in Piemonte dove conclude la sua esistenza nel febbraio del 1861, alla vigilia di un'unificazione monarchica e moderata, per lui deludente e non condivisibile⁹³.

91

Bonazzi 2011, p. 8.

92

Pieri 2014, p. 70.

93

Pieri 2014, p. 70.

Ad instillare in Modena l'idea delle Dantate e ad influenzarne la modalità scenica fu indubbiamente Giuseppe Mazzini; l'incontro tra i due avvenne nel 1831 nel sud della Francia dove si trovavano entrambi poiché esuli; all'epoca Gustavo era già piuttosto famoso come attore, avendo interpretato diversi personaggi alfierani e caratteri di drammi storici, tra cui, in particolare, Paolo nella *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico che gli procurò un'ampia fama divenendo, così, il suo cavallo di battaglia.

La vera e propria svolta della carriera di Modena avviene però, solo dopo aver conosciuto il capo della Giovane Italia; quest'ultimo rimase fortemente colpito dalle abilità attoriali di Modena, dall'effetto che generavano i suoi discorsi politici negli ascoltatori e, più in generale, dalla sua personalità; lo definisce infatti "un giovane uomo eccellente e dotato di una grande intelligenza"⁹⁴. Mazzini decise quindi di avviare un sodalizio con Modena sulla base della comunanza di ideali, ispirandogli, a questo proposito, un progetto culturale in cui un ruolo fondamentale spettava alla sua professione di attore: servirsi del teatro come mezzo per indurre a riflettere e orientare gli umori degli spettatori.

La sfida che, infatti, Modena si pone, stimolato dalla lettura della *Filosofia della musica* di Mazzini, è quella di creare un teatro educatore che viva nell'attualità e che possa conquistare, alla causa italiana, "il popolo, ovvero gli studenti, gli operai, i mercanti, il basso clero e la piccola borghesia, votando l'arte al progresso sociale e sottraendo il palcoscenico alla routine commerciale per farne una palestra di libere opinioni"⁹⁵.

L'attore è ben consapevole della difficoltà di questo progetto tanto che egli stesso asserisce: "il mio [teatro] è negli spazi oltre la luna", poiché la sua audace aspirazione è che il teatro si trasformi nella scuola "per il povero che non ha tempo, e i denari d'apprendere sui libri doveri d'uomo e di cittadino"⁹⁶, divenendo, così, uno strumento di emancipazione civile per le masse analfabeti.

94

Grandi 1968, p. 50.

95

Pieri 2014, p. 71.

96

Per l'attore patriota è questo il dovere morale che il teatro deve assolvere: educare uomini e cittadini, istruendoli ai valori della causa repubblicana ed elevarne l'anima dal punto di vista etico. Per tale ragione rimprovera violentemente il teatro a lui contemporaneo, ritenendolo un vacuo divertimento mondano e una semplice distrazione dalle faccende quotidiane.

La convergenza tra Modena e Mazzini non si limita dunque all'aspetto politico, ma riguarda anche l'ambito artistico ed etico; essi infatti condividono il progetto di un teatro educatore e considerano che, per la sua realizzazione, possa avere un ruolo essenziale la figura di Dante e la *Commedia*.

Per il leader della Giovane Italia, il poeta fiorentino può infatti rappresentare efficacemente il valore identitario e il soggetto costitutivo da cui partire per la creazione della nuova patria italiana. Egli lo considera ben più di un semplice poeta, più del fondatore della lingua italiana, riconoscendo in lui, infatti, il "campione dell'amor patrio" e il profeta della nazione; ne ammira l'indipendenza severa con cui "flagellò le colpe e i colpevoli ovunque fossero, non ebbe riguardo a fazioni, a partiti, ad antiche amicizie, non servì a timor di potenti"⁹⁷. Mazzini poi sottolinea:

[...] in tutti i suoi scritti, di qualunque genere essi siano, traluce sempre sotto forme diverse l'amore immenso ch'ei portava alla patria; amore che non nudrivasì di pregiudizietti, o di rancori municipali, ma di pensieri luminosi d'unione, e di pace, che non restringevasi ad un cerchio di mura, ma sibbene a tutto il bel paese dove il sì suona, perché la patria d'un italiano non è Roma, Firenze o Milano, ma tutta l'Italia⁹⁸.

Per il patriota è quindi fondamentale, per mobilitare e orientare il popolo, riprendere le opere dantesche e, in modo specifico la *Commedia*; ritiene infatti vi sia una certa

Modena in Meldolesi 1971, p. 63.

97

Mazzini 1906, vol. I, p. 13.

98

Mazzini 1906, vol. I, p. 17.

somiglianza tra la situazione politico-amministrativa, tratteggiata nell'opera, e quella a lui contemporanea, intravede, inoltre, una corrispondenza tra la propria idea di patria e quella di Dante.

Dal canto suo, Modena vuole che il popolo possa conoscere la figura di Dante in modo da apprezzarne la grandezza del senso di libertà, la coerenza di umanità e le lezioni di moralità. Nei suoi scritti, al di là dell'abilità poetica, l'attore patriota si sofferma nell'elogiare l'uomo Dante Alighieri:

Dante, nel suo poema, è uomo; uomo primitivo; tutto uomo, senza velo, senza cipria, rabbioso, altero, intollerante; e deride, e strapazza, e parla, e trulla, secondo che gli frulla, proprio come farei io, se avessi il suo genio poetico, e mi sentissi lena da inventare un inferno per i dottrinari moderati – opportunisti – caudati; per coloro che, nuotanti nel sugo di malva, vorrebbero tirarci dentro a bagno anco il leone febbricitante...⁹⁹

Da qui nasce dunque l'idea di declamare i canti più rappresentativi del poema dantesco, popolarizzando, in questo modo, concetti quale il tradimento della patria, la divisione dell'Italia ad opera di tiranni invasori e sottolineando, inoltre, in negativo, il ruolo della chiesa romana; è estremamente importante per Modena che la *Commedia* venga diffusa a livello popolare in quanto è questo il testo più rappresentativo da cui partire per fondare la nuova nazione italiana: “Russia popolo immenso, non ha voce che parli più per lei nel mondo, Italia non esiste più, ma ha voce Dante che durerà quanto secoli”.¹⁰⁰

In questo senso, Mazzini e Modena si trovano concordi nel ritenere peculiare il ruolo di Dante e della *Commedia* per gli sviluppi della storia italiana. Per quanto, infatti, gli obiettivi politici dei due patrioti, con il passare degli anni, andranno via via

99

Modena, 1957, p. 303.

100

Modena in Grandi 1968, p. 81.

differenziandosi, tale idea rimarrà invariata, poiché condividono una medesima concezione riguardo la funzione della letteratura e dell'arte per la nazione:

[...] Chi cerca spiegazione agli elementi, ai caratteri e al progresso d'una Letteratura altrove che nella Storia della Nazione, va dietro a' fantasmi. Tutto è successivo, e connesso nella vita dei popoli, come nella vita degli individui. La letteratura, dove emerge libera, e spontanea dal pensiero comune, rappresenta lo stato morale, dov'è compra o inceppata lo stato politico. Essa è lo specchio dei tempi¹⁰¹.

A seguito dell'incontro con Mazzini, Modena diede quindi avvio all'esperimento delle Dantate, dapprima, intorno agli anni '30, in Svizzera, Francia, Inghilterra, consapevole che, in queste nazioni, il suo Dante avrebbe trovato terreno fertile conquistando ampi consensi.

Dopo la Rivoluzione francese, si era infatti diffuso nei territori d'Oltralpe, accanto a quello di Omero e Shakespeare, il culto del poeta fiorentino, più per motivazioni ideologiche che filologiche. A differenza di quanto accadeva a livello italiano, dove qualunque discussione riguardante Dante, finiva con l'arenarsi in tormentate questioni focalizzate sullo stile e sulla lingua; in ambito europeo, invece, si guardava con più attenzione alla vicenda esemplare del poeta. Ispirati da tale prospettiva, erano stati poi gli esuli italiani Ugo Foscolo e Gabriele Rossetti a proporre, nei loro saggi, una nuova immagine idealizzata del poeta fiorentino, caricata di elementi patriottici, poi ripresa e ampiamente diffusa per tutta l'epoca risorgimentale. Prima di loro, inoltre, altri due celebri esuli democratici, Filippo Mazzei e Lorenzo Da Ponte, avevano rinnovato lo studio delle opere di Dante, abbandonando la mera analisi delle glosse in virtù di interpretazioni più attente agli aspetti ideologici.

Quando, dunque, il giovane Modena decide di dare inizio alla recita delle terzine dantesche non fa altro che "intercettare abilmente un tema familiare al pubblico di élite a

101

Mazzini 1906, p. 185.

cui in quel momento si rivolge”¹⁰². In un primo momento, egli si esibisce in salotti e circoli privati in Francia e Svizzera, dove, grazie alla sua intensa espressività mimica, riesce a supplire alla difficoltà linguistica degli spettatori, riuscendo a coinvolgerli fortemente dal punto di vista emotivo: per il pubblico francese o tedesco avrebbe potuto trattarsi di una performance del tutto incomprensibile, di una mera pantomima; invece gli spettatori finiscono per essere sconvolti dalla sua fisionomia mobile, dalle grida di dolore e dalle sfumature della voce¹⁰³.

Solo successivamente le Dantate approdano a un vero e proprio palcoscenico: il debutto ufficiale avviene a Londra, il 17 maggio del 1839 all’Opera Concert Room del Queens’s Theatre; la locandina propone, in diurna, un *Morning Concert* e una *Italian Declamation*. Ad ascoltare Modena, nella platea, mescolato ad un pubblico aristocratico, c’è persino il principe Napoleone. Tale spettacolo riscosse un successo straordinario, tant’è che da quel momento, dopo una prima replica gratuita londinese, l’attore lo riproporrà di continuo, inserendolo nel proprio repertorio regolare e ottenendo ovunque unanimi consensi.

L’efficacia delle rappresentazioni di Modena sta nell’aver collocato Dante nella contemporaneità generando così, ben presto, agli occhi degli spettatori, un’ambigua sovrapposizione fra attore e personaggio. L’esule Modena cantava l’esule Dante; la loro sofferenza era comune; comune il loro destino di ribelli solitari in una società corrotta; il passato e il presente si intrecciavano. Modena in scena è Dante, come Dante oggi sarebbe Modena. Si verifica una strana “rifrazione di raggi” – scrive il *Risorgimento* – per cui l’attore riesce a “far vedere contemporaneamente il Modena vestito da Dante e Dante vestito da Modena”. A questo proposito Meldolesi giustamente afferma:

Modena fece della interpretazione di Dante una sua creazione. Ai canti più celebri (a Londra Modena aveva declamato i canti di Paolo e Francesca, di Ugolino, di Capaneo, di

102

Pieri 2014, p. 72.

103

Grandi 1968, p. 64.

Manfredi, di Farinata degli Uberti, insieme all'Invocazione all'Italia e alla Maledizione dei diavoli) ne affiancò altri come l'Invettiva di S. Pietro contro la chiesa corrotta; e più radicalmente intervenne sulla struttura medievale del poema, separandone le parti, togliendo la poesia dai canti e dandole un senso nuovo. In passato si era nascosto dietro Dante, ora Modena, rappresentando Dante, rappresentava sé stesso, teorizzava la sua ribellione politica. All'immedesimazione, ai caldi toni della declamazione sostituì una recitazione che potremmo definire, in termini moderni, straniata, di meditazione. Caddero definitivamente i residui dell'interpretazione romantica della prima ora.¹⁰⁴

La frequentazione scenica di Dante si articola, infatti, nel tempo in varie tappe: dall'idea di recitarlo, alla tentazione conseguente di identificarsi, in quanto esule fuggiasco, all'approdo di riscriverlo e di calarlo come "uomo di parte" nell'attualità per valorizzarne al massimo la forza critica. Modena stesso, a questo proposito, dichiara:

Povero Dante! [...] Le speranze rinascenti in lui a quando a quando, e risolte sempre in delusioni, riaccendevano la sua bile fremente, ed egli allora disacerbava il dolore collocando nuovi uomini e nuove cose nel vasto quadro della sua commedia, la quale fu per lui un registro aperto alla sola vendetta possibile, quella delle parole.¹⁰⁵

Se, in un primo momento, le interpretazioni di Modena risultano essere ancora intrise di idee mazziniane, ben presto l'attore patriota abbonda questa prospettiva, proponendo al pubblico un Dante diverso rispetto a quello teorizzato dal capo della Giovane Italia: "è il travestimento nel poeta trecentesco a inchiodarlo nel suo radicalismo repubblicano e a tenerlo lontano dal moderatismo finale di Mazzini"¹⁰⁶.

Nelle Dantate, infatti, il poeta fiorentino si trasforma nel protomartire: in colui che, per primo, e meglio di quanti lo hanno seguito, ha saputo dar voce all'ideale tradito, esprimendo con parole alte e giuste l'indignazione di molti. Più che un benevolo padre

104

Meldolesi 1971, p. 96.

105

Modena, *Lettera a Salvatore De Benedetti*, dicembre 1859.

106

Puppa 2012, p. 191.

della patria, Dante appare come un rabbioso, veemente, “moderno uomo di parte” dall’ira beffarda, dal ghigno feroce, laico, laicissimo censore della politica risorgimentale in corso, pronto a criticare duramente il potere temporale della Chiesa e a sollecitare nel pubblico – come personaggio nel suo poema– una lettura grottesca (e perciò critica) di quello che Modena stesso considera un dramma serio e buffo¹⁰⁷.

Proprio per questo motivo, con l’evolversi della situazione storica, l’attore modifica e corregge progressivamente, rispetto al registro romantico della prima performance londinese, sia il rapporto con il suo uditorio che la scelta dei canti da interpretare, selezionandoli in base alla loro potenziale icasticità scenica e al tasso attualizzante di polemica e di satira.

Al debutto in Inghilterra aveva interpretato gli episodi celebri di Paolo e Francesca, del conte Ugolino, di Capaneo, di Farinata degli Uberti e di Manfredi a cui aveva aggiunto l’invocazione all’Italia e la maledizione dei diavoli; proponendo comunque canti carichi di passioni e invettive.

Nelle rappresentazioni successive, sostituirà alcuni di questi canti con il XXX canto del *Purgatorio* e con l’apostrofe di San Pietro contro la Chiesa corrotta. Un ulteriore canto, talvolta integrato da Modena, è il canto XIX dell’*Inferno* dove è presente la critica nei confronti del potere temporale della Chiesa, derivato dalla donazione di Costantino.

La recita di quest’ultimo episodio viene particolarmente lodata dalla critica per l’uso di un espediente scenico di grande effetto: al verso “Ahi, Costantin, di quanto mal fu madre, non la tua conversion, ma quella dote”, Modena sostituisce le parole con “e la tua conversion e quella dote”, per poi fingere una titubanza e ripristinare, con un’intonazione di voce più rimessa, il dettato originale, suscitando così il riso e gli applausi degli spettatori. In questo caso l’attore, grazie a un piccolo dettaglio scenico, riesce a far trasparire efficacemente la propria vena polemica giungendo quasi a presentare il cattolico Dante come un eretico.

107

Petrini 2012, p. 187.

Un aspetto significativo che caratterizza le Dantate e che emerge, in maniera specifica, dalla visione di questo episodio, è l'abilità di Modena di riuscire a coniugare sapientemente ira e scherno, rendendo così le sue recite sì graffianti, ma anche coinvolgenti e intense per il pubblico; questo si verifica anche quando l'attore, nelle vesti di Dante, osservando la pena di Papa Niccolò III, con una delle sue "rivelazioni", si "frega[...] le mani con satirico riso e con comico e basso atteggiamento".

Tramite questi espedienti, oltre l'accento cupo e rabbioso, emerge anche il tratto comico dell'attore che infarcisce il poema dantesco di veri e propri elementi grotteschi. Modena legge infatti la *Commedia* come un dramma storico carico di elementi tragicomici; il tratto grottesco affiora ulteriormente nella drammatizzazione di altri due episodi.

In primo luogo, in quello di Paolo e Francesca a cui Modena sottrae tutto il "lirismo melodico", abbandonando l'interpretazione convenzionale ed edulcorata, per dare spazio a una drammatizzazione "amara" che scivola nel grottesco. Per quanto infatti, a tratti, la recita mantenga un accento patetico, è spesso interrotta da qualche ammicco spiazzante, come quando l'attore evidenzia con una certa malizia il verso "Galeotto fu il libro e chi lo scrisse". Successivamente, in un altro punto del racconto, fa di nuovo capolino questo accento spiazzante e ruvido: come infatti riportato in una recensione pubblicata nel gennaio del 1840 sul *Glissons*, si ritiene che il verso "Quel giorno più non vi leggemmo avante" venga interpretato da Modena con un'anomala ed eccessiva indifferenza.

L'altro episodio in cui, nuovamente, l'attore elimina il lirismo procedendo in modo più aspro e rovesciando, così, le aspettative del pubblico, è quello del Conte Ugolino. Qui Modena porta all'apice la crudeltà del protagonista, smorzando l'accento della pietà filiale: il verso "se non piangi, di che pianger suoli" viene infatti pronunciato con una tale concitazione da rimuovere qualunque aspetto pietoso.

Il tono complessivo della vicenda viene così spostato dalla pietà allo sprezzo, dalla commozione allo sdegno, generando un forte stupore negli spettatori, come testimoniato dai critici dell'epoca: un giornalista del *Vaglio* scrive, a questo proposito, "Non si

convien l'accento solamente grave e disdegnoso usato dal Modena, perché in Ugolino c'è un sentimento di pietà e di commossione [sic], non di sdegno e disprezzo”.

L'attore, poi, attenua fortemente anche quell'”immensa pietà” e “rassegnata disperazione” che, in genere, suscitavano le parole di Anselmuccio e di Gaddo.

È evidente, quindi, come l'Ugolino di Modena abbia una forte connotazione grottesca per via di questo continuo accostamento tra riso e pianto. Nella conclusione dell'episodio questo aspetto diviene ancor più manifesto: l'ultimo verso pronunciato da Ugolino “Poscia, più che 'l dolor, potè 'l digiuno” viene infatti recitato introducendo una sapiente pausa dopo “dolor” e accompagnando la frase con un gesto che allude ai figli divorati dal padre.

l'avvicinare ch'ei fa la mano alla bocca in quell'ultimo verso [...] porterebbe quasi a credere ch'egli avesse cibato delle carni dei figli, quando invece il poeta ha voluto dire essere morto il conte Ugolino, prima per fame che per dolore¹⁰⁸.

Per questa resa scenica così ardita, a tratti quasi macabra, Modena riceverà numerose recensioni negative:

Notammo con meraviglia, o almeno ci parve di scorgere che il Modena nel recitare quel verso Poscia più che il dolor potè il digiuno lo dicesse per modo da mostrare com'egli tenesse per retto il commento che spiega Ugolino, vinto dalla fame, aversi manducato i propri figli. Cosa brutta oltremodo e troppo disforme dalla mente di quel sovrano poeta.¹⁰⁹

L'attore patriota quindi, grazie alle integrazioni gestuali, alle sottolineature di particolari passaggi, alle “correzioni” suggerite con disinvoltura in forma di ipotetiche varianti, propone una visione grottesca della *Commedia* che inquieta e destabilizza il pubblico italiano suo contemporaneo; quello che porta sulla scena è una rabbia sofferta mescolata

108

Corriere delle dame, febbraio 1842.

109

La Fama, gennaio 1840.

ad una indifferente ironia, non da intendersi come cinismo, ma lucido disincanto, “realismo” al massimo grado. Modena non è infatti un attore che vuole commuovere lo spettatore, ma “un militante e un pedagogo della scena, che intende far crescere e maturare chi va a teatro, per responsabilizzarlo a pensare in libertà”¹¹⁰.

Per questa sua scelta e per l'eccessiva irriverenza presente nelle Dantate, l'attore patriota viene spesso criticato: nel numero del 2 marzo 1842 del *Figaro*, Modena viene infatti definito “troppo ardito”, o ancora nel *Corriere delle Dame* del 28 febbraio 1842, viene ritenuto “forse un po' spinto, o troppo materiale”. L'attore, tuttavia, ci tiene a mettere in luce il carattere irriverente, sfacciato, profondamente di parte della *Commedia*: “Tutto il poema è ira, scherno, sfogo di passioni sue di lui... ed ERESIA. Dante è sempre uomo di partito”¹¹¹. Ribadisce questa posizione anche in una lettera volta a ribattere alcune critiche che aveva ricevuto:

[Dante] si compiace delle pene, che accocca a coloro che odia, e Dio ne loda e ne ringrazia, e li prende per la cuticagna, e vi torna sopra, e dice: Ben ti sta. Fa le sue riserve d'artificio rettorico, dicendo: non so se fui troppo folle a dir così, e userei parole più gravi se..., ma poi dice sassate, e si sciacqua la bocca¹¹².

E riguardo all'interpretazione del canto dei simoniaci precisa:

Dopo che la fantasia gli ebbe suggerito quel comico propaginamento dei papi, e quelle solette calde, si fregò le mani per gusto feroce. Gnorsì: lo affermo come lo avessi veduto. E sai che così che me lo rivela? Le parole che usa. Mentre io gli cantava cotai note: non

110

Pieri 2014, p. 76.

111

Modena, 1957, p. 303.

112

Modena, 1957, p. 303.

diceva, ma cantava; lo canzona, capisci? E dice: spingava per spingeva, e piote per piedi: termini derisorii, presi dal popolo di Verona, dove prese un quarto del suo dizionario¹¹³.

Se è vero che nelle Dantate emergono a più riprese i toni acri della satira e un forte accento veemente, è anche da evidenziare la spiccata abilità di Modena di “ingentilire” il dettato dantesco donandogli maggiore chiarezza; a questo proposito un critico del *Risorgimento* nell’aprile del 1856 afferma:

udii e vidi altri declamatori farmi ad ogni verso... accenti d’ira, voci alte e fioche e suon di man con elle, i quali mi mandavano nell’orecchio e nell’animo un gran tumulto, ma poi mi lasciavano d’error la testa cinta, mentre quest’uomo con molta parsimonia di movimenti, con poca varietà di toni, giungeva a far comprendere, non a me solo, ma all’accolta d’un miliaio [sic] di persone tutta la serie delle immagini dantesche come appalesavasi dai vari fremiti dell’assemblea a certi passi per finezza di osservazione ed elaboratezza di dizione astrusi, resi dal Modena, col commento della sua rivelatrice potenza rappresentativa, facili ed ovvii alle teste più indotte e disattente.

Egli infatti eccelle nelle parti narrative del poema di cui offre commenti molto “tecnici” affidati ad “azioni spiegate”¹¹⁴ che rendono possibile la visualizzazione delle immagini evocate dalla *Commedia*. Lo scopo è riuscire a farsi intendere da tutti i destinatari restituendo in scena quella concretezza che è tipica delle espressioni dantesche, sempre, però, prestando attenzione a non sovraccaricare la recitazione di un’eccessiva enfasi espressionistica.

Per comprendere tale “realismo scenico”, elaborato da Modena, è esemplificativa la descrizione di una sua recita lasciata da Vincenzo Andrei:

113

Modena 1957, p. 303.

114

Petrini 2012, p. 192.

al verso “Caddi come corpo morto cade” egli prima di dire “caddi” si arrestava come se cercasse la parola, e nel breve agitarsi della mente per formularlo a la pergamena che teneva in mano gli scivolava inavvertitamente, ma il fruscio comunque lieve di quella caduta, pareva che dovesse essere per Lui la scintilla che doveva illuminargli la mente, poiché fissando quella cartapeccora l’additava dicendo: “Come corpo morto cade”.¹¹⁵

In questo caso è evidente come Modena sia stato abile nell’usare i fogli in chiave “realistica”: sono infatti uno tra i pochi oggetti di cui l’attore si avvale nelle recite e li introduce, in primo luogo, poiché vuole conferire concretezza all’atto del comporre.

Lo stile declamatorio di Modena, caratterizzato da questo aspetto realistico, va a costruire “un vero e proprio commento sotterraneo, prevalentemente gestuale (ma non solo) alle parole recitate¹¹⁶” che ne facilita la comprensione. Diversi commentatori si soffermano sull’analisi degli episodi in cui emerge tale componente: Bon ricorda la scena dei ladri nella settimana bolgia, quando i dannati si trasformano in serpi e le serpi nei dannati:

Una simile idea, meravigliosa a concepirsi, difficilissima a esporsi, è stata pienamente quanto stupendamente descritta e rappresentata dall’Attore-maestro. [...] Appena egli dice: Com’io tenea levate in lor le ciglia (ne’ ladri) = Ed un serpente con sei piè si slancia = Dinanzi all’uno e tutto a lui si appiglia, la persona di lui indietreggia spaventata d’un passo; e mentre s’appresta a farne un secondo, ei comprimesi con le mani rapidamente il petto, il ventre e le cosce, dando a divedere che più non muove, perché la fiera ha già afferrata la preda. Quindi con un tuono di voce oppressa e quasi stridula pel dolore, segue la parte descrittiva: Coi piè di mezzo gli avvinse la pancia = E con gli anterior le braccia prese, = Poi gli addentò e l’una e l’altra guancia, ciò che vi fa provare quello stesso brivido che ne comprende alla vista del Laocoonte; servendosi il valentissimo Artista di gesti i più espressivi e nobili a un tempo¹¹⁷.

115

Andrei 1899, p. 97.

116

Petrini 2012, p. 191.

117

Inoltre aggiunge:

Stupendo è il modo con cui passa alla seguente similitudine: Ellera abbarbicata mai non fue = Ad albor sì, come l'orribil fiera = Per l'altrui membra avviticchiò le sue... E vuoi si tener conto della diversa intonazione di cui egli si serve pella terzina che segue: Poi si appicar come di calda cera = Fossero stati, e mischiar lor colore; = Né l'un né l'altro già pareva quel ch'era, e come la voce sua vada, direi così a grado a grado sfumando, o ammorzandosi onde concentrare tutta la mente nel nuovo concetto, vibrandola con energia sul regolatore pareva: ciò ch'è tocco veramente magistrale dell'Arte¹¹⁸.

Il censore esplicita tutta la sua ammirazione per questa innovativa messa in scena operata dall'attore che si basa su una particolare declinazione della poetica del realismo grottesco:

Niente di più grandioso per la declamazione della *Divina Commedia*, niente di più arduo, di più proprio onde comprovare l'ingegno e la valentia d'un attore. Il lodato Maestro, fornito di una voce che si piega a tutti gli affetti, e che senza stento scende a profonde note, indispensabile al colorito di tanti svariati concetti, a una quantità di solenni e profetiche sentenze, alle molte apparentesi (che sul labbro di lui diventano un commento), ricco di un gesto regolare e grandioso, con pose e atteggiamenti imitati dai migliori modelli che ne presentan le Arti, coglierà sempre, come colse nel saggio datoci le più onorifiche palme.¹¹⁹

Se, da un lato, Bon rimane colpito dallo stile esibito da Modena nelle Dantate, tanto da affermare di preferirlo in questa parte di "declamatore" piuttosto che nel ruolo di attore nelle tragedie; dall'altro, diversi giornalisti risultano turbati dalla proposta artistica modeniana ed esprimono qualche remora: nel gennaio 1840, ne *La fama*, un censore

Bon, ottobre 1844.

118

Bon, ottobre 1844.

119

Bon, ottobre 1844.

ritiene che il gesto compiuto da Modena mentre recita il verso “Come la rena quando a turbo spira”, sia apparso a molti degli spettatori troppo discosto dal naturale; o, ancora, viene considerata innaturale la sua posa nel momento dell’incontro con Ugolino poiché egli sbilancia eccessivamente il proprio corpo in avanti: “alcuni notarono ch’egli s’era troppo chinato a mostrare allo spettatore che quegli a cui parlava, era sprofondata in una buca”.

È, però, da rilevare come il medesimo censore, a fine articolo, precisi che il “ad ogni modo, il Modena fu meraviglioso”; a confermare che, per quanto il modo in cui l’attore affronta la scena sia, talvolta, spiazzante, è degno di interesse ed è doveroso riconoscerne il valore, sia per la sua portata innovativa, sia perché capace di affascinare e attrarre numerosi spettatori.

3.2 L'eco delle Dantate nelle performance per il sesto centenario della nascita dell'Alighieri

Le delusioni politiche e l'impossibilità di realizzare appieno l'idea di un "teatro educatore" porteranno Modena ad abbondare entrambi i fronti, ritirandosi a vita privata in Piemonte dove morirà nel 1861. A distanza di pochi anni si realizza, come previsto dall'attore, la svolta filomonarchica che porta ad un'unificazione basata su una serie di compromessi gravidi di pericolose conseguenze; il tutto sotto la silenziosa acquiescenza di Mazzini.

Anche per quanto riguarda il mondo teatrale gli sviluppi saranno ben diversi rispetto al suo progetto, tuttavia c'è una creazione modeniana che avrà una singolare fortuna tra i posteri: le Dantate, un format sempre più utilizzato a partire dai decenni successivi fino ai seguitissimi spettacoli di Roberto Benigni. Modena, inoltre, con le sue declamazioni della *Commedia*, ha contribuito in modo fondamentale nel legare la figura di Dante alla storia della nazione italiana: "la *Commedia* era stata per lui la poesia del Risorgimento vagheggiato, rimase per sempre la poesia del Risorgimento concluso"¹²⁰.

L'esempio di Modena e il modello delle Dantate influenzano, in modo specifico, le performance teatrali realizzate in occasione del sesto centenario della nascita dell'Alighieri, momento in cui raggiunge l'apice il culto nazionalistico dantesco; in una situazione storica difficile si cerca infatti, nel nome di Dante, una giustificazione storica, ideale e civile insieme, di successi che nel gioco della diplomazia e delle armi erano stati superiori a ogni speranza e che, però, al nuovo Regno richiedevano altre dure prove a breve scadenza¹²¹.

Tale evento, svoltosi dal 14 al 16 maggio 1865, saturo di teatro e teatralità, ebbe un grande impatto per l'epoca, per via delle immani proporzioni della cerimonia: "Nulla di

120

Chirico 2016, p. 39.

121

Cfr. Dionisotti 1967, p. 280.

simile si era mai visto prima in Italia, né si vide poi”¹²² e si caricò, inoltre, di una valenza fondamentale per la propaganda patriottica e monarchica. Il centenario fu celebrato a Firenze, ma, in contemporanea, anche tutte le altre principali città italiane furono coinvolte nei festeggiamenti, persino quelle, come venne enfaticamente sottolineato nei resoconti a stampa, che ancora si trovavano sotto il dominio austriaco oppure, come Roma, sotto quello pontificio. Anche sotto questo profilo Dante si prestava bene a incarnare il simbolo dell’italianità. Nel suo peregrinare in esilio aveva soggiornato in molte di quelle città che adesso gli rendevano omaggio come una delle pochissime icone capaci di coniugare l’identità municipale con il sentimento di appartenenza alla comunità nazionale.

Si scelse come centro Firenze, poiché era allora divenuta la capitale del nuovo Regno, ma per quanto fosse stata riammodernata dal punto di vista urbanistico alla stregua di una capitale europea, non disponeva ancora di sufficienti fondi finanziari. Nonostante ciò, per tale occasione, fu elaborato un progetto accuratissimo che mobilitò tutte le risorse della città: furono infatti organizzati numerosissimi eventi tra spettacoli, inaugurazioni e incontri; tutti chiaramente incentrati attorno alla figura dell’Alighieri presentato come il prototipo dell’italianità. Nel maggio del 1864 su *La Nazione* già si preannunciava:

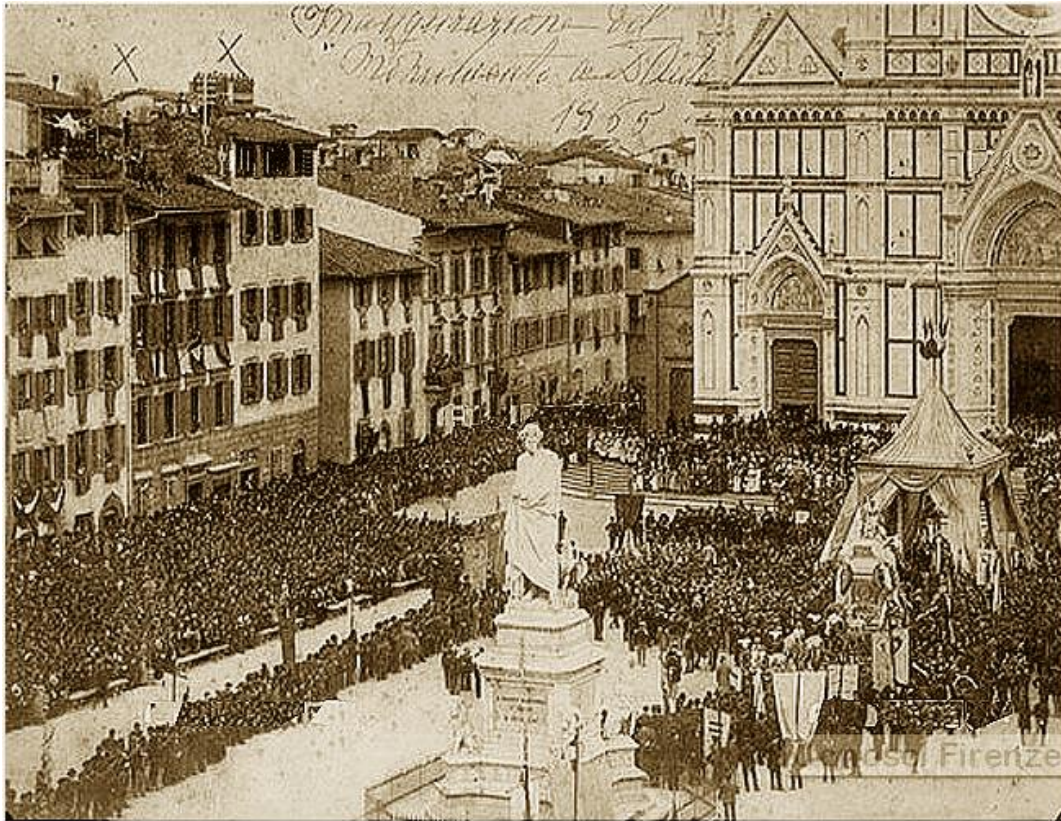
Il 14 maggio sarà memorabile nella storia degli italiani: e resterà ricordo glorioso della gioia di un giorno che cancella un dolore di secoli. Spettacolo maestoso: che compendia tutte le nostre istorie nell’assemblamento lieto di tante genti fin oggi divise, e vaticinava alla madre patria serenità e sicurezza di futuri destini.

Tra le esibizioni avvenute durante la “tre giorni” si ricorda lo scoprimento, presso piazza Santa Croce, della statua di Dante, opera dello scultore ravennate Enrico Pazzi, che raffigura il poeta in una posa fiera e sdegnosa, appoggiato su di un basamento quadrangolare variamente scolpito con bassorilievi riportanti gli stemmi delle città italiane. Tale monumento, da un lato, rappresenta il necessario segno di espiazione dei fiorentini per l’esilio inflitto al poeta, dall’altro, si carica di una forte valenza simbolica:

122

Dionisotti 1967, p. 279.

infatti il poeta della patria, simbolo vivente del riscatto nazionale, introduce i visitatori alla basilica di Santa Croce, ormai consacrata come tempio delle glorie italiane. Intorno alla scultura viene inoltre realizzato un anfiteatro in legno capace di ospitare fino a 1800 persone, decorato con affreschi narranti episodi della vita del Sommo.



Inaugurazione del monumento a Dante Alighieri in piazza Santa Croce a Firenze, immagine tratta da www.conoscifirenze.it

Vi fu poi il celebre discorso del dantista padre Giuliani a cui seguì la regata sull'Arno e il corteo storico, della durata di due ore e mezzo, cui presero parte rappresentanti di province, comuni, istituzioni culturali, ma anche giornalisti e attori; si svolsero inoltre una commemorazione alla Crusca con esposizioni varie, un gran torneo volto a onorare la pace del 1304 fra guelfi e ghibellini, preceduto dall'esibizione di un funambolo in costume di araldo e, in via Indipendenza, fu persino organizzata una tombola pubblica a beneficio degli asili di carità. L'intenso programma, volto a coinvolgere tutti gli strati

sociali, non si ferma però qui: ebbero luogo infatti anche concerti, cori, cavalcate in costume, danze popolari, cuccagne a premi e corse di cavalli.

Una testimonianza d'eccezione di tali eventi ci proviene da Francesco De Sanctis, che ne trasse suggestioni profonde e contrastanti, come riportato in una lettera indirizzata alla moglie:

Io sono stato tre ore sotto la sferza del sole, in piedi, poi, un'ora in processione; indi, ballottato dall'immensa folla in qua e in là; poi alle Cascine, poi al Battistero, e stracco e rifinito ho lasciato tutti, e me ne son venuto a casa. La processione è riuscita bellissima. C'erano rappresentanti di municipii, di università, del giornalismo, di operai ec. più di tremila; bandiere ricchissime; la napoletana, secondo il solito, non era giunta ancora; e ci aggrupparammo intorno a uno straccio verde, su cui era scritto: Provincia di Napoli. [...] Il re fu pure molto applaudito. [...] L'illuminazione fu bellissima; fece scandalo il veder molte case private oscure. A Napoli avrebbero gridato: fuori i lumi! [...] Sento cantar per via: spille di Dante a quattro soldi! Ne ho presa una, come curiosità e memoria. Hanno reso ridicolo Dante. Vendono perfino i confetti Dante!¹²³

123

De Sanctis, Epistolario (1863-1869), a c. di A. Marinari, G. Paoloni e G. Talamo, 1993, pp. 289-290.



Commemorazione a Piazza della Signoria, immagine tratta da www.conoscifirenze.it

Le celebrazioni culminano, infine, la sera del 16 maggio, momento in cui si tiene una “accademia di quadri viventi con declamazioni scelte della *Divina Commedia* nel Regio Teatro Pagliano”; per lo spettacolo giungono eccezionalmente a Firenze, quattro campioni della scena, che erano, o erano considerati, allievi di Gustavo Modena: Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Gaetano Gattinelli e Adelaide Ristori. L’occasione è infatti così importante che vengono espressamente chiamati – Salvini da Napoli, Rossi da Milano, la Ristori persino da Parigi – e riuniti i quattro attori in quanto simbolo, a livello internazionale, del prestigio italiano.

Essi convennero a teatro per cimentarsi, memori delle Dantate modeniane, in letture dramatizzate della *Commedia* di fronte a un pubblico immenso, come ricorda lo stesso Salvini: “Il re Vittorio Emanuele, il Senato, gli ambasciatori, i deputati, l’aristocrazia, l’armata, il foro, le arti, l’industria, il commercio, tutte le caste della società erano

rappresentate; e quel vastissimo locale fu incapace di contenere l'immensa folla che si addensava inutilmente alle porte del teatro per poter godere lo spettacolo"¹²⁴.

Salvini recitò i brani della lupa, del conte Ugolino e della porta del Purgatorio; Rossi i canti di Farinata, dei ladri e di Sordello; la Ristori, naturalmente, quelli di Francesca da Rimini, Piccarda Donati e Pia dei Tolomei; infine Gattinelli i versi di Cacciaguida e di San Pietro.

Inutile rilevare, come riportato dai cronisti dell'epoca, che lo spettacolo fu un vero e proprio successo e che, nella suggestione della retrospettiva storica, venne ricollegato alle declamazioni di Modena, in modo particolare al primo spettacolo del '39 al Queen's Theatre di Londra, terminato con gli spettatori che acclamavano "Viva l'Italia, viva Modena!". Anche in questo caso, infatti, la chiave delle esibizioni è interamente politica e si vuole indurre a riflettere gli spettatori riguardo l'attuale situazione socio-amministrativa italiana; questo aspetto emerge in modo evidente nel caso della performance di Salvini nell'episodio della lupa, dove l'attore sferra infatti una violenta critica nei confronti della chiesa.

A questo proposito egli stesso racconta:

Come illustratore del primo canto fui naturalmente il primo a presentarmi sulla scena. Un applauso di simpatia accolse la mia entrata. Quando venne il punto nel quale il Divino Poeta simboleggia nella Lupa la Curiromana e prende a dire: "Molti son gli animali a cui s'ammoglia, / e più saranno ancora, infin che 'l veltro / verrà, che la farà morir con doglia!", guardai fissamente il Re e restai qualche secondo senza parlare. L'uditorio comprese simultaneamente l'allusione e un uragano d'applausi eruppe che non aveva più fine.¹²⁵

124

Salvini 1895, in Giammusso 1994, p. 112.

125

Salvini 1895, p. 45.

Salvini identifica, quindi, il “Veltro”, tanto atteso, con il sovrano e si scaglia contro la Curia, considerata uno tra i maggiori ostacoli che impediscono la completa unificazione italiana. In questo passo della *Commedia*, l’attore sembra rifarsi a quella interpretazione, inaugurata da Ugo Foscolo e ripresa poi da Modena nelle *Dantate*, che vedeva nell’”ingorda lupa” una rappresentazione simbolica della chiesa romana.

Modena, infatti, non solo aveva ritratto Dante quasi alla stregua di un eretico, ma aveva comparato la lupa alla Curia in diverse sue lettere e performance. In una lettera del dicembre 1859 aveva infatti sostenuto che Dante era stato il primo “a riconoscere la necessità di muovere una guerra contro il papato”; in un altro scritto, indirizzato a Salvatore De Benedetti, aveva definito il poeta fiorentino come un precursore di Lutero. Infine, come testimoniato da una recensione apparsa su *La Nazione*, in uno spettacolo della *Commedia* svoltosi al Teatro Niccolini, Modena aveva espresso in modo esplicito il suo risentimento verso la chiesa declamando l’apostrofe di San Pietro contro il papato:

A queste terribili parole declamate con un accento *scrutans corda et renes*, tutta la platea si levò in piedi urlando con frenesia, quasi intendesse simultaneamente applaudire al grande artista e protestare di nuovo contro le stragi ancora invendicate di Perugia e contro i massacri che sta pertinacemente meditando la corte di Roma!

Quindi possiamo affermare con una certa sicurezza che tale retorica contro la chiesa avviata da Modena, abbia influenzato, poi, la declamazione di Salvini a Teatro Pagliano. Ma la memoria dell’attore, venuto a mancare solo quattro anni prima, persiste anche nelle recite degli altri interpreti: Barlow, un giornalista inglese presente alla cerimonia, guardando la declamazione di Ernesto Rossi afferma infatti che “egli era il pupillo di Gustavo Modena ed è ora il suo più degno successore”¹²⁶; o, ancora, intravede nell’interpretazione di Gattinelli dei versi di San Pietro la forte presenza dell’eco delle *Dantate* modeniane.

Ad oggi è dunque legittimo riconoscere a Modena e ai suoi “allievi” un ruolo fondamentale nella costituzione del mito dantesco, da una parte in funzione educativa,

126

Barlow 1866, p. 59.

per forgiare la coscienza politica dei singoli, dall'altra in funzione costruttiva, per la storia italiana più in generale.

4. Interpretare Dante nel XXI secolo

Agli inizi del XXI secolo Dante ha vissuto una vera e propria rinascita alimentata, in modo specifico, dalle trasposizioni della *Commedia* realizzate in ambito teatrale, televisivo e cinematografico. Si parla, spesso, di una riscoperta di Dante anche se, in verità, tale espressione non si può ritenere del tutto consona: adottare il termine riscoperta

implica, infatti, constatare che, nel corso del Novecento, la *Commedia*, per un certo periodo, non sia stata più frequentata, perdendo così l'interesse del pubblico.

In realtà è invece doveroso affermare che l'attenzione per il Poeta e la sua opera non si è mai esaurita a partire dal periodo risorgimentale, momento che ha visto la creazione e la consacrazione del mito dantesco, divenuto simbolo dell'identità nazionale. I molteplici spettacoli di Modena e le performance attuate, nel 1865, dai quattro grandi attori hanno infatti consegnato alle generazioni successive un'immagine del Sommo quale alto esempio di moralità, ma, soprattutto, hanno dato vita a una nuova modalità per la messa in scena del poema rivelatasi particolarmente efficace e che, per tal ragione, verrà ripresa numerose volte negli anni a venire, divenendo il format principale per le drammatizzazioni della *Commedia*.

Seguendo il modello ottocentesco, gli attori che, negli ultimi decenni, hanno portato l'opera dantesca a teatro, ne hanno infatti proposto un'interpretazione parziale, recitando solo alcuni canti significativi, e hanno realizzato inoltre una rappresentazione in solitario del poema, totalmente calata in un monologo, all'interno di una scena essenziale e scarna. Per quanto la forma scenica venga ripresa in modo piuttosto fedele da Modena, cambiano, però, in parte, i contenuti, i toni e gli obiettivi nelle recite attuali.

Durante l'Ottocento, le performance della *Commedia* erano infatti caratterizzate da una forte connotazione politica: gli attori partivano dall'interpretazione del testo per far poi trapelare le proprie posizioni riguardo la condizione socio-politica italiana, assecondando, così, un pubblico innescato da sentimenti nazionalistici; nel corso del XX secolo la situazione invece muta: gli spettacoli basati sul poema, pur sempre realizzati in discreta quantità, si soffermano sull'interpretazione dei suoi messaggi moralizzanti, tralasciando la questione politica. Tali adattamenti italiani di Dante, privi di risonanza a livello politico, sono stati spesso valutati in modo negativo dai critici che li hanno infatti considerati irrilevanti e hanno accusato interpreti e drammaturghi di aver svalutato e banalizzato il testo dantesco.

Con il nuovo millennio lo scenario si evolve ulteriormente: in primo luogo si assiste a un incremento nel numero di teatralizzazioni elaborate a partire dalla *Commedia*; si può notare come infatti, non solo a teatro, ma in tutti gli ambiti della cultura popolare, si

affermi un vivissimo interesse per Dante e la sua opera, tanto che si è parlato, a buon ragione, della diffusione di una “Dantemania”¹²⁷.

In secondo luogo, ciò che stupisce, è che il poema torni a essere letto in chiave politica come una sorta di catalizzatore per discutere non solo di questioni morali, ma anche riguardo i problemi civili e politici che colpiscono la società. In particolare, tale tendenza si sviluppa a partire dai catastrofici eventi dell’11 settembre 2001, come se in un tale momento di incertezza, caratterizzato da mille tensioni pronte a esplodere in atti terroristici e sanguinosi conflitti, sia stato avvertito il bisogno di tornare a Dante.

Così come, infatti, durante la difficile situazione risorgimentale il poeta fiorentino e la sua opera venivano ripresi nello sforzo di costruirsi una forma positiva di tradizione nazionale e di esorcizzare la disunità¹²⁸, allo stesso modo, in un XXI secolo che vede una situazione sociale sempre più frammentata e instabile, si percepisce la necessità di riprendere il modello dantesco. Interpretare Dante nel nuovo millennio non si limita, però, a essere un atto puramente politico, si rilegge infatti la *Commedia* con uno sguardo più ampio: per ritrovare un senso di pace e serenità, per riscoprire la verità e la bellezza o, ancora, con l’obiettivo di stimolare la sana crescita morale e civile dell’umanità. Il poema, avendo infatti una tale profondità e ricchezza di significati, è in grado di dare le giuste risposte e saziare le più diverse esigenze degli uomini contemporanei. Questo è ciò che fa sì che le messe in voce dei canti della *Commedia* siano oggi così apprezzate e seguite.

Nell’opera dantesca c’è infatti tutto l’uomo, con la sua complessa e drammatica esperienza, ci sono riflesse tutte le passioni, anche le più orrende; vi sono rappresentati i più diversi tipi umani, anche i più tragici, come il Conte Ugolino della Gherardesca e, allo stesso tempo, vi sono descritte le più sublimi espressioni dello spirito, dallo splendore di Beatrice alla visione celeste della Vergine.¹²⁹

127

Cfr. Galati 2011, pp. 2-5.

128

De Rooy 2011, p. 64.

129

Dante indaga e si interroga su tutti gli aspetti dell'esistenza e osserva le strade che l'uomo percorre, quelle che lo portano alla virtù e alla luce e quelle che, invece, lo conducono al male e al buio; il Poeta vuole addentrarsi nei meandri misteriosi del cuore e della mente dell'uomo poiché vuole capire quali sono le pulsioni che lo animano a percorrere un cammino virtuoso, oppure, per quale ragione venga travolto dalla follia, non riuscendo respingere quegli stimoli che lo trascinano verso la rovina e la perdizione. È questa ricerca che compie Dante a renderlo moderno e umano, questo suo voler interpretare le inquietudini e lo smarrimento che l'uomo prova nei confronti del significato misterioso del proprio esistere. Oltre essere uomo politico, Dante è infatti un pensatore capace di spaziare sui più svariati temi e problemi e, per questo motivo, la sua opera non tramonta mai.

Inoltre, in un mondo, come l'attuale, dove l'uomo viene investito da un evidente senso di precarietà e vive il dramma storico di una società transitoria e in movimento, nella *Commedia* può ritrovare un punto di riferimento fisso e un'ancora di salvezza cui aggrapparsi. Il poema dantesco rappresenta infatti, per gli odierni interpreti, una cura salutare per lo spirito che necessita, oggi più che mai, di essere riproposta a beneficio di tutti quegli uomini che sono quotidianamente oppressi in una società dedita solo al consumismo e al tornaconto personale. A questo proposito Rubino Rubini, regista del *Dante di Gassman*, ha giustamente sostenuto: "Sono convinto che la *Divina Commedia* aiuti a vivere meglio, ovvero a sopportare le code in macchina, i pranzi di lavoro, i programmi Tv e quella rutilante volgarità che qualcuno ci sta facendo passare per vita moderna"¹³⁰.

Per comprendere al meglio l'orientamento delle recenti interpretazioni della *Commedia* si prendono in esame due attori d'eccezione che negli ultimi anni hanno scelto di portare sul palcoscenico dei percorsi significativi basati sul poema: da un lato Roberto Benigni con il

Cfr. De Matteis 2007, p. 85.

130

Rubini 1994, p. 157.

suo *Tutto Dante* e dall'altro, una voce femminile, Lucilla Giagnoni nel suo spettacolo *Vergine madre*.

Il primo, con il suo Dante restituito al popolo e carico di allusioni in senso lato politiche, sembra ricollegarsi in parte a quello di Gustavo Modena¹³¹: Benigni, infatti, nei suoi spettacoli alterna sapientemente alla recita delle terzine la satira riguardante l'attualità, inoltre, come l'attore ottocentesco, sfrutta tutta l'amplificazione mimica del proprio corpo al fine da rendere più accessibile il dettato dantesco agli spettatori.

L'attore toscano è in grado di rendere la *Commedia* alla portata di tutti, raccontando il testo con un'incredibile semplicità, riuscendo a condividere con il pubblico lo stupore per la sublime bellezza, per la ricchezza di significati e per l'attualità dell'insegnamento morale che vi coglie. Al di là della satira, il fine ultimo del lavoro di Benigni su Dante è infatti “di natura civile e pedagogica poiché nelle sue drammatizzazioni vuole contrapporre la scoperta e la pratica dei valori della bellezza, dell'interiorità, della spiritualità come alternativa alla banalità, alla volgarità, al degrado dell'esperienza quotidiana”¹³².

Allo stesso modo Lucilla Giagnoni ritiene che la parola poetica dantesca sia in grado di far oltrepassare gli affanni della vita quotidiana e l'”inferno” della contemporaneità, dispiegando la strada verso la spiritualità e la bellezza. L'attrice afferma di aver deciso di elaborare lo spettacolo *Vergine madre* a seguito dell'11 settembre 2001 comprendendo che, per superare il buio di quell'inferno, fosse necessaria la *Divina Commedia* che, con le sue stelle a conclusione di ogni cantica, può indirizzare lo spettatore verso il Sommo Bene. Il percorso teatrale di sei canti che la Giagnoni propone è infatti un cammino confortante costeggiato da figure “parentali” che offre la rappresentazione di una *Commedia* umana, calata nell'interiorità.

131

Pieri 2014, pp. 78-79.

132

Simonelli 2011, pp. 260-261.

4.1 Il Dante di Benigni

Il primo nome che, al giorno d'oggi, salta alla mente quando si parla di Dante e della *Commedia* è indubbiamente quello dell'attore comico Roberto Benigni: l'esibizione che ha indissolubilmente legato la figura dell'attore a quella del poeta fiorentino, nella mente e nel cuore di milioni di italiani, è quella dell'ultimo canto del *Paradiso* trasmessa il 23 dicembre 2002 in prima serata su Rai uno. In tale performance, Benigni dopo aver ironizzato su alcuni fatti di attualità, si lanciò a capofitto nella recita del canto del *Paradiso*, probabilmente uno dei canti più complessi dell'interno poema, anche poiché privo di elementi drammaturgici di sicuro effetto, ma nonostante ciò, egli riuscì a catturare numerosissimi telespettatori. La risposta di questi ultimi fu infatti sorprendente e quanto mai inaspettata: il canale registrò un picco di quindici milioni di ascolti e, nei giorni successivi, la vendita dei libri della *Divina Commedia* raggiuse livelli mai toccati in precedenza, divenendo uno dei regali più acquistati per l'imminente Natale.

Nonostante l'esibizione del 23 dicembre abbia una particolare rilevanza nella storia delle recite della *Commedia* di Benigni, e sia rimasta significativamente impressa nella memoria del pubblico, non è da considerarsi la prima interpretazione compiuta dal comico: l'incontro tra Dante e Benigni risale infatti a diversi anni addietro, precisamente al 1991, anno in cui Luigi Berlinguer, allora magnifico rettore dell'Università di Siena, per celebrare i settecentocinquanta anni dalla fondazione dell'ateneo, aveva progettato di organizzare un evento istituzionale-accademico, ma che potesse, al tempo stesso, coinvolgere gli studenti. Pensò bene, dunque, di invitare Benigni che per l'occasione volle recitare "Dante a mente".

L'evento radunò la gran parte degli universitari, curiosi di poter vedere dal vivo il celeberrimo comico che si trovò infatti a eseguire la propria declamazione in un'aula gremita di giovani. In un primo momento Benigni travolse il pubblico con il suo consueto entusiasmo, ma, ben presto, mutò registro cominciando a recitare il V e l'VIII

canto dell'*Inferno*, corredando l'esecuzione con chiose e spiegazioni per i versi più complessi. Gli studenti rimasero affascinati non solo dalla comicità prorompente dell'attore, ma, soprattutto, dall'interpretazione delle terzine dantesche così semplice e fruibile.



Benigni incanta con Dante a Siena, immagine tratta da www.corrieredisiena.corr.it

Data l'ottima riuscita dell'esecuzione a Siena, altre quattro università invitarono Benigni per assistere all'esibizione di "Dante a mente"; nel novembre 1999 si svolsero quindi le recite: a Pisa il 12, a Roma il 15, a Padova il 22 e, infine, a Bologna il 25. Anche tali performance si rivelarono un successo coinvolgendo migliaia di studenti, tanto che a Pisa si allestirono ulteriori schermi in più aule universitarie, dal momento che il pavimento dell'aula magna non avrebbe potuto sorreggere la calca degli alunni accorsi ad ascoltare l'attore. Il 1999 era inoltre l'anno in cui Benigni vinse i tre Oscar per il film *La vita è bella*, quindi, ciascun incontro si apriva con una serie di domande sul colossale cinematografico, per poi sfociare in una botta e risposta riguardo la politica, la cultura, l'arte e la comicità; "una cavalcata che conduceva diritto a Dante e all'esecuzione/spiegazione (in realtà mai lettura) di un canto: il XXXIII dell'*Inferno* a

Pisa, il V dell'*Inferno* a Roma, il XXVI dell'*Inferno* a Padova e il XXXIII del *Paradiso* a Bologna”¹³³.

Inoltre, nel gennaio del medesimo anno, durante il tour per la promozione del film negli USA, aveva interpretato il V e l’VIII canto dell'*Inferno* all’Università di Los Angeles, riuscendo, anche in questo caso, ad ammaliare gli studenti con la propria passione ed eloquenza.

Un collage creato a partire dall’esibizioni di Benigni tenute presso le aule magne delle università, era stato poi trasmesso sulla piattaforma satellitare italiana, allora chiamata Telepiù, la sera del 31 dicembre del 2001, per catturare l’attenzione del pubblico con qualcosa di totalmente inconsueto rispetto alla classica programmazione prevista per la sera dell’ultimo dell’anno. Le riprese delle varie recite dei canti furono realizzate dalla casa di produzione cinematografica Melampo, senza grandi pretese di rielaborazione registica in chiave televisiva, ma come semplice documentazione dei diversi eventi¹³⁴.

Inoltre, sempre in ambito televisivo, prima della famosa esibizione del 23 dicembre, Benigni, stimolato dai successi delle performance presso gli atenei, aveva deciso di tentare un primo abbozzo di recita dell’ultimo canto del *Paradiso*; infatti, qualche mese prima, durante la quinta serata del Festival di Sanremo, si era cimentato nella declamazione del canto, spiazzando non solo le attese degli italiani, ma lasciando, soprattutto, senza parole i suoi detrattori che, da sempre, ne criticavano la comicità eccessivamente grezza, e che si ritrovarono invece piacevolmente stupiti dalla recitazione della dolce preghiera di San Bernardo alla Vergine. A questo proposito Benigni stesso ricorda:

Quella è stata la cosa più vertiginosa, più folle: Dante al Festival di Sanremo. È un luogo che lo trasforma, lo fa esplodere. Dante scoppia in un posto così, che sembra il suo

133

Pattavina 2008, p. 142.

134

Cfr. Simonelli 2011, p. 260.

contrario. Avevo una paura... Ma quando ho paura di una situazione, mi vien voglia di buttarmi, di andarci dentro. Andare a cercare il rischio, i posti sconosciuti, le zone pericolose è la missione dei comici¹³⁵.

A seguito di tale apparizione, la Rai decise quindi di scommettere su questo esperimento finanziando l'esibizione di cui si è trattato all'inizio, ovvero quella per la serata del 23 dicembre, le cui riprese furono realizzate presso gli studi cinematografici di Papigno in provincia di Terni.

L'avventura dell'attore toscano si sposta poi dalla televisione al teatro vero e proprio: nel novembre 2003 egli si esibisce, sempre nel XXXIII canto dell'ultima cantica, presso il Symphony Center di Chicago, in occasione dell'inaugurazione dell'Humanitas Festival, stregando nuovamente oltre tremila persone durante i cento minuti di spettacolo. Benigni, colpito dal buon seguito delle sue performance, afferma: "Dante a Chicago è solo l'inizio" e, infatti, nel giugno del 2006, racconta le peripezie di Ulisse recitando il XXVI canto dell'*Inferno* in Grecia, presso l'anfiteatro di Patrasso, città eletta, per quell'anno, capitale europea della cultura.

Dopo questi primi sparsi esperimenti, comunque particolarmente apprezzati dagli spettatori, l'attore pratese decide di mettere a punto un vero e proprio spettacolo basato sulla *Commedia* cui dà titolo *Tutto Dante*. Il debutto avviene nel luglio 2006, questa volta non più a teatro, ma in piazza Santa Croce a Firenze, la patria del Sommo: una collocazione geniale, una piazza abitata da fiorentini veraci, portatori naturali di ciò che oggi resta della lingua di Dante, meglio di un'aula accademica dove vi è spazio solo per gli studenti e per i pochi "addetti ai lavori". In piazza Santa Croce a Firenze, invece, Benigni può mettere a disposizione una cultura di altissima qualità a beneficio di tutti.

Accanto alla statua di Dante, viene quindi allestito il palco per lo spettacolo che si protrae per tredici sere, in ognuna delle quali l'attore recita un canto del poema. Egli sceglie i

135

Benigni in Pattavina 2008, p. 142.

canti più significativi della prima e della terza cantica: i primi dieci, il XXVI e il XXXIII dell'*Inferno* e il XXXIII del *Paradiso*. A confermare l'abilità del comico è il tutto esaurito registrato per ogni esibizione, considerando, inoltre, che vengono predisposti ben 4200 posti a sedere.



Tutto Dante in piazza Santa Croce, immagine tratta da www.CafTours.com

Nella conferenza stampa organizzata a seguito delle performance per fare un primo bilancio riguardo al progetto *Tutto Dante*, Roberto Benigni sottolinea: “recitare la *Divina Commedia* in piazza Santa Croce è stata una delle cose più forti e più belle della mia carriera. È stata una delle cose più dolci, popolari, lo ricorderò anche quando sarò vecchio”. Oltre all'emozione provata sul palco, egli ha poi ricordato l'accoglienza del pubblico: “mi dava grande soddisfazione quando uscivo e mi fermavano per chiedermi: Benigni, ma cosa fai la prossima serata. Sembrava di essere in curva sud, di essere fra gli

hooligan di Dante. C'era chi tifava per Ulisse, chi per il conte Ugolino, chi per Paolo e Francesca. C'erano scontri, dibattiti, un sentimento vivo nella popolazione".



Tutto Dante, immagine tratta da www.ildecoder.com

Successivamente l'interprete toscano realizza una tournée incentrata sul V canto dell'*Inferno*: dopo Firenze, lo spettacolo sbarca, nel settembre del 2007, a Catanzaro cui seguono oltre centotrenta repliche in piazze, palasport, teatri e stadi delle maggiori città italiane per poi concludersi con la recita al carcere di Sulmona. L'affluenza è stata anche in questo caso elevatissima, si contano infatti circa un milione di spettatori, dei quali 120 mila solo nella tappa presso la Capitale.

Benigni sceglie quindi di riproporre tale show a livello internazionale e inizia, nel dicembre 2008, una tournée con tappe in Europa, America del Nord e America Latina. Dato l'enorme plauso da parte del pubblico e della critica, il tour mondiale viene poi replicato a partire dal 6 marzo 2009, data in cui ha luogo la prima performance a Parigi.

Dopo la tournée, il comico pratese torna in patria per elaborare la seconda edizione di *Tutto Dante* che si svolge dal 20 luglio al 6 agosto 2012, sempre nella storica piazza fiorentina e consta nella recita di dodici canti del poema con l'inserimento dei canti XI-XXII dell'*Inferno*.

Infine, dal 20 luglio al 6 agosto 2013, Benigni approda, nuovamente, in piazza Santa Croce con la terza edizione dello spettacolo in cui conclude la recita presentando gli ultimi canti dell'*Inferno*: dal XXIII al XXXIV. Anche per queste due ultime edizioni il numero degli spettatori registrato è piuttosto significativo.

Inoltre, al di là del pubblico fisicamente presente a Firenze, bisogna contare i telespettatori da casa; infatti la registrazione della prima edizione dello show è stata trasmessa negli anni 2007-2008 sulla Rai, toccando il record di ascolti: la messa in visione della prima serata ha infatti raggiunto oltre dieci milioni di spettatori. A questi vanno aggiunti ulteriori dieci milioni che hanno seguito lo spettacolo televisivo, ripreso dalla tournée italiana, intitolato *Il Quinto dell'Inferno*, andato in onda su Rai uno il 29 novembre 2007, con replica su Rai International nei giorni successivi.

Se le trasmissioni televisive della prima edizione di *Tutto Dante* hanno riscosso audience davvero clamorosi, quelli delle edizioni successive rimangono comunque più che discreti, ma ovviamente ben lontani rispetto ai livelli della precedente messa in onda; si presume che ciò sia causato dalla progressiva perdita di freschezza e di intensità, e, soprattutto, dalla mancanza di coinvolgimento prodotta dalla frattura spazio-temporale, poiché, mentre la prima edizione veniva trasmessa in diretta, gli show successivi, svolti in estate, vengono messi in onda solo durante l'inverno¹³⁶.

Inoltre, a partire dalle riprese televisive, viene realizzata una serie di DVD con l'obiettivo di documentare interamente lo spettacolo *Tutto Dante*: la raccolta raggiunge altissimi livelli di vendite e, in più, viene così ampiamente diffusa poiché inserita come allegato alle testate giornalistiche italiane di alta tiratura quali *L'Espresso* e *La Repubblica*.

136

Cfr. Simonelli 2011, p. 259.

Ripercorrere la parabola delle recite della *Commedia* compiute da Benigni, nella sua totalità, ci permette di riflettere riguardo lo sviluppo del percorso: l'interprete parte dall'esposizione del "Dante a mente" nelle aule magne delle università, per poi passare alla televisione, quindi si sposta nei teatri e nelle piazze con un progetto definito in modo programmatico: lo show *Tutto Dante*. In un primo momento, dunque, egli espone il poema nelle università, luoghi del sapere accademico, poi decide di divulgarlo su più vasta scala, esibendosi in televisione, quindi, lo porta nei teatri, spazi prettamente dedicati all'arte ed infine, nuovamente, lo riavvicina alla gente, eseguendo le performance in piazze stracolme di spettatori, riuscendo così a presentare il capolavoro dantesco al di fuori delle aule scolastiche e dei circoli intellettuali in cui era rimasto per troppo tempo confinato e dimostrandone, inoltre, la straordinaria attualità e portata educativa.

È interessante notare che Benigni non prediliga come principale canale di diffusione la televisione, nonostante sia il mezzo di comunicazione che, ad oggi, goda di maggior fortuna e benchè la *Commedia* sia un'opera naturalmente predisposta alla trasposizione televisiva; egli preferisce altri luoghi per le sue interpretazioni, forse nella volontà di ricollegarsi alla più antica tradizione della *lectura Dantis* che vedeva giullari e cantori impegnati a diffondere il poema recitandolo nelle piazze, in mezzo alla gente comune.

Inoltre, ricapitolare gli spettacoli dell'attore pratese, è essenziale per evidenziare le proporzioni del suo successo, non solo a livello italiano, ma persino su scala mondiale, e, soprattutto, osservando la continuità di tale successo, emerge come non si tratti unicamente di una moda passeggera, ma sussista qualcosa di specifico nella modalità comunicativa di Benigni che la rende particolarmente efficace e capace di attrarre folle di spettatori, cosa assolutamente non da poco, considerando il panorama culturale che ci circonda.

Spesso le esibizioni di Benigni vengono considerate, a livello generale, delle improvvisazioni, secondo la connotazione negativa del termine, intese quindi come una forma di diletterismo, poiché si presume che l'attore non disponga delle adeguate

competenze in materia; invece, la ricostruzione del suo percorso sulla *Commedia*, ci fa capire quanto sia errato questo pregiudizio. In primo luogo è infatti doveroso riconoscere che “Benigni, oltre a essere un attore, è un raffinato intellettuale; anche se si presenta sul palco saltellando come un clown, è – ed era anche prima delle sue avventure dantesche – uomo di ottime letture e letterato di bocca fine”¹³⁷; in secondo luogo il suo lavoro riguardo il poema non è solo un impegno occasionale, ma un *work in progress* cui si è dedicato per oltre dieci anni, partendo dalla realizzazione di performance lampo in ambiti marginali della produzione televisiva, sino all’elaborazione di uno specifico spettacolo che ha comportato un intenso approfondimento sulla poesia dantesca e una ricerca costante riguardo le forme migliori con cui proporre lo show.

A differenza di precedenti interpretazioni, come quelle di Sermonetti e Gassman, estemporanee ed effimere, quelle di Benigni sono inoltre frutto di un vero e proprio radicamento nella tradizione dantesca: egli infatti, a scanso di equivoci, non propone la semplice *lectura Dantis*, ma la recita delle terzine di Dante a memoria (il “Dante a mente”, come lo definivano comunemente i toscani) diffusa nella tradizione popolare e contadina. A questo proposito Pattavina ricorda:

Nella Toscana in cui l’attore è nato, ci si fa un vanto di sapere a memoria i versi della *Commedia*; nessuno si sottrae a questo rito, così la madre lo spingeva a mandare “Dante a mente”, mentre il padre lo buttava sui palcoscenici a improvvisare coi poeti d’ottave¹³⁸.

Il comico, infatti, non legge mai l’opera ma fa scaturire la declamazione dei versi come da una memoria personale e collettiva, riportando così la poesia al suo ruolo primordiale; in tal modo l’esposizione raggiunge l’apice dell’emozione lirica ed è capace di toccare le corde del cuore di tutti gli spettatori. Il momento del “Dante a mente” occupa, tuttavia,

137

Eco 2008, p. 10.

138

Pattavina 2008, p. 141.

solo la fase conclusiva nelle performance di Benigni che possono essere infatti suddivise in tre momenti distinti, ognuno con una specifica funzione.

Vi è una prima sezione che ha lo scopo di catturare l'attenzione del pubblico, farlo divertire e, di conseguenza, farlo sentire a proprio agio. Benigni vuole infatti entrare in empatia con le persone che lo ascoltano, così da far crescere la fiducia nei suoi confronti e, con essa, la predisposizione degli spettatori ad ascoltarlo. Il comico si sbizzarrisce quindi in considerazioni e battute ironiche, nel lancio di allusioni ambigue e, naturalmente, nella tipica satira diretta contro la classe politica italiana; in particolare l'interprete raffronta la situazione descritta nel poema con l'attuale per cercare di creare una sorta di parallelismo. L'abilità di Benigni non sta, infatti, solo nell'interpretare Dante e nel rendere attuali le sue rime, ma anche nel trovare spunti nei personaggi e negli episodi della *Commedia* per ironizzare sul presente.

Questa prima fase ha poi un'ulteriore funzione: Benigni infatti, parlando delle questioni attuali con un linguaggio colloquiale, si cala in mezzo al pubblico, venendo percepito come uno di loro. Così, quando l'artista si sostituisce al Poeta fiorentino, porta con sé gli spettatori, che instaurano un rapporto di vicinanza, o meglio di comunione, con Dante stesso.

Dopo tale parentesi comica, ha inizio la seconda parte dove è presente l'introduzione del canto; Benigni affronta dettagliatamente il dettato dantesco, cercando di sviscerarne i significati, aggiungendovi digressioni personali, piene di pathos ed entusiasmo, e riportando, inoltre, in modo conciso, diversi giudizi critici significativi. Talvolta fornisce spiegazioni storiche piuttosto imprecise, ma con il solo scopo di avvicinare e rendere comprensibile il contenuto dell'opera al suo audience. L'interprete procede quindi nell'analisi compiendo l'esegesi di piccoli gruppi di versi: da un lato, si sofferma nella spiegazione dei termini desueti e nella semplificazione delle costruzioni sintattiche più ardite; dall'altro, si impegna per cercare di identificare in modo puntuale i personaggi, i luoghi e i riferimenti trattati in quell'episodio del poema.

Infine, l'attore toscano, adottando improvvisamente un tono più serio e grave, inizia ad articolare le terzine della *Commedia*; nel momento della recita a memoria, il silenzio domina l'atmosfera e la tensione vibra nell'aria, unica protagonista dello spettacolo diviene infatti la forza del verso dantesco e sembra che gli spettatori siano stati trasportati in un'altra dimensione.

Il format degli spettacoli di Benigni si snoda su questo medesimo copione-non copione che, però, di volta in volta, viene rinnovato e rivisto poiché l'attore, non recitando sempre i medesimi canti, deve adeguare stile, emozione e linguaggio. Allo stesso modo anche i riferimenti all'attualità e alla politica sono di continuo modificati.

Rimane fissa, invece, la scenografia che è di una semplicità disarmante, quasi francescana; essa è costituita da un labirinto di pannelli di legno arrotondati attraverso i quali Benigni si muove, si nasconde, saltella, e corre delineando quell'atmosfera euforica e febbricitante tipica dei suoi spettacoli:

Annunciato e introdotto dalla sua sigla si presenta da solo, nudo, sul palco anch'esso nudo, spoglio di qualsiasi elemento scenografico se non di pannelli di legno che fanno da quinte e da cui Benigni appare e scompare, come da dietro una tenda i Commedianti dell'Arte. E su quel palco, per far giungere in sala sentimenti ed emozioni, usa tutta la sua fisicità, la sua corporalità, ricorre a lazzi, suoni, onomatopee, versacci¹³⁹.

139

Pattavina 2008, p. 143.



Benigni show a Firenze, Maria Vittoria Giannotti

Immutato è anche l'obiettivo dell'attore ovvero trasformare la recita della *Commedia* in uno "spettacolo popolare di piazza" capace di coinvolgere e appassionare tutto il pubblico, persino i più giovani. Benigni infatti afferma: "Dante scrisse la *Commedia* per farcene dono, anzi no: la verità è che Dio ha creato Dante affinché fosse lui a donare all'umanità intera un capolavoro di tale spessore¹⁴⁰"; pertanto, il suo obiettivo è che lo splendore dell'opera dantesca possa essere conosciuto e ammirato dalla maggior parte della popolazione.

Il comico toscano adotta, quindi, una particolare impostazione per rendere l'opera accessibile: si distanzia dalle letture accademiche, prediligendo una linea semplice ed essenziale. Inoltre, si serve di specifici espedienti per far sì che la narrazione sia accattivante e per avvicinare la figura di Dante agli spettatori. Per capire in modo

140

Marino, novembre 2006.

concreto come si svolgano le recite del comico, ci si sofferma nell'analisi delle sue interpretazioni del V dell'*Inferno*, canto sul quale Benigni si è focalizzato maggiormente nella tournée, e sull'esibizione dell'ultimo canto del *Paradiso*, eseguita la sera del 23 dicembre 2002, performance con cui il comico raggiunse il picco assoluto di ascolti.

Per l'interpretazione dell'episodio di Paolo e Francesca, canto principale del suo tour, Benigni ripropone quasi sempre il medesimo schema sui diversi palcoscenici italiani: all'apertura del sipario, egli accorre a salutare le prime file del pubblico, quelle, sottolinea, "con un reddito annuo di 70-80 mila euro", poi si rivolge anche ai cosiddetti "meno agiati", alla gente in fondo e sugli spalti, quindi saluta ai lati gridando: "ciao Scilla", "ciao Palizzi". Spiega, in modo ironico, perché abbia deciso di ideare lo spettacolo *Tutto Dante* dicendo che, da quando non c'è più Berlusconi al governo, i comici rischiano di diventare precari e che, dunque, si è dovuto accontentare ripiegando sul "buon anima" del nostro illustre connazionale.

Da questa prima parte emerge in modo evidente lo spiccato tono satirico di Benigni poiché, come precedentemente illustrato, l'obiettivo è anzitutto catturare, con battute e sarcasmi, l'attenzione degli spettatori.

Successivamente, con grande maestria, Benigni inizia a parlare di Dante, della sua secolare fama e dell'immortalità della sua opera:

[...] Dante Alighieri ci ha lasciato l'apice di tutte le letterature. Io sono un uomo di spettacolo e gli uomini di spettacolo vengono dalla narrazione perché devono saper raccontare. Quindi sono anche un uomo di lettere, se vogliamo buttare là, e anche uno piuttosto esigente, nel senso che quando leggo mi piace proprio godere della lettura, il piacere della lettura. Quando dico perciò che la *Divina Commedia* è veramente la vetta delle letterature, lo dico proprio per il piacere della lettura.

L'attore, quindi, si sofferma nella descrizione fisica di Dante sottolineando che non bisogna immaginarlo come un vecchio, curvo, con l'alloro intorno al capo, ma è necessario pensarlo come un giovane uomo trentacinquenne, quale effettivamente era nel momento in cui compose l'opera. Questa precisazione ha l'obiettivo di restituire al

pubblico un'immagine del Sommo più umana e vicina alla quotidianità per facilitare l'immedesimazione nel personaggio. Non è l'unica volta che Benigni, al fine di popolarizzare Dante, ne sottolinea, quasi esaspera, il lato umano: infatti durante la presentazione dell'ultimo canto del *Paradiso* presso l'università di Bologna, l'attore aveva umanizzato il Poeta, raffigurandolo stanco e sudato dopo aver compiuto il faticoso percorso nei tre regni dell'Oltretomba.

Benigni poi riflette su quale sia la motivazione che ha spinto questo giovane uomo a dedicare anni e anni della propria vita alla realizzazione di una simile opera. La risposta che l'attore si è dato è stata: l'"Amore". Benigni infatti racconta come l'amore per una donna, Beatrice, abbia dato vita e forma alla *Divina Commedia*: "Una donna, dunque, senza il cui sguardo nessuna cosa grande è stata mai creata; lei che, nata dalla costola di Adamo, ha il grande dono della procreazione". Benigni ironizza, a questo proposito, dicendo che i dieci comandamenti consegnatici da Dio sono più che sufficienti per vivere bene ed essere felici, ma Dio, in realtà, ancor prima ne aveva donati all'uomo, affinché li sottoponesse alla sua comprensione, altri due, molto semplici: "crescete e moltiplicatevi", ovvero, ha precisato, "mangiate e fate all'amore".

Dopo questa parentesi generale sulla *Commedia*, Benigni si dedica in modo dettagliato all'introduzione del V canto:

Siamo nel primo girone dell'*Inferno* - il primo, vero - dove Dante ci ha messo (non a caso in quello dove si soffre meno, per modo di dire) quelli che sono morti per amore, i lussuriosi, ma anche quelli che sono morti per amore perché si amavano l'uno con l'altro. Proprio perché lui stesso c'aveva paura di andarci: "Meglio che faccio un posto un po' meno sofferente!" Quindi in questo canto si parla di questa storia. Di questi due amanti che so' stati presi mentre stavano leggendo una storia che li riguardava - erano quasi loro - un libro. La storia di Paolo e Francesca la sapete tutti, insomma che... lei doveva sposare Gianciotto Malatesta e naturalmente era bruttissimo, era anche zoppo. Gli è arrivato brutto e zoppo, ma brutto, una personaccia! Gli portò la cosa di matrimonio il su' fratello che era bellissimo. Lei pensava fosse quello suo marito. Pensate quando è arrivato quell'altro, che era cattivo, brutto e zoppo, ma proprio ignorante come una capra e quindi... Non è che poi l'ha tradito, solamente che il primo afflato d'amore con il primo

che vedi... magari se vedeva prima quell'altro si sarebbe innamorata. Ha visto prima quello, allora... Aspettava l'amore. Quando aspetti l'amore non si vede più niente, diventa tutto meraviglioso.

In questa seconda fase, l'attore pur focalizzandosi sull'analisi dell'opera e sull'esegesi del canto, è capace di rendere piacevole la propria spiegazione: l'abilità maggiore di Benigni sta infatti nell'essere in grado di alternare sapientemente riferimenti storici, battute e brevi digressioni personali. L'attore toscano procede nella sua spiegazione mantenendo sempre questa linea e riuscendo, tra una battuta e l'altra, non solo a chiarificare le dinamiche della vicenda e il significato dei termini più ricercati, ma anche a tener viva la curiosità del pubblico fino al momento della recita a memoria. A quel punto, gli spettatori, stimolati ad ascoltare il passo della *Commedia* dopo l'appassionante esegesi di Benigni, si ammutoliscono per lasciare spazio ai versi danteschi.

Per quanto riguarda invece la performance dell'ultimo canto del *Paradiso*, risulta essere particolarmente interessante poiché si può cogliere la capacità di Benigni di attualizzare quanto raccontato nel poema.

In primo luogo, infatti, l'attore presenta Dante come "il nostro compagno in tempi difficili": l'anno in cui rappresenta la performance, il 2002, era stato infatti un anno particolarmente duro, tormentato dall'opposizione tra USA e Iraq, pertanto, il clima, a livello mondiale, era piuttosto teso a causa dei recenti attacchi terroristici. Benigni, quindi, paragona il contesto del Poeta a quello degli ascoltatori dicendo che "anche Dante ha vissuto in mezzo alle guerre", sollecitando così l'identificazione da parte del pubblico.

Inoltre, nella volontà di creare un quadro di riferimento facilmente comprensibile, Benigni descrive il tempo storico di Dante dividendo la città di Firenze in due fazioni, i Guelfi e i Ghibellini. In verità, questa rappresentazione non rispecchia quella che era la realtà storica dell'epoca: Firenze era infatti sì tormentata da conflitti interni, ma tra ben più numerose fazioni. Il comico toscano, tuttavia, presenta tale immagine poiché è ben consapevole che questa semplice distinzione, - la facile coppia Guelfi-Ghibellini -, possa risultare più familiare per il pubblico italiano.

Quindi, come suo solito, aggiunge un po' di satira politica: "C'erano molte [guerre] Guelfi e Ghibellini", dice Benigni, "allora rimanevano sempre da una parte, si combattevano. Oggi per restare dello stesso partito si deve cambiare spessissimo opinione. Allora, rimanevano dove si durava di più". Anche in questo caso, al fine di ironizzare, viene modificata la realtà dei fatti: nella Firenze medievale accadeva sovente che i cittadini cambiassero fazione a seconda dei propri vantaggi temporanei.

Un secondo falso storico si verifica quando Benigni tocca la questione del fanatismo: egli, cercando di rimanere concreto e volendo ottenere il consenso del pubblico italiano, abituato alle discussioni riguardo al fanatismo e alle relative implicazioni con gli atti terroristici, critica gli eccessi del fanatismo sottintendendo che Dante stesso non fosse un fanatico. L'attore asserisce: "Il fanatismo è sempre esistito e il fanatico è la cosa più pericolosa che possa esistere quando vuole piegare il mondo alla sua idea. Il fanatico sembra democratico. Per il fanatico ci sono sempre due opinioni, la sua e quella sbagliata. Ci sono stati allora e ora, non andranno mai via quelli".

Benigni, in questo modo, scivola in una descrizione falsificata e approssimativa di Dante: il poeta non era infatti una persona dal carattere flessibile o un tipo elastico nelle proprie opinioni, tanto che, appunto, mise a rischio la propria vita per difendere le idee in cui era radicato.

Poco più avanti, durante l'introduzione al canto, l'attore toscano dà nuovamente un'immagine semplificata e non molto veritiera di Dante al fine di popolarizzarlo, egli infatti racconta: "Dante sapeva tutto, ma in una maniera... Era una personcina, non lo faceva tanto pesare, era proprio popolare". In realtà il poeta fiorentino aveva buone conoscenze in ogni ambito del sapere poiché aveva studiato accuratamente la maggior enciclopedia dell'epoca, i *Centoni*. Dante, inoltre, non era di certo modesto, non casualmente si era infatti posto come "sesto tra contanto senno" nel Limbo durante il dialogo con Virgilio, Omero, Orazio, Lucano e Ovidio. A riprova del fatto che, quanto detto da Benigni non corrisponda al vero temperamento dell'Alighieri, vi è anche la descrizione elaborata da Giovanni Villani, primo biografo del Sommo, nella quale infatti si racconta: "Questo Dante per lo suo sapere fue alquanto presuntuoso e schifo e

isdegnoso, e quasi a guisa di filosofo mal grazioso non bene sapea conversare co' laici"¹⁴¹.

Per questa attualizzazione e semplificazione compiuta su Dante e la sua opera, che può apparire, a tratti, forzata e banalizzante, l'operazione di Benigni è stata più volte criticata; Vittorio Sermonti, in un'intervista rilasciata al settimanale *Sorrisi e canzoni* nel novembre 2007, spiega infatti: "Per leggere Dante ci vuole uno scrittore e non un attore che per quanto intelligente e attrezzato professionalmente ha la tendenza a leggere un testo nel modo migliore possibile. Ma così facendo rischia di farsi sopraffare dalla sua bravura". E aggiunge: "Il suo modo di attualizzare Dante è divertente ma non si possono dire spiritosaggini e cose un po' ovvie per adescare il pubblico. Questo non è un buon servizio fatto al Poeta e nemmeno agli ascoltatori. Ho 78 anni e mi dispiace lasciare il campo a questo tipo di divulgazione allegra. Dante è duro e severo e ci vuole durezza e severità per capirlo. È un'operazione delicatissima, che non si può fare alla buona".

Secondo quest'ultimo non si può infatti ridurre la *Divina Commedia* a una burla e lascia, inoltre, intendere che l'esperimento di Benigni non sia altro che una grande operazione commerciale. Sermonti non è, però, l'unico detrattore; del medesimo avviso sono in parecchi. Giorgio Albertazzi infatti sostiene: "Credo che il pubblico esca dallo spettacolo di Benigni uguale a quando c'era entrato e pensando che Dante sia attualissimo e anche un po' fessacchiotto"¹⁴²; Franco Cardini, studioso medievista, rincara la dose affermando: "Benigni in realtà recita Benigni che recita Dante: non si preoccupa certo dei problemi filologici, né di nascondere il suo accento pratese. Detto questo ha suscitato un certo movimento di massa"¹⁴³.

In linea con questa visione vi è anche lo studioso di materie umanistiche Amato Maria Bernabei che ha pubblicato *O Dante o Benigni. Da Boccaccio a boccaccia*, un'opera in

141

Villani in Miglio 2001, p. 49.

142

Albertazzi in Rio, novembre 2007.

143

Zeffirelli in Rio, novembre 2007.

cui, come si evince dal titolo, si evidenzia l'assoluta antitesi fra il poema dell'Alighieri e l'interpretazione che ne dà, invece, il comico fiorentino. L'autore si sofferma nell'analisi dello spettacolo *Tutto Dante* di Benigni per mostrare, adducendo argomentazioni ben documentate e dimostrazioni ragguardevoli, come l'esegesi e l'interpretazione propinate dal comico toscano siano lacunose e colme di errori. Bernabei sostiene che, purtroppo, buona parte del pubblico stregato dall'emozione che prova guardando e ascoltando Benigni e dalla simpatia che nutre verso il comico, non sia più in grado di riconoscere una semplice verità: per fare audience tutto diventa lecito.

Per quanto infatti possa apparire nobile il gesto di Benigni di voler "regalare" la *Commedia* al popolo, vi è un problema alla base: egli, al fine di riavvicinare e restituire il poema al pubblico contemporaneo, lo riattualizza compiendo, però, una serie di forzature, aggiungendo, poi, un'abbondante dose di turpiloquio, e infine storpiando e snaturando la poesia dantesca. Accento toscano esasperato, commenti fuori luogo e richiami alla politica, uso reiterato di termini volgari, molto apprezzati nei palinsesti nostrani ma che, con il Poeta, nulla hanno a che fare. Benigni poi infarcisce le sue letture di ripetizioni imbarazzanti e di imprecisioni, che gli vengono perdonate per la logica che tutto va sacrificato sull'altare dello spettacolo¹⁴⁴.

Secondo l'opinione di Bernabei, dunque, il *Tutto Dante* di Benigni risulta essere solamente una dissacrante e sconclusionata interpretazione di qualche canto della *Commedia* e, per tale ragione, rinfaccia all'attore pratese l'uso indebito di uno dei massimi capolavori del genio umano per fini commerciali.

Nonostante il *Tutto Dante* abbia talvolta ricevuto giudizi fortemente negativi, come nel caso di Bernabei, in linea di massima, anche coloro che non esaltano le performance del comico come unico veicolo per la divulgazione dell'opera dantesca, si trovano concordi nel riconoscergli alcuni meriti: per quanto la sua esposizione possa essere infatti imprecisa o l'interpretazione dei singoli passaggi non sia totalmente sottoscrivibile, è, in buona parte, grazie ai suoi spettacoli che la *Commedia* è tornata a essere prepotentemente attuale. Inoltre, la bravura dell'attore toscano sta nel riuscire a rendere fruibile la

144

Cfr. Scacchi, marzo 2012.

comprensione delle terzine dantesche con la sua esposizione chiara ed essenziale: “Benigni's performance demonstrates how high literature, and poetry in particular, can thrive if presented as a oral performance”¹⁴⁵.

Un altro aspetto messo in evidenza dalla critica è l’entusiasmo travolgente di Roberto Benigni e il suo talento nel conciliare la smorfia della Commedia dell’Arte alla filosofia dantesca del Medioevo¹⁴⁶. Il comico toscano è inoltre particolarmente abile nel riuscire a trasmettere a tutto il pubblico questo entusiasmo che prova verso la *Commedia*; “Si vede che ama quel che legge” aveva affermato Mario Luzi a proposito di una performance dantesca dell’artista toscano, denotando il forte impatto emotivo che la recita provocava negli spettatori; a proposito del coinvolgimento emotivo suscitato nel pubblico, Benigni afferma: “Si ama Dante proprio perché parla di noi a ognuno di noi. È questo che commuove di Dante, che ci conosce, che ci capisce. Ci fa andare profondamente dentro di noi a scoprire chi siamo. Per giungere al Paradiso - sembra dirci - bisogna attraversare l’inferno. Egli lo fa per noi. Vi scende, lo attraversa, ma questo discendervi è già, in realtà, un risalire. Egli ci guida perché lo attraversiamo ed andiamo oltre”. L’attore, quindi, aggiunge: “E il libro che più d’ogni altro ci fa sentire degni di vivere la vita, proprio per l’amore... Ci sono tutte le cose di teologia ed è il libro del desiderio perché porta verso la realizzazione di noi stessi nel congiungimento dell’amore, che è proprio la visione di Dio”.

Tuttavia, oggigiorno, per riuscire a cogliere la grandezza di un’opera come *la Divina Commedia* è fondamentale che ci sia qualcuno che sappia farci appassionare al dettato dantesco, che sia in grado di fare da mediatore e da guida all’interno del testo; ed è in questo che Benigni eccelle, riuscendo a restituire agli spettatori il contenuto più autentico e profondo del poema.

145

Celli 2004, p. 12.

146

Cfr. Laszlo 2014.

***Vergine madre* di Lucilla Giagnoni**

Quello che propone al pubblico, Lucilla Giagnoni con il suo spettacolo *Vergine madre* è un iter umano, intimo, spirituale attraverso la *Commedia* dantesca. L'attrice toscana intrecciando le terzine, apprese dall'ascolto delle recite a memoria della nonna, con le sue personali riflessioni, riesce a offrire agli spettatori una versione attualizzata del poema:

ella sceglie di abbandonare la lettura simbolica, allusiva ed escatologica dell'opera, a favore di un'interpretazione più condivisibile con l'umanità di oggi. Quell'umanità che va salvata.

Infatti, secondo la Giagnoni: "Il compito di un artista è quello di rivelare, attraverso parole di bellezza, quale sia la via per fuggire dall'inferno. La poesia, che tanto somiglia alla preghiera, è una di queste vie. Essa abbraccia il tempo, vi si immerge e tuttavia non lo consuma, ma lo espande!"¹⁴⁷. L'abilità dell'attrice fiorentina, formatasi presso la bottega di Vittorio Gassman, è proprio quella di trasformare ogni performance che idea, scrive e propone, in una preghiera dell'anima; tale aspetto raggiunge il suo massimo compimento nello spettacolo *Vergine madre*, in quanto racconto di un'anima in cerca di salvezza.

Quest'ultimo spettacolo, basato sulla *Commedia*, è parte di un progetto teatrale più ampio, chiamato *Trilogia della spiritualità*, che si costituisce di altri due show: *Big Bang* e *Apocalisse*; è da rilevare che queste sono le prime performance che la Giagnoni scrive e mette in scena da solista dopo aver collaborato per oltre vent'anni con la compagnia del teatro Settimo a Torino. A determinare l'improvviso cambio di rotta nella carriera dell'interprete sono i tragici eventi dell'11 settembre 2001, la Giagnoni infatti racconta:

Quando è successo l'11 settembre mi sono trovata a vivere due sentimenti contrastanti: da una parte la genetica della guerra nella mente e l'accettazione dell'inferno, dall'altra la reazione a questo con le proprietà dell'artista, cioè la parola di bellezza. Studiavo la *Divina Commedia* già da bambina (in segreto perché ci vuole molta presunzione per proporre un testo che è stato avvicinato da grandi nomi come Gassman o Carmelo Bene) e ho sentito che era venuto il momento di tirare fuori questa mia passione e prendere di quel testo la forza apocalittica, di rovesciamento di prospettiva della rivelazione. Le domande si sono fatte sempre più profonde e personali e questo tipo di percorso non poteva che essere fatto da sola con un monologo. Molti mi chiedono se è un percorso di fede: non posso dire questo, ma di certo è un percorso spirituale.¹⁴⁸

147

Giagnoni in Zanotti, gennaio 2012.

148

In un'altra intervista, l'attrice precisa:

Lo spunto, o meglio, la necessità è sorta con l'evento che ha sconvolto le vite di tutti noi, del quale ancora oggi subiamo le conseguenze a distanza: l'attacco alle Torri Gemelle dell'11 settembre 2001, cui assistetti in casa con mia figlia allora molto piccola. Fu per me momento decisivo per rendermi conto dello stato di crisi globale in cui eravamo piombati, l'apice di un sistema di rapporti che non teneva più. In tanto inferno, mi dissi, va scovata quella bellezza che può essere l'ancora di salvezza delle nostre vite. La trovai nella *Divina Commedia*. L'impegno civile del mio essere artista nasce lì¹⁴⁹.

Di fronte alla miseria della società odierna dominata dall'ignoranza, dall'angoscia quotidiana e dalla povertà, la Giagnoni trova riparo e tregua solo nell'arte che può essere "umana condivisione di una speranza futura"¹⁵⁰; sceglie, quindi, di elaborare questo iter teatrale all'interno della *Commedia* poiché ritiene che, in primis, Dante, a suo modo, avesse già vissuto quell'inferno: egli infatti aveva perso la famiglia, la carica politica, la cittadinanza ed era stato costretto all'esilio; era un uomo disperato che doveva compiere un percorso verso la salvezza per poter rinascere.

In secondo luogo, l'attrice, riprende il poema poiché sostiene che solo la bellezza delle parole poetiche dantesche, con la loro misura e armonia, possa aprire all'uomo una via per uscire dal vortice dell'inferno quotidiano: "è la *Divina commedia* che ci fa uscire dall'inferno. Con le stelle che concludono ogni cantica"¹⁵¹.

La Giagnoni realizza dunque, nello spettacolo *Vergine madre*, un percorso attraverso sei canti della *Commedia* in cui conduce lo spettatore direttamente dall'*Inferno* al *Paradiso*; non tratta i canti del *Purgatorio*, sia per esigenze di tempo, sia perché ritiene sia la cantica più vicina alla vita contemporanea. A concludere questo viaggio è una donna, una

Giagnoni in Cavanna, maggio 2016.

149

Giagnoni in Bruni, febbraio 2016.

150

Giagnoni in Bertuccio, novembre 2014.

151

Giagnoni in Ferrario, agosto 2017.

132

donna inimmaginabile, una figura in cui gli opposti trovano un'armoniosa coincidenza, un vero e proprio ossimoro: vergine e madre allo stesso tempo.

Così come è una donna a recitare e a declamare tutti i versi dello spettacolo, perché “Più spesso sono le donne a pronunciare, senza mediazioni, il desiderio di pace e perché, sicuramente, l'anima ha una voce femminile”¹⁵². La Giagnoni avventurandosi nella recita delle terzine della *Divina Commedia*, compie indubbiamente un'operazione singolare e, allo stesso tempo, ardita: infatti non sono molte le attrici a cimentarsi nella declamazione della *Commedia*; questo si verifica, presumibilmente, poiché le figure femminili che nel poema hanno possibilità di parola, di raccontare la propria storia e di assumersi la responsabilità delle proprie azioni, sono davvero esigue. Nonostante, infatti, siano presenti ben trentaquattro donne, solo in otto parlano, a confronto degli ottantotto personaggi maschili. Inoltre, la maggior parte di esse, sono situate all'*Inferno*, fatta esclusione di Beatrice che, però, non è propriamente una donna, ma una "mirabile visione", simbolo della teologia.

L'attrice toscana, con la sua “rilettura femminile” del poema e, soprattutto, presentando come elemento chiave per raggiungere la salvezza la Vergine madre, riesce a riscattare tutte le figure femminili: la madre, infatti, fine ultimo del viaggio, è il tramite con Dio ed è colei che riesce, proprio perché donna, a trovare una soluzione, a conciliare gli opposti e a tenere insieme i contrari.

Lo spettacolo si presenta dunque come un monologo, che, talvolta, sfocia in un dialogo con gli spettatori cui vengono poste delle domande al fine di ravvivarne l'attenzione e stimolarne il coinvolgimento. I canti non vengono parafrasati, ma recitati ed interpretati, la Giagnoni dice infatti: “I canti non vengono spiegati, per quanto, a essere sinceri, in gran parte siano comprensibili all'ascolto. Ma sono anche parole incantatorie, quelle della *Divina Commedia*, parole taumaturgiche e rituali. Eternamente ripetute come le preghiere. Dalla lettura dei canti scaturiscono le storie”¹⁵³. Per tale ragione, quando si

152

Giagnoni 2005, p. 10.

153

Giagnoni 2005, pp. 9-10.

assiste alla recita di *Vergine madre*, sembra di trovarsi di fronte a una sorta di preghiera proveniente dall'intimo Io della protagonista, che narra le vicende in un crescendo di drammaticità, di spiritualità e non in ultimo di speranza, di cui è permeata la stessa *Commedia*.



Vergine madre con Lucilla Giagnoni al Teatro Comunale di Vicenza, immagine tratta da www.vicenzatoday.it

Un monologo, quello della Giagnoni che, tuttavia, arriva alla platea come una polifonia di voci diverse: ella infatti, grazie alla propria maestria e competenza teatrale, è in grado di trasformarsi continuamente sul palco con straordinaria versatilità, tanto che, quando dà voce ai diversi personaggi del poema, pare effettivamente di trovarsi di fronte ai reali protagonisti. L'attrice sa infatti rapidamente trasfigurarsi e passare dall'interpretazione di Dante impaurito, a quella di Ugolino, con il volto contorto e la voce roca, sino a quella della candida Piccarda con i toni fanciulleschi e la sua pura e radiosa euforia.

Così come, nel corso dello spettacolo, muta la voce della Giagnoni, cambiano anche di continuo le luci di scena che fanno ora risaltare il viso rosseggiante del conte Ugolino, su di uno sfondo completamente nero, ora la luminosità della Vergine e delle stelle del cielo. Si alternano, allo stesso modo, anche diversi sottofondi musicali, tutti realizzati dal

marito dell'attrice toscana, Paolo Pizzimenti, sempre adattandosi perfettamente alla situazione evocata nel canto, crescendo con l'enfasi della gioia o del dolore, e divenendo, così, un tutt'uno con la recitazione.



Lucilla Giagnoni recita Dante, immagine tratta da www.picenooggi.it

Per la buona riuscita dello spettacolo il ruolo preminente spetta, tuttavia, all'interpretazione della Giagnoni: ella si trova infatti da sola su un palco privo di corredi teatrali, - la scenografia si compone di due "totem" -, pertanto, può contare unicamente sulla propria espressività per la rappresentazione dei diversi personaggi. L'attrice fiorentina, quindi, tramite la forza delle parole dantesche e avvalendosi, inoltre, di una mimica sobria, ma esauriente, riesce a trasmettere magistralmente al pubblico tutta la sua spiritualità, la sua energia e intensità interpretativa, e, al contempo, è in grado di rendere drammaticamente comprensibili le terzine dantesche, senza che sia necessaria alcuna esegesi.



Vergine madre di Lucilla Giagnoni, immagine tratta da www.stoptb.it

Quello che emerge è uno spettacolo denso, ricco di contenuti e, soprattutto confortante, capace di intersecare l'attualità con il passato, l'idea dell'inferno con quella del sublime, i ricordi dell'infanzia con i riferimenti letterali, l'introspezione con la storia dell'uomo. Il viaggio elaborato dalla Giagnoni attraverso la *Divina Commedia* è il vissuto di un'esperienza che porta con sé quello di tante altre: nelle sei tappe affrontate in *Vergine madre*, si è infatti calati in un contesto di figure familiari venendo a contatto con quei personaggi del poema che rappresentano archetipi di vizi e virtù esemplari.

I sei canti selezionati sono indubbiamente i più conosciuti della *Commedia*: l'attrice stessa afferma di averli scelti per la loro popolarità, in quanto suo obiettivo è quello di realizzare un lavoro fruibile da tutti. Gli altri criteri che l'hanno portata alla

drammatizzazione di tali passi sono stati l'affetto e, soprattutto, la teatralità; per questa ragione, la maggior parte di essi sono tratti dall'*Inferno*, essendo la cantica che offre gli scenari più efficaci dal punto di vista scenico ed essendo, inoltre, quella in cui sono presenti i personaggi più significativi che si raccontano in prima persona, sviluppando ampi monologhi.

L'impostazione che ne deriva è chiara: la protagonista compie un pellegrinaggio in salita attraverso i regni danteschi poiché, prima di giungere alla Luce, è necessario scendere nelle tenebre al fine ritrovare la propria umanità.

Il percorso inizia, quindi, con il I canto dell'*Inferno*, nella "selva oscura", dove viene introdotto il tema del viaggio. Qui avvengono i primi incontri con le fiere e, naturalmente, con Virgilio. Quest'ultimo che ha un ruolo fondamentale per il raggiungimento della salvezza e, nell'iter elaborato dall'attrice, diviene il simbolo della poesia, arte capace infatti di condurci al riparo nei momenti più difficili. La seconda tappa è il V dell'*Inferno*, canto in cui viene narrata la vicenda di Francesca da Rimini, archetipo della donna; dunque si prosegue con il XXVI canto in cui è presentato Ulisse, immagine dell'uomo; poi il XXXIII con Ugolino, rappresentazione del padre; si passa quindi al III canto del *Paradiso* con Piccarda, sinonimo della bambina e infine, si giunge al XXXIII canto del *Paradiso*, dove la madre si fa Vergine madre.

Mettendo insieme tutti questi caratteri, la Giagnoni costruisce un mosaico che parla di "archetipi profondi e collettivi"¹⁵⁴: Francesca è la donna che mostra le tragiche conseguenze della passione amorosa; Ulisse, modello dell'uomo contemporaneo, è il simbolo del progresso che può nobilitare, ma, al tempo stesso, distruggere; il padre è il conte Ugolino, che vede i figli morire tra le proprie braccia a causa dei suoi stessi errori; la bambina Piccarda, è uno scarto, un movimento dinamico: rappresenta la santità che, tuttavia, a causa di forze esterne, non perdura fino alla maturità. Infine, vi è la Vergine madre che raffigura la maternità che concilia: grazie alla sua mediazione l'uomo può vedere Dio e contemplare il mistero della Trinità; la Vergine madre sta ad indicare il faticosissimo modello di armonizzazione che tutti gli uomini dovrebbero perseguire.

154

Giagnoni in Bruni, febbraio 2016.

Mentre i personaggi tratti dalla prima cantica rappresentano la degenerazione delle virtù umane: Francesca del sentimento amoroso, Ulisse della curiosità e Ugolino della potenza; la Vergine madre, al contrario, è simbolo della misura e dell'armonia, virtù fondamentali per superare l'inferno.

Il percorso teatrale della Giagnoni, articolato su tali personaggi, dà luogo a una *Commedia* "più umana": radunando infatti le diverse figure dantesche, viene ricostruito il disegno di una famiglia, nucleo base della vita di ciascun uomo.

Di ognuno dei caratteri presentati, l'attrice fiorentina analizza psicologia e umanità, integrando alla recita dei versi, - momento in cui dà prova della propria competenza attoriale -, al teatro di parola in cui alterna racconti, riferimenti letterari, osservazioni ironiche e digressioni riguardanti l'attualità. La Giagnoni non si limita, infatti, ad assumere le sembianze dei personaggi, annullandosi nella perfezione delle terzine dantesche, ma attualizza l'opera trecentesca sino a collegarla ai veda Induisti o alle apocalittiche previsioni cui assistiamo quotidianamente nei telegiornali. In questo modo l'attrice, dando spunti di riflessione, sollevando interrogativi, talvolta divertendo gli spettatori, ne cattura l'attenzione e conduce loro in un appassionante percorso taumaturgico.

In particolare, Lucilla Giagnoni è abile nell'attualizzare la *Commedia*, istituendo una vera e propria correlazione tra i personaggi danteschi e i tipi umani presenti nella società odierna; l'obiettivo è invitare il pubblico alla comprensione e alla *pietas*. Così Francesca da Rimini diviene una moderna donna, prigioniera di una vita non voluta, di un matrimonio non desiderato, che cerca nell'amore adulterino una ragione per raggiungere la felicità; mentre Ulisse, archetipo dell'uomo contemporaneo, non viene presentato secondo l'immagine canonica dell'eroe, ma viene considerato alla stregua di un terrorista. La Giagnoni infatti sostiene: "Raccogliendo racconti, testimonianze ed altro, emerge che si tratta del primo terrorista della storia. So che, forse, vado a disturbare i miti e che qualche purista probabilmente mi criticherà ma se vogliamo meglio analizzare le gesta di Ulisse, si tratta di un macellatore che ha fatto la mattanza dei Proci, di uno che si è

camuffato sotto false spoglie per inserirsi nei sistemi”¹⁵⁵. Infine, Ugolino, come sovente accade nella società odierna, è il padre che non considerando le conseguenze delle proprie azioni efferate, arreca danno al futuro dei propri figli e di tutte le generazioni a venire.

Si comprende, dunque, come *Vergine madre* non nasca solo dalla passione di Lucilla Giagnoni per Dante, ma anche da una più ampia riflessione sulla contemporaneità, sulla realtà che ci circonda e, più in generale, sulla psiche umana con tutti i suoi chiari e scuri.

Al di là dei contenuti, l’attrice fiorentina si sofferma sull’analisi della musicalità della *Commedia*: “la sua bellezza è come suona, come viaggia nello spazio e nel tempo, come incanta i bambini con vicende come quelle di Ugolino. E capisci che va letta a voce alta”. Proprio l’importanza che ha l’aspetto vocale nella costruzione dell’opera, spinge la Giagnoni a focalizzarsi in uno studio sui fonemi danteschi che la porta a scoprire qualcosa di inatteso circa l’episodio di Paolo e Francesca. L’attrice fiorentina, esaminando i suoni che emette la fanciulla, giunge a rifiutare l’interpretazione romantica secondo cui Francesca è eternamente innamorata di Paolo e ritiene che, al contrario, ella voglia respingere l’amante. Francesca infatti non lo chiama mai per nome, non si rivolge mai a Paolo con dei suoni che portano dolcezza come “egli” o “lui”, ma lo definisce “questi”, “costui”, in un trionfo di suoni gutturali e dentali che sembrano allontanarlo.

Lucilla Giagnoni, lavorando, quindi, sui suoni del poema e sulla propria voce, che si fa a volte sommessa, a volte impetuosa, compie qualcosa di meraviglioso: prende per mano lo spettatore e lo catapulta nel profondo, freddo, buio baratro dell’*Inferno* per poi invitarlo a sedere sull’erba a volgere lo sguardo “a riveder le stelle”. *Vergine madre* è infatti uno spettacolo che parte dalle parole dantesche per elaborare una storia che tratta della contemporaneità e, più in generale, dell’Uomo e dei suoi errori; narra di un viaggio che può condurre alla salvezza se lo si affronta come percorso di risalita che dall’inferno porta alla conoscenza del divino.

155

Giagnoni in Piersiani, agosto 2005.

BIBLIOGRAFIA

La bibliografia si divide in una prima sezione, di carattere generale, nella quale vengono riportate le fonti adottate per ricostruire la relazione tra la *Divina Commedia* e il mondo teatrale. Nella seconda sezione invece, in modo dettagliato, vengono elencati gli studi critici consultati per delineare le interpretazioni della *Commedia* realizzate dai i tre grandi attori presi in esame in questa tesi: Gustavo Modena, Roberto Benigni e Lucilla Giagnoni.

1. LA *COMMEDIA* E IL TEATRO

Edizioni di riferimento:

Boccaccio, Giovanni, *Il commento di Giovanni Boccaccio sopra La Commedia*, a cura di G. Milanesi, Le Monnier, 1863.

Boccaccio, Giovanni, *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Garzanti, 1995.

Alighieri, Dante, *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, Casa Editrice Le Lettere, Firenze, 1995.

Alighieri, Dante, *Epistole (XIII)*, in *Opere Minori*, vol. I, tomo II, trad. dal latino a cura di G. Brugnoli e A. Frugoni, Ricciardi, 1996.

Alighieri, Dante, *La Divina Commedia*, a cura di T. Di Salvo, Zanichelli, Torino, 2006

Alighieri, Dante, *Tutte le opere*, a cura di L. Blasucci, Biblioteca Universale Sansoni, Firenze, 1992

Monti, Vincenzo, *Epistolario di Vincenzo Monti*, a cura di A. Bertoldi, Le Monnier, 1929-1934.

Petrarca, Francesco, *Rerum familiares libri XXIV*, a cura di V. Rossi, Sansoni, Firenze, 1933-42.

Sacchetti, Franco, *Trecentonovelle*, citata dall'archivio elettronico Progetto Manuzio.

Studi critici:

AA. VV. *Dante in Context*, a cura di Z. G. Baranski e L. Pertile, Cambridge University Press, 2015.

AA. VV. *Dante in lettura*, a cura di G. Matteis, Longo, Ravenna, 2005.

AA. VV. *Dante in the Long Nineteenth Century*, a cura di A. Audeh e N. Havelly, Oxford University Press, 2012.

AA. VV. *Dante now. Current trends in Dante studies*, a cura di T. J. Cachey Jr, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame press, 1995.

AA. VV. *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, a cura di A. Braida e L. Calè, Routledge, 2007.

AA. VV. *Dialoghi con Dante riscritture e ricodificazioni della Commedia: atti del Convegno, Torino, 17-18 Maggio 2007*, a cura di E. Ardissino e S.S. Tomasi, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 2007

AA. VV. *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a cura di J. Szymanowska e I. Napiórkowska, Logisma, Firenze, 2017.

AA. VV. *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Edizioni ETS, 2015.

AA. VV. *Lezioni su Dante*, a cura di G. G. Nuvoli, Longitudini, Bologna, 2011.

Ahern, John, "Signing the Book: Orality in the Reception of Dante's Comedy", in *Dante: Contemporary Perspectives*, Toronto: University of Toronto, 1997.

Andreoli, Annamaria, "Dantolatria tra Otto e Novecento: il caso di d'Annunzio" in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Edizioni ETS, 2015.

Antonelli, Roberto, *Come (e perché) Dante ha scritto la Divina Commedia?*, in "Critica del Testo", vol. XIV, tomo 1, 2011.

Armour, Peter, "The Comedy as a text for performance", in *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts* a cura di A. Braida e L. Calè, Routledge, 2007.

Borges, Jorge Luis, *Nove saggi danteschi*, Adelphi, 2014.

Borrelli, Clara, “Francesca da Rimini nella tragedia della prima metà dell’Ottocento” in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Edizioni ETS, 2015.

Borsellino Nino, *Sipario dantesco: sei scenari della Commedia*, Salerno Editrice, Roma, 1991.

Brizzi, Oreste, *Recitazione del Dante in Arezzo*, in “Indicatore pisano”, n.25, 1884.

Brunetti, Simona, “Due esempi di drammatizzazione di Dante nell’Ottocento italiano”, in *Dante a Verona (2015-2021)*, a cura di E. Ferrarini, P. Pellegrini, S. Pregnolato, Longo, 2018.

Capone, Maurizio, *I limiti e i rischi della lettura antologica della ‘Commedia’, in Dante Alighieri. Atti delle ‘Rencontres de l’Archet 2015’ (Morgex, 14-19 settembre 2015)*, Torino, Fondazione Natalino Sapegno, 2017.

Caputo, Rino, *Il pane orzato. Saggi di lettura all’opera di Dante Alighieri*, Euroma La Goliardica, 2003.

Carducci, Giosuè, *L’opera di Dante*, Zanichelli, 1888.

Casadei, Alberto, *Dante nel Ventesimo secolo (e oggi)*, in “L’Alighieri”, n. 35, 2010.

Chirico, Irene, *Martedì si danteggia: Dante in scena*, in “Critica Letteraria”, n. 170, 2016.

Citro, Carmela, “La Divina Commedia di Federico Tiezzi (Cividale 1991)” in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Edizioni ETS, 2015.

Coletti, Vittorio, *Lettura di Dante*, in “Genuense Athenaeum”, n. 69-70, settembre-dicembre, 2011.

Colosio, Giuseppe, “Dante a scuola”, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. G. Nuvoli, Longitudini, Bologna, 2011.

Conti, Fulvio, *L’inaugurazione simbolica di Firenze capitale: il monumento a Dante in piazza Santa Croce*, in “Questioni nazionali”, 2016.

Contini, Gianfranco, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in “L’approdo letterario”, gennaio-marzo, 1958.

Coppin, Chiara, “Dante personaggio sulla scena europea” in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Edizioni ETS, 2015.

Corrigan, Beatrice, *Dante and Italian Theater: A Study in Dramatic Fashions*, in “Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society”, n. 89, 1971.

De Matteis, Giuseppe, *Dante vivo, sua presenza ed attualità*, in “La Capitanata”, Rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia, n. 21, giugno 2017.

De Mauro, Tullio, *Postfazione* al “Gradit”, Utet, 1999.

De Laurentiis, Rossano, *La ricezione di Dante tra Otto e Novecento: sondaggi tra bibliografia e diplomatica*, in “La rassegna della letteratura italiana”, Firenze, Luglio-Dicembre, 2012.

De Rooy, Ronald, *Dante all'insegna dell'unità*, in “Rivista incontri”, anno 26, n. 2, 2011.

De Ventura, Paolo, *Dramma e Dialogo nella Commedia di Dante*, Liguori editori, Napoli, 2007.

Dionisotti, Carlo, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, 1967.

Fallani, Giovanni, *La Divina Commedia come esperienza teatrale*, in “L'Alighieri, Rassegna bibliografica dantesca”, n. 18, 1960.

Ferrucci, Franco, *Dante e il suo lettore*, in “Lecture classensi”, voll. 30-31, 2002.

Frare, Pierantonio, *Leggere Dante oggi: una necessità, non una moda*, in “Ore piccole”, n. 9, 2008.

Ghidetti, Enrico, *Culto e mito di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, in “La rassegna della letteratura italiana”, Firenze, Luglio-Dicembre, 2012.

Giammusso, Maurizio, *Il Dante di Gassman*, Mondadori, 1994.

Giudici, Giovanni, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume di una stella*, Costa&Nolan, 1991.

Grimaldi, Marco, *Dante nostro contemporaneo, perché leggere ancora la Commedia*, Castelveccchi, 2017.

Iannucci, Amilcare, *Dante, Cinema and Television*, University of Toronto Press, 2004.

Iannucci, Amilcare, *Dante's Theory of Genres and the "Divina Commedia"* in “Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society”, n. 91, 1973.

Iannucci, Amilcare, 1989, *Dante, television and education*, in “Quaderni d'italianistica”, vol. 10, 1989.

Kleinhenz, Christopher, *Dante intertestuale e interdisciplinare. Saggi sulla Commedia*, Aracne, 2015.

Landoni, Elena, “Lectura Dantis tra istituzionalità e libertà”, in *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005,

Lansing, Richard, *Dante's spirit of the new*, in “Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi, n. 7, 2006.

Maslanka-Soro, Maria, *La teatralità del disumanar nell'Inferno dantesco sullo sfondo della "vocazione drammatica" di Dante*, in “Dante e l'arte”, vol. I, 2014.

Marazzi, Martino, *Danteum. Studi sul Dante imperiale del Novecento*, Franco Cesati Editori, 2015.

Miglio, Massimo, “Studi della biografia dantesca”, in *Per correr miglior acque: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno Internazionale di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999*, Salerno, 2001.

Minervini, Francesco Saverio, *Dante a teatro. drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento*, in “Periodico Quadrimestrale di studi sulla letteratura e le arti”, supplemento della rivista “Sinestesia”, Numero Speciale “Tavolozza teatrale all'italiana: Omaggio a Dario Fo”, novembre, 2016.

Morace, Rosanna, “La tragedia del conte Ugolino fra Alfieri e Marengo” in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Edizioni ETS, 2015.

Morando S. e Vazzoler F., *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi* in “Dante e l'arte”, vol. I, 2014.

Nuvoli, Giuliana, *Amor che ne la mente mi ragiona. Leggere, interpretare, rappresentare Dante*, Digicopy, 2015.

Pertile, Lino, “La Comedia tra il dire e il fare”, in *Sotto il segno di Dante: scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1988.

Picone Michelangelo, “Giulleria e poesia nella Commedia: una lettura intertestuale di Inferno XXI-XXII”, in *Lecture Classensi*, a cura di A. Oldcorn, vol. XVIII, 1989.

Picone, Michelangelo, *Dante come autore/narratore nella Commedia*, in “Nuova rivista di letteratura italiana,” vol. 2, n. 1, 1999.

Pieri Marzia, *La Commedia in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare*, in “Dante e l'arte”, vol.1, 2014.

Quaini, Andrea, “Dante nella società e nella scuola italiana”, in *Il Dante dei moderni. La Commedia dall'Ottocento a oggi. Saggi critici*, a cura di J. Szymanowska e I. Napiórkowska, Logisma, Firenze, 2017.

Romagnolo, Annamaria, “Il Comitato Dantesco per la Lombardia”, in *Lezioni su Dante*, a cura di G. G. Nuvoli, Longitudini, Bologna, 2011.

Rubini, Rubino, “Abbiamo voluto bene a Dante”, in *Il Dante di Gassman*, di M. Giammusso, Mondadori, 1994.

Russo, Benedetto Giuseppe, *La Commedia di Dante: ricchezza ed eredità della lingua di un capolavoro*, in "Impresa cooperativa", n. 81-82, giugno-luglio, 2015.

Scarabello Renzo, *Dante a teatro*, in “La Capitanata”, Rivista quadrimestrale della Biblioteca Provinciale di Foggia, n. 21, giugno, 2017.

Sermonti, Vittorio, *L’Inferno di Dante*, Rizzoli, 1988.

Staedler, “Das rhetorische Element in Dantes *Divina Commedia*”, in *Deutsches Dante-Jahrbuch*, vol. 22, 1940.

Tajani, Marco, “Per una drammatizzazione della *Commedia*” in *Lezioni su Dante*, a cura di G. G. Nuvoli, Longitudini, Bologna, 2011.

Vallone, Aldo, *La critica dantesca nell’Ottocento*, Leo Olschki editore, 1955.

Vallone, Aldo, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, F. Vallardi, 1981.

Vescovo, Piermario, *Dante e il genere drammatico*, in “Dante e l’arte”, vol. 1, 2014.

Wlassics, Tibor, *Dante narratore. Saggi sullo stile della Commedia*, Olschki, 1975.

Risorse online:

Azzetta, Luca, *Il pensiero politico di Dante nei versi della Commedia*, disponibile all’indirizzo <http://letteraria.altervista.org/wp-content/uploads/2017/02/Il-pensiero-politico-di-Dante-nei-versi-della-Commedia-Treccani.pdf>.

Capellari, Ines, *Costume teatrale*, disponibile all’indirizzo www.crteeducazione.it/public/files/COSTUME%20TEATRALE.rtf.

Bonacina, Riccardo, *Se la salvezza dall’Inferno arriva dal Paradiso (di Dante)*, in “Il Giornale.it”, 15 ottobre, 2018, disponibile all’indirizzo <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/nairobi-se-salvezza-dallinferno-arriva-paradiso-dante-1588088.html>.

Coccia, Andrea, *Altro che Benigni, se leggiamo ancora Dante è merito di Vittorio Sermonti*, in “Linkiesta”, 16 febbraio 2019, disponibile all’indirizzo <https://www.linkiesta.it/it/article/2016/11/24/altro-che-benigni-se-leggiamo-ancora-dante-e-merito-di-vittorio-sermon/32520/>.

Dante Alighieri and the Divine Comedy in the popular culture, http://www.en.wikipedia.org/wiki/Dante_Alighieri_and_the_Divine_Comedy_in_popular_culture.

Dante For Life, <http://www.danteforlife.it>.

Dante Society, www.dantesociety.org

De Nisco, Antonella, *Indagine: moda e costume nel Teatro europeo del Novecento*, disponibile all'indirizzo <http://www.antonelladenisco.it/img/costume.pdf>, 2016.

Galati, Carmelo Antonio, *Hallowed ground, Dante's Commedia in the new millenium*, disponibile all'indirizzo <https://rucore.libraries.rutgers.edu/rutgers-lib/35968/PDF/1/play/>, 2011.

La Divina Commedia, opera teatrale, www.lacommediaopera.it.

La Rocca, Orazio, *La Divina Commedia opera musical: Dante non è mai stato così moderno*, in "Panorama.it", 23 gennaio 2018, disponibile all'indirizzo <https://www.panorama.it/musica/divina-commedia-opera-musical-dante/>.

Lectura Dantis, https://it.wikipedia.org/wiki/Lectura_Dantis.

Leggere Dante Oggi, <http://www.indire.it/leggeredante/>.

Lo Gatto, Sergio, *La Divina Commedia di Nekrošius. Unica uscita: attraverso il Paradiso*, in "Teatrocritica", 8 maggio 2012, disponibile all'indirizzo <https://www.teatrocritica.net/2012/05/la-divina-commedia-di-nekrosius-unica-uscita-attraverso-il-paradiso/>.

Lucchese, Irene, *La Divina Commedia in dialetto*, in "Verona in", 24 aprile 2008, disponibile all'indirizzo <https://www.verona-in.it/2008/04/24/la-divina-commedia-in-dialetto/>.

Moscato, Giuseppe, *Infernu di Dante, al teatro Pirandello di Agrigento la Divina Commedia in siciliano*, in "Siciliaonpress", 20 febbraio 2018, disponibile all'indirizzo <https://www.siciliaonpress.com/infernu-di-dante-al-teatro-pirandello-di-agrigento-la-divina-commedia-in-dialetto-siciliano/>.

Muglia, Alessandro, *Leggere e recitare Dante nella Baraccopoli di Nairobi*, 14 ottobre 2018, disponibile all'indirizzo <https://www.avsi.org/it/news/2018/10/14/leggere-e-recitare-dante-nella-baraccopoli-di-nairobi/1636/>.

Riccobono, Maria Gabriella, *Dante nella Commedia. Un poeta-profeta davanti ai lettori*, disponibile all'indirizzo https://www.academia.edu/33264701/Dante._Un_poeta_profeta_davanti_ai_lettori.pdf, 2013.

2. GUSTAVO MODENA

Studi critici:

AA. VV. *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro, tra arte e politica*, a cura di A. Petrini, Bonanno, 2012.

Andrei, Vincenzo, *Gli attori italiani da Gustavo Modena a Ermete Novelli; studio critico*, Firenze tipografia elzeviriana, 1899.

Ardito, Pietro, *Gustavo Modena e l'arte sua per Luigi Bonazzi: saggio critico*, Sanseverino-Marche, Società Editrice C. Corradetti, 1868.

Barlow, Henry, *The sixth Centenary Festivals of Dante Alighieri in Florence and Ravenna*, Williams & Norgate and Hermann Loescher, 1866

Bocchi, Arrigo, *Declamazione*, in "Il Vaglio", 21 settembre 1839.

Bon, Francesco Augusto, *Drammatica. Declamazione*, in "Il Pirata", 25 ottobre 1844.

Bonazzi, Luigi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Morlacchi editore, 2011.

Bragutti, Giovanni, *Gustavo Modena, arte e politica di un combattente*, Narcissus.me, 2013.

De Sanctis, Francesco, *Epistolario (1863-1869)*, a cura di A. Marinari, G. Paoloni e G. Talamo, Einaudi, Torino, 1993.

Grandi, Terenzio, *Gustavo Modena: attore patriota*, Nistri-Lischi, Pisa, 1968.

Mazzini, Giuseppe, "Dell'amor patrio di Dante", in *Scritti editi ed inediti.*, vol I, Edizione nazionale, Imola, Galeati, 1906.

Mazzini, Giuseppe, "D'una letteratura europea", in *Scritti editi ed inediti*, Edizione nazionale, Imola, Galeati, 1906.

Meldolesi, Claudio, *Profilo di Gustavo Modena: Teatro e rivoluzione democratica*, Bulzoni, 1971.

Michael Cesar e Havelly Nick, "Polites and Performance: Gustavo Modena's dantate", in *Dante in the Long Nineteenth Century* a cura di A. Audeh e N. Havelly, Oxford University Press, 2012.

Modena, Gustavo, *Scritti e discorsi di Gustavo Modena*, Istituto per la storia del Risorgimento Italiano, 1957.

Oliva, Gaetano, *Gustavo Modena tra teatro educatore e teatro nazionale*, in "Rivista di letteratura italiana", anno XXV, n. 3, Fabrizio Serra Editore, 2007.

Palmieri, Pantaleo, *Il dantismo di Mazzini (tra Perticari e Foscolo)*, in "Italianistica: Rivista di letteratura italiana", vol. 35, n. 3, 2006.

Petrini, Armando, *Gustavo Modena. Teatro, arte, politica*, Pisa, ETS, 2012.

Puppa, Paolo, "Gustavo Modena drammaturgo e lettore di Dante", in *Ripensare Gustavo Modena. Attore e capocomico, riformatore del teatro, tra arte e politica*, a cura di A. Petrini, Bonanno, 2012.

Querci, Eugenia, *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, Allemandi, 2011.

Rossi, Ernesto, *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze, Tipografia Editrice Niccolai, 1877.

Salvini, Tommaso, *Ricordi aneddoti ed impressioni dell'artista Tommaso Salvini*, fratelli Dumolard, 1895.

Trollope, Frances Milton, *A visit to Italy*, vol. I, R. Bentley, 1842.

Risorse online:

Gustavo Modena, https://it.wikipedia.org/wiki/Gustavo_Modena.

Gustavo Modena e l'arte sua, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione2.php?id=5237>.

Modena, Gustavo, [http://www.treccani.it/enciclopedia/gustavo-modena_res-fbe12060-d924-11e0-8aa7-d5ce3506d72e_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gustavo-modena_res-fbe12060-d924-11e0-8aa7-d5ce3506d72e_(Dizionario-Biografico)).

Modena, Gustavo, <http://www.treccani.it/enciclopedia/gustavo-modena/>.

3.

BENIGNI

ROBERTO

Studi critici:

Benigni, Roberto, *Il mio Dante*, Einaudi, 2008.

Bernabei, Amato, Maria *O Dante o Benigni. Da Boccaccio a Boccaccia*, Roma, Arduinio Sacco Editore, 2011.

Celli, Carlo, *The Divine Comic. The Cinema of Roberto Benigni*, The Scarecrow Press, 2004.

Eco, Umberto, "Recitare Dante" in *Il mio Dante* di R. Benigni, Einaudi, 2008.

Laszlo, Alexandru, *Roberto Benigni e i trovatori d'oggi di Dante*, in "Orizzonti culturali italo-romeni", trad. a cura di S. Pastore, n.3, marzo, 2014.

Pattavina, Valentina, "Tutto Dante", in *Il mio Dante* di R. Benigni, Einaudi, 2008.

Serra, Ilaria, *Dante on TV, Roberto Benigni's ultimo canto del Paradiso*, in "Rivista Internazionale di studi su Dante Alighieri", n. 3, 2006.

Simonelli, Giorgio, *Questo tuo grido farà come vento. Le trasposizioni di Dante dal cinema muto alla televisione di Roberto Benigni*, in "Studi di teoria e storia della letteratura e della critica", n. 61-62, 2011.

Risorse online:

Baudino, Mario, *Ma Benigni sa leggere Dante? La parola ad Albertazzi*, in “La Stampa” [Torino], 2 febbraio 2007, disponibile all’indirizzo <https://www.lastampa.it/2007/07/02/spettacoli/ma-benigni-sa-leggere-dante-lorkc3vPQzKtFf7dnd7uIL/pagina.html>.

Bellandi, Andrea, *Fra Benigni e Dante un confronto vivace e leale*, in “Toscanaoggi.it”, 18 luglio 2012, disponibile all’indirizzo <https://www.toscanaoggi.it/Opinioni-Commenti/Fra-Benigni-e-Dante-un-confronto-vivace-e-leale>.

Brusati, Giulia, *Roberto Benigni: il suo Tutto Dante è un successo mondiale*, in “L’Arena”, 26 giugno 2009, disponibile all’indirizzo <http://www.larena.it/home/benigni-il-laquo-suo-raquo-dante-egrave-attualit-egrave-1.2658781/amp>.

Capasso, Gabriele, *Vittorio Sermonti contro Benigni: “Non rende un buon servizio a Dante”* in “Tvblog”, 27 novembre 2007, disponibile all’indirizzo <http://www.tvblog.it/post/7167/vittorio-sermonti-contro-benigni-non-rende-un-buon-servizio-a-dante>.

Garau, Federico, *Benigni legge Dante e si lascia andare a riferimenti politici attuali*, in “Il Giornale.it”, 7 settembre 2018, disponibile all’indirizzo <http://www.ilgiornale.it/news/cronache/benigni-legge-dante-e-si-lascia-andare-riferimenti-politici-1573071.html>.

Marino, Katia, *Roberto Benigni e “Tutto Dante”*, in “BombaCarta”, 26 novembre 2006, disponibile all’indirizzo <https://bombacarta.com/2006/11/26/roberto-benigni-e-tutto-dante/>.

Nalesso, Eleonora, *Tutto Dante di Roberto Benigni*, in “Nonsolocinema.com”, 2 ottobre 2006, disponibile all’indirizzo <https://www.nonsolocinema.com/TUTTO-DANTE-di-Roberto-Benigni.html>.

O Dante o Benigni, <http://www.odanteobenigni.it/>.

Paloscia, Fulvio, *Benigni con “Tutto Dante” in Santa Croce “Chiudo l’inferno e butto via la chiave”*, in “La Repubblica, Firenze.it”, 27 febbraio 2017, disponibile all’indirizzo https://firenze.repubblica.it/cronaca/2013/07/20/news/benigni_con_tutto_dante_in_santa_croce_chiudo_l_inferno_e_butto_via_la_chiave-63360522/.

Rio, Laura, *Sermonti bacchetta Benigni: “così banalizza Dante”*, in “Il Giornale.it”, 19 novembre 2007, disponibile all’indirizzo <http://www.ilgiornale.it/news/sermonti-bacchetta-benigni-cos-banalizza-dante.html>.

Scacchi, Mauro, *O Dante o Benigni. Le gaffe di Roberto*, in “Dettagli tv”, 29 marzo 2012, disponibile all’indirizzo <http://dettagli.tv/2012/03/30/o-dante-o-benigni-le-gaffe-di-roberto/>.

Tutto Dante, https://it.wikipedia.org/wiki/Tutto_Dante.

Vaccara Stefano, *Benigni con Dante per la felicità. Intervista con l’attore toscano che risfida l’America*, in “Americaoggi”, 16 maggio 2009, disponibile all’indirizzo <http://www.americoggi.info/2009/05/17/12201-benigni-con-dante-la-felicit-intervista-con-l-attore-toscano-che-risfida-l-america>.

4. LUCILLA GIAGNONI

Studi critici:

Giagnoni, Lucilla, *Vergine madre*, Interlinea edizioni Novara, 2005.

Risorse online:

Bertuccio, Giovanni, *Vergine madre. Con la Giagnoni all’Astra Dante si fa donna*, disponibile all’indirizzo <http://lnx.whipart.it/teatro/10061/vergine-madre-astra-lucilla%3Cgiagnoni-dante-divina-commedia.html>.

Bruni, Andrea, *Intervista a Lucilla Giagnoni, 24 febbraio 2016*, disponibile all’indirizzo <http://www.comune.lodi.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/7017>.

Cavanna, Nicoletta, *Vergine madre al Comunale. Intervista a Lucilla Giagnoni*, in “Radiogold.it”, 11 maggio 2016, disponibile all’indirizzo <https://radiogold.it/tempo-libero/43604-vergine-madre-comunale-intervista-lucilla-giagnoni/>.

Della Neve, Andrea, *Riveder le stelle*, in “La voce delle muse”, 4 agosto 2013, disponibile all’indirizzo <https://www.lavoce delle muse.com/tag/vergine-madre/>.

Fabrizi, Chiara, *Vergine madre di Giagnoni Dante per uscire dall’inferno*, in “Lastampa”, 24 Marzo 2016, disponibile all’indirizzo <https://www.lastampa.it/2016/03/24/novara/vergine-madre-di-giagnoni-dante-per-uscire-dallinferno-nhvI8fKdyuMvYKa1BQm7IO/premium.html>.

Ferrario, Donatella, *Lucilla Giagnoni: alla ricerca della luce tra le stelle*, in “FamigliaCristiana.it”, 31 agosto 2017, disponibile all’indirizzo

<http://www.famigliacristiana.it/articolo/lucilla-giagnoni-alla-ricerca-della-luce-tra-le-stelle.aspx>.

Lucilla Giagnoni, https://it.wikipedia.org/wiki/Lucilla_Giagnoni.

Piazza, Andrea, *Lucilla Giagnoni: "Il teatro è la vita sotto la lente d'ingrandimento"*, in "Agoravox", 24 febbraio 2012, disponibile all'indirizzo <https://www.agoravox.it/Lucilla-Giagnoni-II-teatro-e-la.html>.

Persiani, Viviana, *Dante visto dalle donne e Ulisse diventa terrorista*, in "Il Giornale.it, Milano", 17 agosto 2005, disponibile all'indirizzo <http://www.ilgiornale.it/news/dante-visto-dalle-donne-e-ulisse-diventa-terrorista.html>.

Sanlorenzo, Stefania, *Lucilla Giagnoni in Vergine madre*, 16 novembre 2013, disponibile all'indirizzo <https://stefaniasanlorenzo.wordpress.com/2015/11/16/lucilla-giagnoni-in-vergine-madre/>.

Vergine madre, <http://www.lucillagiagnoni.it/SPETTACOLI/verginemadre.html>.

Zanotti, Cosetta, *Lucilla Giagnoni. Quando l'arte salva l'anima*, in "Il messaggero di Sant'Antonio", gennaio, 2012, disponibile all'indirizzo <http://www.messaggerosantantonio.it/content/lucilla-giagnoni-quando-larte-salva-lanima>.

5. FILMOGRAFIA:

Gassman legge di Dante, R. Rubini, 1996.

Retrosцена2000, Sciancalepore, Michele, in *Retrosцена 2000*. SKY, dicembre, 2007.

Tutto Dante, vol. I, S. Vicario, marzo, 2008.

Tutto Dante, vol. II, S. Vicario, aprile, 2008.

Tutto Dante, vol. III, S. Vicario, aprile, 2008.

Tutto Dante, vol. IV, S. Vicario, maggio, 2008.

Tutto Dante, vol. V, S. Vicario, giugno, 2008.

Vergine madre, P. Pizzimenti, 2005.

Risorse on line:

www.danteelcinema.com

