

# Lacrime di sangue, lacrime di vetro: il dramma e l'immaginativa del corpo nell'*Inferno* di Dante

Milton De Andrade

Universidade do Estado de Santa Catarina (Brasile)

deandrademilton@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-3107-8962>



## Riassunto

L'articolo propone una riflessione sui principi del dramma e dell'immaginativa del corpo nell'*Inferno* di Dante Alighieri. Sulla scia dei *Nove saggi danteschi* (1982) di Jorge Luis Borges e delle teorie del performativo l'autore propone un'analisi sulla composizione dell'azione drammatica e del gesto corporeo particolarmente nei canti quinto, trentaduesimo e trentatreesimo. I movimenti conflittuali, i dispositivi d'assemblaggio e i modi d'articolazione dell'intreccio narrativo sono analizzati all'interno dei quattro livelli performativi definiti dall'autore: lo spazio vibratile-attuante, l'impianto allegorico, le dinamiche interiori e gli annodamenti di vita presenti nella fenomenologia degli incontri tra i personaggi e il poeta-pellegrino.

**Parole chiave:** Dante; dramma; corpo; performativo; teatro; *Inferno*.

## Abstract

This article aims the sources of drama and the imaginativeness of the body in Dante's *Inferno*. In the wake of *Dante's Nine Essays* (1982) by Jorge Luis Borges and the theories of the performative, the author proposes an analysis on the composition of dramatic action and bodily gesture particularly in the fifth, thirty-second and thirty-third cantos. The conflictual movements, the assembly devices and the plots of the narrative plan are studied in the four performative levels as defined by the author: the vibrating-acting space, the allegorical arrangement, the inner dynamics, and the life ties present in the phenomenology of the encounters between characters and the poet-pilgrim..

**Keywords:** Dante; drama; body; performative; theater; *Inferno*.

## INTRODUZIONE

Non sono pochi gli studiosi che danno rilievo alla disposizione teatrale della *Commedia* di Dante Alighieri rievocata in innumerevoli riferimenti sull'impianto narrativo con le sue didascalie prodigiose, gli inserti dialogici scaturiti nell'immediatezza del volgare e la carica metamorfica dei personaggi che conferiscono un irriducibile carattere drammatico al poema dantesco.<sup>1</sup>

In quanto traduttore di Dante dall'italiano al portoghese, ho riflettuto spesso sull'(in)traducibilità della *Commedia* e su quei dilemmi connessi che rivelano problemi essenzialmente performativi, cioè punti nevralgici sulla performance<sup>2</sup> dell'opera dantesca e la sua leggibilità (e dicibilità) in lingue straniere.<sup>3</sup>

Nella *Commedia* di Dante c'è un congegno multiforme che esplicita la dinamica dell'unità corpo-anima e il suo coinvolgimento performativo: la fisicità innescata nelle allegorie, l'*embodiment* della narrativa, la fantasia incarnata nei personaggi e la topografia vigorosa del mondo ultraterreno danno vita a una poesia vissuta come oggetto di percezione sensoriale. Oltre alle allegorie *in contrappasso*, ci sono movimenti fisiologici interiori, stati di apertura e presenza, la gestualità minimale riferibile agli appetiti e ai sentimenti umani, c'è la pietà, la tensione interna, la sensazione del vuoto e del pieno, la turgidità dell'angoscia, l'ardore dell'incertezza, l'opacità, la trasparenza, insomma, una rete complessa di sensualità che aggrega gli elementi sensoriali nel modo di esistenza dell'immaginativa corporea dantesca.

Alla luce degli spunti interpretativi e intertestuali dello scrittore, poeta e traduttore argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), presento di seguito un'a-

1. Nella produzione esegetica novecentesca e nella più recente si vedano, tra tanti: Bonino (1992), Bosco (1977), Borsellino (1991), Cimini (2012), De Ventura (2007), Díaz-Corrales (1994 e 2000), Fallani (1960), Ferrucci (2002), Gross (1985), Mašlanka-Soro (1999 e 2014), Minervini (2016), O'Grady (2014), Picone (1989), Pizzimento (2019), Sanguineti (2006), Santagata (2018), Spera (2010), Vazzoler (2009), Vescovo (2014), Wlassics (1975).
2. Il termine *performativo* supera qui l'approccio linguistico e sposta l'attenzione dall'aspetto costitutivo e descrittivo del linguaggio all'aspetto dinamico in cui l'uso della parola è in sé una pratica ritualizzata. *Performance* è neologismo derivato dalle teorie dello svizzero Paul Zumthor sulla letteratura medievale che "vive generalmente in situazioni di performance, dove la lettera muta della scrittura non ne rappresenta se non in modo parziale l'attuazione, e dove il testo diviene 'opera plenaria', pienezza data dal combinarsi, nell'*hic et nunc* della performance, dei codici espressivi orale, gestuale e mimico." (De Ventura, 2007, p. 33). Sulla presenza del *modèle performatif* e della *finalité performatives* nella *Commedia*, si legga anche Pizzimento (2019, pp. 108 e 126).
3. In Brasile gli studi su Dante vengono in genere condizionati dalle discipline letterarie, tanto da risultare insignificanti in discipline teatrali, sia nell'ambito storiografico che in quello degli studi sulla messa in scena e la teatralità. Questo articolo è nato all'interno del Progetto di ricerca *L'Inferno di Dante: un monologo al teatro* rivolto a studi interdisciplinari sulla teatralità e la performatività nell'opera di Dante Alighieri. Il progetto ha promosso la traduzione in portoghese brasiliano della prima cantica della *Commedia* pubblicata in versi liberi e in edizione bilingue sviluppatasi in base alle indagini semiotiche e attanziali (De Andrade, 2021). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

nalisi delle azioni drammatiche nei canti V, XXXII e XXXIII dell'*Inferno* a titolo di dimostrazione del legame che unisce gli effetti emotivi e gestuali nella circolarità drammaturgica del poema. Le formule visive, le immagini dialettiche, i conflitti mentali e l'impegno corporeo-emozionale vengono così ricamati in un sistema interpretativo adatto alla "riviviscenza" della corporeità lacerata nella commedia umana dantesca. Tale materiale ermeneutico, che dialoga con la luminosità latino-americana delle congetture di Borges, costituisce contemporaneamente un'interpretazione critica<sup>4</sup> e una chiave originale di accesso attanziale messa alla disposizione degli autori e studiosi che vogliono stimolare la presenza dell'opera di Dante nel mondo poliedrico del teatro.

#### ANALISI DEL DRAMMA E DELL'IMMAGINATIVA DEL CORPO NEI CANTI V, XXXII E XXXIII DELL'*INFERNO*

Jorge Luis Borges in *Nove saggi danteschi* (1982/2014, pp. 6, 7 e 11) compara la poesia di Dante a un'illustrazione di vastità universale: "non c'è cosa sulla terra che non sia anche lì". Labirinto tranquillo, opera magica, stampa del cosmo, invenzione riuscita di linee precise, severa topografia, "illustrazione di vastità universale". Nel testo di Dante, secondo Borges, "non c'è parola che sia ingiustificata" e i processi mentali sono sempre intravisti "in un'intenzione o in un gesto". L'averno della *Commedia*, il carcere cieco, "non è un luogo atroce; è un luogo nel quale accadono fatti atroci".

Il racconto del conte Ugolino della Gherardesca nella Torre della Fame di Pisa, analizzato da Borges nel secondo saggio *Il falso problema di Ugolino* (2014, pp. 17-20), è il più celebre dei passaggi danteschi per l'atrocità della storia descritta. Le scene disumane dell'ultimo cerchio dell'inferno iniziano nel canto precedente, il trentaduesimo, già nel pozzo gelido di Cocito, "loco onde parlare è duro" (*If* XXXII, 14) sul quale gravitano tutte le altre rocce dell'inferno e dove la petrografia dantesca<sup>5</sup> invetrierà ora nel "grosso velo di verno" (vv. 25-26) tutte "l'ombre dolenti ne la ghiaccia" (v. 35). Le anime sono incastrate nella terra fredda e battono i denti come le cicogne in amore battono i becchi sul far dell'estate. Giù dal viso scendono le lacrime alle labbra, ma il vento freddo cristallizza la cavità degli occhi che si riserrano agghiacciati (vv. 37-48). L'anima di Camicione Dei Pazzi, che ha perso i due orecchi mangiati dal gelo, chiede a Dante: "Perché cotanto in noi ti specchi?" (v. 54). Domanda

4. L'interpretazione critica o semiotica è "quella per cui si cerca di spiegare per quali ragioni strutturali il testo possa produrre quelle (o altre alternative) interpretazioni semantiche" (Eco, 2016, p. 120).
5. *Petrografia Dantesca* è il titolo del primo capitolo di *Pedra e Luz na Poesia de Dante* (1998) di Haroldo de Campos, poeta e traduttore brasiliano, libro in cui sono tradotte in portoghese le poesie di Dante che portano il titolo canonico di *rime petrose* e i canti I, II, XIV, XXIII, XXXI e XXXIII del *Paradiso*.

pietrificante per il poeta. Teste contro teste si battono, Dante pesta una di loro con il piede. Perché mi pesti? ribatte l'anima impalata nel ghiaccio. Il poeta si indispette, riconosce intuitivamente l'anima del traditore della patria, Bocca degli Abati, e lo prende per i capelli: "El converrà che tu ti nomi / o che capel qui su non ti rimagna" (vv. 98-99). Dante finisce con un ciuffo dell'impostore in mano e continua a camminare tra i visi cagnazzi fino a trovare la bocca di Ugolino che rosicchia il cranio dell'arcivescovo Ruggieri "come 'l pan per fame si manduca" (v. 127), nel modo di Tideo, re di Caledonia, che, ferito a morte sotto le mura di Tebe, chiede ai suoi compagni la testa mozzata di Menalippo e, riconoscendosi negli occhi del nemico ancora segnati dal terrore della morte, affonda i denti nella polpa del suo cervello: allegoria orripilante che Dante estrae dalla *Tebaide* di Stazio.

Le terzine del canto XXXIII partono con Ugolino che forbisce le labbra: "La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro guasto" (vv. 1-3). I processi mentali dell'invito famelico che verrà presentato dai quattro bambini nei versi successivi vengono anticipati dall'orrenda sintesi gestuale nel contesto miniato dal contrappasso infernale. La sofferenza del personaggio non è introdotta da un enunciato suggestivo bensì realizzata concretamente nella *mimesis* gestuale circoscritta a una situazione commovente costruita nel preludio orripilante del canto precedente. La scena feroce aumenta via via l'orrore e tale sintesi antropofagica viene dispiegata in quattro azioni consecutive e ambigue, descritte da Borges (2014, pp. 17-20): (1) Il conte vede in sogno le cagne acute fendere i fianchi del lupo padre e dei lupacchiotti figli: "In picciol corso mi parieno stanchi / lo padre e' figli, e con l'agute scane / mi pareo lor veder fender li fianchi" (XXXIII, vv. 34-36); (2) il chiarore d'alba filtra il carcere e Ugolino coglie il suo proprio aspetto famelico riflesso nei visi dei due figlie e dei due nipoti, e si mordicchia le mani per dolore: "Come un poco di raggio si fu messo / nel doloroso carcere, e io scorsi / per quattro visi il mio aspetto stesso, / ambo le man per lo dolor mi morsi" (vv. 55-58); (3) il conte viene inverosimilmente invitato dai figli a mangiare le loro misere carni, di cui lui li ha vestiti: "e disser: Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi: tu ne vestisti / queste misere carni, e tu le spoglia" (vv. 61-63); (4) il vecchio conte vede la morte dei quattro fanciulli e cammina tra i corpi. Non c'è consolazione. Alla conclusione del racconto Ugolino, ibernato nella dannazione, riprende l'azione iniziale e rode ancora una volta la testa di Ruggieri come un cane che addenta le ossa: "Quand' ebbe detto ciò, con li occhi torti / riprese 'l teschio misero co' denti, / che furo a l'osso, come d'un can, forti" (vv. 76-78).

La tragedia di Ugolino si rinnova nel cerimoniale orrendo che non finisce mai, rituale antropofagico che si attualizza nell'esperienza infinita dell'insaziabilità. Il dispositivo drammatico è evidentemente circolare, reiterativo,

oscillante nell'alterità spaziale che marca l'andatura dell'azione e promuove contemporaneamente un taglio nella tessitura cannibale dell'argomento, maturato tra sogno, controsoggetto del sogno e realtà, cronaca e profezia, timore, incertezza psichica e accusa dell'atrocità sociale.

Ma il trentatreesimo canto non si conclude con tale storia circolare e insana. C'è ancora la grande sintesi riflessa, l'ultima stazione degli incontri di Dante con le anime dannate dell'*Inferno* a chiudere il dispositivo drammaturgico con un ritornello di immagini-forza già presenti come preludio nel canto precedente. Torna la movenza frenata delle lacrime di vetro sulla gente non più piantata in verticale a capo chino, "non volta in giù, ma tutta riversata" (XXXIII, 93), testa distesa e invetriata sotto il ghiaccio ma col viso che affiora alla superficie. Piangono queste anime, eppure le loro lacrime non scorrono, "ché le lagrime prime fanno groppo, / e si come visiere di cristallo, / riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo" (vv. 97-99). Un elmo di cristallo creatosi dalle gocce colma la sfera oculare. Il pianto stesso impedisce il piangere, ne è sigillo. Il rigelo degli occhi e dell'anima è l'attributo estremo dell'imprigionamento del sentimento umano (cfr. Ubertazzi, 2021, p. 14). Dante sente un alito di vento che tocca la sua faccia anestetizzata dal freddo, poi sapremo che sono le ali di Lucifero a fargli da mulinello. Un'anima gli chiede: "levatemi dal viso i duri veli, / sì ch'io sfoghi 'l duol che 'l cor m'impregna, / un poco, pria che 'l pianto si raggeli" (vv. 112-114). C'è frate Alberigo che supplica per un effimero deflusso dei suoi sentimenti prima che il pianto torni a congelarli: "Ma distendi oggimai in qua la mano" (v. 148). Il poeta-pellegrino aveva già preso coscienza che, a causa della gravità del tradimento, l'anima del frate è stata rilevata da un demonio e il suo corpo gironzolava tuttora satanico per la terra. Dante nega il gesto liberatorio al "peggiore spirto di Romagna" (v. 154) cui "corpo par vivo ancor di sopra" (v. 157). Finisce così il canto più drammaturgicamente cadenzato dell'*Inferno* nello specchio tondo di ghiaccio.

Il faccia a faccia, lo specchiarsi fronteggiante del duo Dante-Bocca, Tideo-Menalippo, Ugolino-Ruggieri, lo specchietto sconvolgente Dante-Camicione, Ugolino-quattro bambini, il ciuffo di capelli nella mano di Dante, i capelli appiccicati alla bocca del conte dopo il gesto cannibale, il martellare delle teste umane ammucciate sulla terra fredda, la testa del traditore pestata da Dante, il pianto cristallizzato delle anime che riempie le orbite e ostacola l'effusione del sentire, il dolore che non trova sfogo e si versa dentro moltiplicato atrocemente, sono tutte espressioni della percezione allucinata di Dante che creano un congegno drammaturgico reiterativo che esprime il grado estremo della scala dell'oscuro-umano: l'impietrarsi del cuore. Il ghiaccio è segno dell'odio e il tradimento è il più grave dei peccati perché rompe il legame dell'amore naturale tra gli esseri umani.

E qui ci ricollegiamo al quinto canto dell'*Inferno* dove occorrono i primi dialoghi di Dante con le anime dannate, versi in cui appaiono i peccatori d'amore nella bufera inarrestabile che li trascina nei venti del secondo circolo. Nella conicità spiralata della prima cantica, i primi e gli ultimi incontri del poeta-pellegrino si allacciano nella fisiologia dell'amore. *Pondus meum amor meus*, "il mio peso è mio amore", diceva sant'Agostino (*Confessioni*, 13, 9-10). L'amore (sia pieno o violato) attuando come una forza di gravità riporta l'anima nel suo luogo naturale di appartenenza.

Allora il conflitto mentale e l'impegno corporeo-emozionale della commedia umana vengono individuati nella dolce e delicata pietà con la quale Dante descrive i sentimenti amorosi di Francesca nel canto V che si conclude ugualmente con un gesto sintetico, allo stesso tempo sorprendente e programmato, l'ultima "parola presa" che raccoglie in sé tutta la misericordia e l'ansia intollerabile nel crollo del personaggio-narratore pietrificato: "E caddi come corpo morto cade" (*IfV*, 142).

Borges già ricordava nelle *Sette Notti* (1980/1983, p. 15) la preziosità del famoso verso terminale: "Perché la caduta rimbomba? La caduta rimbomba per l'allitterazione caddi – cade". E il peso di tale ripetizione nella caduta estrema dell'ultimo verso appare ricomposto da dispositivi drammatici sovrapposti.

I primi trentatré versi del canto compongono lo spazio vibratile-attuante del secondo circolo dell'inferno in una sequenza di "fotogrammi" circoscritti dai fatti terrificanti e soprannaturali dove il giudice Minosse ringhia orribilmente e attorciglia la coda intorno al corpo nel "doloroso ospizio" (V, 16). Suonano le "dolenti note" (v. 25) nel luogo privo di luce che "muggia come fa mar per tempesta" (v. 29), dove "la bufera infernal, che mai non resta, / mena li spiriti con la sua rapina; / voltando e percotendo li molesta" (vv. 31-33). In tale sagoma fremente i venti trascinano, prima ancora di Francesca e Paolo, le figure illustri di Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paride, Tristano: sono sette morti in odore di lussuria a configurare una massiccia allegoria di carnalità antica e dolente, e "più di mille ombre" (v. 67) mostrate a dito. Il poeta subisce il primo turbamento: "pietà mi giunse, e fui quasi smarrito" (v. 72). L'impianto drammatico è già sistemato, mancano però i protagonisti, i due amanti lussuriosi, che, in contrasto con lo spazio carico della scena allegorica, vengono portati da versi leggeri: "Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate" (vv. 82-84). Tale lievità viene replicata dalla dolcezza bucolica con cui Francesca inizia il suo racconto autobiografico: "Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende / per avere pace co' seguaci sui" (vv. 97-99). Il destino tragico dell'amore a poco a poco può essere rivelato: "Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende" (v. 100), "Amor, ch'a nullo amato amar perdona" (v. 103), "Amor condusse noi ad una morte" (v. 106). Il poeta espone il suo secondo crollo

d'animo: "Quand'io intesi quell'anime offense, / china' il viso, e tanto il tenni basso" (vv. 109-110). Dante abbassa gli occhi a lungo. Cosa mai gli passa per la testa? Sembra che voglia conoscere la radice dell'amore. Francesca racconta il bacio turbato dell'amante nel tempo dei "dolci sospiri" e dei "dubbiosi disiri" (vv. 118-120): "la bocca mi basciò tutto tremante" (v. 136). Il poeta cade come cade un corpo morto.

Lo svenimento percorre trasversalmente *in accrescitivo* le sfumature di tutta la scena e viene concretizzato da un dispositivo drammatico prolettico. Il male nasce progressivamente dalla pietà per un amore fatto di sesso e sangue, interrotto da un duplice delitto: parole di anime ferite ultimate nella vertigine dei sensi. Dante cade per invidia di quel destino, come ipotizzava Borges?

Paolo e Francesca sono nell'Inferno e Dante si salverà, ma loro si sono amati, mentre lui non ha ottenuto l'amore della donna che ama, di Beatrice. C'è poi una sorta di vanto nelle parole di Francesca, e Dante deve sentirlo come qualcosa di terribile, perché è separato per sempre da Beatrice. (Borges, 2014, p. 59)

Panico dinanzi ai desideri preclusi? Stupore sul desiderio sostanziato nell'esperienza carnale di un'anima perduta? Tentazione debellata di un Dante-peccatore sfrenato e implicato anche lui in una storia funesta d'amore? Sono domande scaturite da un intreccio "filmico" molto efficace. Il poeta spoglia i sentimenti della loro istantaneità e la scena si apre gradualmente alla tragicità dell'incontro, come ricorda la Chiavacci Leonardi: "Quello che la poesia di Dante vuol mettere a fuoco in questa straordinaria storia non è la gentilezza di Francesca, e neppure il suo peccato – due elementi certo presenti e vivi nel tessuto dei versi – ma proprio il loro tragico incontrarsi" (2020, p. 255). Non hanno luogo condanna morale e solidale scusa, c'è l'incontro nella tragica perdita contemplata nell'atmosfera di morte fino allo svenimento.

Bisogna notare che il cedimento emozionale del personaggio-narratore viene già anteriormente annunciato. Alla fine del terzo canto successivamente alle grida di Caronte, il nocchiere-demonio "con occhi di bragia (III, 109), dopo che Virgilio gli spiega che le anime bestemmianti sono pronte e vogliose di attraversare l'Acheronte perché la giustizia divina ne trasformò la paura in desiderio, "e pronti sono a trapassar lo rio, / ché la divina giustizia li sprona, / sì che la tema si volve in disio" (v. 126), e dopo un forte terremoto che scuote la terra buia, sprigiona un vento e un'abbagliante luce vermiglia, "la qual mi vinse ciascun sentimento" (v. 135), Dante precipita: "e caddi come l'uom cui sonno piglia" (v. 136).

Le morti di Francesca e Ugolino evocano il modello massimo dell'immaginativa drammatica dantesca. Francesca mormora: "dirò come colui che piange e dice". Ugolino avverte similmente nel primo preludio della sua storia: "parlare e lacrimar vedrai insieme". Parole e lacrime a raccontarci l'esperienza

dell'amore interdetto – vissuto e vinto dalla vendetta delittuosa – e dell'amore tradito, odiato e pietrificato dal freddo che impedisce il rimorso, il pentimento e la salvezza. Questi due canti emblematici, dove si trovano i primi e gli ultimi dialoghi tra il corpo fisico di Dante e il corpo-ombra dei morti, servono da sponde convesse alle unità drammatiche che si moltiplicano nella marea di formule visive e immagini dialettiche,<sup>6</sup> intrecciate nel tessuto narrativo e negli impulsi labili che accendono e spengono nel lettore la “scriteriata sintassi del sogno” (Sermoniti, 2017, p. 115).

Francesca e Ugolino sono personaggi-mito, come li definisce Marco Santagata (2018), in cui l'alto grado di storicità fa nascere un catalizzatore semantico capace di dare concretezza fisica alle connotazioni etico-simboliche, ai valori e ai dilemmi che appaiono diffusi nell'inferno dantesco. Sono personaggi in cui “realtà e finzione, implicazioni affettive e valenze intellettuali, valori culturali e sovrasensi simbolici sono fusi in modo inestricabile” (Santagata, 2018, p. 21). Lo stesso principio convergente sarebbe applicabile al famoso episodio del personaggio di Farinata degli Uberti, nemico storico di Dante, rintracciato nel segreto sentiero dei sepolcri nel quale Virgilio spiegherà a Dante il viaggio dei corpi risuscitati dalla valle di Giosafat dopo il giudizio universale. Farinata si trova “tra 'l muro de la terra e li martiri” (*If*X, 1), “da la cintola in su” (X, 33) inchiodato nella tomba tra gli aristocratici epicurei del sesto circolo, fra loro, Cavalcante dei Cavalcanti, padre di Guido, poeta e amico di Dante. La drammaticità dell'episodio è notissima con il litigio di Dante e Farinata frammezzato dalla catarsi dello svenimento di Cavalcante nel momento in cui indaga sul destino del figlio che fu sempre prossimo a Dante. E così via, il *tête-à-tête* del poeta con il maestro Brunetto Latini nel settimo circolo (XV), l'udienza del *ludus* diabolico nella corte dei Malebranche che bollivano i corrotti nella pece effervescente di Malebolge (XXI), l'incrocio fantastico e metamorfico tra ladri e serpenti (XXV), l'incontro con Ulisse che, incuneato in una “fiamma cornuta” (XXVI, 68), racconta agli incuriositi Dante e Virgilio la sua fine nel mare notturno, le forme interne della fenomenologia degli incontri con le sue figure ambigue di decifrazione e amplificazione letteraria filtrano a mano a mano il dramma nella grande allegoria dell'*Inferno*.

### CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Non ci sono ovviamente novità nel dichiarare il quinto canto e i passaggi tra il trentaduesimo e il trentatreesimo canti dell'*Inferno* i più rivoluzionari ed essenzialmente drammatici nella *Commedia* di Dante. Ma quali sono i livelli performativi che permettono tale potenza di penetrazione psicologica?

6. Cfr. Maggi (2017), Dante inaugura in pieno medioevo il dispositivo della “immagine dialettica” come definito da Walter Benjamin.



A partire dagli studi di Zumthor, sono quattro gli strati compositivi puntualmente descritti ed esemplificati nei sopraccitati brani degli episodi di Francesca e Ugolino e variamente riscontrabili nella narrativa degli altri canti interposti: (1) il costruito di uno spazio vibratile-attuante come “forma-forza”<sup>7</sup> che interagisce con i personaggi sulla scena (i venti, le grandini, le rupi, il fango, la pioggia di fuoco, il rimbombo delle acque di sangue, i fossati di pece e merda, il ghiaccio che imprigiona ecc.); (2) l'impianto allegorico e memoriale che offre la cornice sopraletteraria ai contenuti storici e reticolari della cronaca quotidiana e autobiografica: immagini e simboli incarnati in figure cui la storia ha dato un volto; (3) il congegno di una dinamica interiore e coscienziosa in cui l'autore-narratore si specchia nei personaggi, e ne viene commosso, riflette e reagisce corporeamente come personaggio-attuante, *giullare* di Dio; (4) gli annodamenti conflittuali nella reviviscenza degli incontri che raccontano la sventura dei desideri umani, le patologie umorali, la fisiologia degli affetti e le manifestazioni ambivalenti delle volontà e dei sentimenti umani tatuati sulla carnagione mutevole dei personaggi.

Benché l'intreccio del poema sia ancora basato sul disegno provvidenziale che punisce colpe e premia virtù, disegno in sé stesso prevedibile, le colonie di immagini intermittenti e contraddittorie, che Dante inventa con il suo plurilinguismo e la sua *forma mentis* sperimentale (Contini, 1970, pp. 171-172), fondano innegabilmente dei parametri innovativi nella narrativa drammatica. La *Commedia*, in particolare l'*Inferno*, non risponde soltanto alle aspettative epocali supplicanti di una visione di mondo incisiva e di una storia morale dell'esistenza umana, ma, in quanto testo performativo, promuove la lettura vissuta come un rito d'identificazione: “Ogni uomo si definisce per sempre in un solo istante della sua vita, il momento in cui si trova per sempre di fronte a sé stesso.” (Borges, 2014, p. 61).

I personaggi danteschi non possono ancora forgiare il proprio destino, ma ci sono verità ambigue e negazioni delle aspettative che accentuano una finzione capace volta a volta d'avvicinare e allontanare il lettore dalla realtà interiore delle figure. Gli elementi inaspettati nella trama della *Commedia* sono quelle risposte fisiche e conflittuali, appunto, drammatiche, domande gestuali, fratture, esitazioni imprevedibili nella relazione parola-corpo espressa dai congegni sopra descritti. Le congetture interpretative devono essere collaudate dal complesso del testo come tutto organico e dal sistema “fisiologico” di relazioni interne che riqualifica i meccanismi della catena significativa e i collegamenti cifrati in uno spazio emotivamente credibile, come suggerisce la *lectura Dantis* borgesiana:

7. Si veda Zumthor (1990, pp. 29-31) sul concetto di *Zielform* di Max Luthi.

Un romanzo contemporaneo ha bisogno di cinquecento o seicento pagine per farci conoscere un personaggio, sempre che riusciamo a conoscerlo. A Dante basta un solo momento. In quel momento il personaggio è definito per sempre. Dante cerca inconsciamente quel momento centrale. Io ho voluto fare lo stesso in molti racconti e sono stato ammirato per questa trovata, che è la trovata di Dante nel Medioevo: presentare un momento come cifra di una vita. (Borges, 2014, p. 66)

In questo modo la vecchia tensione tra parola e azione viene rivisitata e la narrativa rompe definitivamente con i modelli della rappresentazione edificante, non contraddittoria e didascalica, tipica della recita medievale, disseminando indubbiamente nell'opera le forme future dell'invenzione romanzesca e della drammaturgia.

Tuttavia, la *Commedia* con la sua inesorabile unità di perizia tecnica, plastica e metrica non è solo un contenitore di teatralità premoderna. Anzi, il poema sacro di Dante è il proprio dramma, frantumato nell'immaginativa del corpo e ricomposto tempestivamente nel tessuto narrativo della poesia, che cammina verso la modernità (una modernità che ormai non esiste più). La sua potenza in questa vacuità del tempo e della storia, per concludere con Zumthor (1990), richiede un "saper essere", un atto performativo continuo di traduzione e *transcreazione*, che implica presenze e condotte emergenti, concretezza narrata da un ordine incarnato in un corpo vivo riconoscibile e reiterabile nel mondo dei morti.

## BIBLIOGRAFIA

- Bonino, G. D. (1992). *La "teatralità" dell'Inferno dantesco. Letture classensi*, voll. 20-21, 161-173.
- Borges, J. L. (2014). *Nove saggi danteschi*. Prima edizione digitale. Milano: Adelphi.
- Borges, J. L. (1983). *Le Sette notti*. Milano: Feltrinelli.
- Borsellino, N. (1991). *Sipario dantesco. Sei scenari della 'Commedia'*. Roma: Salerno.
- Bosco, U. (1977). Dante e il teatro medievale. In Varanini, G. & Pinagli, P. (Edd.). *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati* (pp. 135-147). Padova: Antenora.
- Chiaivacci Leonardi, A. M. (2020). *Inferno. La Divina Commedia* di Dante Alighieri. Edizione digitale. Milano: Mondadori.
- Cimini, M. (2012). Aspetti del codice gestuale nell'Inferno di Dante. *Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia* (in corsivo), XVI (1-2, nr. 31), 79-108.
- Contini, G. (1970). *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*. Torino: Einaudi.
- De Andrade, M. (2021). *Inferno. Tradução. A Divina Comédia* de Dante Alighieri, vol. 1. Curitiba: Kotter.
- De Campos, H. (1998). *Pedra e Luz na Poesia de Dante*. Rio de Janeiro: Imago.
- De Ventura, P. (2007). *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante: il linguaggio della*

- mimesi per un resoconto dall'aldilà*. Napoli: Liguori.
- Díaz-Corrales, V. (1994). *Risa y llanto en 'La Divina Commedia': un esbozo de interpretación gestual*. *Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas: Madrid, 3-6 de mayo de 1994*, Vol. 1, pp. 241-250.
- Díaz-Corrales, V. (2000). *Gesticular en el 'Infierno'*. *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Santander, 22-26 de septiembre de 1999*, Vol. 1, pp. 651-658.
- Eco, U. (2016). *I limiti dell'interpretazione*. Prima edizione digitale. Milano: La nave di Teseo.
- Fallani, G. (1960). La *Divina Commedia* come esperienza teatrale. *L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca*, 18, 1960, 26-41.
- Gross, K. (1985). Infernal Metamorphoses: an Interpretation of Dante's 'counterpass'. *Modern Language Notes*, 100, 42-69.
- Ferrucci, F. (2002). Dante e il suo lettore. *Letture classensi*, voll. 30-31, 127-134.
- Maggi, M. (2017). *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*. Roma: Donzelli.
- Maślanka-Soro, M. (1999). La dimensione tragica di Farinata e Cavalcante nel Canto X dell'Inferno di Dante. *Lingua e Letteratura IV* (a cura di S. Widlak, pp. 183-94). Cracovia: Universitas.
- Maślanka-Soro, M. (2014). La teatralità del disumanar nell'Inferno dantesco sullo sfondo della "vocazione drammatica" di Dante. *Dante e l'arte* 1, 11-30.
- Minervini, F. S. (2016). Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento. *Sinestesiaonline Periodico Quadrimestrale di Studi sulla Letteratura e le Arti - Supplemento della Rivista «Sinestesia»*, 1-13.
- O'Grady, D. (2014). Il Teatro in Dante: lo spettacolo dell'Invidia. *Dante e l'arte*, 1, 31-44.
- Picone, M. (1989). Giulleria e poesia nella *Commedia*: una lettura intertestuale di *Inferno XXI-XXII*. *Letture classensi*, v. 18, 11-30.
- Pizzimento, P. (2019). Il Teatro della *Commedia*: per uno studio degli aspetti performativi nel poema sacro. *Mantichora* 9 (9), 107-129.
- Santagata, M. (2018). *L'Io e il mondo, un'interpretazione di Dante*. Edizione e-book. Bologna: Il Mulino.
- Sanguineti, E. (2006). *Dante 1965*. Lezione pubblica tenutasi il 16 maggio 2006 al Festival Fabbrica Europa nell'ambito della manifestazione Laborintus Berio-Dante-Sanguineti. Stazione Leopolda. Produzione videografica, versione online. Firenze: Tempo Real.
- Sermonti, V. (2017). *L'Ombra di Dante*. Prima edizione digitale. Milano: Garzanti.
- Spera, F. (2010). *La poesia forte del poema dantesco*. Firenze: Cesati.
- Ubertazzi, A. (2021). A terrível espiral que se insinua nos inferos. Prefácio. In De Andrade, M. *Inferno* (pp. 9-14). Tradução. *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, vol. 1. Curitiba: Kotter.
- Vazzoler, F. (2009). *Il chierico e la scena. Cinque capitoli su Sanguineti e il teatro*. Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Vescovo, P. (2014). Dante e il "genere drammatico". *Dante e l'arte*, 1, 45-66.
- Wlassics, T. (1975). *Dante narratore*. Firenze: Olschki.
- Zumthor, P. (1990). *Performance, réception, lecture*. Quebec: Prémabule.
- Zumthor, P. (1993). *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Zumthor, P. (1999). *Lo spazio letterario del Medioevo*. Roma: Salerno.

