



IL TEATRO DELLA COMMEDIA

PER UNO STUDIO DEGLI ASPETTI PERFORMATIVI NEL POEMA SACRO*

Paolo Pizzimento

ABSTRACT. This article attempts to lay the preliminary methodological foundations for a series of systematic surveys on the performativity of Dante's poetry within two general areas: the first, which we define "Performativity of the Comedy", concerns the analysis of semantic, rhetorical, phonic, prosodic, musical, and narratological elements in order to understand if the sacred Poem responds to a *finalité performancielle*. The second, which we call "Performativity in the Comedy", concerns the search for elements attributable to the broad spectrum of performing in the Middle Ages and, in particular, for appreciable traces of the categories of spectacularity and theatricality. In this regard, the methodological filter of Performance Studies will be applied to the study of Dante's poem.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri, Divina Commedia, Teatro medievale, Rituale, Performance Studies

«Il testo, in quanto parola misurata,
significa la viva voce».
Paul Zumthor, *La lettera e la voce*

«La *Divina Commedia* è grande teatro».
Marco Martinelli, *Nel nome di Dante*

«Dante non è, per quanto scandaloso possa suonare, un poeta dell'immaginazione, ma dell'attenzione: vedere le anime torcersi nel fuoco e nell'olivo, ravvisare nell'orgoglio un manto di piombo, è una suprema forza di attenzione, che lascia puri e incontaminati gli elementi dell'idea».

Cristina Campo, *Gli imperdonabili*

* Il testo riprende e amplia l'intervento *Performing Dante: Theatre and Performance in Divine Comedy* tenuto nell'ambito del *Performing Tangiers Festival* (Tangeri, 22-25 novembre 2019).

INTRODUZIONE

Scopo di queste pagine è porre le basi metodologiche per una serie di sondaggi sistematici sulla *performatività* dell'opera di Dante entro due ambiti generali: definiamo il primo *Performatività* della *Commedia* e il secondo, per simmetria, *Performatività* nella *Commedia*. Necessarie e propedeutiche un'esplicitazione e una delimitazione dei due ambiti che tengano in giusto conto gli evidenti legami intercorrenti tra essi ma che, per converso, scongiurino il rischio di facili confusioni che renderebbero astratto se non infondato il discorso che ci apprestiamo a fare.

Ci dichiariamo, anzitutto, concordi con l'assunto teorico di Schechner (2019: 73), secondo cui «la performance non avviene mai *in* qualcosa, ma *attraverso* qualcosa». Parliamo, perciò, di *Performatività* della *Commedia* quando rivolgiamo la nostra analisi a quegli elementi semantici, retorici, fonici, prosodici, musicali e narratologici sapientemente disposti nello spartito dantesco che paiono mostrare come il Poema sacro sia strutturato secondo un *modèle performanciel* (cfr. Zumthor 1984: 205). La duplice questione che si pone, allora, è la seguente: la *Commedia* risponde a quella *finalité performancielle* che, secondo lo studioso svizzero, è a tal punto incorporata nell'opera letteraria medievale da renderla tetragona a una lettura silenziosa (cfr. Ivi: 207)? E se è così – se la *Commedia*, dunque, elicitava un'esecuzione –, fornisce essa stessa la partitura per una precisa chiosa vocale, tonale e persino gestuale? Parliamo, invece, di *Performatività* nella *Commedia* quando andiamo alla ricerca di elementi riconducibili *all'ampio spettro ovvero al continuum delle azioni umane* (cfr. Schechner 2019: 29) entro cui, in molteplici istanze e modalità, la performance si rivela nel Medioevo; e, in particolare, di tracce apprezzabili delle categorie di *spettacolarità* e *teatralità* (cfr. Allegri 2019: IX ss.). Le questioni che si pongono, in questo caso, sono le seguenti: la *Commedia* – *summa* universale, secondo Benvenuto, di ogni parte della poesia e della filosofia – ricapitola in sé anche parte dello spettacolo

e del teatro (o, per dir meglio, dei teatri) del Medioevo? E se sì, dove e secondo quali modalità? Da questo punto di vista, oltre a interrogare i classici della critica moderna, ci gioveremo in particolare delle ampie possibilità metodologiche offerte dai Performance Studies così come sono stati teorizzati da Victor Turner (1993, 2017), John Mackenzie (2001) e Richard Schechner (2019), con il particolare taglio ermeneutico e la specifica riflessione sui rapporti tra rito e performance offerti dalla “via italiana” ai Performance Studies tratteggiata da Dario Tomasello (2019, 2019a).

Beninteso: in riferimento alla prima questione, non ci prefiggiamo la ricerca di *indizi di oralità* (Zumthor 1990: 47) nel testo della *Commedia*, dal momento che il Poema nasce come opera scritta e, dunque, non prevede l'intervento della voce umana nel suo passaggio dallo stato virtuale all'attualità; né, in riferimento alla seconda questione, intendiamo azzardare una “ricostruzione spettacolare” dell'opera dantesca, dal momento che una realizzazione spettacolare del Poema – almeno nel Medioevo – non si diede mai. La ricerca mira, invece, a individuare – nel segno, è bene dirlo, di quello che Schechner (2019: 85 ss.) definisce l'osservazione «as performance» – il *carattere sostanzialmente e intrinsecamente performativo del Poema sacro*; comprensione, del resto, da ricondurre correttamente alle modalità di produzione, ricezione e comunicazione medievali e assunto in tutta la distanza cronologica che separa il lettore moderno da Dante.

1. PERFORMATIVITÀ DELLA COMMEDIA

Sfogliamo le prime pagine del *Purgatorio*. Siamo con Dante, sulla spiaggia ai piedi della montagna purgatoriale. Qui, il Poeta s'imbatte in una vecchia conoscenza: il musico Casella. Commosso per l'insperato incontro, egli chiede di udire una volta ancora l'«amoroso canto» (*Purg.* II, 107) con cui l'amico lo allietava in vita. E Casella canta *Amor che ne la mente mi ragiona* – la grande canzone che apre il III libro del *Convivio* –. Episodio giustamente celebre: ma, al netto di molte pagine di critica erudita che ha stimolato e

che qui non possiamo riprendere¹, ci pare utile citarlo come punto di partenza della nostra analisi sottolineando come esso testimoni della ricezione della letteratura nel Medioevo, essenzialmente legata alla dimensione della performance. Tale prassi – è giusto ribadirlo – non vale solo per i componimenti brevi e le forme ritenute giustamente o a torto “popolari” ma anche per i generi considerati colti e la poesia più lunga e articolata e persino per la *Commedia*; non per caso, infatti, ricaviamo da varie fonti che essa sortì una precoce quanto estesa diffusione orale e popolare. Il primo documento da esaminare è del 1319 o 1320: Dante è a Ravenna, intento a comporre gli ultimi canti del *Paradiso*, e riceve un’*Epistola* metrica del bolognese Giovanni del Virgilio che chiede come mai egli abbia voluto gettare al popolo il Poema sacro scrivendo in volgare (vv. 6-16):

Pyridum vox alma, novis qui cantibus orbem
mulces letifluum, vitali tollere ramo
dum cupis, evolvens triplicis confinia sortis
indita pro meritis animarum – sontibus Orcum,
astripetis Lethen, epyphobia regna beatis –,
tanta quid heu semper iactabis seria vulgo
et nos pallentes nichil ex te vate legemus?
Ante quidem cythara pandum delphyna movebis
Davus et ambigue Sphingos problemata solvet,
tartareum preceps quam gens ydiota figuret
et secreta poli vix experata Platoni:
que tamen in triviis nunquam digesta coaxat
comicomus nebulo, qui Flaccum pelleret orbe.
«Non loquor his, ymmo studio callentibus»,
inquis.
Carmine sed layco: clerus vulgaria tempnit,
Et si non varient, cum sint ydiomata mille².

Ci interessa particolarmente, nel discorso che il maestro bolognese rivolge a Dante, la menzione dei versi recitati nei

crocicchi da un «buono a nulla dalla buffa chioma» (un cantastorie, forse? Cfr. Baglio *et al.* 2016: 523). Giovanni del Virgilio invita Dante all’epica in latino. Se il Poeta acconsentirà, egli lo presenterà alla schiera dei dotti per la meritata incoronazione poetica. Dante replica con un’ecloga virgiliana: dalla *Commedia* che sta per concludere egli trarrà la propria gloria poetica (*Ecl.* II, 48-50):

Tunc ego: «Cum mundi circumflua corpora cantu
astricoleque meo, velut infera regna, patebunt,
devincire caput hedera lauroque iuvabit:
concedat Mopsus»³.

Altrettanto prezioso è il secondo documento: la testimonianza di Francesco Petrarca, che in un’epistola a Boccaccio spende più di una parola (di riprensione) sulla diffusione della *Commedia* presso gli incolti (*Fam. Rer.* XXI, 15):

Ea vero michi obiecte calumnie pars altera fuerat, cuius in argumentum trahitur quod a prima etate, que talium cupidissima esse solet, ego librorum varia inquisitione delectatus, nunquam librum illius habuerim, et ardentissimus semper in reliquis, quorum pene nulla spes supererat, in hoc uno sine difficultate parabili, novo quodam nec meo more tepuerim. Factum fateor, sede o quo isti volunt animo factum nego. [...] Et id forte meo iure dixerim, si hanc etatem pervenire illi datum esset, paucos habiturum quibus esset amior, quam michi – ita dico si quantum delectat ingenio, tantum moribus delectaret –; sicut ex diverso nullos quibus esset infestior, quam hos inepitissimos laudatores, qui omnino quid laudent quid ve improbent ex equo nesciunt, et qua nulla poete presertim gravior iniuria, scripta eius pronuntiando lacerant atque corrumpunt; que ego forsitan, nisi me meorum cura vocaret alio, pro virili parte ab hoc lidibrio vindicarem. Nunc quod unum restat, queror et stomachor illius egregiam stili frontem inertibus horum

1 A questo proposito rinviamo il lettore a De Ventura 2007: 41 ss. coi relativi rimandi critici.

2 «Alma voce delle Pieridi, che consoli con canti nuovi il mondo in cui scorre la morte, mentre desideri innalzarlo con quel ramo che ha in sé un principio vitale, illustrando i luoghi della triplice sorte assegnati alle anime secondo i meriti – ai dannati l’Orco, a coloro che procedono verso le stelle il Lete, i regni celesti ai beati –, perché, ahimè, getterai sempre argomenti così gravi al volgo, e noi, che siamo pallidi, nulla leggeremo da te che sei vate? Certo si riuscirà a muovere con la cetra il delfino dal dorso ricurvo e Davo risolverà gli enigmi dell’ambigua Sfinge prima che la gente indotta sia in grado di comprendere l’abisso del Tartaro e i segreti del cielo che a stento Platone trasse dalle volte eteree: quei segreti che, mai assimilati, tuttavia va gracchiando nei crocicchi un buono a nulla dalla buffa chioma, che caccerebbe Flacco dalla faccia della terra. “Non a costoro io parlo, ma a quelli che praticano con passione gli studi”, tu replichi. Ma non canto in lingua illetterata: l’uomo di lettere ha in spregio le opere in volgare, anche se gli idiomi non variassero tra loro, mentre sono migliaia» (Baglio *et al.* 2016: 516 ss.).

3 «Quindi io: “Quando i corpi che circondano il mondo e gli abitanti del cielo saranno manifesti grazie al mio canto, come i sottostanti regni, sarà gradito cingere il capo d’edera e d’alloro: si dia pace Mopso» (*Ivi*: 558 ss.).

linguis conspui fedarique. [...] Aut cui tandem invidet qui Virgilio non invidet, nisi forte sibi fullonum et cauponum et lanistarum ceterorum ve, qui quos volunt laudare vituperant, plausum et raucum murmur invideam, quibus cum ipso Virgilio cumque Homero carere me gratulor? novi enim quanti sit apud doctos indoctorum laus⁴.

Traiamo dall'epistola petrarchesca, pur nella generale squalifica della situazione che descrive, alcuni indizi fondamentali. Anzitutto, che il libro di Dante era di assai facile reperibilità e «alla mano di tutti» («sine difficultate parabili»). Del resto, come precisa Quaglio (1970: 84)

una diffusione popolare [della *Commedia*] è attestata, sia nel Trecento sia nel Quattrocento, da manufatti estremamente umili, di tipo dozzinale ed economico: a essa vanno ascritti non soltanto processi di sfaldamento, corruzione, travestimento dialettale del testo, ma anche citazioni e ricordi orali, soprattutto a mo' di glosse al margine di altre opere, che alterano volgarizzandoli i tratti originali con arbitrari e contingenti adattamenti.

L'epistola petrarchesca ci conferma, inoltre, quanto già detto da Giovanni del Virgilio: che la poesia di Dante era sovente intonata dalle «lingue imbelli» («inertibus linguis») e suscitava l'entusiastico plauso dei ceti più umili («fullonum et cauponum et lanistarum»).

Gli ultimi due documenti che alleghiamo sono tratti dal *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti. Qui il tono è decisamente comico, il gusto popolare: l'autore, del resto, si rifà ampiamente alle tradizioni orali della gente comune. Nel primo testo egli racconta di una zuffa tra Dante e un fabbro

fiorentino colpevole di averne “guastati” i versi (CXIV, 3-5):

Passando [Dante] per porta San Piero, battendo ferro uno fabbro su la 'ncudine, cantava il Dante come si canta uno cantare e tramestava i versi suoi, smozzicando e appiccando, che pareva a Dante ricever di quello grandissima ingiuria. Non dice altro, se non che s'accosta alla bottega del fabbro, là dove avea di molti ferri con che faceva l'arte; piglia Dante il martello e gettalo per la via, piglia le tanaglie e getta per la via, piglia le bilance e getta per la via, e così gittò molti ferri. Il fabbro, voltosi con uno atto bestiale, dice: – Che diavol fate voi? Sète impazzato? – Dice Dante: – O tu che fai? – – Fo l'arte mia, – dice il fabbro – e voi guastate le mie masserizie, gittandole per la via –. Dice Dante: – Se tu non vogli che io guasti le cose tue, non guastare le mie –. Disse il fabbro: – O che vi guast'io? – Disse Dante: – Tu canti il libro e non lo di' com'io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me la guasti –. Il fabbro, gonfiato, non sapendo rispondere, raccoglie le cose e torna al suo lavoro; e se volle cantare, cantò di Tristano e di Lancelotto e lasciò stare il Dante (Puccini 2008: 316 ss.).

Segue più o meno lo stesso schema il brano successivo, che ha per protagonista un asinaio (CXV, 3-5):

Andandosi un dì il detto Dante per suo diporto in alcuna parte della città di Firenze [...] scontrò uno asinaio, il quale avea certe some di spazzatura inanzi; il quale asinaio andava drieto agli asini, cantando il libro di Dante, e quando avea cantato un pezzo, toccava l'asino, e diceva: – Arri –. Scontrandosi Dante in costui, con la bracciaiuola li diede una grande batacchiata su le spalle, dicendo: – Cotesto arri non vi miss'io –. Colui non sapea né chi si fosse Dante, né per quello che gli desse; se non che tocca gli asini forte, e pur: – Arri, arri –.

4 «L'altra calunniosa accusa che mi si getta addosso è che io, fin dalla prima età (che suole essere cupidissima di tali cose), pur compiacendomi di fare raccolta dei libri più diversi, non abbia mai avuto il libro di costui [Dante], e mentre con tanto ardore mi diedi a raccogliere libri quasi introvabili, di quello di lui solo, che pure era alla mano di tutti, stranamente non mi sia curato. Che sia così, lo confesso; ma che così sia stato per le ragioni che essi avanzano, lo contesto. [...] Ed anche questo credo di poter affermare a buon diritto: che se [Dante] fosse vissuto fino a questo nostro tempo, poche persone avrebbe avuto cui essere più amico di me – e questo dico se quanto mi piace per l'ingegno, tanto mi piacesse per i costumi; proprio come, al contrario, nessuno avrebbe avuto cui essere più ostile di questi elogiatori tanto sciocchi, che ignorano del pari le ragioni per le quali lodano o biasimano, e gli infliggono intanto la più grave ingiuria che si può recare a un poeta sciupando e guastando, con le loro recite, i suoi versi; ludibrio del quale, se le mie cure non mi chiamassero ad altro, io forse farei vendetta per la parte che mi compete. Non posso invece se non lamentarmi e disgustarmi che l'alto volo della sua poesia venga sputacchiato e insozzato da queste loro lingue imbelli. [...] E infine: chi mai dovrei invidiare io che non invidio neppure Virgilio? A meno che non si dica che io invidi l'applauso e il roco clamore dei tintori, dei bettolai, dei lanaioli e di tutta quella genia la cui lode è in realtà un'offesa, tanto che mi congratulo, con lo stesso Virgilio ed Omero, di esserne privo: so infatti quanto valga, presso le persone colte, l'elogio degli incolti» (Dotti 1978: 466 ss., 470 ss., 472 ss.).

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

Dante, veduto costui, dice: – Io non ti darei una delle mie per cento delle tue → (Puccini 2008: 319 e ss.)⁵.

È chiaro che le due novelle non abbiano pretese storiografiche: com'è noto, infatti, la *Commedia* iniziò a circolare solo anni dopo l'esilio di Dante da Firenze e dunque i fatti narrati da Sacchetti non possono essere veritieri. Al di là dell'inesattezza storica e del gustoso *divertissement* che intendono offrire, tuttavia, le storielle suscitano il nostro interesse perché declinano l'etimo – già tradizionale sul finire del Trecento – dell'acre risentimento di Dante contro chi deturpasse i suoi versi; ciò che, a sua volta, testimonia di una realtà diffusa di performance della *Commedia* a livello popolare. Tutto questo, anche se riferito a un'opera dottrinalmente ponderosa come la *Commedia*, non appare improbabile: come si è già detto, la trasmissione e la ricezione dell'opera letteraria del Medioevo – dalla lirica al poema epico, dalla lauda drammatica alla tragedia o commedia latina – avvengono in una dimensione «eminentemente orale, performativa, legata alla lettura pubblica e all'adunanza di

un pubblico di ascoltatori» (De Ventura 2007: 33). Si danno, perciò, entro ciò che Zumthor definisce una «situazione di performance» (1999: 119) e una condizione di «oralità secondaria» (1990: 25). Proprio perciò, nel Medioevo, pare sfuggire ai produttori e ai destinatari della performance qualsiasi distinzione tra mimesi e diegesi. D'altro canto, la netta differenziazione aristotelica tra narrazione epica e imitazione drammatica⁶ appare già assai attenuata in Orazio⁷ e resta inteso che – se pur qualcosa della *Poetica* è nota già dal Duecento – è proprio quest'ultimo insieme agli *auctores* latini a costituire per i Medievali la norma per la retorica classica (cfr. Rossi 1963: 400). Nessuno stupore che Dante recepisca la poesia classica entro questa commistione tra narrazione epica e imitazione drammatica. Pertanto è possibile ammettere con Rossi (1963: 414): «Per Dante, evidentemente, Virgilio rendeva drammatica l'*Eneide* più che noi non la sentiamo tale – e perciò la “tragedia” di Virgilio era per lui una giustificazione per far entrare e conglobare nella struttura della “comedia” [...] un'*actio* drammatica ben più sviluppata di quella di Virgilio». Quanto alla lettura declamata, che nel Medioevo si applica anche ai testi drammatici, occorre

5 Il fatto che Sacchetti utilizzi il verbo *cantare* per descrivere la performance dei versi di Dante non deve stupire: «Già la retorica antica, con l'uso che fece del *cantus*, suggeriva che questo designasse il compiersi del linguaggio. Negli scritti di Cicerone (*De oratore*), in quelli di Quintiliano, *cantus* alterna con *vocis flexio*, *modulatio*, *variatio*, *mutatio*, tutti termini che si riferiscono al gioco della voce; *cantare*, significa *omnes sonorum gradus persequi* (“percorrere tutti i gradi del suono”): azione propria – al limite – agli *histriones* e agli attori di teatro, ma – controllata e moderata – anche a tutti i buoni oratori. Uno dei clichés che serviva a rinviare, nella poesia medievale, a una fonte orale, reale o immaginaria, si fonda forse sul ricordo lontano di una simile concezione: “ho sentito leggere e cantare” (così il prologo dell'*Alexis*), “essi raccontano e cantano” (ancora nel XIII secolo, nel *Durmart le Galois*, v. 15964), e altre varianti: figure cumulative che evocano, congiungendo i due registri di parola, una totalità vocale: il massimo di informazione e il massimo di piacere. Importa poco che il limite oscilli, nel corso del tempo, fra quello che l'orecchio percepisce come parola detta e quello che percepisce come canto» (Zumthor 1990: 249). Non occorre, dunque, pensare che *cantare* indichi necessariamente un'esecuzione musicale della *Commedia* – esecuzione che fra l'altro, come diremo più avanti, non pare la modalità più adatta per rendere le sfumature del verseggiare dantesco –.

6 La distinzione aristotelica tra imitazione (μίμησις) drammatica e narrazione (ἀπαγγελία) epica è esposta nella *Poetica*, ove leggiamo (1447a-b): «L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni» («ἐποποιία δὲ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποιήσις ἔτι δὲ κομῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλετικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγκάνουσιν οὔσαι μίμησις τὸ σύνολον», Paduano 2004: 2 ss.). E ancora (1449b): «L'epica dunque segue la tragedia nell'essere un'imitazione di caratteri seri scritta in versi; differisce invece perché ha un solo metro e perché è una narrazione, e inoltre per la durata» («ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῆ τραγῳδία μέτρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ μέτρῳ ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτη διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει», Ivi: 10 ss.).

7 In II *Epist.* I, 54-64 (Colamarino-Bo: 2008: 502 ss.), il poeta latino pone sotto la categoria generale di “*poema*” le opere epiche di Omero, Ennio e Nevio, la tragedia di Accio e Pacuvio, la *togata* di Afranio, la commedia di Menandro e Plauto, la poesia comica di Epicarmo, la *palliata* di Cecilio e Terenzio e le opere tragiche ed epiche di Livio Andronico. È chiaro da questo elenco che non vi sia più alcuna distinzione percepita tra poema narrativo e opera drammatica. L'*Ars poetica*, del resto, conferma questo uso definendo “*poema*” tanto la poesia in generale (v. 263; 416) quanto la tragedia Tespi (v. 276) (Ivi: 550 ss.; 558 ss.).

precisare che essa ha, in realtà, avvio già nella Tarda Antichità: «The usual way of ‘performing’ tragedy by the first century of the Christian era differed in no way from the performance of epic and other kind of poetry, or from the performance of oratory as a literary form. That is, the author, or someone appointed by the author, would read the entire text to an assembled audience» (Kelly 1979: 42). La tragedia, dunque, non era recitata a più parti ma declamata da un solo narratore al quale spettava, semmai, modulare la propria declamazione in modo tale da distinguere le parti epiche (o diegetiche) da quelle drammatiche (o mimetiche), in una maniera probabilmente simile a quella del moderno teatro di narrazione.

A seguito di quanto detto, possiamo chiederci se la diffusione orale e popolare della *Commedia* avvenne fortuitamente o in forza di una qualità intrinseca, di una *finalité performancielle* da intendere nei termini di una *potenzialità performativa* del Poema. È possibile offrire al nostro ragionamento diversi dati che, in questa sede, vogliono solo fornire il punto di partenza per futuri affondi: il primo di essi è puramente numerico. Con i suoi 14.233 versi, la *Commedia* ha un'estensione più o meno simile a quella dell'*Iliade* (15.696 versi) e dell'*Odissea* (12.100 versi), opere che – è ormai fuori discussione – costituiscono la cristallizzazione nella scrittura di patrimoni tramandati per secoli nell'oralità (Parry 1971, Lord 1960). Naturalmente, non è questo il caso della *Commedia*, la quale nasce in un contesto di oralità secondaria e non è per nulla caratterizzata, ad esempio, dal formulismo dell'epica omerica o medievale, che invece sono espressione di un'oralità primaria⁸. È chiaro che la *Commedia* non prescinda dalla scrittura: ciò si nota – per citare un caso – negli acrostici VOM e LUE (*Purg.* XII, 25-72 e *Par.* XIX, 115-141), il cui senso è ravvisabile solo da chi abbia materialmente di fronte il testo scritto. Tuttavia, di fronte a questa evidenza che parrebbe in contrasto con la trasmissione orale del Poema, De Ventura (2007: 36) considera:

se da un lato questi passi sembrerebbero deporre in favore di una funzione primaria della scrittura, dall'altro, proprio la funzione della scrittura che questi esempi manifestano, una funzione non referenziale, ma piuttosto suggestiva e quasi magica, indurrebbe alla considerazione che qui il libro dantesco voglia autodefinirsi con i crismi del sacro, del libro ispirato, della Scrittura, polisemica e depositaria di una rivelazione non direttamente accessibile ai fedeli senza l'ausilio del ministro di Dio.

Un fatto che ci sembra in linea con l'idea di una *finalité performancielle* del Poema sacro è la distribuzione della materia che, a un'approssimativa parità di estensione, lo distingue dai poemi omerici (che Dante non conosce direttamente) e dall'*Eneide* (che riconosce come modello di perfezione – «Or se' tu quel Virgilio...», *Inf.* I, 79-87 – e con la quale stabilisce un confronto produttivo proprio entro il rapporto ideologico formale con il poeta mantovano): contro i 24 libri dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e i 12 dell'*Eneide*, la *Commedia* è suddivisa in ben 100 canti. Consideriamo l'estensione delle unità poetiche di cui parliamo: i libri dell'*Iliade* hanno una lunghezza variabile tra i 461 e i 909 versi, quelli dell'*Odissea* tra i 331 e gli 847, quelli dell'*Eneide* tra i 705 e i 952. I canti della *Commedia*, infine, variano dai 115 ai 160 versi. La suddivisione dantesca, perciò, determina unità poetiche molto più brevi dei libri della tradizione classica e dotate di un alto grado di coerenza interna: il risultato è una misura che non solo favorisce la memorizzazione del testo ma che, soprattutto, pare realizzata allo scopo di riuscire «valida per singole sessioni recitative» (De Ventura 2007: 38; cfr. Cirese 1988).

Ora, che quella della recitazione di un testo poetico – quindi del suo esito performativo – sia una questione ben presente a Dante è quanto si apprende sin dal *De vulgari eloquentia* (II, iv, 2), ove cui la poesia è definita «fictio rethorica musicaque poita» («un prodotto d'invenzione calato nelle forme della *retorica* e della *musica*», Fenzi 2012: 162 ss.). Il grande trattato dantesco ci offre uno spunto di notevole interesse (II, viii, 4):

⁸ Sulla questione del formulismo cfr. Zumthor 1990: 261 ss. Cfr. anche Ong 2011: 59-17.

Et circa hoc considerandum est quod cantio dupliciter accipi potest: uno modo secundum quod fabricatur ab auctore suo, et sic est actio – et secundum istum modum Virgilius, primo Eneidorum, dicit «Arma virumque cano»; alio modo secundum quod fabricata profertur vel ab auctore vel ab alio quicumque sit, sive cum soni modulatione proferatur, sive non: et sic est passio. Nam tunc agitur: modo vero agere videtur in alium; et sic, tunc alicuius actio, modo quoque passio alicuius videtur. Et quia prius agitur ipsa quam agat, magis, immo prorsus, denominari videtur ab eo quod agitur, et est actio alicuius, quam ab eo quod agit in alios. Signum autem huius est quod nunquam dicimus «Hec est cantio Petri» eo quod ipsam proferat, sed eo quod fabricaverit illam⁹.

La distinzione, mutuata dal pensiero scolastico¹⁰, tra senso attivo e senso passivo del verbo “cantare” – da cui il *nomen verbale* “cancio” – fa gioco a Dante per identificare nella poesia un aspetto essenzialmente *creativo* e uno più specificamente *performativo*. L’idea di un legame stretto – ancorché chiaramente gerarchico – tra i due, d’altro canto, ben si concilia con la decisa tendenza del *De vulgari eloquentia* a individuare nella poesia un’organizzazione retorica dettata da necessità essenzialmente musicali. Che il rivestimento melodico venga effettivamente applicato o meno, infatti, non comporta alcunché poiché il trattato si concentra più sulla *musicabilità teorica* che sulla *musicazione empirica* del componimento poetico (Pizzimento 2018: 53 ss. Cfr. Tavoni 2001: 1491). Tant’è che il nome “cancio” spetta alla «fa-

bricatio verborum armonizatorum» e non alla «modulatio» musicale che la riveste e, pertanto, «cancio nihil aliud esse videtur quam actio completa dictantis verba modulationi armonizata» (*De vulg. el.* II, viii, 5-6)¹¹.

L’ampia riflessione teorica sviluppata dal *De vulgari eloquentia* resta in buona parte valida anche nella *Commedia*: particolare di non poco conto, se pensiamo a quanto e come il Poema sacro sia solito rimettere in questione tutta la precedente produzione dantesca offrendosi, talvolta, come un’autentica *retractatio* di questa. Dante mette a frutto le esperienze precedenti in un progetto che valica, con esse, i limiti stessi delle tecniche poetiche; approdando così a un grande poema narrativo o – per prendere a prestito una categoria del teatro contemporaneo – un *poema di narrazione*.

Da questo punto di vista, non è un caso che la *Commedia* adotti proprio l’endecasillabo come suo unico metro. Certo: questo verso era già stato incoronato dalla prima tradizione lirica italiana e lo stesso Dante lo riconosce «superbius» tra tutti gli altri «tam temporis occupatione, quam capacitate sententiae, constructionis, et vocabulorum» (*De vulg. el.* II, v, 3). Ma l’adozione dell’endecasillabo non è solo un ossequio di Dante alla tradizione (nella quale, in ogni caso, esso si accompagnava spesso al settenario, che nella *Commedia* non figura.), bensì una scelta consapevole, dettata dall’estrema duttilità di questo verso¹². L’ampia

9 «Al proposito, occorre infatti tener presente che il termine ‘canzone’ può essere inteso in due modi: nel primo, in quanto è composta dal suo autore ed è dunque azione in senso attivo (in questo senso Virgilio nel primo dell’*Eneide* dice: “Canto l’armi e l’eroe”); nel secondo, in quanto una volta composta venga recitata dall’autore o da qualsiasi altro, sia con accompagnamento della melodia sia senza, e si tratta allora di azione passiva. In quel caso è dunque agita, in questo agisce su un altro, sì che là è il risultato dell’azione di qualcuno, mentre qui è un’azione subita da qualcuno. E poiché è agita prima di agire essa stessa, sembra meglio, anzi meglio in assoluto, denominarla dal fatto che è agita ed è azione di qualcuno, piuttosto che dal fatto che agisce nei confronti di altri. Ne è prova il fatto che non diciamo mai: “Questa è una canzone di Pietro” per il fatto che Pietro la sta recitando, ma perché è lui che l’ha composta» (Fenzi 2012: 200 ss.).

10 Cfr. *Summa Theologiae* I^a q. 25 a. 1 co.: «Duplex est potentia, scilicet passiva, quae nullo modo est in Deo; et activa, quam oportet in Deo summe ponere». Citiamo l’opera dal *Corpus Thomisticum Online* (<http://corpusthomicum.org>).

11 Ma occorre dire che qui, in realtà, Dante non fa che riproporre un’antica distinzione tra compositore ed esecutore: la medesima che, ad esempio, aveva in precedenza portato alla presa di distanze dei trovatori (creatori di scrittura, vale a dire di sapere) dai giullari (portatori di tecnica), istituendo una chiara gerarchia tra le due figure (Cfr. Allegri 2019: 72 ss.).

12 La forma “canonica” dell’endecasillabo prevede, infatti, che l’ultima sillaba tonica sia la 10a e che l’accento principale sia posto sulla 4a (endecasillabo *a minore*) oppure sulla 6a (endecasillabo *a maggiore*). Gli accenti secondari, invece, hanno distribuzione sostanzialmente libera: «anzi l’endecasillabo italiano è caratterizzato proprio dalla mobilità del disegno accentuativo, e l’assenza di una norma rigida rende l’indicazione degli accenti secondari un problema che sconfina nella libera interpretazione ritmica del verso» (Beltrami 2002: 182).

durata, la capacità di contenere in termini di concetti e la misura fondamentale sintattica, infatti, lo rendono senz'altro il più adatto a rappresentare la «grande prosa nascosta dentro le maglie del ritmo e delle rime» (Montale 1965: 24) e a sorreggere la narratività e le sperimentazioni performative del Poema sacro. Tra l'altro, la mobilità del disegno accentuativo dell'endecasillabo e le numerose gradazioni della versificazione paiono negare la possibilità una lettura "cantata" o "lirica", che non riuscirebbe a restituire simili sfumature né tantomeno a coniugare esigenze ritmiche e sintattiche. Ora, considerando che l'esecuzione di un verso è «un atto individuale ripetibile in modo diverso ogni volta a partire dal testo, scegliendo di attualizzare ogni volta una sola delle forme possibili (il testo può essere eseguito in molti modi, ma ogni volta in un modo soltanto)» (Beltrami 2002: 45) e che le forme possibili non utilizzate nella singola esecuzione non vengono per questo cancellate ma restano disponibili per altre esecuzioni, possiamo ritenere che veda giusto Russo (2002: 16) quando afferma che la soluzione formale messa a punto da Dante «recava già in sé forti potenzialità di rappresentazione teatrale» e non lirica o musicale, queste essendo troppo vincolanti e dunque incapaci di rendere la variabilità della poetare dantesco.

Se l'endecasillabo è l'*unità metrica* della *Commedia*, la terzina ne è l'*unità strutturale*: l'autore dell'*Epistola* a Cangrande della Scala (XIII, 26) spiega infatti: «Prima divisio est, qua totum opus dividitur in tres canticas. Secunda, qua quaelibet cantica dividitur in cantus. Tertia, qua quilibet cantus dividitur in rithimos». I canti del Poema sono propriamente blocchi di terzine di endecasillabi a rima incatenata (ABA BCB CDC... ZYZ Z, ove Z è un verso isolato che chiude il blocco di terzine). Un'invenzione, questa, la cui paternità è attribuita allo stesso Dante¹³. Osserva in proposito Baldelli (1976: 585):

L'idea [...] di costruire un'unità metricamente autonoma, dell'estensione appunto del canto, è indubbiamente nuova, anche se può trovare un

suggerimento nei 'canti' in cui è divisa la grande poesia epica o narrativa latina (classica o medievale). Rispetto infatti anche a quei 'canti' latini, D. innova in senso romanzo, attraverso l'invenzione di una struttura variabile, ma conclusa: le t. del canto possono variare di numero, ma sono tutte comprese fra due sole corrispondenze rimiche. Il canto cioè non è soltanto un insieme di t., ma ha clausole, per così dire, iniziali e finali, che ne fanno una struttura metrica unitaria.

Consideriamo adesso, brevemente, il luogo di maggior tensione tra ritmo poetico e linguaggio, cioè il *rapporto verso-sintassi* (cfr. Zumthor 1990: 251 ss.). Se il Dante lirico presenta percentuali relativamente basse di rottura sintattica (Boyde 1971), quello della *Commedia* tesaurizza senz'altro l'esperienza precedente ma, approdando alla forma inedita della terzina, riesce a ottenere una flessibilità metrico-sintattica inusitata rispetto alle strutture chiuse delle forme poetiche canoniche a tutto favore di una discorsività che ora può distendersi secondo quanto lo richiedano le circostanze. Certo: i periodi di una sola terzina restano preponderanti nel Poema; ma, anzitutto, sono ampie le possibilità di variazione della terzina dantesca attraverso la sintassi – poiché i fenomeni tutt'altro che infrequenti di ripetizione, allitterazione, rima e assonanza interna fanno sì che «la parola, nei suoi diversi spessori semantici, fonici e simbolici [venga] spesso a trovarsi in forte tensione con la struttura metrica generale, acquistando un risalto incomparabile» (Baldelli 1976: 589) – e, in secondo luogo, Dante non si preclude mai la possibilità di articolare lunghi periodi che, ove occorra, si distendono anche per quattro o cinque terzine (cfr. ad es. *Purg.* XXII, 7-18, *Par.* XXIII, 1-15).

Tutto ciò conferma quanto assai acutamente nota Russo (2002: 12): «la scoperta tutta dantesca e l'adozione dello schema metrico della terzina [...] rappresentano la chiave di volta fondamentale per la nuova forma narrativa della *Commedia*». Lo studioso napoletano, oltretutto, mostra di tenere in forte considerazione gli intrinseci aspetti performativi della rima incatenata dantesca (*Ivi*: 13):

13 Sull'origine della terzina e sui generi metrici da cui Dante l'avrebbe desunta cfr. Beltrami 2002: 106 ss.

non c'è dubbio, infatti, che il testo dantesco spinga di continuo a una lettura "legata" dei versi, estendendo il periodare sintattico sull'arco di più versi di una stessa terzina o di più terzine in successione. E non c'è dubbio, di conseguenza, che in tal modo non solo venga a sfumare la pausa di fine verso, ma venga soprattutto fortemente attutito o assorbito nella lettura "inarcata" l'accento canonico di roa dell'endecasillabo.

Da un lato, perciò, l'endecasillabo instaura un rapporto privilegiato con la voce in forza della sua musicalità e si fa portatore di discorso in forza della sua ampiezza, dall'altro lato la terzina, con la sua concatenazione di rime, si configura come un'unità ritmica ben percepibile all'orecchio, memorabile e cantabile più di qualsiasi frase ben scandita in prosa¹⁴. Ancora in una direzione senz'altro mimetica vanno elementi sintattici come il frequente *che* polivalente, il costrutto "misto" del periodo ipotetico (protasi al congiuntivo e apodosi all'imperfetto), o fenomeni retorici tipici del parlato come l'anacolutto, l'anadiplosi, le figure di ripetizione, il discorso interrotto (di cui vedremo uno splendido esempio più avanti) e la deissi. Dunque, il grande poema di narrazione di Dante, perfettamente coerente con l'idea medievale di letteratura, ne condivide la *finalité performancielle* e tiene ben presenti le istanze dell'esecuzione. La questione che si pone, allora, è ricostruire la nozione dantesca di espressione poetica; e, sotto questo aspetto, la vulgata tardomedievale del risentimento di Dante contro le chi "guastasse" i suoi versi solleva il problema di non poco momento di una "corretta" lettura della *Commedia* che tenga conto di tonalità, cadenze ritmiche ed esigenze espressive ampiamente previste e imposte dalla complessa struttura semantico-formale del Poema. Ulteriori e mirati sforzi, in base a quanto abbiamo detto, andranno spesi in tal senso.

Andiamo ora, agli aspetti più strettamente narrativi della *Commedia*. Abbiamo utilizzato l'espressione *poema di narrazione*: ciò essenzialmente perché Dante si presenta sulla scena non con lo schermo di un personaggio *altro da sé* ma con la propria identità di autore, narratore e personaggio (pur con tutte le frizioni e le sovrapposizioni solo parziali che questi ruoli comportano). L'elemento "autobiografico" pare assai rilevante perché, come rileva Rossi (1963: 406), «sposta le stesse concezioni di Dante sulla drammatica». Se, infatti, esso appare assolutamente eccezionale in un poema, non lo è invece in un'opera teatrale (si pensi, ad esempio, al *Jeu d'Adam*). Del resto, poiché nel teatro medievale i confini – fondamentali e netti nel teatro moderno – tra azione reale e azione rappresentata e tra attore e personaggio sono assai labili, in esso sono anche frequenti «i casi di quasi assoluta identificazione della persona reale col personaggio» (Allegri 2019: 227)¹⁵. Dante, dunque, "interpreta" se stesso per raccontare la storia del suo viaggio oltremondano e, con essa, anche le storie dei numerosi personaggi che incontra. Il Poema, in effetti, porta alla ribalta una moltitudine di voci; e non è certo per caso che una cospicua e tutt'altro che disattrezzata porzione dell'esegesi trecentesca – si pensi, ad esempio, a Guido da Pisa, Jacopo della Lana o Benvenuto da Imola – appaia ben propensa a un'assunzione del Poema a catalogo di racconti moralmente pregnanti. Dante immette nello spazio della *mimesis* una capacità inedita di rappresentare i personaggi nella loro concreta individualità e nei loro rapporti col mondo e, al contempo, di proporli come *figure* in senso auerbachiano. A qualificare l'entità del suo realismo figurale sono chiamate in causa varie tecniche, la più significativa delle quali par quella «che ha modo di svilupparsi nella struttura dialogica degli incontri con i vari personaggi della *Commedia*, nella descrizione indiretta di essi

14 Non a caso le *artes dictaminis* medievali raccomandavano l'osservazione del *cursus* che altro non era se non il conferimento di ritmo poetico a un linguaggio non legato alla metrica. Il testo regolato da quest'uso si pone così nello spazio mediano tra la prosa – cui di fatto appartiene – e la poesia – verso cui par tendere –. Cfr. Zumthor 1990: 232 ss.

15 Commenta del resto l'Autore (Ivi: 228): «Questo fenomeno, naturalmente, non ha nulla in comune con quel meccanismo di immedesimazione che fonda il teatro naturalista – che sta esattamente all'opposto della personificazione simbolica e convenzionalizzata del Medioevo –, e riposa su un tipo di identificazione più profonda, quasi magica, tra il piano del rappresentare e il piano dell'essere».

attuata attraverso l'adesione delle parole, degli interventi verbali, alla realtà del personaggio, costruendone la *maschera* attraverso il *discorso*» (Russo 1984: 65). Bastino gli esempi di Farinata, Pier delle Vigne o Brunetto Latini, nei cui discorsi abbondano gli artifici retorici tipici del condottiero ghibellino, del maestro dell'*ars dictandi* e del retore; di Forese Donati, il cui eloquio rimanda ai modi comico-realistici dell'antica tenzone con Dante; dell'avo Cacciaguida, che parla con le espressioni paesane di una Firenze non ancora assurta al rango di grande città; di san Bernardo, la cui preghiera alla Vergine ricalca modi e stilemi delle opere dell'abate cistercense. La poesia dantesca, dunque, comprende il reale nella sua polifonia per inserirlo nel «divenire omofonico di una sola coscienza» (Bachtin 1968: 47). In ciò, possiamo ammetterlo senza troppi dubbi, la *Commedia* è più vicina al moderno romanzo che al *roman* medievale: Dante come Dostoevskij, certamente, per la comune capacità di «svelare il mondo dall'angolo visuale della pura simultaneità e coesistenza» (Bachtin 1975: 305); ma anche come Platone per la profonda potenzialità drammaturgica della struttura dialogica (cfr. Russo 2002: 24).

D'altro canto, l'importanza del dialogo nella strutturazione del Poema appare indubitabile anche da un punto di vista meramente quantitativo. Mineo (1988), Tramontana (1999) e De Ventura (2007) forniscono dati degni di attenzione:

	INFERNO	PURGATORIO	PARADISO	TOTALE
Valore percentuale del discorso diretto	49,2%	51,6%	62,4%	54,5%
Personaggi parlanti	64	41	23	128
Battute dialogiche	364	282	150	796
Versi dialogati / versi narrati	2468 / 4720	2368 / 4755	2968 / 4758	7804 / 14233
Durata media (in versi)	6,7	8,3	19,7	11,6

Emerge chiarissima la preponderanza del discorso diretto nel Poema; ma colpisce anche come al suo aumento quantitativo dall'*Inferno* al *Paradiso* corrisponda la diminuzione di personaggi parlanti e battute dialogiche. De Ventura (2007: 92 ss.) ritiene che questo dato sottolinei «come drammaticità e discorso diretto possano non essere direttamente proporzionali»; come anche che

la pur ampia presenza quantitativa del discorso diretto nella *Commedia* non basta sola a giustificare la specificità stilistica e il grado di drammaticità. I dati relativi alla *Commedia*, infatti, non si discostano di larga misura dalla situazione presente per esempio nell'*Iliade* e in generale in Omero, nell'*Eneide* o nel romanzo medievale francese.

Ci sembra, tuttavia, che questo dato testimoni piuttosto della variazione nella qualità del dialogo, dai rapidi scambi di battute tra i molti personaggi della prima cantica ai lunghi monologhi della terza. E – nella prospettiva più ampia fornita dai Performance Studies – potremmo controbattere a Ventura che le lunghe lezioni teologiche e le omelie dei personaggi del *Paradiso*, pur apparendo meno connotate in senso drammatico, non per questo difettano di un valore performativo. La *lectio* e il *sermo* sono a tutti gli effetti delle performance codificate fin nei minimi dettagli nel metodo scolastico e nelle *artes praedicandi*; senza contare che la stessa arte predicatoria si sovrappone per più versi alla pratica dei narratori professionisti: Dante ne è ben consapevole e riporta questi elementi nella pagina del suo Poema sacro. Per quanto riguarda la seconda osservazione di De Ventura, sebbene quanto afferma sia indubbio, andrà ricordato ancora una volta che i poemi omerici nascono e si tramandano nell'oralità e dunque alternano parti epiche e parti drammatiche secondo l'usanza rapsodica; e che per un romanzo medievale come l'*Éracle* – parlato “appena” per il 45% – si può parlare a buon diritto di un testo «soprattutto dialogato, quindi teatralizzato» (Zumthor 1990: 283).

Che la *Commedia* sia, al pari dell'*Éracle*, un poema dialogato *per intero* e non soltanto nella prima cantica non sussiste

dubbio. Che sia anche teatralizzato – in un senso specificamente tecnico – lo possiamo inferire da alcuni elementi che qui ci limitiamo solo a suggerire sommariamente: Dante, che ha una conoscenza anche teorica assai precisa delle varietà locali del volgare del *si* (*De vulg. el.* I, x, 4-7), inserisce spesso l'impronta di parlate dialettali nei discorsi diretti dei suoi personaggi; a partire dalla sua stessa controparte in viaggio tra i regni oltremontani sovente identificata come toscana dalla sua parlata («O tosco [...] / La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio», *Inf.* X, 22-26; «E un che 'ntese la parola tosca, / di retro a noi gridò», *Inf.* XXIII, 76-77; «O tuo parlar m'inganna, o el mi tenta / [...] ché, parlandomi toscano, / par che del buon Gherardo nulla senta», *Purg.* XVI, 136-138); lo stesso Virgilio – che in vita certo non poté parlare nel volgare del *si* – viene identificato dalla parlata lombarda («O tu a cu' io drizzo / la voce e che parlavi mo lombardo», *Inf.* XXVII, 19-20). Ora, su questi usi dialettali dice bene Russo (2002: 27):

non si tratta di riconoscere nella *Commedia* la presenza di parlate dialettali in senso proprio, quanto piuttosto, e plausibilmente, la presenza di intonazioni, inflessioni, pronunce, che conservano il marchio dei sostrati regionali, e che rendono riconoscibile (oggi come allora) la terra di provenienza di chi parla, anche se parla in lingua non dialettale.

L'attenzione che rivolgiamo al dialogo e, in generale, alla parola all'interno della *Commedia* non deve, tuttavia, indurci nella facile tentazione di trascurare un elemento almeno altrettanto pervasivo ed eloquente: il gesto, colto nella sua essenza performativa. A fondarne lo statuto è la – solo apparentemente paradossale – presenza costante del corpo e della corporeità persino in quei regni ultraterreni troppo facilmente e sbrigativamente rubricabili come “spirituali”. Non si ribatterà mai abbastanza alla vieta vulgata di un Medioevo spregiatore del corpo, della carne e della materia: sta di fatto che il Cristianesimo latino avversò ogni eccesso “spirituale” che mettesse in dubbio la pienezza della corporeità che aveva accolto l'Incarnazione di Cristo. E non a caso, tra

VIII e XI secolo, la realtà storica della vita di Cristo e delle piaghe impresse sul suo corpo con la Passione divenne oggetto di rimemorazione nella preghiera, nell'esegesi scritturale e liturgica, nella poesia e nell'arte. Ed è proprio questa costante “presenza del corpo” a offrire la possibilità stessa di una drammatica cristiana, sia in seno alla Chiesa col dramma liturgico, sia in seno alla *communitas* col dramma in volgare (cfr. Bino 2015: 200-216). Si aggancia a un lungo dibattito, dunque, la questione della corporeità nella *Commedia*; che si mostra sotto molteplici aspetti. Anzitutto c'è il caso di Dante *agens*, che viaggia nei Regni ultimi con il proprio corpo e i propri sensi (proprio come Enea «corruttibile ancora, ad immortale / secolo andò, e fu sensibilmente», *Inf.* II, 14-15; cfr. *Purg.* XVI 37-38; XXVI 53-60), suscitando talvolta persino lo stupore delle anime che incontra (*Purg.* III, 88-99). Ma di un corpo – sebbene di una specie particolare – sono dotate le anime che Dante incontra nel suo viaggio oltremontano. Se fossero del tutto incorporee, infatti, non potrebbero soffrire le pene infernali e purgatoriali. Si tratta di una questione assai dibattuta fra i teologi al tempo di Dante. Il Poeta la svolge, come di consueto, in maniera originale ma non arbitraria: come è spiegato nel XXV del *Purgatorio* (vv.79-108), giunta nel luogo ultraterreno che le compete, la «virtù formativa» (v. 89) dell'anima separata irraggia un “corpo aereo”, un'«ombra» (v. 101), ovvero un'immagine impressa nell'aria e dotata della qualità corporea che gli permette di patire le pene oltremontane. (cfr. Gragnolati M. 2005). Il corpo aereo delle anime è fondamentale per il Poema dantesco, in quanto consente l'individualità dei personaggi e la manifestazione dei loro sentimenti che, come abbiamo detto, si esprimono anche attraverso dei gesti. Essi, come rileva Webb (2016), assolvono a numerose funzioni secondo le cantiche: nell'*Inferno*, ad esempio, la performatività gestuale include essenzialmente forme di aggressione dei personaggi tanto verso se stessi quanto verso gli altri o, in qualche caso, la completa assenza di gestualità; nel *Purgatorio*, la gestualità ha una

natura più relazionale e tende a costruire o favorire la comunicazione dialogica, a sollecitare il riconoscimento del personaggio e del suo stesso stato di persona; infine, nel *Paradiso*, la gestualità è interamente votata al servizio e alla celebrazione dell'altro¹⁶.

Un esempio particolarmente chiaro, in tal senso, è dato dal gesto di mostrare le ferite che accomuna in due passi passo evidentemente affini Maometto, che sconta la pena dei seminatori di scandalo e di scisma nella nona bolgia dell'ottavo cerchio, e Manfredi di Svevia, che attende la salvezza sulla spiaggia purgatoriale. Nel primo caso, la descrizione del gesto è orrificica (*Inf.* XXVIII, 28-31):

Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
guardommi e con le man s'aperse il petto,
dicendo: «Or vedi com'io mi dilacco!
vedi come storpiato è Mäometto!».

Un gesto, questo, che non invoca pietà né sollecita un riconoscimento ma che, invece, vuol provocare l'osservatore, fare insorgere in lui «un orrore privo di ogni vibrazione partecipe» (Cristaldi 2013: 23). Assai diverso è quanto avviene

con Manfredi di Svevia, che esibisce la piaga mortale subito a Benevento e grazie a questa si presenta e identifica (*Purg.* III, 109-113):

Quand'io mi fui umilmente disdetto
d'averlo visto mai, el disse: «Or vedi»;
e mostrommi una piaga a sommo 'l petto.
Poi sorridendo disse: «Io son Manfredi,
nepote di Costanza imperadrice».

È chiaro: Dante non si dà mai a una compiaciuta osservazione naturalistica fine a se stessa ma, proprio come a teatro, lascia che «dai molti fatti in cui i personaggi parlano e si muovono, come la situazione lo richiede, si [formi] l'immagine del loro corpo» (Auerbach 2017: 138). Quanto detto pur rapsodicamente, dunque, ci permette di rispondere positivamente alle questioni sulla *Performatività* della *Commedia*. Ulteriori sondaggi potranno verificare e precisare questa conclusione provvisoria.

2. PERFORMATIVITÀ NELLA COMMEDIA

Ci apprestiamo, adesso, alla seconda questione, che verte su ciò che abbiamo definito la *Performatività* nella *Comme-*

16 Cfr. Webb 2016: 38 ss.: «Gestures are pervasive throughout the *Commedia*, but they do not always work to construct dialogic communication, and they do not always work to foster the recognition of personhood. If we consider some of the memorable gestures in *Inferno*, such as Vanni Fucci's obscene *fiche* (*Inf.* 25, 2) or Ugolino biting his own hands (*Inf.* 33, 58), we may note that gestures in hell are forms of aggression, whether externalized or turned back towards the self. In some cases, it is the complete lack of gesture that expresses disdain, a passive state of aggression. As his neighbour, Cavalcante de' Cavalcanti, collapses and falls back in despair, Farinata is unmoved: 'Ma quell' altro magnanimo, a cui posta / restato m'era, non mutò aspetto, / né mosse collo, né piegò sua costa' (*Inf.* 10, 73-5). Farinata's upright immobility scorns his neighbour's suffering. He is, in the solitary elevation of his chest and forehead, 'ed el s'ergera col petto e con la fronte / com' avesse l'inferno a gran dispetto' (*Inf.* 10, 35-6), utterly isolated. Infernal gesturality does not recognize its dependence upon neighbours; whether striking out or withholding itself, it does not elicit or expect reciprocity of communication. The violence or absence of infernal gestures contribute to our visceral comprehension of *Inferno* as Dante's vision of his own society, one that he understood to be spiritually, politically, and intellectually degraded, fundamentally isolating individuals from one another and thus rendering them capable of the worst aggressions towards neighbours. We may view infernal gesture and be repulsed or fascinated, but we do not and indeed cannot enter into community with these individuals for the simple reason that they perceive their would-be interlocutors as objects. Simone Weil notes that might's 'power to transform a man into a thing is double and it cuts both ways'. In treating others as objects, the denizens of hell preclude the possibility of being recognized as persons themselves. In *Paradiso*, on the other hand, gesture is entirely and utterly in service of, and in celebration of, the other. The souls 'enheavened' there, to use Dante's neologism (*Par.* 3, 97), are enveloped in such luminosity that no human gesture, traditionally understood, would be visible. But the souls do engage in various different sorts of display, from an increase in brightness as an indication of pleasure to those glorious pageants of motion and sound which function as communal gestures. In unison, the group as a whole performs for the viewer, shining in the shape of a cross, or the imperial eagle. The gestures of Purgatory are, instead, individual gestures in a quotidian register, and, while some of these individuals may gesture from within a group, they each display a unique person; they include embraces, pointing, smiles, and the extension of the hands in prayer. Their primary goal is to engage and to communicate through the human mechanisms of turn-taking and conversation. In the humble and poignant gestures of Ante-Purgatory, I will suggest, we can discern the beginnings of the process of re-establishing the relational humanity (the *persona*) that the constant conflict of earthly life could so easily strip away. In Purgatory proper, the penitents work through their penance not only through speech, but also by physical means».

dia. Un buon punto di partenza della nostra analisi sono i numerosi aspetti della spettacolarità tardomedievale che il Poema sacro registra con precisione: feste, giochi e danze diventano oggetto di rievocazione e spesso forniscono materiale per costruzioni metaforiche atte a figurare i regni oltremondani con immagini familiari all'uomo medievale. Ecco, dunque, i tornei e le giostre (*Inf.* XXII 1-9), il palio fiorentino della festa di san Giovanni (*Par.* XVI, 40-42), il gioco della zara (*Purg.* VI 1-9), il paleo rotante (*Par.* XVIII, 41-42), varietà di ballo in tondo come la "ruota" e la "carola" (*Par.* XIV, 19-21, XXIV 13-18, XXV 103) o danze di origine e uso popolare come la "tresca" (*Inf.* XIV 40, *Purg.* X 64-65). Né mancano cenni alle prediche religiose che, come abbiamo già detto, costituiscono un fenomeno di grande interesse nell'ampio spettro della performance tardomedievale: di queste – particolare degno di nota – Dante deplora l'eccessiva spettacolarizzazione, offrendoci un'istantanea assai suggestiva (*Par.* XXIX, 109-117):

Non disse Cristo al suo primo convento:
'Andate e predicate al mondo ciance';
ma diede lor verace fondamento;
e quel tanto sonò ne le sue guance,
sì ch'a pugnar per accender la fede
de l'Evangelio fero scudo e lance.
Ora si va con motti e con iscede
a predicare, e pur che ben si rida,
gonfia il cappuccio e più non si richiede¹⁷.

Che dire, poi, della musica? In opposizione ai rumori orribili e caotici dell'*Inferno*¹⁸, canti sacri risuonano nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*: un evidente rimando a quell'inesauribile serbatoio di performatività che è la liturgia cristiana¹⁹. Né è per caso che la seconda cantica sia scandita dal canto monodico («*In exitu Israël de Aegypto*' / cantavan tutti

insieme ad una voce», II, 46-47) e corale («*Te lucis ante*' sì devotamente / le uscìo di bocca [...] / e l'altre poi dolcemente e devote / seguitar lei per tutto l'inno intero», VIII, 13-17), liturgicamente associato alle pratiche penitenziali, mentre la terza sia tutta un giubilo di musiche ineffabili ma certamente ascrivibili alla polifonia («la dolce sinfonia di paradiso», XXI, 59), arricchimento festivo e solenne del canto ordinario.

Accanto ai fenomeni riferibili al campo della spettacolarità, tuttavia, il Poeta registra usi e abitudini che potremmo considerare, con Richard Schechner (2019: 77 ss.), delle performance della vita quotidiana: si pensi ad episodi della *Vita nuova* come l'omaggio alla sposa da parte delle amiche (XIV, 3), il lamento delle donne scapigliate per la morte di Beatrice (XXIII, 5), il pellegrinaggio verso Roma (XL). Notiamo, seppur di sfuggita, come la quotidianità del gesto ripetuto, in una civiltà strettamente tradizionale quale è quella medievale, è inserita in una dimensione dal carattere essenzialmente rituale. Ci preme rilevare, poiché fondamentale per il proseguimento del nostro discorso, che intendiamo l'azione rituale nel senso, precisato da René Guénon (2015: 67), di «azione compiuta "conformemente all'ordine"» e che perciò stesso implica – per lo meno a un certo grado – un'effettiva coscienza, da parte dei suoi attori, della conformità dell'ordine umano a quello universale. A questa definizione di carattere essenzialmente metafisico, del resto, ben si accordano quelle antropologiche proposte da Victor Turner (1993: 149), secondo cui l'azione rituale è propriamente «la performance di una sequenza complessa di atti simbolici», e da Tambiah (2002: 130 ss.): «Il rituale è

17 Sulla spettacolazione delle prediche cfr. Magli 1977: 63 ss. e Allegri 2019: 64 ss. Un quadro più ampio sui rapporti tra francescanesimo e teatro medioevale è reperibile in Doglio *et al.* 1984.

18 L'unico inno presente nella prima cantica è il *Vexilla regis prodeunt* di Venanzio Fortunato, il cui *incipit* è peraltro intonato da Virgilio con l'aggiunta parodistica di *inferni* (*Inf.* XXXIV, 1) per anticipare la visione di Lucifero. Cfr. Pizzimento 2016: 318.

19 Cfr. Pizzimento 2018: 35 ss. Concordiamo con De Ventura 2007: 49 sulla buona probabilità che «la funzione primaria delle citazioni testuali sia in realtà quella di indicare il referente della melodia dei relativi inni e salmi, arricchendo così il tessuto verbale di un sottofondo musicale liturgicamente significativo». Un'idea, questa, sostenuta efficacemente anche da Pirrotta 1994: 26.

un sistema di comunicazione simbolica costruito culturalmente»²⁰.

Riferimenti alle performance rituali della vita quotidiana medievale abbondano, d'altro canto, anche nella *Commedia*; riesce particolarmente interessante, ai fini del nostro studio, la presente considerazione di Bronzini (1976: 682):

Talune credenze e usanze plebee e irrazionali serbano, tuttavia, nella coscienza di [Dante] un valore rituale e svolgono nel poema una funzione sacrale che le riporta al loro significato primitivo. Tale è quella ricordata dal poeta, per il suo effetto di prescrizione temporale, inoperante contro la giustizia divina, in Pg XXXIII 36 (che vendetta di Dio non teme suppe), riferentesi alla comune opinione dei Fiorentini che consideravano prescritta la vendetta di un'uccisione se l'omicida entro nove giorni avesse mangiato zuppa di vino sulla tomba dell'ucciso, la quale veniva perciò guardata a vista dai parenti del morto. Anche il rito della grave mora conserva i caratteri di una sacralità primitiva nelle parole di Manfredi (Pg III 124-132) sulla persecuzione subita dal suo corpo, rimasto insepolto per l'intervento dell'arcivescovo di Cosenza su mandato del papa Clemente IV, e privato dell'ambito onore di giacere protetto dal pesante mucchio di sassi che i soldati vi avevano gettato sopra. I due versi famosi salsi colui che 'nmanellata pria / disponando m'avea con la sua gemma (Pg 135-136) sottolineano, al di là delle varie interpretazioni, la ritualità essenziale degli sponsali, ponendo l'accento sul rito preliminare della promessa (sponsio o disponatio), che si attuava con la consegna dell'anello e precedeva l'unione effettiva degli sposi che si compiva con le nozze.

Così, però, abbiamo fatto cenno solo a forme di spettacolo e a gesti di una quotidianità che trascende nel rituale. Se vogliamo, invece, cercare nella *Commedia* tipologie più specificamente teatrali non possiamo che partire dalla considerazione – fin troppo ovvia, certo, ma ineludibile – che *Dante non ha mai visto un teatro vero e proprio*; nel senso che il Medioevo non conserva del teatro classico né il concetto né tantomeno la struttura adibita alla rappresentazione²¹. Da un lato, come abbiamo già detto, il Medioevo riceve una pratica esecutiva delle opere – siano esse poetiche o drammatiche – che ha progressivamente sostituito la declamazione alla recitazione e alla messinscena dei testi. Dall'altro lato, in assenza di un luogo deputato per le rappresentazioni, lo spazio teatrale si sovrappone agli spazi istituzionali nei quali si colloca: sono, perciò, la corte e la città con le sue chiese, le sue piazze, i suoi mercati a diventare – nel tempo provvisorio della festa e secondo i ritmi dettati dal rito religioso e civile – spazi teatrali; col risultato che «lo spazio della vita quotidiana si identifica dunque con lo spazio del teatro» (De Ventura 2007: 10; cfr. Allegri 2019: 230 ss.).

Partiamo, dunque, dalla considerazione della “teatralità diffusa” del Medioevo. La nostra domanda sarà la seguente: *quali teatri* sono rappresentanti nel Poema sacro? In questa sede ci limitiamo a suggerire pochi episodi dell'*Inferno* che troviamo particolarmente notevoli in senso teatra-

20 Tambiah prosegue nel passo indicato: «È costituito [il rituale] da sequenze di parole e atti, strutturati e ordinati e spesso espressi con molteplici mezzi, il cui contenuto e la cui disposizione sono caratterizzati in vario grado da formalismo (convenzionalità), stereotipia (rigidità), condensazione (fusione) e ridondanza (ripetizione). Nelle sue caratteristiche costitutive, l'azione rituale è performativa, in questi tre sensi: nel senso austiniiano di performativo, in cui dire qualcosa è anche fare qualcosa, in quanto atto convenzionale; nel senso, abbastanza diverso, di una rappresentazione scenica che usa molteplici mezzi di comunicazione, grazie ai quali i partecipanti sperimentano intensamente l'evento; e nel senso dei valori indicati – ricavo questo concetto da Peirce – essendo connesso con (e inferito da) gli attori durante la rappresentazione». Su rito e performance, cfr. anche Schechner 2019: 111-167 come anche gli studi fondamentali relativi ai *Ritual Studies*, tra cui certamente annoverati Bell 1992 e Grimes 2013.

21 Il Medioevo eredita dai Padri della Chiesa la condanna del teatro romano. Tale condanna, occorre tenere ben presente, affonda le proprie radici nello stesso mondo latino che discredita moralmente e socialmente l'attore e polemizzava (con Cicerone, Seneca, Orazio e altri) sullo scadimento del teatro da fatto letterario a mero spettacolo. Del resto, quella dei Padri è una condanna tutt'altro che inappellabile poiché non viene meno, col Cristianesimo, la possibilità di una letteratura drammatica che, tra gli altri, Tertulliano afferma con la formula «nec fabulae, sed veritates» (Migne 1844: 735). Sulla cultura cristiana contro lo spettacolo, cfr. Allegri 2019: 15 ss. e Bino 2015: 20-36. Per quanto riguarda il teatro medievale, invece, riteniamo non si possa prescindere dalla considerazione di Drumbl (1989a: 61), secondo cui «bisogna sostituire la visione – del resto ipotetica – che il teatro medievale sia nato dopo la morte del teatro antico, con l'ipotesi che il teatro medievale, anzi, i teatri medievali non hanno origine». Sul teatro medievale rimandiamo ai testi fondamentali di Muratori 1962, D'Ancona 1891, De Bartholomeis 1952, Faccioli 1975, Apollonio 1981, Doglio 1982, Toschi 1982, Carandini 1986, Drumbl 1989, Doglio 1990, Oldoni 1994 e Allegri 2019.

le. Il primo caso che alleghiamo al nostro dossier è l'incontro di Dante con le anime dannate sulla riviera d'Acheronte (*Inf.* III, 103-105):

Bestemmivano Dio e lor parenti,
l'umana spezie e 'l loco e 'l tempo e 'l seme
di lor semenza e di lor nascimenti.

In questi versi è stata giustamente individuata un'incontestabile eco scritturale («Pereat dies, in qua natus sum, et nox, in qua dictum est: "Conceptus est homo"», *Jb* III, 3); tuttavia una maledizione contro il giorno della nascita e quella del concepimento è reperibile anche nella lauda *O figliuogli del crocefisso* (vv. 169-174), un testo messo per iscritto intorno al 1330-50 ma la cui composizione e diffusione potrebbero essere anche di molto anteriori (Galli 1910: 204):

Peccatores dicunt.
Da noie maledicte siate
Patre che ne generaste,
Matre che non n'afogavate,
Quando in ventre ne portaste,
Che né per pianger né pregare
Non ne volle Cristo perdonare.

Ora, se si dovrà evitare la facile tentazione di inseguire rapporti genetici tra il passo dantesco e la singola lauda – del resto assai difficili da determinare –, ci si potrà contentare di apprezzare come, in generale, il Poeta «non sdegnava di attingere talvolta al patrimonio affettivo e linguistico popolare o popolareggiante al quale gli autori delle laude attingevano» (Bosco 1977: 136).

Un altro esempio: gli scontri tra Cielo e Inferno per le anime di Guido e Buonconte da Montefeltro replicano il genere noto come contrasto (o *débat*) tanto nella forma quanto nel linguaggio. Indicative, infatti, le parole con cui il diavolo reclama l'anima di Guido a san Francesco (*Inf.* XXVII, 114-116):

Non portar; *non mi far torto*
Venir se ne dee giù tra' miei meschini
perché diede 'l consiglio frodolente.

Vi riecheggia quella che parrebbe «un'espressione semitecnica ricorrente in quei contrasti» (Bosco 1977: 136). Si pensi all'*Abele e Caino*, ove avviene un contrasto tra un angelo e un diavolo per l'anima di Caino:

Angiel di Dio, *non mi voler far torto*,
Perchè costui è nostro giustamente,
E però come mio, meco nel porto²².

Dante, peraltro, ritorna sul *débat* laddove narra della fine di Buonconte (*Purg.* V, 85-129), «come se il nome di Montefeltro richiamasse alla mente di Dante le stesse forme, una seconda immagine di Contrasto fra spiriti buoni e maligni» (D'Ancona 1891: 556). A questo repertorio, d'altro canto, par rifarsi anche il discorso del «diavol nero» (*Inf.* XXI, 29) che torna da Lucca portando con sé un peccatore destinato alla pegola ribollente (vv. 37-41):

[...] «O Malebranche,
ecco un de li anzian di Santa Zita!
Mettetel sotto, ch'i' torno per anche
a quella terra, che n'è ben fornita:
ogn'uom v'è barattier [...]».

Il diavolo è andato in prima persona a prendere l'uomo, appartenente a quegli Anziani che costituivano – al pari dei Priori fiorentini – la massima magistratura di Lucca. La tappa della confessione davanti a Minosse è apparentemente saltata. Tutto questo ricorda, se si vuole, anche la funzione svolta in alcune devozioni umbre del XIII secolo dai diavoli, sovente incaricati di trascinare i peccatori morti all'inferno: con la differenza – logica a ben pensarci – che in quelle forme drammatiche essi portano i dannati fuori scena mentre nel canto dantesco ve li introducono, quasi a offrire un prosiegno infernale delle rappresentazioni del mondo terreno (Cfr. Allegri 2019: 212 ss.).

Troviamo dunque rappresentati nella *Commedia* la lauda spirituale e il contrasto allegorico-morale dal tono comico-realistico. Poesia e non teatro, si dirà. Certo; ma poesia drammatica e sostanzialmente destinata a una performance nella quale l'e-

22 D'Ancona 1891: 531. Cfr. Ivi: 531, 552.

secutore assumeva di volta in volta la voce dei personaggi in scena²³. Ove tali indizi apparissero un troppo fragile sostegno alla tesi della teatralità nella *Commedia*, a lauda e contrasto potremmo aggiungere un genere *tout court* teatrale quale è la passione se, come ipotizza Pellegrini (1962), nella *Commedia* si avverte più di un'eco della *Passione di Montecassino*, un testo che, quantunque in latino, risulta fondamentale nel percorso verso la creazione di un teatro italiano in volgare (cfr. Allegri 2019: 198 ss.).

Ma assai più interessanti ai fini del nostro studio ci appaiono alcuni episodi nei quali la *teatralità* pare, nonché indubbia, soprattutto collegata alla *ritualità*; quasi che l'una volesse sottolineare l'altra e questa, per converso, strutturasse quella. Limitando la nostra analisi, come abbiamo già detto, alla prima cantica, circoscriveremo senz'altro la *pugna spiritualis* alle porte di Dite (*Inf.* VIII, IX) e il *ludus* dei diavoli nei canti dei barattieri (*Inf.* XXI-XXIII). Un esame più accurato allegherebbe certamente molti altri esempi al nostro dossier, ma per il momento a noi interessa stabilire un metodo all'applicazione del quale ci proponiamo di dedicare futuri affondi mirati.

Nel primo dei due episodi va in scena ciò che è stato definito «un vero e proprio dramma sacro» (Bosco 1977: 136). Il carattere rituale della scena è palesato dal fatto che Dante e Virgilio si trovano alle porte della città infernale di Dite, il *limen* tra i cerchi superiori dell'inferno, ove erano puniti gli incontinenti, e quella successivi ove sono relegati i violenti, gli ingannatori e i traditori; *limen* che è, anche, quello tra

la ragione soggiogata dalla passione e la ragione connivente con il male. Ed è chiaro che il superamento di tale soglia – d'altro canto impossibile alle sole forze della ragione allegorizzata da Virgilio e realizzabile solo con il soccorso divino – costituisca un autentico *rito di passaggio* nell'economia sacra della prima parte dell'itinerario dantesco, in cui l'*agens* è chiamato a un'esplorazione e una ricapitolazione degli stati inferiori dell'Essere, necessaria alla successiva restaurazione dello stato primordiale ovvero edenico (*Purgatorio*) e alla realizzazione finale degli stati superiori dell'Essere (*Paradiso*)²⁴.

Va sottolineato come, in questo episodio – e così anche nel successivo – Dante e Virgilio siano implicati non più come spettatori ma come autentici attori, quasi a ribadire la permeabilità e l'incertezza dei confini tra attori e spettatori nel teatro medievale (cfr. Allegri 2019: 229). Oltretutto, la città di Dite si presenta – con le sue «meschite [...] vermiglie», le «alte fosse», le «mura» simili a ferro, le «porte» (*Inf.* VIII, 70-72, 75, 78, 82), l'«alta torre a la cima rovente» (IX, 36) – con l'aspetto di una «fortezza» (v. 109); indicativamente, anche nei grandi drammi ciclici in volgare l'inferno era scenograficamente rappresentato «da una cittadella fortificata, soluzione che era di particolare effetto nelle rappresentazioni in cui Cristo sfonda le porte infernali per liberare le anime prigioniere» (Brockett 2019: 115)²⁵.

Il canto VIII è animato da due scambi di battute: il primo, brevissimo, tra Virgilio e il demone Flegiàs, che di malanimo accetta i pellegrini sulla sua barca e

23 Ricordiamo, a tal proposito, quanto già segnala Johann Drumbl (1989: 273): «attribuire ad una poesia medievale il tratto di "drammaticità" è operazione critica non dissimile dalla ricerca delle origini del teatro medievale *tout court*».

24 Cfr. Guénon 2001: 65. Su René Guénon lettore di Dante, cfr. Pizzimento 2018a. Le tappe che abbiamo sinteticamente esposto, d'altro canto, vanno a ben integrarsi con le tre fasi o attività gerarchiche – individuate dalla speculazione cristiana a partire dall'Areopagita – che sono riconosciute come costituenti l'azione del Dante personaggio nel poema: la purgativa, l'illuminativa e l'unitiva. Cfr. Scazzoso-Bellini 2010: 100 ss. e Mineo 1968: 222 ss.

25 Sulla scenografia medievale risulta degna d'interesse la considerazione di Guénon (2014: 226): «Il teatro, in effetti, non necessariamente deve limitarsi a rappresentare il mondo umano, vale a dire un solo stato di manifestazione; esso può anche rappresentare i mondi superiori e inferiori. Nei "misteri" medievali la scena era, per questa ragione, divisa in piani diversi, che corrispondevano ai differenti mondi, generalmente ripartiti secondo una divisione ternaria: cielo, terra, inferno; e l'azione che si svolgeva simultaneamente in tali differenti divisioni rappresentava appropriatamente la simultaneità essenziale degli stati dell'essere».

li traghetta lungo la palude di Stige²⁶; il secondo, più esteso, tra i pellegrini e un dannato – Filippo Argenti, si scoprirà poi – che, lordo di fango, si fa presso la barca di Flegiàs e chiede a Dante chi sia egli che viene anzitempo nell’inferno. In una rapida sequenza, dal sapore fortemente teatrale, di agnizione, avversione da parte dell’agens e contrasto, il Poeta mette a frutto il registro comico-realistico tipico della tenzone ma anche della poesia giullaresca (*Inf.* VIII, 31-42):

Mentre noi corravam la morta gora,
dinanzi mi si fece un pien di fango,
e disse: «Chi se’ tu che vieni anzi ora?».
E io a lui: «S’i’ vegno, non rimango;
ma tu chi se’, che sì se’ fatto brutto?».
Rispuose: «Vedi che son un che piango».
E io a lui: «Con piangere e con lutto,
spirito maladetto, ti rimani;
ch’i’ ti conosco, ancor sie lordo tutto».
Allor distese al legno ambo le mani;
per che ’l maestro accorto lo sospinse,
dicendo: «Via costà con li altri cani!».

La forma altercante (con la serratissima serie di riprese: «Chi se’ tu» / «ma tu chi se’», «che vieni» / «s’i’ vegno»; «non rimango» / «ti rimani»; «piango» / «con piangere»), l’estremizzazione dei sentimenti nei due personaggi (il dolore lamentoso di Filippo e la sprezzante avversione di Dante) e le azioni ridotte a pure didascalie ci porterebbero a interpretare queste terzine quasi come una tessera drammatica all’interno del testo.

Liberatisi di Filippo Argenti, i due pellegrini giungono alle porte di Dite ove scorgono una moltitudine di diavoli («Io vidi più di mille in su le porte / da ciel pivuti», *Inf.* VIII, 82-83). Essi, accorgendosi che Dante è vivo, cercando di interrompere il cammino senza che a nulla valga l’intervento di Virgilio. Il canto, quindi, chiude in un clima di *suspense* enfatizzato dalla tecnica – finora inedita nella *Commedia* – dell’interruzione del racconto in un momento fortemente drammatico. Il

canto IX, non per caso, si apre coi dubbi di Virgilio che, posto di fronte ai propri limiti, vede il suo ruolo ridimensionato per ragioni prima ancora drammatiche che allegoriche o teologiche. Le sue parole, commenta giustamente Chiavacci Leonardi (2018: 275), sono «un capolavoro del “parlato” dantesco»:

«Pur a noi converrà vincer la punga»,
cominciò el, «se non... Tal ne s’offerse.
Oh quanto tarda a me ch’altri qui giunga!».
(*Inf.* IX, 7-9)

Nello spazio di una singola terzina si succedono, rapidissime, la certezza («Pur a noi...»), l’esitazione («se non...»), la rassicurazione che Virgilio par rivolgere a se stesso prima ancora che a Dante («Tal...») e nuovamente l’incertezza («Oh quanto...»). Questa successione, insieme all’interruzione del discorso («se non... Tal») costituisce un’invenzione scenica di natura prettamente teatrale (cfr. Mastandrea 2013: 287 ss.) che contribuisce a instillare in Dante e nel lettore un angoscioso dubbio sulle capacità di Virgilio e sullo stesso prosieguo del viaggio oltremondano. L’agens, infatti, sperimenta un mortale pericolo in prima persona: incapace di procedere oltre, rischia di ritornare sui suoi perigliosi passi senza la sicura scorta Virgilio («e quei sen vada / che sì ardito intrò per questo regno. / Sol si ritorni per la folle strada: pruovi, se sa», *Inf.* VIII, 90-92), vale a dire di smarrirsi nell’indifferenziato pantano degli stati inferiori dell’Essere. In una scena resa concitata e terrificante dalle Furie – che, come ricorda Mastandrea (2013: 293), «hanno movenze da marionetta meccanica» – e da Medusa – che, peraltro, rimane un’inquietante presenza fuori scena – l’*impasse* è sciolto soltanto dall’ingresso in scena del misterioso messo celeste, *deux ex machina* in senso pienamente teatrale²⁷ che apre la porta di Dite («Venne a la porta e con una

26 Interessante notare come questo demone di ascendenza mitologica, nel suo ruolo di custode e guardiano di Dite, «parrebbe presentare qualche punto di contatto anche con l’attività dei diavoli di Malebolge» (Fiorilla 2013: 263), cioè coi protagonisti dell’altro episodio di spiccata teatralità dell’*Inferno*.

27 Non era infrequente infatti, nelle rappresentazioni drammatiche, l’utilizzo di argani, carrucole e macchinari che permettevano, ad esempio, agli angeli di scendere in volo dalla *mansion* del paradiso a quella della terra. Cfr. Brockett 2019: 116.

verghetta / l'aperse, che non v'ebbe alcun ritegno», *Inf.* IX, 90-91) e distilla in poche, densissime parole, l'essenza stessa dell'incompatibilità del testo medievale ai canoni generali del tragico (vv. 95-98):

Perché recalcitrate a quella voglia
a cui non puote il fin mai esser mozzo,
e che più volte v' ha cresciuta doglia?
Che giova ne le fata dar di cozzo?

Non potrebbe essere più chiaro: non v'è opposizione possibile dei diavoli alla volontà divina, l'incomparabile superiorità del Bene rispetto a un male tematicamente vuoto esclude ogni possibilità tragica. Il messo celeste, così, torna sui suoi passi, misteriosamente com'è venuto. A Dante e Virgilio è dato di proseguire nel loro viaggio²⁸.

Anche a un primo sondaggio sommario, dunque, par chiaro che i canti VIII e IX siano caratterizzati dal carattere rituale che inerisce al rito di passaggio e alla *pu-*

gna spiritualis e da una spiccata tendenza all'invenzione scenica e teatrale. La teatralità, altrove, può apparire come il tratto predominante di un episodio dantesco; non per questo, tuttavia, il carattere rituale vien meno: pensiamo in particolare al nostro secondo esempio, il *ludus* dei diavoli nei canti dei barattieri (*Inf.* XXI-XXIII). Esso costituisce il singolo episodio più lungo dell'*Inferno* e sporge per il «carattere drammatico autonomo» (Borsellino 1991: 31) che ne fa una sorta di intermezzo comico – ma non per questo privo di funzione – nel percorso epico-tragico di Dante nell'aldilà. A tal proposito non possiamo non ritenere che solo la precisa coscienza di essere dinnanzi a «un'azione di carattere teatrale di tipo medievale, in cui un grande ruolo è giocato dai diavoli» (Favati 1965: 42) potrà far comprendere appieno la comicità usata da Dante; il quale, insomma, «qui parla di sconcio proprio perché questo era il tono del “genere letterario”

²⁸ (29) A introdurre l'evento salvifico è il celebre appello al lettore (*Inf.* IX, 62-64):

O voi ch'avete li 'ntelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.

Non ci dilungheremo su questi versi sui quali, del resto, sono state scritte pagine di altissimo valore (cfr. Russo: 1970; De Ventura 2007: 61-84). Ci limitiamo a rilevare come l'appello infernale sia in aperta analogia con un'altra esortazione (*Purg.* VIII, 19-21):

Aguzza qui, lector, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero.

Accomuna le due terzine il fatto che, con le loro parole d'appello, esse preludono a un intervento divino: nel primo caso, come si è detto, quello dell'ineffabile messo celeste; nel secondo, quello – peraltro invocato da una delle anime purganti con l'inno *Te lucis ante* – dei due angeli scendono dall'Empireo e si pongono «a guardia de la valle, / per lo serpente che verrà vie via» (*Purg.* VIII, 38-39) nella valletta dei principi. In entrambi i casi, dunque, il Poeta avverte il lettore che sta per svolgersi una sacra rappresentazione. Ora, in riferimento agli appelli al lettore non si può non concordare con Auerbach (2017: 309) quando afferma che «è difficile trovare qualcosa di simile nella letteratura europea pre-dantesca». Eppure è indubitabile che la tecnica dantesca porti a perfezionamento – e con precisa coscienza – uno degli usi più peculiari dello stile giullaresco che, non a caso, diventa tratto caratteristico anche delle laudi drammatiche, ove «non manca mai l'annunciazione della rappresentazione, col relativo invito agli uditori a fare attenzione» (Bosco 1977: 140). D'altro canto, lo stesso Auerbach (2017: 311 ss.) deve ammettere che l'appello dantesco mostra più di un'assonanza con l'apostrofe religiosa e, più in generale, occorrerà notare come le allocuzioni dirette al pubblico fossero una prassi tipica del teatro medievale, che ovviamente non conosce la condizione di chiusura in sé del dramma moderno e mantiene sempre aperto una comunicazione diretta col pubblico (cfr. Allegri 2019: 229). L'appello di *Inf.* IX, col solenne attacco «O voi che...» (ribadito, poi, in *Par.* II, 1) non richiama tanto la poesia latina quanto, piuttosto, le *Lamentationes* di Geremia («O vos qui transitis per viam...»), I, 12; cfr. *O voi che per la via d'Amor passate*, *Vn* VII, 3-6; *Inf.* XXVI, 79, XXX, 59). Se pure la formula riecheggia una memoria delle apostrofi classiche, rispetto a queste ultime essa ha una funzione attiva, che chiama a raccolta tutte le forze del lettore: «il “mirate” dantesco presuppone il “vigilate” cristiano» (Auerbach 2017: 316). Gli appelli danteschi hanno una funzione essenzialmente didattica: essi veicolano l'insegnamento di un profeta, stabiliscono una relazione col lettore che non può che essere verticale, autoritaria ancorché improntata a carità cristiana. Per questo sono posti, in più punti, a preludere a un intervento divino o, comunque, a una scena di profonda valenza rituale la quale, tuttavia, è contraddistinta da un alto grado di teatralità.

dei *jeus*, dei *mistères*» (Ibid.; cfr. Spitzer 1944). Il linguaggio comico-realistico e a tratti triviale che caratterizza l'episodio, infatti, è una spia interessante se lo si guarda dal punto di vista teatrale: esso caratterizza solo le rappresentazioni che mettono in scena dei diavoli (manca, dunque, nelle passioni o nelle laude drammatiche) e non si manifesta – e questo è un particolare di rilievo – «dove, pur essendoci il diavolo, la rappresentazione non ha carattere teatrale» (Favati 1965: 45). Presenza dei diavoli e rappresentazione teatrale sono, dunque, i due elementi necessari per il linguaggio comico e, per converso, il ricorso al linguaggio comico-realistico e la presenza dei diavoli nel canto dantesco ne insinuano l'intrinseca teatralità.

A caratterizzare l'episodio è proprio l'assoluto protagonismo del drappello dei Malebranche, che vigila sui barattieri della quinta bolgia riproducendo l'aspetto di una mascherata popolare. I diavoli hanno nomi che paiono cristallizzazioni onomastiche della loro greve corporeità e della loro rozza gestualità (Malacoda, Calcabrina etc.), parlano e ordiscono trame ai danni dei pellegrini, agiscono in una maniera che potrebbe ricordare i giullari-diavoli che scorrazzavano in mezzo al pubblico nell'esecuzione dei drammi in volgare (come il *Jeu d'Adam*, cfr. Allegri 2019: 195). Ciascun diavolo, tuttavia, gioca una parte precisa e autonoma nello spettacolo di Malebolge (Borsellino 1991: 35) con un'autonomia paragonabile, nella *Commedia*, solo a quella del diavolo «löico» (*Inf.* XXVII, 123) del racconto di Guido da Montefeltro – che non per caso, abbiamo detto, richiama il contrasto tra angeli e demoni –.

Dunque, il *ludus* di Malebolge mostra nelle figure caricaturali dei diavoli – ma anche in quella del dannato Ciampolo di Navarra – la netta ripresa dantesca di temi giullareschi. Tuttavia, in questa scena, anche il ruolo di Dante e Virgilio è sensibilmente diverso rispetto al resto del Poema sacro. Si è già detto che, nei canti VIII-IX, i pellegrini da semplici spettatori diventano attori in scena: è quel che accade anche adesso, con la differenza che le parti dei due sono ancor più drammaticamente efficaci e, soprattutto, non restano indenni dall'at-

mosfera farsesca dell'episodio: a Dante tocca, perciò, la parte del timoroso in preda ai tiri demoni, mentre a Virgilio resta quella dell'imbrogliato che troppo tardi s'avvede dell'inganno (cfr. Bosco 1975: 33).

La teatralità è, perciò, l'elemento saliente del lungo intermezzo infernale di Malebolge. Non per questo tuttavia, si è detto poc'anzi, vien meno il carattere rituale. Bosco (1975: 31) lo afferma senza mezzi termini:

Assistiamo qui a una 'rappresentazione sacra', che segue l'altra svoltasi dinnanzi alle mura della città di Dite e anticipa l'altra di *Purg.* VIII 19 ss.: in tutte e tre sono in primo piano i diavoli; ma mentre nel dramma dei canti VIII-IX dell'*Inferno* spira vento di tragica violenza e di sortilegio, e la rappresentazione del *Purgatorio* si risolve in un solenne rito liturgico, in questa commedia la violenza e la crudeltà dei diavoli son viste in tutt'altra luce.

A tal riguardo ricordiamo come Nino Borsellino (1991: 31) abbia approntato un'interessante lettura che tende a mettere in evidenza nell'episodio «una tipologia del riso rituale e carnevalesco in riferimento ai problemi posti dalla demonologia della *Commedia*». Ora, le feste carnevalesche – il Carnevale, anzitutto, ma anche la *fête des Fous* che si svolgeva tra Santo Stefano, San Giovanni e Giorno degli Innocenti (26, 27 e 28 dicembre), il *festum asinorum* nella ricorrenza liturgica della Fuga in Egitto (14 gennaio) e tutte le varie mascherate che sovvertono l'ordine stabilito – hanno la funzione specifica di permettere alle tendenze sinistre e infere di manifestarsi, dunque di essere ricapitolate ed esaurite, entro uno spazio e un tempo delimitati e regolati, integrando così il caos all'ordine. Le stesse maschere sovente utilizzate in queste occasioni – di cui le vivide caratterizzazioni dei diavoli costituiscono l'equivalente letterario – non sono che la materializzazione figurativa delle tendenze sinistre di cui parliamo (Guéron 2003: 132-135). D'altro canto, nelle feste carnevalesche non era infrequente che, accanto a parodie della liturgia (a celebrarle era, talvolta, un *Episcopus stultorum* che rappresentava l'autorità ecclesiastica "rovesciata" nel periodo della festa), si mettessero in scena anche versioni comiche e grotte-

sche delle rappresentazioni serie allestite in chiesa (cfr. Brockett 2019: 96). Perciò, il “grottesco” dell’episodio dantesco si presenta «come fenomenologia di un’immaginazione poetica che affronta ed esprime [...] la naturalità degenerativa e rigenerativa del mondo corporeo e naturale». E poco influisce sulla ritualità della scena il fatto che la rappresentazione avvenga nelle modalità più basse e piazzaiole, con l’inganno del barattiere navarrese ai danni dei Malebranche e la zuffa tra i diavoli. Anzi, anche la comicità farsesca dei diavoli risulta provvidenziale giacché inserita in un contesto rituale. Spitzer (1944: 87) ricorda, infatti, come «in Christian drama, the Devil, the power of Evil, is regularly represented as a comic character, precisely because he is conquered in principle by the Good»: discorso perfettamente valido tanto per l’episodio alle porte di Dite quanto per quello nella quinta bolgia. Pertanto, è nel significato specifico di *ludus*, di “sacra rappresentazione”²⁹, che intendiamo il termine “ludo” nell’appello al lettore che prelude alla scena della beffa di Ciampolo ai danni dei Malebranche («O tu che leggi, udirai nuovo ludo», *Inf.* XXII, 118).

Il teatro infernale che Dante mette in scena è, come il suo corrispettivo terreno, essenzialmente rituale. In un certo senso, gli episodi dei canti VIII-IX e XXI-XXIII testimoniano l’ascesa del dramma in volgare che – nato da quello liturgico e destinato a svilupparsi parallelamente ad esso almeno fino al XVII secolo – si andava sviluppando nelle piazze della città (cfr. Brockett 2019: 98 ss.): dramma delle corporazioni cittadine che emergevano come nuovi attori politici e culturali; dramma non più fatto di dialoghi cantati in latino ma di dialoghi parlati nella lingua della comunità; dramma che iniziava a reclamare una sua autonomia drammatica e spettacolare senza tuttavia rinnegare la propria origine liturgica e rituale – assumendo, anzi, un valore di consolidamento della *communitas* se è vero, come pare, che la società medievale «era tenuta insieme non tanto dalla forza o dalla consapevo-

lezza dei legami economici, quanto dalle occasioni cerimoniali, riccamente teatralizzate, che ciascuna classe offriva come proprio contributo all’armonia dell’intera comunità» (Kernodle 1989: 98).

CONCLUSIONE. RITO E TEATRO NELLA COMMEDIA

È tempo di tirare le somme. Anzitutto, si può concludere affermando senza meno che la *Commedia* aderisca a un *modèle performanciel* e che nella struttura metrico-formale, nella propensione narrativa, nell’andamento essenzialmente dialogico, nell’uso sapiente della sintassi e della retorica tenga ben presenti le istanze dell’esecuzione mostrando, così, un’intrinseca *finalité performancielle*.

Inoltre si può notare come Dante accolga nella *Commedia* – che si mostra così, nonché divina, anche profondamente umana – l’ampio spettro della performatività del Medioevo: dalla performance della vita quotidiana allo spettacolo, fino alla “teatralità diffusa”. Su questo repertorio volatile è operata una transcodificazione che, da un lato, ne cristallizza i molti aspetti particolari nella scrittura dantesca e, dall’altro, lo mobilita fruttuosamente al servizio del «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra» (*Par.* XXV, 1-2). In particolare, la *teatralità veicola la ritualità* in un rapporto di coesenzialità: lo si è visto in riferimento dei riti di passaggio nei canti di Dite e di Malebolge. Rispetto al *nucleo teatro-rito*, principio di produzione che rimane sempre intatto nella molteplicità delle sue manifestazioni, possono variare in proporzione inversa l’aspetto spettacolare e quello teologico: pertanto a scene di grande impatto spettacolare rispetto alle quali il dato teologico, ancorché mai trascurato, retrocede, se ne affiancano altre in cui, invece, la rappresentazione spettacolare deve cedere il passo all’esattezza teologica.

Un esempio del primo caso è, ancora una volta, il *ludus* di Malebolge, in cui ai diavoli – che, in quanto angeli, dovrebbero fruire di una comunicazione puramente

29 Bosco-Reggio 1979: *ad loc.* Cfr. Picone 1989: 83-84.

intellettuale – è dato di comunicare verbalmente tra loro (*Inf.* XXI, 37-42, 76, 100-105, ecc.). Anzi, essi «non solo tra di loro parlano, ma arrivano a intendersi, a fini di malizia, coi “suoni del corpo”» (Vela 2013:693) celebrando il corpo come scherzo – e scherno – dello spirito (Cfr. Sarolli 1981: 363-80 e Alfie 2011). Tale è l'esigenza narrativa e la ragione artistica dell'episodio (cfr. Padoan 1970: 371), che Dante persegue sovraordinandola al dato teologico.

Un esempio del secondo caso è, invece, la rappresentazione di Lucifero nel XXXIV canto dell'*Inferno*: nella sua staticità meccanica, nella sua mancanza di una reale azione drammatica, essa «si conforma al dogma e a quella teologia che, dall'Areopagita fino a san Bonaventura e san Tommaso, aveva opposto alle concezioni dualistiche un Diavolo tematicamente vuoto» (Pizzimento 2016: 333 ss.). Non vien meno però, con la spettacolarità, la teatralità di tale rappresentazione: come ai diavoli di molti drammi in volgare, a Lucifero è dato di partecipare alla scena non con la parola ma con una gestualità rozza e degradata che ne qualifica meglio di ogni discorso la perturbante alterità drammaturgica e teatrale. Né vien meno la ritualità, poiché i due pellegrini si accingono a lasciare l'inferno e, facendosi scala con l'immenso corpo del Diavolo piantato nel grado più basso della Creazione, devono capovolgersi giunti al centro di gravità del mondo per far sì che il *descensus* infero diventi *ascensus* celeste. Snodo rituale fondamentale, fa tutt'uno con la conversione dell'uomo mediante il trionfo sulla tentazione diabolica.

La *Commedia*, dunque, interpella e accoglie nella sua universalità l'essenza rituale del teatro, nel quale riconosce un simbolo della manifestazione (cfr. Guénon 2014: 224). Perciò l'*iter* realizzativo di Dante, nostro compagno di viaggio lungo l'*axis mundi*, par ricordarci che il teatro, restituito alla sua originaria dimensione rituale, si fa veicolo di una verticalità che, più che nella misura “nostalgica” di un Grotowski (2007:73), trova incarnazione nella «presenza costante e reiterata di ciò che è sempre qui e ora e non può smarrirsi» (Tomasello 2019: 512).

BIBLIOGRAFIA:

- Allegrì L. 2019, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, Laterza, Roma-Bari.
- Apollonio M. 1981, *Storia del teatro italiano*, vol. I, Sansoni, Firenze.
- Armour P. 1991, *Comedy and the Origins of Italian Theatre around the Time of Dante*, in Dashiwood J.R. e Everson J.E. (eds.), *Writers and Performers in Italian Drama from the Time of Dante to Pirandello: Essays in Honour of G.H. McWilliam*, The Edwin Mellen Press, Lewiston-Queenston-Lampeter: 1-32.
- Auerbach E. 2017, *Studi su Dante*, ed. it. a cura di D. Della Terza, Feltrinelli, Milano.
- Bell C. 1992, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, Oxford.
- Bertolucci Pizzorusso V. 1966, *La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, in «Studi mediolatini e volgari», XIV: 1-135.
- Baglio M. et al. (a cura di) 2016, *Dante Alighieri, Epistole – Egloge – Questio de Aqua et Terra*, Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, vol. V, Salerno Editrice, Roma.
- Bino C. 2015, *Il dramma e l'immagine. Teorie cristiane della rappresentazione (II-XI sec.)*, Le Lettere, Firenze.
- Baldelli I. 1976, s.v. *Terzina*, in *Enciclopedia Dantesca* (= ED), vol. V, a cura di U. Bosco, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma: 583-594.
- Borsellino N. 1991, *Sipario dantesco. Sei scenari della Commedia*, Salerno Editrice, Roma.
- Bosco U. 1975, *Il ludo dantesco dei Barattieri*, in H.C. Davis et al. (eds.), *Essays in Honour of John Humprhreys Whitfield*, St George's Press, London: 30-40.
- Bosco U. 1977, *Dante e il teatro medievale*, in G. Varanini e P. Pinagli (a cura di), *Studi filologici, letterari e storici in memoria di G. Favati*, Antenore, Padova, vol. I: 135-147.
- Boyde P. 1971, *Dante's Style in his Lyric Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.).
- Brockett O.G. 2019, *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto al nuovo teatro del Duemila*, nuova ed. it. a cura di C. Vicentini, Marsilio, Venezia (ed. or. *History of the Theatre*, Allyn & Bacon, Newton [Mass.], 1987).
- Bronzini G.B. 1976, s.v. *Tradizioni popolari*, in ED, vol. V: 681-83.
- Carandini S. 1986, *Teatro e spettacolo nel medioevo*, in Aros Rosa A. (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. VI. *Teatro, musica, tradizione dei classici*, Einaudi, Torino: 15-67.
- Cirese A.M. 1988, *Ragioni metriche: versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo.
- Colamarino T.-Bo D. (a cura di) 2008, *Orazio, Opere*, UTET, Torino.
- Cristaldi S. 2013, *Verso l'Empireo. Stazioni lungo la verticale dantesca*, Bonanno, Acireale.

- D'Ancona A. 1891, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino.
- De Bartholomeis V. 1952, *Le origini della poesia drammatica italiana*, SEI, Torino.
- De Ventura P. 2007, *Dramma e dialogo nella Commedia di Dante*, Liguori, Napoli.
- Doglio F. 1982, *Teatro in Europa: storia e documenti*, vol. I, Garzanti, Milano.
- Doglio F. et al. 1984, *Il francescanesimo e il teatro medioevale*. Atti del convegno nazionale di studi (San Miniato, 8-10 ottobre 1982), Società Storica della Valdelsa, Castelfiorentino.
- Doglio F. 1990, *Il teatro scomparso: Testi e spettacoli fra il X e il XVIII secolo*, Bulzoni, Roma.
- Dotti U. 1978 (a cura di), Francesco Petrarca, *Epistole*, UTET, Torino.
- Drumbl J. (a cura di) 1989, *Il teatro medievale*, Il Mulino, Bologna.
- Drumbl J. 1989a, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Il teatro medievale*, Il Mulino, Bologna: 9-65.
- Faccioli E. 1975, *Il teatro italiano*, vol. I. *Dalle origini al Quattrocento*, Einaudi, Torino.
- Favati G. 1965, *Il «Jeu de Dante» (Interpretazione del canto XXI dell'Inferno)*, in «Cultura Neolatina», XXV, 1-2: 34-52.
- Fenzi E. 2012 (a cura di), Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, vol. III, Salerno Editrice, Roma.
- Galli G. 1910, *Laudi inedite dei disciplinati umbri*, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.
- Gragnotati M. 2005, *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, University of Notre Dame Press, Notre Dame.
- Grimes R.L. 2013, *The Craft of Ritual Studies*, Oxford University Press, Oxford.
- Guéron R. 2001, *L'esoterismo di Dante*, ed. it. a cura di P. Cillario, Adelphi, Milano (ed. or. *L'éso-térisme de Dante*, Gallimard, Paris, 1957).
- Guéron R. 2003, *Simboli della Scienza Sacra*, ed. it. a cura di F. Zambon, Adelphi, Milano (ed. or. *Symboles fondamentaux de la Science sacrée*, Gallimard, Paris, 1962).
- Guéron R. 2014, *Considerazioni sull'iniziazione*, ed. it. a cura di P. Nutrizio, Luni, Milano, (ed. or. *Aperçus sur l'initiation*, Éditions Traditionnelles, Paris, 1946).
- Guéron R. 2015, *Iniziazione e realizzazione spirituale*, ed. it. a cura di P. Nutrizio, Luni, Milano (ed. or. *Initiation et Réalisation spirituelle*, Éditions Traditionnelles, Paris, 1967).
- Grotowski J. 2007, *Opere e sentieri II. Testi 1968-1998*, a cura di A. Attisani e M. Biagini, Bulzoni, Roma.
- Illich, I (1994), *Nella vigna del testo. Per una etologia della lettura*, ed. it. a cura di A. Serra, Raffaello Cortina, Roma (ed. or. *In the Vineyard of the Text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*, The University of Chicago Press, Chicago 1993).
- Kelly H.A. 1979, *Tragedy and the Performance of Tragedy in Late Roman Antiquity*, in «Traditio», XXXV: 21-44.
- Lord A. 1960, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
- McKenzie J. 2001, *Perform or Else: From Discipline to Performance*, Routledge, London & New York.
- Magli I. 1977, *Gli uomini della penitenza: lineamenti antropologici del medioevo italiano*, Garzanti, Milano.
- Migne J.-P. 1844, Tertullianus, *De spectaculis liber*, in *Patrologiae cursus completus. Series latina*, vol. I, Accurante J.-P. Migne, Paris: 701-38.
- Mineo, N. 1968, *Profetismo e apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante dalla «Vita Nuova» alla «Divina Commedia»*, Università di Catania – Facoltà di Lettere e Filosofia, Catania.
- Mineo N. 1988, *Per un'analisi della struttura significativa del dialogo nella Commedia*, in «Lettere Classensi», XVII: 9-22.
- Montale E. 1976, *Dante ieri e oggi (1965)*, in Id., *Sulla poesia*, Mondadori, Milano: 15-34.
- Oldoni M. 1994, *La "scena" del Medioevo*, in Cavallo G. et al., *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, vol. II. *La circolazione del testo*, Salerno Editrice, Roma: 489-536.
- Ong W.G. 2011, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, ed. it. a cura di A. Calanchi, Il Mulino, Bologna (*Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen & Co, London, 1982).
- Paduano, G. (a cura di) 2004, Aristotele, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari.
- Parry M. 1971, *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, a cura di Adam Parry, Clarendon Press, Oxford.
- Pellegrini S. 1962, *Dante e la Passione di Montecassino*, in Id., *Saggi di filologia italiana*, Adriatica, Bari: 94-112.
- Perry J.S. 1936, *Dante's Terza Rima*, in «Publications of the Modern Language Association», LI: 895-903.
- Pirrotta N. 1994, *Poesia e musica e altri saggi*, La Nuova Italia, Firenze.
- Pizzimento P. 2016, «Lo 'mperador del doloroso regno»: rappresentazione e teologia nel *Lucifero di Dante*, in «Le forme e la storia» n.s. IX, 2: 317-34.
- Pizzimento P. 2018, «*Saup ben trovar e cantar*»: oralità e performance tra lirica d'oc e del sì, in «Mantichora», VIII: 35-62.
- Pizzimento P. 2018a, *René Guéron lettore di dante: devianza o apporto?*, in «Sinestesiaonline», XXIV: 66-75.
- Puccini D. 2008 (a cura di), Franco Sacchetti, *Il trecentonovelle*, UTET, Torino.
- Quaglio A.E. 1970, s.v. *Commedia*, 4. *Tradizione del testo*, in ED, vol. II: 83-6.

- Rossi M.M. 1963, *Il lato drammatico della Divina Commedia*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti - Classe di Scienze morali e Lettere», CXXI: 391-441.
- Russo V. 1970, s.v. *Appello al lettore*, in ED, vol. I: 324-326.
- Russo V. 1984, *Il romanzo teologico. Sondaggi sulla Commedia di Dante*, Liguori, Napoli.
- Russo V. 2002, *Il romanzo teologico. Seconda serie*, Liguori, Napoli.
- Scazzoso P.-Bellini E. 2010 (a cura di), Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, Bompiani, Milano.
- Schechner R. 2019, *Introduzione ai Performance Studies*, ed. it. a cura di D. Tomasello, Cue Press, Imola (ed. or. *Performance Studies. An Introduction*, 3rd ed., Routledge, London & New York 2013).
- Spitzer L. 1944, *The Farcical Elements in Inferno, Cantos XXI-XXIII*, in «Modern Language Notes», LIX, 2: 83-88.
- Tambiah S.J. 2002, *Rituali e cultura*, ed. it. a cura di L. Leonini, Il Mulino, Bologna (ed. or. *Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective*, Harvard University Press, Cambridge [Mass.], 1985).
- Tavoni M. 2011 (a cura di), Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in C. Giunta et al. (a cura di), Dante Alighieri, *Opere*, ediz. diretta da M. Santagata, vol. I, Mondadori, Milano: 1065-547.
- Tomasello D. 2019, *Una via italiana ai Performance Studies*, Postfazione a R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, ed. it. a cura di D. Tomasello, Cue Press, Imola: 500-525.
- Tomasello D. 2019a, *Prolegomeni a una "nuova" storia del teatro italiano*, in «Culture teatrali», XXVIII: 281-292.
- Toschi P. 1982, *Le origini del teatro italiano*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Tramontana C. 1999, *Il sistema dialogico della Commedia*, in «Linguistica e Letteratura», XXIV, 1-2: 9-45.
- Turner V. 1993, *Antropologia della performance*, ed. it. a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna (ed. or. *The Anthropology of Performance*, Performing Arts Journal Publication, New York, 1986).
- Turner V. 2017, *Dal rito al teatro*, ed. it. a cura di S. De Matteis, Il Mulino, Bologna (ed. or. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, Performing Arts Journal Publication, New York, 1982).
- Viscardi A. 1962, Ludovico Antonio Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevii*, Aedes Muratoriana, Modena.
- Webb H. 2016, *Dante's Persons. An Ethics of the Transhuman*, Oxford University Press, Oxford.
- Zumthor P. 1990, *La lettera e la voce. Sulla «letteratura» medievale*, ed. it. a cura di M. Liborio, Il Mulino, Bologna (ed. or. *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Editions du Seuil, Paris, 1987).
- Zumthor P. 1984, *L'écriture et la voix*, in Arrathoon L.A. (ed.), *The Craft of Fiction: Essays in Medieval Poetics*, Solaris Press, Rochester (Mich.): 161-209.
- Zumthor P. 1999, *Una cultura della voce*, in Cavallo G. et al., *Lo spazio letterario del medioevo. II. Il Medioevo volgare*, vol. I. *La produzione del testo*, t. 2, Salerno Editrice, Roma: 117-46.