

# Piermario Vescovo

## *Il "teatro" della Commedia:* Dante e il genere drammatico

Roma: Carocci, aprile 2023



Piermario Vescovo, ordinario di Storia del teatro alla Ca' Foscari, è una figura di riferimento ben nota agli studiosi di drammaturgia per le sue edizioni di Goldoni, Gozzi e Nievo e per i suoi fondamentali contributi critici, di cui si ricorderanno almeno le monografie *Entracte: drammaturgia del tempo* (2007), *Il tempo a Napoli: durata spettacolare e racconto* (2011), *La Virtù e il Tempo: Giorgione: allegorie morali, allegorie civili* (2012), *A viva voce: percorsi del genere drammatico* (2015), *Goldoni e il teatro comico del Settecento* (2019), *L'incerto fine: la peste, la legge, il teatro* (2020), *"Nei decreti di Venezia": legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare* (2023).

Per il pubblico dei dantisti, invece, il suo nome si lega in modo particolare al volume *Il tempo di Dante: cronologie della Commedia*, pubblicato nel 2018 per i tipi della Salerno, dove si mettono a fuoco le implicazioni e i piani di coerenza interna dati dalla differenza tra il tempo delle parole pronunciate dal Dante-personaggio e il tempo del racconto, quello delle parole che il Dante-narratore rivolge al suo lettore e agli ascoltatori. Il volume di cui ci occupiamo ora, oltre ad offrire in forma unitaria contributi pubblicati in rivista, riprende il discorso cominciato con *A viva voce* e con *Il tempo di Dante* dando pieno svolgimento alla discussione sulla categoria di appartenenza della *Commedia*, ascrivibile al genere drammatico per la funzione prevalente dell'uso del discorso diretto.

Il volume si compone di cinque capitoli, che rappresentano altrettanti punti di vista particolari, quasi unità tematiche "omericamente" rapsodiche, che nel loro insieme forniscono un quadro coerente per una riflessione sul "teatro" della *Commedia*, come recita il titolo. Il virgolettato che accompagna la parola "teatro" aiuta innanzitutto a chiarire cosa il libro non voglia essere. Il libro non è una analisi della teatralità o della drammaticità intrinseca al poema dantesco, e nemmeno vuole prendere in considerazione, da un punto di vista retrospettivo, le molte attuazioni performative basate, in modo più o meno diretto, sul testo dantesco. E per chi volesse sondare lo stato dell'arte su questi temi, il rimando d'obbligo sarebbe proprio il volume monografico che la presente rivista ha dedicato nel 2022 a "Dante nelle arti dello spettacolo". Al medioevo di Dante (ma non di Petrarca e Boccaccio) ci riconduce invece

il libro di Piermario Vescovo. La nozione di *genus dragmaticum*, sedimentata nel corso della lunga tradizione risalente a Platone, non è infatti la stessa agli occhi delle nostre tre Corone, dove interviene a frapponersi un importante divario interpretativo:

Solo pochi decenni determinano una svolta di tale rilievo, altrettanto importante di quella che, con più ampia portata, interverrà a partire dalla seconda metà del secolo seguente, determinando la rinascita dei generi rappresentativi a partire dalla comprensione del sistema di distribuzione dei personaggi e della loro “incarnazione” da parte degli attori, superando l’idea del *recitator* unico e del teatro come pubblica lettura accompagnata dalla visualizzazione dei mimi, che aveva dominato per lunghi secoli la cultura occidentale. (p. 26)

Tale discriminazione tra un prima e un poi in sede di interpretazione modale del genere di riferimento viene individuato nel commento alle *Bucoliche* di Virgilio per la penna del frate domenicano Nicholas Trivet, più noto come Trivet Anglico. Prima di lui, infatti, la tradizione assegnava al genere drammatico una valenza decisamente inclusiva, allargando la categoria del *genus activum* o *dragmaticum* a caratterizzare tutti quei componimenti dove fossero riportati i discorsi diretti dei personaggi, anche laddove le *personae introductae* venivano presentate fuori-scena, con l’inserimento di segmenti narrativi o di didascalie incorporate nel sistema di attribuzione di parola. In questa prospettiva puramente modale, si potevano intendere come “drammatiche” tutte quelle opere che esibivano in forma mimetica i *sermoni* di personaggi dialoganti, fossero o meno accompagnati dalla diegesi di inserti narrativi, in una prospettiva che poteva quindi accogliere tanto le tragedie di Seneca quanto il poema virgiliano o le commedie elegiache. Come non manca di osservare Piermario Vescovo, anche l’*Ecerinis* del padovano Albertino Mussato, generalmente considerata come il primo esempio di tragedia umanistica, rispecchia in realtà il paradigma tradizionale nonostante la sua stretta osservanza seneciana: resta infatti una “tragedia” nonostante in essa lo stesso *auctor* non si periti di prendere la parola al pari dei “personaggi introdotti”.

Per Trivet Anglico, invece, si impone una distinzione modale basata su tre generi: uno che procede *modo narrativo, in quo solus poeta loquitur*; uno che procede *modo dragmaticum, ubi nusquam poeta loquitur, sed tantum personae introductae*; e uno “misto”: «*tercium modum mixtus ex duobus est, ubi et quandoque poeta loquitur et quandoque personae introductae, sicut Vergilius in Eneydos [...]*» (citato a p. 17). Ne consegue che il poema virgiliano afferisce alla categoria del “tragico” solamente «a un grado di determinazione secondaria: certamente per la sua *materia* (e, si potrebbe arguire, per lo stile, anche se di esso qui non si fa menzione), ma solo parzialmente per la forma o il “carattere”, poiché nel poema virgiliano parlano insieme l’autore e i personaggi che

questi "introduce"» (p. 17). Al Boccaccio lettore di Trivet e commentatore di Dante questa nuova consapevolezza non sfugge, e non nasconde la difficoltà di spiegare con la sola categoria modale le ragioni del titolo della *Commedia* proprio perché «lasciato l'artificio del comedo, l'autore ispessissime volte e quasi sempre or di sé or d'altrui ragionando favella». L'argomentazione delle *Esposizioni* distingue in modo netto l'interpretazione modale da quelle di ordine stilistico (problematiche anche per Boccaccio, data la grande escursione nei registri del poema) e di ordine allegorico (che appaiono invece per lui risolutive, con l'allusione alla salvezza come lieto-fine dell'opera, in linea quindi con quell'*Epistola a Cangrande* del cui autore ignorava l'esatta identità). Se Boccaccio distingue, molta parte della critica sembra invece confondere:

Ciò che [Boccaccio] poteva rimproverare a [Dante] come mancanza di distinzione coerente è risultato invece incomprensibile alla critica moderna, soprattutto per la confusione della tripartizione modale qui evocata con la tripartizione stilistica. Sarebbe esercizio facile mostrare in varie ricostruzioni il peso di tale indistinzione, e le cervelotiche letture e giustificazioni per l'inclusione nel sistema stilistico di testimonianze mediolatine chiaramente appartenenti alla descrizione modale. (p. 26)

Tra queste non saranno certamente da includere studi puntuali quali quelli di Lino Pertile, che negli ultimi anni hanno reso manifesta la nozione altomedievale che individuava nel drammatico e nel comico le categorie di riferimento per il biblico *Cantico dei Cantici*; né quelli di Claudia Villa, che attestano partire dall'VIII secolo la definizione «Comedia: laus in canticis dicta», una definizione illuminante per comprendere il progetto dell'opera annunciata nel finale della *Vita nova*. Anche Piermario Vescovo ne riconosce pienamente l'importanza, ma intende tuttavia richiamare l'attenzione sulla diversa natura delle interpretazioni modali e stilistico-allegoriche:

Le conclusioni di Villa sono, dunque, perfettamente accoglibili: «garantito dall'autorevole esperienza del *Cantico dei cantici*, il genere commedia può quindi aspirare a interpretare anche la poetica della lode», ma non perché la commedia coincida in partenza con la lode per un comune contenuto, ma in quanto il "dramma" salomonico consente questa ardua riconduzione a partire dalla forma drammatica, aprendo alle prospettive dell'innalzamento e dell'allegoria anche la più modesta (nel senso della materia urbana che la riguarda) commedia latina [...]. Soprattutto bisogna però sottolineare un fatto decisivo: posto che una separazione meno netta di quella intervenuta solo dopo la comprensione della tragedia come genere interamente dialogico da parte di Nicholas Trevet tollerasse l'intromissione narrativa (come nelle commedie elegiache, nelle tragedie medievali, compresa l'*Ecerinis* di Mussato), nessun dubbio può darsi – come mostra la pianificazione del progetto che risale già alla conclusione della *Vita nova* – rispetto alla mossa che caratterizza Dante: quella di una *comedia* con *interloquente scriptore*. (pp. 28-29)

Analizzati alla luce del *genus dragmaticum*, assumono particolare rilevanza gli elementi specifici a cui è dedicato il primo capitolo: la notevole *variatio* nell'uso dantesco delle clausole con cui vengono introdotti o conclusi i *sermoni* dei personaggi, che da ineludibili "zeppe" riescono a condizionare il tempo del racconto travalicando la misura del singolo canto; la significanza in direzione performativa delle parole-chiave *comedia*, *canticus*, *cantio*, fino alla coppia oppositiva *actio/passio* con cui nel *De vulgari eloquentia* (ma anche nell'*Epistola a Cangrande*) si distingue (con chiarezza cristallina, senza alcuna pretesa "contorsione") il momento "attivo" della creazione poetica da quello "passivo" della sua esecuzione; tra la *fabricatio verborum armonizatorum* da una parte, e la recitazione performativa del *prolator* o del cantore (*sive cum soni modulatione proferatur, sive non*) dall'altra.

Il secondo capitolo affronta il tema della corrispondenza con Giovanni del Virgilio, tema di capitale importanza per il discorso sulle forme di trasmissione orale del testo dantesco: il *magister* bolognese, che esorta Dante ad abbandonare il volgare del suo *carmine laico* per comporre in latino un *carmen vationum* di stile alto e di argomento epico, aborrisce di fronte allo spettacolo che gli si offre comunemente nei trivi della sua città, dove un *comicomicus nebulo* può permettersi di rimasticare i versi e la materia mal digerita della *Commedia*. Di notevole interesse sono le precisazioni di ordine cronologico (si propone per l'intera corrispondenza una datazione alta, interamente racchiusa nell'ultimo anno della vita di Dante) e lessicale (*comicomicus* da intendersi come coniazione del *magister* bolognese, «quale metaplasmo che sovrapponga *comicus* e *comus* (ed eventualmente *coma*) alludendo all'etimo: da rendere dunque con "comico villano". *Nebulo* completa il ritratto, che si può rendere con "rozzo istrione parassita"» (p. 49). Inoltre, «il *comicomicus nebulo* di Giovanni del Virgilio forse non voleva "bandire Orazio", come di solito si intende, ma sarebbe piuttosto Orazio, a fuggire e a consigliare di fuggire gli istrioni, dunque a darsela a gambe, se egli tornasse al mondo, di fronte a uno dei "cantori" che si esibivano all'inizio del XIV secolo nelle piazze di Bologna e di altre città italiane» (p. 55). Nell'epistola responsiva Titiro-Dante promette di inviare dieci vasi di latte, da intendersi non come un dono effettivamente allegato al carme (né tantomeno come uno *specimen* del *Paradiso*) ma come un riferimento alla poetica delle *Bucoliche*. Attestazioni di notevole interesse vengono offerte per la contestualizzazione nella pratica medievale della *scriptura recitanda* e dell'esecuzione del testo poetico *ut in scaena per cantores*, alla luce delle quali si perviene ad una importante conclusione in sede interpretativa. Siamo al *passo* cruciale del XXX del *Paradiso*:

Da questo passo vinto mi concedo  
più che già mai da punto di suo tema  
soprato fosse comico o tragedo [...] (22-24).

Ebbene: Dante non farebbe qui un riferimento generalizzante, per metonimia, all'intero campo delle possibilità espressive disponibili nell'officina del poeta né pretenderebbe di poter superare gli stili comico e tragico. Piuttosto:

Il rinvio, non alla commedia e alla tragedia, ma al *comico* e al *tragedo*, non può dunque che andare all'intonazione o enunciazione (ideale) del poeta che canta e si rivolge al lettore come (ideale) ascoltatore, esponendogli il divenire di ciò che egli inventa mentre lo intona, del peso che sopporta cantando e procedendo nel suo cammino [...]. Un punto però decisivo [...] è che il *tragedo* e il *comedo* appaiano nell'ultima chiamata uniti nella comune forma "attiva" della loro presa di parola: Dante presente e giunto all'impresa più ardua e Virgilio da tempo lasciato al punto estremo dell'ascesa che gli è consentita [...] ma ovviamente non dimenticato nel momento del massimo cimento. Un cimento che ha a che fare non con la metonimia ma, semmai, con l'ossimoro, che abbraccia le dimensioni antitetiche dell'esperienza umana espressa da questa creazione poetica totalizzante. (p. 70)

Il terzo capitolo approfondisce il nesso che la *satira* rivela con il comico e il tragico, una "triangolazione" garantita dal ruolo dell'*Ars poetica* di Orazio *satiro*. Il quarto capitolo propone l'interpretazione della figura di Taide come una intenzionale riscrittura della fonte terenziana (secondo un procedimento, quindi, non dissimile dal "finale di partita" di Ulisse) in modo da permettere che «il capovolgimento del lieto fine comico approdi così a una castigazione propriamente tragica» (p. 113). Il quinto e ultimo capitolo, *Tragedia, comedia*, offre una ricca e ragionata analisi dei motivi e delle isotopie di ascendenza tragica rielaborate nella filigrana della *Commedia*. Tentarne anche una sintetica ricognizione sarebbe impresa troppo ardua nei limiti di una recensione. Preferisco lasciare la parola a quanto l'autore scrive nell'ultima divisione dell'ultimo capitolo, significativamente intitolata "Sulla soglia", la soglia appunto tra *tragedia* e *comedia*:

L'orizzonte dell'*alta tragedia* di Virgilio non riguarda lo stile sublime ma la *materia*, e l'assenza della visione di Dio è per l'autore e per il suo eroe "storico" mitigata dalla luce "bucolica", che colloca entrambi nel Limbo [...]. Stazio e Rifeo sono, parimenti, figure di una staffetta supplementare verso la salvezza: il primo è per Dante il massimo *tragedo* sulla soglia di uscita del mondo antico, prossimo a Virgilio e suo continuatore [...]; il secondo, personaggio assolutamente secondario dell'*Eneide*, un troiano condannato dai suoi dèi ma salvato e collocato dal solo vero Dio – o Dante per lui – nei paraggi della luce stessa che emana dall'occhio dell'aquila imperiale.

La storia di Enea è esattamente "tragedia", non solo per la presenza fondamentale e la pregnanza della caduta di Troia, ma per il suo consumarsi [...] nella realizzazione di un fine superiore a cui la volontà del personaggio deve necessariamente soccombere. Il "lieto fine" della storia tessuto dalla provvidenza divina non prevede per Enea, né per il suo poeta, la beatificazione celeste, ma la salvezza parziale e senza luce divina che si riserva nella zona franca del Limbo. (159-160)

Il racconto “tragico” di Ugolino è fittamente intessuto della memoria poetica degli episodi tragici e persino delle sequenze “horror” raccontate dalle fonti: «Stazio, Lucano, Ovidio e naturalmente Virgilio, con particolare intensità di memoria verso il secondo libro dell'Eneide, che impone non solo la componente tragica della storia narrata ma l'atto tragico del racconto di chi l'ha vissuta, scampando ad essa, e che la rivive piangendo, e di chi l'ascolta» (p. 164). Al libro di Piermario Vescovo (destinato certamente a incidere tanto sul dibattito critico nella cerchia dei dantisti quanto sulla generale consapevolezza del grande pubblico) si potrebbe forse rimproverare l'assenza di una conclusione, ma le parole finali che abbiamo appena letto assolvono pienamente al compito.

Paolo de Ventura

University of Birmingham

<https://orcid.org/0009-0006-9514-8922>



