

La trilogia dantesca di Federico Tiezzi

Simona Morando

Franco Vazzoler*

Università degli Studi di Genova

simonamorando@yahoo.it

franco.vazzoler@lettere.unige.it



Riassunto

In questo saggio scritto in due, si ripercorre la Trilogia teatrale dedicata da Federico Tiezzi alla riscrittura scenica della *Commedia* dantesca tra il 1989 e il 1991. Le cantiche erano state riscritte per l'occasione dai poeti più importanti della scena letteraria: Edoardo Sanguineti (*Inferno*), Mario Luzi (*Purgatorio*), Giovanni Giudici (*Paradiso*). Lo scopo dell'analisi è quella di recuperare il confronto-conflitto con il testo di Dante operato dagli autori con strategie diverse e di riscontrare gli elementi unificanti del lavoro drammaturgico sorvegliato da Tiezzi e dalla sua compagnia, in cui primeggia Sandro Lombardi.

Parole chiave: Sanguineti; Giudici; Luzi; Tiezzi; Lombardi; Trilogia dantesca.

Abstract

This co-authored paper examines the theatrical Trilogy devoted by Federico Tiezzi to the rewriting of Dante's Comedy between 1989 and 1991. The canticas were rewritten for this occasion by the most important poets of the literary scene: Edoardo Sanguineti (*Inferno*), Mario Luzi (*Purgatorio*), Giovanni Giudici (*Paradiso*). The purpose of the analysis is to recover the comparison-conflict with Dante's text, carried out by the authors through different strategies, as well as to find the unifying elements of dramaturgical work supervised by Tiezzi and his company, in which Sandro Lombardi stands out.

Keywords: Sanguineti; Giudici; Luzi; Tiezzi; Lombardi; Dante's Trilogy.

* Nella condivisione delle linee di fondo di questo contributo, a Simona Morando si devono le parti relative a Giudici, mentre a Franco Vazzoler quelle su Sanguineti e Luzi.

Il più importante libro su Federico Tiezzi¹, quello di Lorenzo Mango (Mango 2003), si apre raccontando la rappresentazione della trilogia della *Divina commedia*, avvenuta a Cividale del Friuli la notte del 27 luglio 1991, che metteva in scena i tre testi drammatici scritti, su commissione, da Edoardo Sanguineti (*Inferno*, Sanguineti 1989 e 2005), da Mario Luzi (*Purgatorio*, Luzi 1990), Giovanni Giudici, (*Paradiso*, Giudici 1991). Fu un evento irripetibile (e davvero non più ripetuto) che aveva coronato un lungo lavoro cominciato tre anni prima, nel 1989: si presentava come una sacra rappresentazione collocata nel “borgo medievale trasformato in palcoscenico”, e, nel caso del *Paradiso*, all’interno del duomo, concludendosi alle prime luci dell’alba. Mango lo considera emblematico (“chiave di volta decisiva”, Mango 1994: 29) di un “teatro di poesia” inteso come “progetto di regia teso a realizzare con la lingua della scena, con la scrittura scenica, l’equivalente visivo, il correlativo, del ritmo, della costruzione e della “geometria’ della poesia” (Mango 1994: 13).

Sebbene Dante fosse stato già presente in alcuni precedenti spettacoli di Tiezzi, soprattutto nel trittico che costituisce *Perdita di memoria* (1984-85), “tre momenti che corrispondono a tre esperienze di riflessione, a tre modi della scrittura che oggi Tiezzi, dopo aver compiuto la traduzione scenica della *Divina commedia*, ama leggere come prefigurazione dell’itinerario dantesco” (Mango 1994: 108)², proprio in questa idea deve intendersi la scelta dei tre autori del testo, fra i più importanti poeti del secondo Novecento e di generazioni differenti, ognuno con una sua precisa fisionomia e soprattutto non legati fra loro da nessuna affinità, né da rapporti stretti, né in precedenza vicini al regista o presenti nel lavoro della compagnia.

Può essere interessante e di una qualche utilità confrontare alcuni tempi e aspetti dei tre autori, tutti e tre fortemente implicati con Dante nella loro poesia (su cui anche Ossola 2012 *ad vocem*).

Se Sanguineti (1930) e Giudici (1924) hanno esordito entrambi negli anni Cinquanta, Luzi (1914) ha pubblicato la prima raccolta di versi nel 1935. Tutti e tre sono impegnati, ma in diversa misura, sul terreno della critica: critica militante, ma nel caso di Luzi e Sanguineti anche accademica ed anche specificamente dantesca, mentre Giudici delinea un profilo soprattutto di

1. Federico Tiezzi è il regista co-fondatore di *Magazzini Criminali*, che aveva esordito, con il nome di *Carrozzone*, all’inizio degli anni Settanta, uno dei momenti di maggior fioritura, in Italia, dei gruppi teatrali cosiddetti “di ricerca” (si v. Chinzari Ruffini 2000), poi semplicemente *Magazzini*, mantenendo tutti i componenti del gruppo originario (Marion D’Amburgo e Sandro Lombardi), attori e fondatori, presenti sino alle produzioni più recenti nella quasi totalità degli spettacoli. Le tre parti della *Commedia* debuttarono, rispettivamente, al Teatro Fabbricone di Prato il 27 giugno 1989 (*Inferno*), il 2 marzo 1990 (*Purgatorio*) e al Teatro Petruzzelli di Bari il 27 marzo 1991 (*Paradiso*).
2. Mango 1994: 29-30 sottolinea come “l’ascesa dal buio degli inferi fino allo splendore della luce” sia “elemento ricorrente nella struttura dei singoli spettacoli”, con riferimento in particolare a *Viaggio e morte per acqua oscura* (1974) e *Come è* (1987).

novacentista, salvo carsiche attenzioni per la poesia antica e Petrarca – a cui dedica anche una “intervista” immaginaria (Giudici 1976: 335-342), come fa Sanguineti per invenzione radiofonica – ed anche per Dante, soprattutto dalla metà degli anni Ottanta, ma non certamente in prospettiva accademica.

Sanguineti, è noto, è l'unico dei tre ad aver confezionato un'importante antologia della poesia del Novecento. In essa, dove si autoesclude, inserisce Luzi (pur con un giudizio limitativo)³, ma non Giudici, che pure nel 1969 ha già pubblicato *La vita in versi* nello “Specchio” mondadoriano (1965) e quell'anno, 1969, vince il Premio Viareggio con *Autobiologia*. Dal canto suo Giudici non ha mai amato la cosiddetta Neoavanguardia e l'ha contrastata con scritti datati al fatidico 1963 (Giudici 1976: 171-187):

È questo un particolare probabilmente di scarso rilievo, ma può aiutare a capire come al regista non interessi l'omogeneità di partenza degli autori. L'unità verrà garantita dalla continuità del progetto, dall'autorialità di Dante e dalla sintesi spettacolare della compagnia: il primo elemento di compattezza è dato dalla sostanziale continuità degli attori principali (Lombardi e Marion D'Amburgo), della colonna sonora, sempre curata da Sandro Lombardi, e della presenza degli stessi collaboratori (anche se nelle “locandine” dei tre spettacoli i loro ruoli subiscono delle modificazioni): le scenografia e i costumi sono di Manola Casale e Pasquale Grossi, cui si aggiunge Giovanna Buzzi nel *Paradiso*, le luci dell'*Inferno* e del *Paradiso* sono di Juray Salieri e nel solo *Purgatorio* di Roberto Innocenti. Le differenze comunque, tra una riscrittura scenica e l'altra permangono: una di esse è marcata anche dai titoli. Sanguineti, con l'ambiguo doppio-senso di *Commedia dell'Inferno*, punta soprattutto sulla propria idea di teatro (con la definizione di “travestimento” presente nel sottotitolo), Luzi recupera un proprio verso (*La notte lava la mente* da *Onore del vero*, 1956), Giudici ricorre semplicemente ad una citazione dantesca (*Perché mi vinse il lume d'esta stella*, *Pd.* IX, 33). Nel sottotitolo Luzi sottolinea la propria idea del *Purgatorio* (*Drammaturgia di un'ascensione*), mentre Giudici fa riferimento con la definizione *Satura drammatica* ad una visione stratificata di testi e citazioni di cui si dirà in seguito. Può essere infatti utile confrontare le storie teatrali dei tre autori.

Sanguineti è implicato col teatro fin dal 1961-62 con *Passaggio* e nel 1965 ha realizzato *Laborintus II*, che si apriva proprio con una citazione dantesca: le parole iniziali della *Vita nova*. La sua attività teatrale è stata poi intensa sia sul versante della traduzione, sia su quello della drammaturgia in proprio,

3. “Quanto a Luzi, ci fa da solo la storia del gruppo fiorentino, tentando una sua dimensione astratta di romanzo: l'esito di *Nel magma*, con tutti i suoi inciampi, verifica almeno il rigore del suo impegno, e segna uno sbocco perfettamente coerente. Segna anche la fine di un'epoca e di un'idea della lirica. Con Luzi, si ha il senso pieno di essere giunti a una stazione terminale, e si volta pagina con assoluta tranquillità” (Sanguineti 1993: LIX-LX).

sia su quello del travestimento (dall'*Orlando Furioso* del 1969 con Ronconi al *Faust* del 1978 per la compagnia napoletana dei Santella) attraverso la collaborazione con diversi registi e coinvolgendo in maniera notevole anche il teatro musicale (Berio, Globokar). Per la radio poi aveva realizzato nel 1974 l'intervista impossibile a Francesca da Rimini, un esperimento che lo metteva direttamente a contatto con la *Commedia* (Vazzoler 2009). Anche Luzi è, all'epoca, un autore di teatro (si veda Piazza 2012), soprattutto legato a Orazio Costa (*Ipazia* nel 1978 e *Rosales* nel 1983). A ridosso del *Purgatorio* sono *Hystrio* (1987) e *Corale della città di Palermo* (1989). Due esperienze molto diverse e distantissime soprattutto nel concepire il teatro di parola: parola (e parola travestita) come suono, gesto Sanguineti, parola soprattutto poetica Luzi. Al contrario l'attenzione di Giudici per il teatro è sempre stata marginale, per non dire nulla: né recensioni teatrali, né scritture drammaturgiche al suo attivo, tranne il *Paradiso*; eppure, per paradosso, la teatralità è in lui talmente profonda da risultare implicita in tutta la sua costruzione poetica, che non a caso nel 1989 produrrà quel libro di poesie remote o extravaganti che va sotto il titolo di *Prove del teatro (1953-1988)*. Come se il teatro coincidesse di fatto con la vita e con la poesia, entrambe organizzate in scene e personaggi, sosia e maschere, palcoscenici e dietro le quinte.

Le modalità dei tre incontri tra Tiezzi e i poeti sono raccontate dagli stessi protagonisti che contengono particolari rivelatori della diversità degli approcci, pur se negli uomini di teatro, in Tiezzi e in Lombardi, una certa enfasi "letteraria" sembra rimodellare i ricordi autobiografici.

Tiezzi rievoca il primo incontro con Sanguineti a Genova ("Le alte case strette, come inchiodate al monte, di Genova, sembravano annuire e dire: *L'Inferno* è la città dei linguaggi, la palus putredinis della lingua. Già: città come inferno della poesia") con un Sanguineti che "sorrideva un po' mefistofelico" nel proporre le prime soluzioni testuali: l'abolizione di "tutto" dal verso di Francesca che racconta il primo bacio, che lo fa "balzare all'indietro sulla sedia" (Tiezzi in Sanguineti 1989: 5-14). Racconterà più tardi Sanguineti a Niva Lorenzini:

Io credevo di parlare ancora al Tiezzi dei Magazzini criminali, e mettevo l'accento su un aggettivo che mi appassionava abbastanza come idea del teatro, un teatro della crudeltà, se altro mai. Invece no, era il momento in cui Tiezzi si stava convertendo al teatro di poesia, in cui rimasero i Magazzini, ma allontanato ogni crimine dall'ambito della scena. Questo comportò qualche difficoltà nell'intesa, e cercai dunque, poiché la cosa mi tentava molto, di trovare comunque una soluzione soddisfacente. Io volevo devastare gli endecasillabi danteschi, e litigammo un poco. Poi mi arresi, perché appunto capii che ormai lo stavo cogliendo orientato verso tutt'altre cose. (Lorenzini in Sanguineti 2005: 115)

Se l'incontro con Sanguineti avviene all'insegna di una conflittualità (e fors'anche di un equivoco), quello con Luzi, suggerito da Luigi Baldacci, che poi firmerà la presentazione al *Purgatorio* (Lombardi 2004: 259), nasce da un'affinità più profonda. In questo caso dobbiamo rifarci al racconto di Sandro Lombardi sotto forma di dialogo immaginato col poeta "vestito di chiaro, con un golf di lana leggera": "Sapevi di noi molto più di quanto io immaginassi: eri anche stato una volta a vedere uno spettacolo, Genet a Tangeri, nel 1984, quando ancora gestivamo il teatro che anni prima avevamo avuto scovato e inaugurato a Scandicci" (Lombardi 2013: 55-56).

L'aura letteraria ("E avevamo davanti le montagne della Lunigiana che, di là della Bocca di Magra, apparivano bianche di marmi, intoccabili, precocemente innestate, purgatoriali", racconta Tiezzi, che conclude: "Avevamo davanti il mare, a Bocca di Magra, 'quel mare a cui tutto muove', madre e liquido amniotico, acqua santa, acqua vitale. Madre Acqua Paradiso") domina anche il racconto dell'incontro di un Tiezzi silenzioso ("io taccio") con Giudici, che "mastica un resto di sigaro" (Tiezzi in Giudici 1991: 87 e 89). Per parte sua Giudici dimostra un'incertezza, nella "prima balbettante reazione" e una certa estraneità rispetto all'attualità teatrale ("non conoscevo Tiezzi, se non per sentito nominare", Giudici 1991: 83).

Sguardi e perplessità circospette: gli incontri lasciano reticenze e pause, ma anche margini di invenzione. Su questi margini ogni autore troverà il suo Dante. Veniamo dunque all'analisi delle singole riscritture sceniche.

SANGUINETI / INFERNO

Sul testo di Sanguineti esistono alcuni notevoli interventi critici (Baccarani 2000, Lorenzini in Sanguineti 2005), che spesso tengono conto del complesso della sua attività saggistica di dantista (Berisso 2012)⁴; ma negli anni è stato soprattutto lo stesso Sanguineti a intervenire con riflessioni e indicazioni, veri e propri autocommenti, che si aggiungono alla *Nota* che aveva accompagnato la pubblicazione del testo presso la Costa & Nolan nel 1989: in particolare in *La scena, il corpo e il travestimento* nel 1988 (Vazzoler 2009: 183-211) nell'intervista del 2004 con Sabrina Stroppa in occasione di una proiezione a Torino (Stroppa 2007: 89-96) e il dialogo con Niva Lorenzini in occasione della ripubblicazione di *Commedia dell'Inferno* presso Carocci (in Sanguineti 2005). Soprattutto tenendo conto delle auto-interpretazioni è inevitabile il collegamento con l'intensa attività teatrale di Sanguineti e con la sua teoriz-

4. "[...] il punto centrale è che il rapporto per così dire 'scientifico-professionale' con Dante (e con gli antichi commentatori di Dante) è evidentemente connesso [...] con il rapporto creativo [...] proprio dal punto di vista della pratica letteraria che trova le proprie motivazioni profonde nell'attività critico-interpretativa" (Berisso 2012: 214).

zazione del teatro come travestimento. Cosicché è possibile vedere, come ha scritto Niva Lorenzini un “travestimento infarcito di travestimenti” (Sanguineti 2005: 101), anche per evitare la sua esatta antitesi, quella di un “Dante ‘in costume’” (Sanguineti 1989: 88).

Anche la presenza di didascalie, con ampio spazio ai dettagli, eccezionalmente presenti rispetto alla norma sanguinetiana che lascia ampia libertà al regista, allo scenografo ecc., corrisponde a questa idea di travestimento, nel ricorso a tutte le risorse della spettacolarità: la presenza dei Presentatori iniziali (“come due imbonitori o clowns”) in una situazione circense, di elementi “tecnologici” come gli altoparlanti, le macchine (Gerione), gli ingranaggi (il quadro finale dominato dalla “macchina celibe, come in moto perpetuo: è un rudere da prima rivoluzione industriale”); e l’evocazione (più nel testo che poi effettivamente nello spettacolo) di ambienti, alcuni fortemente connotati in senso visivo, non necessariamente statico, ma spesso dinamico: la voliera (Francesca), il set cinematografico (Ciaccio), il cimitero (Farinata e Cavalcante), le immagini di fiumi e paludi (Capaneo), lo studio televisivo (i simoniaci), la piscina (i Malebranche), la discoteca (Ulisse e Guido da Montefeltro), l’oasi con deserto (Vanni Fucci), l’ospedale-lazzaretto (i falsari), l’obitorio (Ugolino e frate Alberigo), la processione “alla Kantor” (i seminatori di discordia) e soprattutto la grande immagine della torre di Babele di Breughel che apre il secondo tempo, introducendo a Malebolge, che era già presente in una messa in scena di *Laborintus II* alla Piccola Scala (Stroppa 2007: 96).

In particolare per il testo non si può prescindere dall’auto-definizione di “saggio implicito, tutto dimostrativo, sulla dimensione drammatica della *Commedia*” (Sanguineti 1989: 87), elemento che, riscontrabile anche in Luzi e Giudici, in Sanguineti è particolarmente esibito, reso quasi strutturale, attraverso l’inserimento nel testo di Dante dei passi dei commenti danteschi (Boccaccio, Benvenuto), che contribuiscono allo straniamento della materia dantesca. Straniamento che riguarda poi l’operazione di rimodellamento del testo: dei tempi e delle persone verbali e dei pronomi per mantenere la coerenza del discorso dialogico, degli endecasillabi e delle terzine (soprattutto attraverso tagli ed omissioni), operazione tesa a sottrarre l’“aura” a un testo di cui non è possibile evitare la “memorabilità”, quasi affidandosi all’intervento della “memoria” dell’ascoltatore, come nel caso del monologo iniziale (di cui citerò solo i primi versi):

DANTE: selva oscura:
 una selva selvaggia e aspra, e forte:
 io era pieno di sonno:
 e al piè di un colle giunto,
 guardai in alto:
 temp’era del principio del mattino,

e il sol montava in su:
(Sanguineti 1989: 25)

Tanto più poiché le “battute” (singoli endecasillabi, terzine) sono spesso affidate a voci diverse da quelle previste dal testo di Dante. E l'effetto a volte (anche questa è un'esplicita intenzione sanguinetiana) è quello del ricorso al codice del melodramma operistico con “la grande aria monologante alla Francesca o alla Ugolino, il duetto ‘a parte’ alla Farinata e Cavalcante, e ‘a tenzone’, alla Adamo e Sinone, il tipico ‘gruppo’ d'azione, come tra i sodomiti e tra i ladri, sino alla complessa ‘farsa’ dei Malebranche, vero luogo d'incontro con la carnevalizzazione medievale” (Sanguineti 1989: 87).

Ma l'inserimento di altri passi extra-danteschi non si limita ai soli commentatori. Sanguineti cita anche testi da Chrétien de Troyes nell'episodio di Francesca (con un occhio evidentemente al Contini citato e utilizzato anche nell'introduzione al *Realismo di Dante*) e soprattutto cita il passo contro l'usura nel quarantottesimo dei *Cantos* di Pound (cfr. Berisso 2012: 215-217). Il nuovo testo assume così le caratteristiche dell'autorialità sanguinetiana (la citazione, il plurilinguismo, la dialogicità), producendo sempre un effetto di straniamento, cioè di una drammatizzazione che vuole eliminare la dimensione narrativa, mettendo direttamente in contatto i personaggi (e quindi il testo ora diventato di Sanguineti) con il pubblico, “con i personaggi che si rivolgono, anche quando apostrofano l'autore, non al viandante ultraterreno, ma agli spettatori in sala” (Sanguineti 1989: 87).

Al di là di questo aspetto, sarà però da sottolineare, secondo la dichiarazione dello stesso Sanguineti, la costruzione drammaturgica a “sequenza di scene, di ‘stazioni’” (Sanguineti 2005: 98), raggruppate in due parti, la cui cesura è rappresentata dall'ingresso in Malebolge, cui è dedicata tutta la seconda parte. Ne consegue anche il limitato ruolo assegnato da Sanguineti a Dante e Virgilio, “confinati in cornice, tra ‘prologo’ ed ‘epilogo’” (Sanguineti 1989: 87).

La strutturazione in “stazioni” funziona come “selezione di episodi memorabili” che “risponde alla nozione di ‘figura’ di Auerbach” (Berisso 2012: 216). Il che porta con sé non poche conseguenze sul piano più propriamente drammaturgico. Come ha notato Elisabetta Baccarani, a proposito dell'episodio di Farinata e Cavalcante,

nella teatralità stravolta di *Commedia dell'Inferno*, quello che forse il momento più “teatrale” del canto non c'è. Cavalcante non ricade affatto nel suo loculo e, mandando in frantumi il “personaggio” vagheggiato da una pluriennale tradizione di critica psicologica, rimane in scena accanto a Farinata fino alla fine (Baccarani 2000: 494).

In questo modo Sanguineti interviene nei confronti di Dante avendo presente l'insieme della ricezione del poema, ed esercitando un'evidente provocazione

nei confronti della convenzionalità dell'orizzonte d'attesa del pubblico (quella tradizionale delle "letture" di Dante a teatro)⁵.

Già qui si può anticipare che questa operazione sarà se non completamente assente, certamente molto meno decisiva nei due capitoli successivi (quelli scritti da Luzi e Giudici) della trilogia.

LUZI / PURGATORIO

A differenza di Sanguineti, che ha alle spalle l'esperienza della "riduzione" dell'*Orlando furioso* per Ronconi, ed un'abitudine alla manipolazione dei testi classici, Luzi non solo ha praticato fino a quel momento il teatro come proposta di un testo totalmente autoriale, ma nella *Notizia* confessa un preventivo rifiuto per tutte le "riduzioni" di opere letterarie, specialmente se grandi ed esatte nella loro morfologia, si trattasse di romanzi, di diari o di poemi" (Luzi 1990: 73), superato grazie all'esperienza della riduzione della *Vita nova*, fatta a Orazio Costa nel 1981 per l'appena fondato Centro di Avviamento all'Espressione, lo avesse convinto del contrario:

Fu chiaro che la sostanza tragica subiacente e operante anche nella più lirica e ascetica opera di Dante, a essere esposta sulla scena non solo non ci perdeva nulla riguardo al suo segreto valore, ma poteva persino riuscire esaltata nella sua intensità. (Luzi 1990: 73)

Esaltare nella sua intensità la sostanza tragica del *Purgatorio* può, dunque, essere assunto non solo come il capovolgimento di un'idea preconcepita, ma come il programma poetico-teatrale con cui Luzi ha affrontato la seconda cantica. Rispetto a Sanguineti che, come abbiamo visto, interviene non solo con aggiunte e interpolazioni (la "cornice" dei commenti), ma anche nel corpo stesso dei versi danteschi, l'intento di Luzi è quello di "mostrare il testo come entità inattaccabile" [...] Per questo motivo la scelta stilistica è stata orientata verso l'estrema limitazione delle manipolazioni, interpolazioni e commistioni di elementi estranei col testo originario" (Luzi 1990: 74).

Le intromissioni nella poesia dantesca sono contenute nelle didascalie, brevi indicazioni per la regia, in cui Luzi non si limita a riassumere e sintetizzare la narrazione dantesca, per offrire un equivalente teatrale alla "scenografia" dantesca: la didascalia iniziale cala il *Purgatorio* in una dimensione metafisica, in cui determinati sono gli inserti visivi, in cui, però, sono presenti anche riferimenti ad un immaginario più contemporaneo, come: "dietro

5. Si legga al proposito la voce *Teatro* di Giovanni Antonucci nell'*Enciclopedia dantesca* e le relative iniziali considerazioni di Vescovo (2008), ma anche Bacigalupo (1995: 143) a proposito dell'*Ulisse* di Sanguineti-Tiezzi "demistificato in abito di globetrotter o autostoppista munito di carte", confrontato con "la tradizionale interpretazione che dello stesso brano dava Vittorio Gassman alla fine del suo *Ulisse e la balena bianca*".

un vitrage della stazione oceanica appare un'ombra" nell'episodio di Catone (Luzi 1990: 18). Sulla scena ("un'ascetica scatola ottica che racchiude, serrandolo, il periodo dell'azione") era resa con "l'arrivo delle anime [...] sulla spiaggia distesa alle falde del monte": e l'arrivo stesso era suggerito dall'alzarsi di una delle quattro parti mobili in cui era diviso il palcoscenico inclinato.⁶ Poi predomina l'immagine della pietra nella seconda parte, sottolineata, con l'inizio dell'ascesa: "Le anime dei superbi sono sottoposte a un carico. L'elemento puro dominante è qui la pietra" (Luzi 1990: 32); "Di nuovo torna dominante l'elemento puro della pietra che incombe segno della durezza e dell'asperità del suolo" nell'episodio di Adriano V (Luzi 1990: 45). Per essere sostituito poi da quello del fuoco, "e come colore, e come entità vibrante (la fiamma)" quando entra in scena la poesia moderna, con Guinizzelli (Luzi 1990: 56) e infine dalla stilizzazione delle coreografie rituali del Paradiso terrestre, che verranno poi sostituite dall'"elemento puro dell'Acqua: acqua come flusso, acqua come riflesso" nell'episodio finale di Matelda (Luzi 1990: 71).

Ma l'elemento visivo, risultato evidente della collaborazione fra il poetadrammaturgo e il regista (a differenza dell'*Inferno* di Sanguineti, molto più in sintonia appaiono Luzi e Tiezzi e in certi momenti il testo sembra piuttosto che un copione preventivo la drammaturgia consuntiva di un lavoro svolto in comune), è presente quasi in ogni episodio: "passa il fantasma di un combattimento fra il serpente e l'angelo: una specie di 'San Giorgio e il drago' (la scena si svolge dietro a un velario, un commovimento di ombre nello spazio luminoso. Siamo nel regno della luce" (Luzi 1990: 27-28); "si vedono simili a un film" (nell'episodio dei superbi Luzi 1990: 35), "la mappa della Toscana" durante il discorso dell'anonima Parvenza che riproduce la descrizione della regione nel canto XIV, in Luzi 1990: 38, il fumo che, come una "epifania assoluta, invade la scena" nell'episodio di Marco Lombardo (Luzi 1990: 41), "Immagini svarianti di donna. Lo specchio i fiori" nell'episodio di Lia (Luzi 1990: 60).

Progressivamente, però, prende campo anche l'elemento sonoro (il "grido e rombo del terremoto" in Luzi 1990: 47), il "sottofondo sonoro" delle "voci che bisbigliano in continuazione 'Gentucca'", nell'episodio di Bonagiunta (Luzi 1990: 55); che diventa predominante nel Paradiso Terrestre, dove tutto è soprattutto "Poesia e canto": "Le parole del canto vengono di volta in volta echeggiate dalla voce di sottofondo" (Luzi 1990: 52), "Si ode un'alternanza di voci penitenti, alcune basse altre gridate", "Quando appare, Beatrice parla con voce vibrante ma fredda; quindi, progressivamente, trova anche accenti affettuosi (dal metallo alla tenerezza)" (Luzi 1990: 68); finché "silenzio e immagine

6. Per ulteriori dettagli sulle soluzioni sceniche adottate da Tiezzi si rinvia a Mango (1994), in particolare al capitolo *La Divina Commedia*, pp. 29-48. A p. 38 la frase citata. Si dovrà comunque tener conto degli adattamenti ai diversi spazi in cui la trilogia fu realizzata.

si impongono durante una pausa molto forte”, quella che precede l’episodio finale, quello dell’acqua e della presenza congiunta di Matelda e di Beatrice (Luzi 1990: 70-71), dove “il Letè è stato presupposto”, “contenuto in un’urna di cristallo” come osservò Renzo Tian su “Il Messaggero” del 4 marzo 1990. Invece si dovrebbe vedere l’Eunoè” (Luzi 1990: 71).

Questa drammaturgia dell’immagine e del suono iscrive dentro di sé, sulla scena, la parola dantesca, ma al tempo stesso, sulla pagina, nello spazio delle didascalie, è Luzi ad intervenire anche con veri e propri commenti, che contengono l’interpretazione del testo dantesco: “L’ombra è un sogno fortissimo, quasi una persona” (Luzi 1990: 16); oppure “Si incomincia a intravedere la montagna del Purgatorio: che, si potrebbe dire, è come un personaggio della cantica – una presenza imponente che determina molte immagini e situazioni” (Luzi 1990: 20). Oppure ancora, due citazioni:

Dante, in un gesto, chiede da dove e chi è l’anima che gli ha parlato. La Maschera emette la voce e parla per prosopopea, come colui che si presenta e afferma: è Sapia. La donna è soverchiata dal suo peccato, vive solo della sua anomalia, l’invidia (mentre scorre sul fondale una battaglia di Paolo Uccello o, eventualmente, un fotogramma dell’Aleksandr Nevskij di Eisenstein (Luzi 1990: 36)

Trionfo della grande retorica classica. Dante, Virgilio e Stazio si esprimono in un alto eloquio, che riecheggia il tono della poesia latina [...] I tre poeti si fermano e parlano con importanza. Si sta enunciando qualcosa di solenne (Luzi 1990: 47-48).

L’Azione è quindi, come si afferma, “apparizione” (Luzi 1990: 65); e questa cifra sfiora lo stato onirico, sfiora anche le dimensioni dell’estatico silenzio (“Le metamorfosi del carro sono visione e sogno nello stesso tempo. Silenzio e immagine, si impongono durante una pausa molto forte”, Luzi 1990: 70).

Tutto questo rende particolarmente significativa la dimensione autoriale che Luzi assume, in cui un aspetto fondamentale sono gli interventi che riguardano direttamente la drammaturgia: innanzitutto il ricorso al Poema (“rappresentato da un mascherone simile ad una bocca della verità”), come personaggio, anticipazione, in termini teatral-scenografici, di quanto Luzi dirà in *Dante: per la salvezza*: “il suo è un poema che si sta facendo sulla forza portante del suo ductus che a sua volta è generato dalla sua necessità super personale, e paradossalmente ultra personalizzata” (Luzi 2002: 45). Nel testo teatrale, alla voce del Poema, che è la prima che si sente (sulla scena l’attore Paolo Zuccari), sono affidati i momenti descrittivi⁷.

7. All’inizio un montaggio dei vv. di *Pg.* I, 13 e segg. (“Dolce color d’oriental zaffiro...”) *Pg.* II, 1-9 (“Già il sole, a l’orizzonte giunto...”), *Pg.* II, 43-47 (“Da poppa stava il celestial nocchiero...”); poi, quando comincia ad apparire la montagna del Purgatorio (“Lo sommo era l’alto...” a p. 20), e dopo il cambiamento di luci, che la didascalia definisce “Pausa

Il ruolo che Luzi affida al Poema non è però soltanto quello di una “didascalia orale” (pronunciata dal personaggio), ma riguarda anche il piano drammaturgico: sia come raccordo nel dialogo fra Virgilio e Umberto (“Le lor parole...” in Luzi 1990: 33), e di Dante con Bonagiunta e Forese (“Come gli augei che vernan lungo il Nilo...” in Luzi 1990: 56), sia (e soprattutto) nell’introdurre personaggi ed episodi a cui assegna un particolare significato: Sordello (“La concubina di Titone antico ecc...” insieme a “e la notte de’ passi ecc...” in Luzi 1990: 28), la Femmina Balba (“Ne l’ora che non può ecc...”, Luzi 1990: 44), l’incontro di Dante e Virgilio con Stazio (“La sete natural che mai non sazia” Luzi 1990: 47). E al Poema sono affidati l’invettiva (“O superbi cristian”) e l’ammonimento al lettore (“Aguzza qui, lettor, ben gli occhi al vero”).

Ma il ruolo maggiore del personaggio-Poema è nella terza parte (il Paradiso terrestre) dove si sviluppa un complesso rapporto con la voce di Dante: identificandosi-confondendosi con essa, in una voce sola (Luzi 1990: 68: “E lo spirito mio, che già cotanto”), per ritornare, poi, a rivolgersi al lettore (“Come anima gentil [...] S’io avessi, lettor, più lungo spazio” Luzi 1990: 71) prima di cedere a Dante gli ultimi quattro versi, conclusivi anche nel testo teatrale, della cantica.

Oltre che al personaggio-Poema il compito di descrizione e commento è affidato anche agli interventi della Voce fuori campo, che si fa sentire, già nella prima scena, subito dopo l’esordio del personaggio-Poema. Anticipata da una battuta del coro di anime che recita “Esiste il tempo?”, si risponde, con tono grave: “Sì, ed esiste il travaglio”, con un’autocitazione luziana dei versi tratti da *L’Onore del vero*, la poesia che chiudeva la raccolta del 1956, che, come ha sottolineato Bernasconi 2005: 178, n. III è un testo già in partenza collegato a Dante:

VOCE FUORI CAMPO: La notte lava la mente.
 Poco dopo si è qui come sai bene,
 fila d’anime lungo la cornice,
 chi pronto al balzo, chi quasi in catene.
 Qualcuno sulla pagina del mare
 Traccia un segno di vita, figge un punto.
 Raramente qualche gabbiano appare.
 (Luzi 1990: 16)

È questo, infatti, lo spazio che Luzi riserva al proprio intervento esplicito. Così, all’inizio della seconda parte (*L’Ascensione*), la Voce Fuori Campo ha il ruolo fondamentale di introdurre alla visione della montagna, anticipando le

celeste” (p. 25), il ricorso ai versi iniziali di *Pg.* VIII (“Era l’ora che volge al desio...”). E poi “Lo sol sen va ...” (p. 59) e “E già per li splendor antelucani” (dopo l’incontro con Lia: p. 61), preparando la conclusione della seconda parte. Tutte le citazioni sono da Luzi (1990).

voci del coro che la descrivono come “un’arnia insonne” in cui le api, “convenute da ogni punto / del tempo, da ogni plica / dell’interminato spazio”: una “fabbrica incessante / di dolore e di letizia” in cui “Vi lavorano le sue api un miele / amaro, vi distillano / un dolce assenzio / di martirio e di purificazione” (Luzi 1990: 30-31). Allegoria – si potrebbe interpretare – e sintesi di tutto l’immaginario purgatoriale luziano:

Salendo la montagna il tempo si riduce,
 il tempo si annulla e si distrugge
 più prossimo all’eternità imperante.
 I luoghi e le memorie si unificano
 in un punto solo,
 in un punto onnipresente.
 (Luzi 1990: 31)

Ma il “fuori campo” è dovuto solo al fatto che manca la presenza visibile dell’attore-voce. In realtà, questa voce nello spazio sonoro della scena, dialoga con il personaggio-Poema e con un’altra voce, collettiva, quella del coro, con l’effetto di ricondurre la Voce Fuori Campo (che è quella di Luzi, che parla in prima persona) dentro il campo della rappresentazione. Da questo punto di vista il momento più significativo è lo sviluppo dell’immagine del fuoco perpetuo (“Qui signore è il fuoco. Fuoco ogni dove, in vampe, / in tizzi in braci / roventi, in un diffuso / alitare delle fiamme / nella trasparenza dell’aria”, Luzi 1990: 59-60) al culmine dell’episodio di Guido Guinizzelli e Arnaud Daniel, rispondendo al personaggio-Poema che, ricorrendo ai versi 61-63 di *Pg.* XXVII, incita (“non v’arrestate”) a proseguire.

L’evidente richiamo al verso appena pronunciato dal personaggio-Dante (“poi si ascose nel foco che li affina”) e al successivo ammonimento di Virgilio (“tra Beatrice e te è questo muro”) mostra bene, a differenza dell’introduzione dei commentatori operata da Sanguineti, la volontà luziana di proseguire con i propri versi il testo dantesco, creando una sorta di continuità lirica. Di qui, sebbene questi inserimenti determinino uno scarto, non solo grafico sulla pagina, ma linguistico e metrico, rispetto alla continuità formale del testo dantesco, il fondamentale mono-fonismo (che si avverte sensibilmente rispetto al polifonismo dell’*Inferno* di Sanguineti).

Insomma, quello che Luzi determina è un rapporto sempre più intimo fra la poesia dantesca e la propria poesia. Questo è avvertibile nel taglio drammaturgico la cui linea portante è, per dichiarazione dello stesso Luzi, il tempo:

il tempo [...] nel suo doppio potere di rammemorazione del passato e di tormentosa remora all’eterno su cui il desiderio, in forma di attesa sempre più bruciante si sposta. [...] È un filo che unisce pena, pazienza e attesa; e unisce anche le anime espianti con i due grandi testimoni e pellegrini,

Dante e Virgilio, in una comune esperienza ascensionale – all'interno di se stessi (Luzi 1990: 74).

Da questa imposizione derivano anche l'idea guida dell'ascesa e la scelta degli episodi⁸ e discende il protagonismo (a differenza di Sanguineti) dei due grandi testimoni e pellegrini, Dante e Virgilio: idea drammaturgica che si realizza attraverso la costante presenza del dialogo con le anime.

Così, la scelta degli episodi potenzia la struttura (le tre parti, scandite dai sottotitoli): fra l'Antipurgatorio e l'attesa iniziale (un Antipurgatorio immaginato come una sala d'attesa: un "non luogo", che farebbe quasi pensare ad una prospettiva post-moderna) e la conclusione del Paradiso terrestre, nella parte centrale Luzi dà estremo rilievo al discorso sulla poesia dei canti XXI-XXVI, come lui stesso ammette in un'intervista rilasciata a Lia Lapini per "La Repubblica", in occasione della rappresentazione a Prato: "Tutto [...] risulta come omologato nell'accento perpetuo del poema, che sta sopra a tutto e a tutti. Da qui perciò, una delle invenzioni di questa drammaturgia è di elevare il poema stesso a personaggio, accanto agli altri fondamentali: Dante, attore e autore, Virgilio e Stazio" (Patalogo 1990: 132).

GIUDICI / PARADISO

Proprio quest'ultima dichiarazione di Luzi ci fornisce la chiave di accesso per la riscrittura di Giudici della terza cantica. Riscrittura che riprende il filo della precedente luziana piuttosto che di quella sanguinetiana: insegue cioè la liricità e la fascinazione della poesia come Luzi, è fedele al testo originale come Luzi, fedele alla stessa impostazione visiva-descrittiva (ma questo è un punto di cui parlare ancora). Condivide con Sanguineti soltanto, ma non è poco, l'approdo a Dante anche attraverso i *Cantos* poundiani e quindi un'idea di stratificazione di senso e di narrazioni secondarie, rispetto alla quale Luzi è più debole.

Se dovessimo usare un termine critico adeguato per analizzare l'operazione teatrale di Giudici, dovremmo parlare di "drammaturgia del personaggio": nel senso che la rilettura di Giudici si affida essenzialmente a quanto già anticipato da Luzi a Pia Lapini e cioè alla radicalizzazione della distinzione già continiana tra Dante Auctor e Dante Viator, "che nello spettacolo hanno lo sguardo, la figura di un unico attore" (Tiezzi in Giudici 1991: 88). Il primo,

8. L'incontro con il custode del Purgatorio, Catone (canto I); Casella (canto II), Manfredi (canto III), Jacopo del Cassero, Buonconte da Montefeltro, Pia De' Tolomei (canto V), Sordello (canti VI-VIII), Omberto degli Aldobrandeschi (canto XI), Sapia (canto XIII), Marco Lombardo (canto XVI), Papa Adriano V (canto XIX), Stazio (canto XXI), Forese (canto XXIII), Bonagiunta (canto XXIV), Guido Guinizzelli, Arnaut Daniel (canto XXVI), Matelda (XXVIII), Beatrice (canti XXX-XXXIII).

l'Auctor, è quello su cui Giudici investe maggiormente, con una proiezione autobiografica talmente forte e talmente mediata dal profluvio di citazioni colte di cui s'ammanta, tutte riconducibili alla sua biblioteca personale (Machado, Kafka, Noventa, Sant'Agostino, Coleridge, Frost, Eliot), da fare impallidire il cammino del Viator e financo della stessa Beatrice, appena una maschera dorata, "una voce, un manto" (Giudici 1991: 18) che rifulge senza concretezza. Inoltre, a corroborare questa prospettiva radicale, Giudici pensa a due coreuti, il Chierico e il Letterato Moderno, anch'essi precisi alter ego.

Questa scelta di partenza ha delle implicazioni interpretative non secondarie. La maggiore importanza data all'Auctor svaluta di per sé il peso drammaturgico del Viator. I "quadri" in cui quest'ultimo incontra le luci dei beati rappresentano infatti una solida e convincente descrizione drammatizzata dei versi danteschi; ma non si caricano di un senso forte, non li commentano. Il Viator è protagonista, come in Luzi, ma più che in Luzi, di un'idea a "illustrazioni" del poema, idea che, stando alle dichiarazioni di Giudici, è maturata durante una rilettura delle tre cantiche svoltasi alla metà degli anni Ottanta, dopo almeno trent'anni di assenza dal "poema sacro" (*Rileggere la Commedia* in Giudici 1996: 60)⁹: un'idea estremamente visuale del poema. Lo racconta in un *Ritratto di Dante* pubblicato nel 1987 in una *Storia della letteratura italiana* coordinata da Enzo Siciliano e che usciva (lo ricordo assai bene) in edicola ogni settimana (Giudici 1996: 47-59).

Oggi siamo sommersi nella visualità, a un punto tale che pochissimo spazio è lasciato alla nostra facoltà di pensare autonomamente per immagini, di vedere come "rappresentato" ciò che è semplicemente scritto; laddove la *Commedia* si proporrebbe invece come un'occasione ideale per l'esercizio di tale facoltà. È infatti una sterminata tapiserie, un fantasmagorico arazzo, che quanto più da vicino osservato rivela una vita sempre più ricca, da sèdulo a formicolante presepe. [...] Poi, ripensando a quella mia prima "lettura" infantile, credo di dover riconoscere ora come le scadenti incisioni che su una carta altrettanto scadente illustravano il gran viaggio dell'Altromondo mi anticipassero in qualche modo quella che avrei più tardi scoperto essere la forza visualizzante del poema. (Giudici 1996: 48)

Questo basso profilo che Giudici si dona come lettore di Dante è stato messo decisamente in crisi dalla critica più recente, che ha sottolineato tutti i lasciti e le vicinanze del poeta alla *Commedia* (Barberi Squarotti 2007, Conti 2011, Di Alesio 2014). Ma quest'idea semplice, per cui la *Commedia* è libro di figure e di immagini, diventa portante della sua drammaturgia quando la stessa

9. Gli altri scritti su Dante di Giudici, per lo più occasionali, tranne *Ritratto di Dante*, si datano dopo la metà degli anni Ottanta: *Viaggio al termine dell'inferno*, in "L'Espresso", 46, 20 novembre 1988 su V. Sermonetti, *L'Inferno di Dante*; M'illumino di Dante, in "l'Unità 2", 16 gennaio 1995; Il giovane poeta, in "l'Unità 2", 18 novembre 1996 su *La vita nova* di Dante a cura di G. Gorni.

iconicità si associa ad una forte suggestione della narrazione. Come superare infatti il drammatico salto verso l'immateriale e verso il "divino Archetipo"? Si chiede Tiezzi nel momento in cui incontra Giudici. Risposta: "Giudici scoprì nel racconto, nella semplicità delle sue righe narrative, il ramo d'oro con il quale aprire la chiavata, murata porta del Paradiso. Si trattava di riportare il *Paradiso* dantesco alla sua essenza di racconto: una avventura, un viaggio della coscienza" (Tiezzi in Giudici 1991: 88). La rilettura di Dante induce Giudici a pensare che il poema sia tutto sommato più semplice di quanto si pensi, e che sia doveroso sostituire la percezione dell'"oscurità" del verso con quella del suo "mistero" (Giudici 1996: 61). Il che è totalmente in linea con l'idea di poesia coltivata da lui lungo tutta la sua vita, idea mediata da Saba, da Tunyanov, da Pascoli, e da Noventa, cioè quella di considerare la poesia come una creatura misteriosa che si rivela al poeta, lo visita e lo colma secondo un'esperienza totalizzante quanto rarefatta che non è possibile spiegare fino in fondo. Esattamente come la *visio Dei* di Dante nel XXXIII del *Paradiso*. Un Dio che, nella Scena Seconda, viene paragonato ad un infinito computer a cui si allacciano i "beati terminali" e che esclude il limitato linguaggio del Viator, appena balbettante una lingua non sua. Per questo, credo, Giudici è il poeta che porta sulla scena l'ultima cantica, proprio per la drammatizzazione di quella che è in estrema sintesi l'ossessione costante della sua opera: affermare il mistero della Poesia (ora Donna, anche "beatrice" nel libro del 1972, ora Minne, ora Lingua di Dio, come negli esiti ultimi: da *Quanto spera di campare Giovanni*, 1993, a *Eresia della sera*, 1999).

Il *Paradiso*, riportato alla sua visionarietà illustrativa e alla sua pura narrazione, è diventato di fatto, in sede operativa, una più o meno tradizionale antologia dei passaggi più famosi, sacrificando quelli più densi in materia filosofica e teologica, ed espungendo tutta la materia politica. Inoltre tra immagine e narrazione la mediazione è stata il sogno.

Se Zanzotto, come Tiezzi ricordava, pensava al *Paradiso* come ad un'allucinazione psicoanalitica, Giudici, esplicito su questo punto a partire dall'inserimento dei versi di Machado¹⁰ nel Prologo "Ayer soñé que veía / a Dios...", persegue il mistero di "colui che sognando vede", getta ogni quadro in un'atmosfera trasognata. Tutto si deve vedere, in questo spettacolo, con totale immediatezza: il dubbio di vedere le anime dei beati del Cielo della Luna come un riflesso del proprio viso, San Francesco che muore sulla scena come in una riproposta del ciclo giottesco alla fine dell'elogio di San Tommaso, immagini di Firenze antica mentre Cacciaguida parla al Viator.

10. Si ricordi che l'affezione a Machado di Giudici è talmente grande che più volte, alla domanda "quale lettore ideale vorrebbe per la sua poesia", Giudici ha risposto "Uno come me quando leggo Machado". Su questo ad esempio Giudici (1992: 95-96). Cfr. anche *Omaggio a Machado* in Giudici (2000: 1086).

Un'antologia dei passaggi memorabili del *Paradiso*, visti come in un sogno, dunque. Una ricetta, tutto sommato, non rischiosa dal punto di vista drammaturgico, e che contestualmente permette a Giudici di inseguire un suo proprio discorso, riversato essenzialmente nelle citazioni e nei nuovi personaggi creati. Le indicazioni di scena sono, a questo punto, solo dei suggerimenti che il regista può cambiare alla bisogna. La scena portante deve essere rappresentata da una cupola o emiciclo per suggerire "crescita e ascesa" (*Prologo*, Giudici 1991: 13) e da un punto lontanissimo alla fine del percorso (Holzweg), e sul palco devono essere presenti un tavolo e gli oggetti del mestiere di chi scrive, un leggio. Ma molte volte è Giudici stesso a scrivere che è "a discrezione del regista" interpretare le sue indicazioni scenografiche, costumistiche ed anche sostanziali sull'ideazione dei personaggi. Questa noncuranza della messa in scena è sottolineata, ma anche sopperita, da Tiezzi con una "smaterializzazione" della scena, accecata di luce, trasformata in un "teatro della mente" (Mango 1994: 43 e 45) dove risuona la Parola.

Organizzata in un Prologo e in nove Scene recanti ognuna un titolo-verso dantesco, la drammatizzazione del *Paradiso* di Giudici parte proprio dall'Auctor che scrive le ultimissime terzine della cantica, spossato e quasi arreso al sonno. È affiancato dal Chierico (la voce dell'ortodossia come da aristotelica e tomistica fonte), che più volte interrompe i versi e li spiega al pubblico, e dal Letterato Moderno (che infatti fa fatica a stare dietro al Chierico), e da una prima selva di citazioni di Machado, del Coleridge di cui ha già tradotto *La rima del vecchio marinaio* nel 1987 e di cui si cita "In Xanadu did Kubla Khan / A stately pleasure-dome decree..." (poi in Giudici 1997: 37-41) e dall'apparizione di Agostino convocato a pronunciarsi sulle *Confessiones* libro dodicesimo, dove (giusto per stringere il senso del lavoro di Giudici) si professa l'umiltà della lingua umana rispetto alle altezze del Creato e si domanda, ansiosamente, dove sia quel Cielo a noi invisibile, il Cielo dei Cieli. L'Auctor, più ancora del Viator, è perso nelle sue finitezze, limitato nella comprensione dell'immateriale, e Agostino è voce di quella finitezza, prima del salto *totius cordis* che, com'è noto, gli permette l'intelligenza del tutto.

Per riassumere sinteticamente la successione dei quadri scelti si dirà quanto segue: il primo è dedicato a Beatrice e alla sua antica fiamma; il secondo è dedicato al Cielo della Luna – al *nosse simul* dell'intelligenza dei beati confrontata con la limitatezza del Viator, a Piccarda – e all'approdo al Cielo di Mercurio con l'apparizione di Giustiniano e di Romeo di Villanova; la Scena Terza è dedicata al Cielo di Venere e incentrata su Cunizza da Romano, la cui vicenda è narrata da uno dei poeti a Giudici più cari, Ezra Pound, che recita un brano dei *Cantos* XXIX¹¹, poi si passa a Folchetto da Marsiglia e a Raab,

11. Giudici studia e traduce Pound fin dagli anni Cinquanta, soprattutto *Hugh Selwyn Mau-*

come da canto IX di Dante. Nella quarta scena, dedicata al Cielo del Sole, troviamo Tommaso d'Aquino e la lode di San Francesco (*Pd.* XI), nella quinta c'è l'elogio di San Domenico per bocca di San Bonaventura, ma interrotto dal Chierico e dal Letterato Moderno che ricordano le scelleratezze dell'inquisizione domenicana e le tante vittime del loro "Gott mit uns", ma poi il discorso vira sulla resurrezione dei corpi (*Pd.* XIV) enunciata da Salomone. Poi si passa, nella Scena Sesta, a Cacciaguida e al Cielo di Marte, che viene sfruttata per incastonarvi una poesia di Giacomo Noventa, ma soprattutto il tema della profezia sollecita l'inserimento di un altro capolavoro contemporaneo, il Tiresia del terzo movimento di *The Waste Land* di Eliot, il poeta che più di tutti, anche più di Saba, ha rappresentato per Giudici la perfezione del connubio tra il basso e l'alto, una perfezione inseguita per tutta la sua formazione e oltre¹²; la Scena Settima è affidata all'Aquila ma nessuna delle gravi cose che Dante le fa dire (la predestinazione, la giustizia divina, la salvezza) giungono nel testo di Giudici. La presenza nell'occhio dell'Aquila di David gli permette invece di ricordare David e Betsabea ma soprattutto la vicenda della giovinetta Abisag, chiamata a scaldare il re da vecchio nel suo letto; poi, sempre nella stessa Scena, si passa rapidamente al Cielo di Saturno, con un depotenziato Pier Damiani e Benedetto da Norcia, altrettanto depotenziato (cioè nessuna invettiva contro la corruzione dei monasteri). Infatti si passa velocemente al Cielo delle Stelle Fisse, e allo stupore, vero centro della scena, della luce e della magnificenza della melodia che circonda l'inno a Maria (*Pd.* XXIII). Nella Scena Ottava Giudici vuole in scena Adamo (*Pd.* XXVI) e un modesto funzionario, L'Uomo del Pubblico, che si rivelerà essere Kafka (da Tiezzi, nella pratica della scena, molto più valorizzato rispetto al testo). Davanti a loro e a Pietro il Viator pronuncia il Credo, poi viene esaminato da Giacomo, ma è Giovanni a prendere più spazio, mentre una voce fuori campo recita passaggi chiave sulla carità delle lettere di San Paolo. Kafka si tiene la battuta finale della Scena, asserendo che il Paradiso solo con la cacciata dell'uomo si è potuto preservare, suscitando l'ira di San Pietro. L'ultima Scena, infine. Il testo di Dante è lasciato integro nell'incredulità della visione della Candida Rosa, ed è soprattutto la grande cupola della scenografia a

berley (in "Stagione", II, 1, 1955, p. 7, in "Il Verri", III, 3, giugno 1959, pp. 3-20; poi in edizione Milano, Scheiwiller, 1959 e nelle *Opere scelte*, a cura di de Rachewiltz M., Milano, Mondadori, 1970, e infine a cura di Bacigalupo M., Milano, Il Saggiatore, 1982). Giustamente Bacigalupo (1995: 144) nota la diversa scelta di Tiezzi sul Pound di Giudici: un passo meno scontato dei *Canti pisani* invece del *Cantos* XXIX.

12. Tutto sommato poche le pagine scritte da Giudici su Eliot, in rapporto alla continua riflessione su di lui diffusa nelle agende giovanili, consultabili presso il Centro Apice dell'Università di Milano. Comunque: *La via della saggezza*, in "La Fiera letteraria", IX, 18, 2 maggio 1954, p. 1, *Eliot, la poesia e i poeti*, in "Comunità", XIV, 80, giugno 1960, pp. 94-96; la traduzione di *La coltivazione degli alberi di Natale*, in "l'Unità-Libri" (21 dicembre 1992), poi in Giudici (1997).

muoversi e a diventare un muro insormontabile alla mente umana. Ma non è ciò che importa davvero. Non importa davvero nemmeno la preghiera alla Vergine di Bernardo. Ma brevi scambi tra il Chierico e il Letterato moderno. Una prima volta a ribadire una fede, seppur desueta, per il materialismo storico, guidato dalla teologia (e qui si citano sia Benjamin che Robert Frost, altro poeta amato e tradotto da Giudici); una seconda, alla fine del tutto, a sottolineare l'evanescenza della mente che non comprende più le sublimi visioni e che si disperde come al vento le sentenze della sibilla. Sibilla che, come nel *Satyricon* di Petronio, vuole solo morire (ma pare che Tiezzi abbia ommesso questo *cupio dissolvi* nella messinscena cfr. Bacigalupo 1995: 147).

L'antologia della terza cantica si trasforma dunque in un'antologia dei poeti che hanno modellato non tanto la lingua del solo Giudici, ma la lingua poetica di sempre: solo così e non per un vezzo da commentatore sapiente si legge per intero il *Cantico* di San Francesco nella Scena Quarta, o *No' più longo i rii* di Giacomo Noventa, elegia perfetta del tempo che fu, e soprattutto, come già detto, il Tiresia di Eliot, e infine Kafka che c'entra perché richiama "un dantismo moderno diversissimo da quello angloamericano ma altrettanto dirompente: l'immaginazione dell'orrore, il livore, l'angoscia, la metamorfosi dell'immondo" (Bacigalupo 1995: 146). Questo mosaico testuale, "satura" nelle indicazioni dell'autore, in cui si giustappongono le terzine originali a una selva di voci moderne, testamentarie, vetero testamentarie e altre squisitamente letterarie non è privo di incastri imperfetti. Paga il prezzo più alto forse proprio il testo dantesco: riportato con sostanziale rispetto da Giudici, che si permette, nei passi che sceglie, tagli che incidono certamente sulla percezione metrica e ritmica della lettura. Ma questo è un effetto cercato e voluto: non vuole (come avrebbe voluto Sanguineti in origine) straziare gli endecasillabi danteschi, ma vuole gettare un po' di sabbia nel perfetto ingranaggio del poema, de-sublimizzare laddove tutto tende al sublime.

Qual è dunque il mistero della poesia dantesca che Giudici decide di translitterare in scena? Evitato decisamente un corpo a corpo con le terzine, resta il carattere di illustrazione trasognata, con un di più di fibrillante attesa per il finale a cui Giudici non rinuncia (Giudici 1991: 84). Ma, come si evince anche dal breve sunto proposto, il filtro biografico (di Dante) e alla fine autobiografico (di Giudici) sigilla il significato complessivo di tutta l'operazione. Il "teatro quasi mio" in cui diventa il *Paradiso* è una trappola psicologica e quasi narcisistica a cui Giudici non intende sottrarsi (Giudici 1991: 85). La "luce di Romeo" (*Pd.* VI, 128) e il suo esilio sono il vero messaggio di Giustiniano per il Viator nella seconda Scena, mentre risuonano già le parole di Cacciaguida ("Tu lascerai ogni cose diletta"): ma esso diventa tema autobiografico essendo il poeta l'esiliato per definizione, soprattutto rispetto alla Lingua strana e straniera della Poesia e anche rispetto all'Amore. Il tema dell'amore, così

sofferto nelle parole del Letterato Moderno della Scena Terza del Cielo di Venere, ha il suo punto focale in Cunizza e della biblica Raab e nelle loro vite da romanzo o da film (Giudici vorrebbe che sullo sfondo passassero immagini con situazioni erotiche, abbandoni, fughe e l'illustrazione del passo biblico), "perché di tanta pena / L'amore sia narrato/ La quasi santità /Del nostro unico peccato..." (versi giudiciani pensati per l'occasione). E anche alla sua mera ispirazione riporta il ricordo dell'episodio biblico di David e Abisag o Abishag in *Da una camera accanto* (Giudici 2000: 1175), poesia della ricerca di un tepore affettivo in un "desolato inverno di me stesso"; così come il deprezzamento della presenza di Cristo nella Scena Settima, a tutto vantaggio della gloria di Maria, avrà a che fare con la ridondanza amorosa della Maria misteriosa che dà corpo alle poesie d'amore più accese da *Omaggio a Praga* (1966) fino alla fine.

Anche il delicatissimo tema della resurrezione dei corpi di *Pd. XIV* è rianodato da Giudici in maniera autobiografica seguendo il filo di forte affettività che lo stesso Dante tesse per affrontare questa difficile materia: la felicità dei beati nel poter un giorno riavere un corpo è duplice se pensata "non pur per lor, ma per le mamme, / per li padri e per li altri che fuor cari / anzi che fosser sempiterne fiamme" (*Pd. XIV*, 64-65 e Giudici 1991: 44). Chi conosce Giudici sa non solo che la resurrezione della carne e financo degli abiti ha sorretto alcuni esercizi poetici di tutto rilievo (Giudici 2000: 1135-1146, ma su questo Bárberi Squarotti 2007: 54-55), ma sa anche che la parola "mamma" ha echi unici nella sua sensibilità: rimanda a quella mamma perduta ancora bambino e che intere sequenze dei suoi libri in versi ripercorrono e inseguono al di là del confine che separa vivi e morti, sempre nell'auspicio di un incontro *post mortem* e proprio in Paradiso. Cito solo l'esito più struggente, *Regina Carmeli*:

Fanno dodici lustri quasi netti
 Che intorno al collo mi ebbero messa
 Pio di rossore grato di sorriso
 La cordicella della tua promessa

Che il primo sabato dopo morto
 Discesa a me dagli alti luoghi eletti
 Mi portavi risorto in paradiso
 Stasera è venerdì che cosa aspetti
 (Giudici 2000: 973)

Questo è in sintesi il senso più profondo della rilettura del *Paradiso*: non tanto nell'incontro con Dante, ma nell'incontro con il se stesso che rilegge Dante e che diventa da una parte "autobiologia" (per citare il suo libro del 1969), cioè storia della "parola" poetica che lo ha formato, e dall'altra vera fede nell'abbraccio con le care ombre, grande motivo della sua poesia: "Ma il Paradiso sta

/ Nella sua aspettazione – / Ché un pozzo senza fondo è il possesso / Anche se non negabile sia la gioia dei corpi / E l'illusione che mai non si muoia / Ci tenga in piedi, incalzi..." (*Biografie* in Giudici 2000: 1005). La fede, come sostiene Frost, non ha bisogno di certezze né di prove, ma di speranza – agguincerà sempre più convinto l'ultimo Giudici.

CONCLUSIONE

La diversità dei tre approcci, comunque giustificata dalla natura stessa dei tre poeti e dalla sintonia di ognuno di essi con la cantica che Tiezzi ha loro assegnato (è questo, crediamo, l'aspetto più riuscito dell'intera operazione, propria nella prospettiva di un "teatro di poesia") implica anche una riflessione *in progress* sulla collocazione che le parti successive viene ad avere rispetto alle precedenti.

Significativo è il fatto che la prima tappa del percorso, la *Commedia dell'Inferno* di Sanguineti, rappresenti ormai un precedente con cui gli altri due poeti sono costretti a confrontarsi. Tiezzi, con un'attenzione ai testi coerente alla sua idea di teatro di poesia, riassume così la differenza dell'intervento sul testo della *Commedia* (paragonato ad un "arazzo") da parte di Sanguineti: "il verso della tessitura: là dove i nodi e le ammagliature o le legature ispessiscono i contorni e la visione, dove l'immagine si accartoccia e si strina nelle asperità dell'ordito (sia esso plurilinguismo o endecasillabo a terzina incatenata, da scatenare)" (Tiezzi in Luzi 1990: 77); e di Luzi: "legge l'arazzo per il suo recto: e ne piolla la morbidezza; e ne piolla la morbidezza, ne spiana l'immagine seguendo col dito lesto e abituato il corso dell'ordito, inserita il cordoncino, che costituisce la trama, di un filo di seta (i poemi che scandiscono e dividono in simmetria questa sua trascrizione)" (Tiezzi in Luzi 1990: 77).

A questa immagine dell'arazzo, fa da controcanto meno complicato il ricorrere all'illustrazione *à tapisserie* di Giudici, come detto sopra. Ma questa differenza quasi dimensionale di approccio al poema ha anche delle implicazioni sulla lingua: Tiezzi ricorda la "esplorazione non euclidea dell'Inferno" che spingeva Sanguineti ad una "visionarietà verbale e sintattica e d'interpolazione di lingue e codici 'bassi': in una babele della riscrittura equivalente alla babele sonora della prima cantica", mentre notava il "rispecchiamento eufonico, in vertigine" di Luzi verso la "figuralità", "nello splendore inabbagliante delle immagini, nell'ascesi della poesia" (Luzi 1990: 75). Inevitabilmente, quindi, Giudici ha per Tiezzi "nettato ossificato, il racconto drammatico: lo ha lavato e liscio con la pomice della sua ragione intellettuale, lo ha ratturato (e non è forse questo il motivo linguistico fondamentale del Novecento?) per renderlo asciutto e solitario" (Giudici 1991: 89).

In questo senso Tiezzi progressivamente indirizza anche il lavoro con gli attori, nella realizzazione delle tre cantiche. Nel caso dell'*Inferno*, se “vede di questa riscrittura soprattutto la drammaturgia”, dal punto di vista della recitazione esige “uno *Sprakesangh* dilatato: inarmonico, concertato disperato”. Procedendo nella realizzazione della trilogia, il problema più importante diventa appunto quello della pronuncia della parola, affidandosi infine alle “orbite” che i poeti avevano previsto, o alle diverse forme della compenetrazione col verso dantesco.

BIBLIOGRAFIA

- Baccarani, E., 2000, *Il “travestimento dantesco” di Edoardo Sanguineti. Saggio su Commedia dell’Inferno*, in *Quando l’opera interpella il lettore. Poetiche e forme della modernità letteraria. Studi e testimonianze offerti a Fausto Curi per i suoi settant’anni*, a cura di Pieri P. e Benvenuti G., Bologna, Pendragon, pp. 475-494.
- Bacigalupo, M., 1995, “Giudici in scena: *Il Paradiso*”, *Hortus*, 18, pp. 142-148.
- Bárberi Squarotti, G., 2007, *Dante per antifrasi: la poesia di Giudici*, in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, a cura di Ardissino E., Stroppa Tomasi S., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 51-80.
- Berisso, M., 2012, *Sanguineti, il Duecento e Dante (e una poesia d’occasione)*, in *Per Edoardo Sanguineti: lavori in corso. Atti del Convegno internazionale di studi (Genova, 12-14 maggio 2011)*, a c. di Berisso M. e Risso E., Firenze, Cesati, 2012, pp. 205-219.
- Chinzari, S., Ruffini, P., 2000, *Nuova scena italiana. Il teatro dell’ultima generazione*, Roma, Castelvechi.
- Conti, M., 2011, *Come Giovanni Giudici fu vinto dalla stella di Dante*, in “Nuova corrente”, 147, pp. 45-80.
- Di Alesio, C., 2014, “Sul Dante di Giudici”, in “*Metti in versi la vita*”. *La figura e l’opera di Giovanni Giudici* (atti del convegno, Milano, Università degli Studi, 23-24 maggio 2012), Roma, Edizioni di Storia e Lettera, pp. 33-52.
- Giudici, G., 1976, *La letteratura verso Hiroshima*, Roma, Editori Riuniti.
- , 1991, *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d’esta stella. Satura drammatica*, Genova Costa&Nolan [comprende Tiezzi F., *Il silenzio e il discorso*, pp. 87-90].
- , 1992, *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Roma, E/o.
- , 1996, *Per Forza e per amore*, Milano, Garzanti.
- , 1997, *A una casa non sua*, Milano, Garzanti.
- , 2000, *I versi della vita*, a cura di Zucco R., Milano, Mondadori.
- Lombardi, S., 2004, *Gli anni felici, Realtà e memoria nel lavoro dell’attore*, Milano, Garzanti.
- , 2013, *Queste assolate tenebre. Un’amicizia con Mario Luzi*, Mettelliana [s.l e s.d. ma Città di Castello (Perugia) 2013].
- Luzi, M., 1990, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, Genova, Costa&Nolan, [comprende Baldacci A., *Il Dante di Luzi*, pp. 5-8 e Tiezzi F., *La fisica dell’assenza: per una regia del Purgatorio*, pp. 77-81.]
- , 2002, “Dante: per la salvezza”, 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*, ora in *Vero e verso*, Milano, Garzanti.

- Mango, L., 1994, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni.
- Ossola, C., 2012, *Introduzione alla Divina Commedia*, Venezia, Marsilio.
- Patalogo, 1990, *Il Purgatorio*, n. 13, pp. 132-134.
- Piazza, L., 2012, *Il gesto, la parola, il rito. Il teatro di Mario Luzi*, Genova, il melangolo.
- Sanguineti, E., 1989, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Genova, Costa&Nolan [comprende Tiezzi F., *Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)*, pp. 5-14].
- , 1993, *Introduzione a Poesia del Novecento*, Torino, Einaudi, 1993 (prima ed. 1969).
- , 2005, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, a cura di Niva Lorenzini, Roma, Carocci [comprende Lorenzini N., *Nota al testo seguita da un Dialogo con l'Autore*, pp. 101-123].
- Stroppa, S., 2007, *La Commedia dell'Inferno, quindici anni dopo. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, a cura di Ardissino E., Stroppa Tomasi S., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, pp. 89-96.
- Vazzoler, F., 2009, *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*, Genova, Il nuovo melangolo.
- Vescovo, P. 2008, *Dante nel teatro del '900*, in *Lectura Dantis Scaligera 2005-2007*, a c. di Sandal E., Padova, Antenore, pp. 33-55.