

LA DIVINA COMEDIA COME SACRA RAPPRESENTAZIONE

(Guida a un'attuazione scenica del poema: scenografia, regia, interpretazione)

LE TRE INTRODUZIONI *

I

INFERNO

Secondo la retorica medievale e in virtù delle classificazioni aristoteliche, i nomi di «tragedia» e di «comedia» si davano ai componimenti poetici con riferimento al contenuto, allo sviluppo e ai personaggi. Mancava il teatro come spettacolo; sussisteva però la coscienza dei due generi, che avevano per il momento ceduto i propri attributi alla poesia. Pure, si conosceva il teatro classico, per l'una forma con Seneca il trageda, ritenuto una persona diversa dal «Seneca morale» — Inf. IV, 141 —, per l'altra con Plauto e Terenzio, del quale ultimo si ebbero i rifacimenti cristiani della monaca Rosvita.

Nasceva intanto un nuovo teatro originale dalle manifestazioni del culto cristiano, colla tendenza a renderle più vivaci, più colorite, più interessanti e attraenti, cioè a volgarizzare la liturgia nell'esposizione di pari passo che nella lingua, dandole un carattere spettacolare caro al popolo di tutti i tempi. Sorse così il Dramma liturgico, che si sviluppò in Sacra rappresentazione, e con notevole rapidità passò dal latino chiesastico al Volgare, divenendo al tempo stesso rappresentazione di «massa», fatta per le «masse». Così il culto cristiano subì lo stesso fenomeno del culto di Dioniso, da cui nella Grecia antica erano nate la «tragedia» e la «comedia» classiche.

* Gli studi inviati sono le introduzioni a uno studio vasto e particolareggiato che doveva essere presentato a un concorso per uno studio dantesco, bandito dalla Società dantesca — Fondazione Michele Barbi — di Firenze, per il 31 dicembre 1942, indi sospeso per il contingente stato di guerra.

cioè con l'esilio, sarebbe incominciato il processo di trasformazione del dramma in un poema in cui le didascalie prosastiche, illustranti scenario, vestiario, azione e interpretazione, sono lievitate a poesia, alla pari degli episodi, e quelle parti eterogenee sono divenute un insieme poetico perfettamente amalgamato; del che non c'è che rallegrarsi, per l'acquisto fatto dalla nostra poesia.

Non intendo deturpare ciò che è perfetto col riportarlo a uno stato di imperfezione; anzi, studiando i vari elementi del poema secondo la loro funzione nel dramma, penso che il mio compito di interprete e di illustratore ne renda più facile ed efficace l'intendimento, senza peraltro togliere nulla alla poesia, che è quella che è.

Se si considera che la Divina Comedia sostituì, come opera didascalica, il Convivio, che andava riuscendo inaccessibile, a giudizio dello stesso Autore, per coloro al cui uso e al cui miglioramento lo aveva cominciato a scrivere, non si deve scartare l'ipotesi che Dante abbia pensato di servirsi di quel genere di spettacolo che il suo tempo gli offriva, per riuscire veramente popolare e così giovare al popolo. La scelta di un argomento sacro, che manca nel Convivio, il bisogno di uno sfondo su cui inquadrare tante scene e il cammino ideato per passare dall'una all'altra, trascinandosi dietro il pubblico che, preso «ghiottone» in taverna, doveva finire «santo» in chiesa, provano che nella Sacra rappresentazione il Poeta poteva aver trovato il mezzo di educare quei tali mercanti fiorentini che non avevano troppo tempo di leggere. Che poi, compiaciuto della propria opera, ne abbia fatto il solo oggetto delle sue cure, rinunciando anche al primo intento di essere seguito da tutti, e l'abbia condotta a quella perfezione che noi le conosciamo, è umano.

Per la rappresentazione forse più che per il poema, lo scenario scelto è indovinatissimo: niente infatti era più adatto a colpire *la fantasia del grosso pubblico medievale, che la contemplazione viva di quell'oltretomba tanto difficile a immaginare, o non sempre creduto, o non troppo temuto, appunto perché non attuale e problematico. Al terrore della pena eterna subentra un certo sollievo, quando si passa al male temporaneo della purgazione: un pieno tripudio, quando si giunge alla felicità, alla bellezza perfetta della salvezza.*

Se la prima cantica — teatralmente la prima giornata — insegna ciò che è più facile a comprendersi da un pubblico

ancora greggio, cioè quali siano i peccati, come si commettano e come si scontino, con l'immediato effetto morale di sollecitare a astenersene — il meno che si possa ottenere, perché non è ancora bene, ma soltanto assenza di male, vale a dire quanto basta al popolino, che non vede oltre la lettera —, la seconda giornata esige un pubblico più raffinato, volenteroso di migliorarsi a costo di sacrifici, adatto quindi a comprendere gli ammaestramenti della purgazione e ad aspirarvi per sé, non che ad ascoltare e a far tesoro degli insegnamenti politici, filosofici, morali, religiosi, che per il momento non vanno più in là dell'esaltazione del Vangelo e della sua funzione moralizzatrice della Chiesa e dell'Umanità, di entrambe le quali l'Autore ha messo in luce le magagne. Né queste scene sono tutte sorrette dal movimento, espressive soltanto per gli atti che vi si compiono; anzi molte sono vere e proprie trattazioni, delle quali però la forma dialogica e le tirate oratorie si mantengono nello spirito del teatro.

Dalla piazza, per le numerose scene distribuite su due immensi palcoscenici, si è giunti sulla soglia della chiesa, che deve offrire le sue arcate, le sue cappelle e la sua cupola alle grandiose necessità della scenografia paradisiaca della terza giornata.

Con questa, dov'è il trionfo di tutte le armonie, quel dramma, che era stato scacciato dalle chiese per la sua volgarità, da Dante felicemente rinnovata nelle Malebolge, vi rientra completamente purgato, in tutto degno di essere ospitato in luogo sacro. Infatti esso ha disseminato lungo la via quella parte di pubblico, senza dubbio la maggiore, che non aveva la preparazione mentale, spirituale, morale e di volontà, necessaria a seguire una rappresentazione la quale, all'esempio icastico, adatto con la sua violenza e per la sua evidenza a dare un barlume ai ciechi, ha sostituito la forza della dialettica: questa a sua volta, espressa da anime illuminate da Dio, deve trovare, per essere ricetta, menti preparate attraverso la perfetta comprensione delle precedenti giornate e da studi integrativi, suggeriti dagli stessi personaggi; animi devoti, oramai «puri e disposti a salire alle stelle».

Del modo come può esser sorta nell'Autore l'idea di sviluppare il dramma in poesia, di contornare le varie scene di elementi poetici descrittivi, psicologici, didascalici, non meno artistici degli episodi stessi, nati fin da principio come poesia drammatica, la chiave sta nelle similitudini, la cui abbondanza non è soltanto dovuta a un'abitudine poetica, o a un'esigenza retorica. Egli deve

creare scene oltremondane, per questo solo fatto diverse da quelle a cui si può assistere sulla Terra, così come il paesaggio d'oltretomba non è quello della superficie terrestre: d'altra parte non può sbrigliare le proprie facoltà inventive nel puro campo della fantasia, dove non sarebbe seguito da nessuno, perché le sue parole, creatrici di fantasmi, suonerebbero a vuoto per chi non può farle aderire alle proprie cognizioni, se non rivestite di forme consuetudinarie. Ecco perché il Poeta è costretto, pur creando un mondo fantastico suo, ad attenersi alla realtà degli altri: bisogna che ci sia qualcosa in comune fra creatore e lettore, perché si possano incontrare, perché il lettore sappia ricreare sulla scorta delle proprie cognizioni la creazione del Poeta, e questi non rischi di rimanere solo con le sue fantasie, splendide fin che si vuole, ma prive di qualsiasi interesse, perché inintelligibili.

La rappresentazione scenica dà allo spettatore già attuate queste fantasie, con l'inscenatura stessa, vale a dire con la scenografia e coreografia; ma l'Autore le spiega al regista con le didascalie così, come il Poeta le suggerisce al lettore con le similitudini: queste, nel caso specifico della Divina Comedia, non si limitano alla funzione di illustrare uno spettacolo con uno spettacolo analogo, un'azione con un'altra, bensì uno spettacolo fantastico con uno reale, per far sì che quello assuma consistenza artistica col diventare verisimile. Ciononostante rimane sempre un gran divario fra i due spettacoli, non foss'altro perché la natura terrestre è resa deforme nell'Inferno, è perfezionata nel Purgatorio e idealizzata nel Paradiso: soltanto nella «selva selvaggia» iniziale e nell'Antipurgatorio, dal livello del mare fino a quella speciale atmosfera priva di perturbazioni dove comincia il Purgatorio, gli spettacoli di natura a cui assistiamo sono uguali a quelli terreni.

Se Dante non è partito dal presupposto di scrivere un poema filato, bensì una rappresentazione sacra, nella quale ai versi delle scene si alternasse la prosa dell'inscenatura — prosa tecnica, precisa, minuziosa, didascalica e filosofica, non priva di spunti polemici, così da ripetere quell'alternativa di versi e di prosa a cui aveva già abituato il pubblico con la «Vita nova» e il «Convivio» —, deve essersi subito accorto che la prosa non gli costava minor fatica della poesia, che l'una non meno dell'altra era frutto del suo spirito d'osservazione, dei suoi studi e della sua fantasia, e che questa materia non era meno poetica dell'altra: tanto valeva metterla in versi, con grande vantaggio dell'armonia complessiva,

libero chi volesse di trattarla come opera drammatica, scernendo quanto di poesia serva ad allestire lo scenario, quanto a istruire gli attori e a far muovere le masse, lasciando il dialogo per la recitazione.

Questa è veramente la funzione dell'amplissima parte non dialogica della Divina Comedia: descrivere le scene per la loro costruzione e per la disposizione di quanto e di quanti entrano a farne parte: indicare le colorazioni e gli effetti di luce, o di suono, con tale esattezza da rendere del paesaggio anche lo stato d'animo. Infatti in Dante, che non andava immune da riflessi astrologici, il paesaggio prepara sempre l'avvenimento e predispone lo spettatore — o il lettore che dir si voglia — a intenderlo: dal quale argomento noi moderni dissentiamo, giacché non ci illudiamo che col più bel sole del mondo non possa avvenire l'accidente più nefasto per noi, che lo intendiamo purtroppo benissimo, anche se la sorpresa ci lasci sbalorditi. Purtroppo quanto più scarno del poema risulta il dramma, privo di tutta quella parte che non può dirsi ornamentale, perché è necessaria all'interpretazione estetica, o rappresentativa, così del poema come del dramma, ma che sfugge alla recitazione. D'altra parte è necessario che sia così, perché ogni giornata comporti un tempo ragionevolmente limitato alla rappresentazione, la quale sarà preparata di lunga mano da un'agguerrita schiera di architetti, pittori, scenografi, scultori, fabbri, falegnami, elettricisti e pirotecnici, i quali mettano nel lavoro il meglio del loro ingegno, per non sfigurare di fronte all'impressione che del suo mondo fantastico, ma verisimile, ha saputo dare il Poeta.

A un lavoro del genere esistono illustri precedenti, quali quello di Filippo Brunelleschi, che ha preparato a Firenze la macchina o «ingegno» di una sacra rappresentazione, per la festa dell'Annunciazione — un Paradiso, dove angeli e beati compievano le più disinvolute evoluzioni, sospesi a robusti cavi scorrevoli entro una celeste volta di legno —: e Leonardo Da Vinci, che ne ha allestita un'altra a Milano, in piazza Santo Ambrogio.

*

Questa interpretazione, condotta secondo un particolare punto di vista, in certo senso è chiarificatrice e semplificata. Tenendo presente di trovarci davanti a un dramma scritto con tutte le regole dell'arte, il lettore distingue più facilmente quando Dante parla come autore, quando come personaggio: impara a rendersi

conto dell'ambiente e di tutto ciò che serve a illustrarlo, comprese le similitudini, di cui intende più chiaramente la funzione, cioè la ragion d'essere: distingue tutto ciò da quello che è la descrizione fisica e morale dei personaggi, comprese anche qui le similitudini: e finalmente capisce che questo altro non è se non la preparazione ai discorsi dei personaggi stessi, il più importante dei quali, quello ai cui servigi Dante ha immaginato tal portentoso oltretomba, quello che parla per bocca di tutti i personaggi, maschi e femmine, è Dante in persona: non quello che compie il viaggio ignaro di tutto, istruendosi a mano a mano; ma l'Autore: Dante poeta, Dante critico, politico, scienziato, artista: Dante passionale, che ama, odia e non perdona, che esalta e sferza: il filosofo e il teologo: l'uomo più positivo e il più fantastico, colui che ha drammatizzato la Vita, specialmente la sua, nella rappresentazione della Morte.

Drammaticamente, il motivo dominante è quello del trapasso: i dialoghi coi morti a proposito della vita hanno come loro centro necessario il momento della morte, che è perciò trattato con infinite varianti, tante, quanti sono i personaggi introdotti a parlare: ed è argomento di tragedia anche in mezzo a certa volgarità infernale, tanto più che essa costituisce generalmente una sorpresa anche per coloro ai quali gli uomini hanno decretato la fine più normale e meno discutibile. Il timore di apparire un semplice versificatore di cronache non ha indotto Dante a rifiutare questi personaggi; anzi, senza staccarsi dalla storia e dalla logica e coll'introdurre un nuovo giudizio attribuito a Dio, se pure in realtà è esclusivamente suo, gli ha immaginato una morte nuova, inattesa e, perché rispondente alla legge morale del Poeta, una legge uguale per tutti, profondamente artistica.

Non parlo di coloro che hanno avuto morte ignota, che sono i suoi preferiti, perché può creare per loro tutta una tragedia non limitata al momento del trapasso: così fa per Paolo e Francesca, per Ulisse, per il Conte Ugolino e per Buonconte da Montefeltro, per non citare che le più salienti.

Naturalmente, per la solita necessità di presentare ogni argomento in una sola scena, egli sintetizza le sue tragedie, le quali però non perdono potenza, né efficacia perché brevi; ma fa anche di più, ché spesso le sintetizza in una terzina, come per i tredici esempi di superbia punita nel Purgatorio, di tale potenza suggestiva, da valere per noi quanto l'ampio giro delle corri-

spondenti tragedie greche e quanto i più estesi racconti biblici. La poesia è dappertutto, seminata a piene mani, come è necessario che sia anche nei drammi per farne un'opera d'arte: non la poesia del verso, ma quella delle cose, che si vedono e che si pensano, che si fanno e che si dicono: la poesia comune a tutte le arti, alla pittura e alla scultura così come alla musica, alla prosa come alla poesia propriamente detta.

Questa, in particolar modo, scaturisce appunto dalle didascalie, pensate per allestire la Sacra rappresentazione, dalla descrizione delle scene, che sono paesaggio e movimento, e dalle similitudini, escogitate per renderla viva e perfetta. Di pari passo colla poesia e col dramma procede la critica, la quale, quindi, è dappertutto e riguarda tutto: le lettere e le arti, la storia e la politica, la scienza e la vita. Soltanto la religione si salva, appunto perché è vera religione, ma non si salva la Chiesa!

L'allegoria non è da meno, tanto che il poema si è guadagnato nome di allegorico: e il dramma lo è altrettanto: infatti la prima allegoria, la più ampia e evidente, è proprio quella che costituisce lo scenario di tutto il dramma: la struttura scenica della «Comedia», che è la struttura del poema. In questa, che è l'allegoria religiosa, è anche l'allegoria morale e politica del dramma: se quella è il mezzo attraverso il quale esso si svolge, questa ne è lo scopo. Ma la morale e la politica non sono soltanto trattate come allegoria, bensì apertamente discusse e giudicate con fine essenzialmente sociale.

Dentro tutto e dentro tutti, come s'è detto, c'è Dante in persona, con i suoi amori e i suoi odi, tutti giusti, giacché egli ha incominciato a scrivere il dramma, divenuto poema, essendo in uno stato di perfezione tale, da poter giudicare e correggere l'umanità: infatti, per conto suo aveva tutto imparato, se era riuscito a conoscere e a giudicare se stesso.

Considerata la Divina Comedia alla stregua di una azione drammatica, si elimina naturalmente ogni discussione sulle misure dell'oltretomba: discussioni, in ogni modo, destituite di fondamento, perché manca nel poema una misura esatta, che possa servire di base: tutte quelle indicate dal Poeta sono fantastiche sotto l'apparenza della maggiore determinatezza: buone soltanto a dare l'impressione, assolutamente vaga, del gigantesco. La verità è che questo gigantesco è di proporzioni teatrali, limitato alla capacità della scena e alle possibilità tecniche della scenografia.

II

PURGATORIO

Le scene del Purgatorio sono allestite ancora all'aperto, perché la materia non è tale da essere trattata degnamente in chiesa e il pubblico non è migliorato così da potervi entrare, né scelto come quello che seguirà gli episodi del Paradiso: gli manca ancora la necessaria purgazione, o preparazione spirituale, che si compirà appunto in questa seconda giornata. La scena può essere sempre scoperta, poiché si svolge sotto il libero cielo e i personaggi poggiano sulle pendici di un monte immaginato e descritto in tutti i particolari, per nulla diverso da una qualsiasi montagna di questa Terra.

Sulla cavità infernale incombeva con la sua oscurità la volta terrestre, mentre qui non c'è che un'aria sempre più pura a mano a mano che si sale e gli angeli stessi preferiscono comportarsi come gli uomini: sfiorare la terra, anziché battere le vie dell'aria: in tal caso si sentono e non si vedono, eccetto che nell'intervento contro le tentazioni notturne. I cieli, concepiti come aggirantisi solidalmente, con moto costante e uniforme, intorno alla Terra, sono ancor troppo lontani dal monte che si eleva tutto nella sfera dell'aria, corrotta e perturbata in basso, immune da qualsiasi perturbazione in alto: il perché sapremo quando sulla sommità, nel Paradiso terrestre, vedremo i rami degli alberi della «divina foresta spessa e viva» ugualmente e costantemente piegati verso occidente.

Teatralmente parlando, siamo costretti a tagliare con piani orizzontali questo monte in tanti elementi, quanti sono gli scenari che, per necessità di rappresentazione, si devono allestire l'uno accanto all'altro, riducendone la costituzione armonica e complessa, qual'è nel poema, a limiti e misure sceniche, analogamente a quanto si è fatto per l'Inferno. Là si sono innalzati tutti gli elementi del cono rovesciato a livello del primo: qui a livello del primo si devono abbassare quelli del corrispondente cono eretto, il che non impedisce che si segua perfettamente nella finzione scenica la salita dei due protagonisti — e di altri personaggi che li accompagneranno — con la stessa chiarezza con la quale là si sono visti scendere.

Fra «taverna» e «chiesa» si è dunque a mezza strada: l'ambiente si è notevolmente raffinato, perfezionato: all'oscurità,

rotta da luci artificiali, succede la luce del giorno, elemento tanto importante anche per il significato anagogico. Infatti, quando cade la notte, non si può proseguire il cammino e non si dovrebbe veder più niente, se non facesse comodo all'Autore inscenare il delizioso episodio notturno della «Valletta amena», dove la semi-oscurità favorisce il subdolo avvicinarsi del serpente e il volo luminoso degli angeli dalle spade infocate. I tuoni, i gemiti, i rumori spaventosi o sconci, le voci inarticolate dell'Inferno si armonizzano qui e diventano suoni: le parolacce e il gergo talvolta incomprendibile delle demoniache vociacce sgangherate si ingentiliscono nel «parlare onesto» e nei canti: dalla pena senza scampo si passa alla pena temporanea alleviata dalla speranza, dalla certezza della salvezza: dalla prigionia eterna si trascorre alla libertà spirituale di Catone. La stessa natura, per l'innanzi peggiore, qui è uguale a quella della Terra e va sempre migliorando col salire verso il Paradiso terrestre, sede della natura perfetta, vero e proprio antiparadiso.

Il Poeta dichiara di preferire anche artisticamente questo «più spirabil aere» e, come se finora avesse ritratto con riluttanza quel tetro mondo in tutta la sua bruttezza, quasi per dovere di cronista, senza ricerca d'arte, ora gode di quanto lo circonda. Egli attribuisce a questo godimento l'elevazione della sua poesia — «Ma qui la morte poesi resurga» (I, 7) — e lo comunica all'inscenatore, il quale, resosi ben conto del nuovo patos, provvederà a trasmetterlo al pubblico attraverso la bellezza delle scene, mantenendosi aderente alle concezioni dell'Autore: così il pubblico ne ritrarrà lo stesso godimento. C'è la poesia del paesaggio, sviluppo di quella che ha fatto capolino nelle nostalgiche parole di Maestro Adamo: al bello orrido sottentra una bellezza delicata, raffinata, necessario trapasso a quella paradisiaca della terza cantica, o giornata: c'è la poesia della montagna nei paesaggi rupestri di quel monte erto e altissimo, su cui sono distribuite le pene della purgazione, riflesso di paesaggi alpini e appenninici. Lo speleologo dominato dalla paura s'è mutato in alpinista, entusiasta della montagna, dei panorami pieni d'aria e di luce che rallegrano lo sguardo e, per la finestra degli occhi, l'animo.

*

La sceneggiatura del Purgatorio consta di 31 scene e 9 quadri — l'Inferno ha 34 scene e 7 quadri; il Paradiso, 15 scene, 1 intermezzo e 6 quadri. L'allestimento non offre parti-

colari difficoltà, perché il paesaggio è quello terrestre e i personaggi si mostrano sempre quali sono: nient'altro che uomini. Perciò il regista non è costretto a ricorrere continuamente a espedienti eccezionali e a trucchi, se se ne tolga qualche volo d'angeli, i sogni di Dante — la «femmina balba» —, le trasformazioni del carro della Chiesa e il tuffo di Dante nelle acque del Leté e dell'Eunoé. Nell'Antipurgatorio si fa largo uso di «praticabili», perché molte scene hanno uno sviluppo verticale, che i personaggi salgono e scendono per i fianchi del monte, il che avviene anche nel Purgatorio vero e proprio: ivi le balze spesso non hanno caratteristiche diverse l'una dall'altra, di modo che si può eseguire più di una scena nel medesimo scenario: lo stesso si dica delle scale che le uniscono, coll'angelo che cancella una delle sette P dalla fronte di Dante. Nella messinscena non entra soltanto la natura, ma anche opere d'arte, come il trittico a bassorilievo e i mosaici — o graffiti — della I balza, dei Superbi — scene XI e XII —, che ricordano le «tombe terragne»: esse devono essere di così perfetta esecuzione, da giustificare le polemiche sull'arte contemporanea, in confronto a questa di origine divina, per le quali il Poeta prende da loro lo spunto.

In tutta la giornata, accanto a episodi schiettamente drammatici hanno notevole parte le trattazioni morali, scientifiche, artistiche, in misura adeguata al luogo di transizione dal mondo realistico dell'Inferno a quello spirituale del Paradiso.

È opportuno che talune siano abbreviate, il che si fa agevolmente, giacché più d'una volta lo stesso argomento è trattato in più forme: metaforica, filosofica, lirico-narrativa, scolastica e altre ancora. Basta attenersi a una e omettere le altre, per capire ugualmente il pensiero dantesco e giovare alla speditezza della rappresentazione.

III

PARADISO

Come ho annunciato nell'introduzione all'Inferno e al Purgatorio, le scene della terza giornata sono allestite in una chiesa, sia per le esigenze spirituali della rappresentazione, divenuta in quest'ultima parte «sacra» nel più stretto e completo significato della parola, sia perché la chiesa offre, coi colonnati laterali, posto per il pubblico nella navata centrale e, fra una colonna e l'altra,

comparti adattissimi ad accogliere nelle navate laterali i «luoghi designati» della scena. Per le ultime scenografie e coreografie la chiesa offre l'arco trionfale e il quadrato normale, nonché la cupola, la quale si presta alla perfezione per installarvi l'«ingegno» delle Gerarchie angeliche, illuminato dall'alto dalla luce di Dio, e l'abside per inscenarvi la Mistica Rosa, illuminata dal basso (il pubblico la vede in ispaccato e rovesciata, per le esigenze materiali di una scenografia così complessa), ma sorvolata dagli angeli, sospesi con corde e carrucole al catino. Da ultimo il transetto offre la sede adatta a sviluppare in piano, in sei quadri plastici, alcuni particolari, che sono come i petali centrali della Mistica Rosa, i più profumati, perché più vicini al «giallo», che è Dio.

Nel Paradiso con maggior frequenza che nelle altre cantiche è opportuno ricorrere all'accorgimento di far recitare al personaggio di Dante, come espressione immediata di notazioni personali e di sentimenti, quelli che sono invece i pensieri riflessi dello scrittore: da ciò deriva la necessità di operare in tali casi il trasporto dei tempi del verbo dal passato al presente e alcuni mutamenti di espressione, mantenuti in limiti ristrettissimi, per evitare di intaccare la forma originale e la rima.

Il diverso punto di vista fra l'interprete del poema e quello del dramma mi ha condotto a un'osservazione fondamentale per la rappresentazione, se pure non necessaria alla lettura. Eppure mi lusingo che, una volta proposta, l'idea possa entrare nell'ordine naturale dell'interpretazione dantesca, perché, se affatto nuova e inattesa, non è però sovversiva; anzi, aggiunge alla visione poetica una nota di gentilezza in armonia coll'intenzione dantesca di esaltare in Beatrice la donna. Scenicamente essa è la forma più adatta a esprimere umanamente la trascendenza paradisiaca.

Si tratta di ciò, che dalla rappresentazione dei Cieli sono esclusi gli uomini: tutte le parti devono essere affidate ad attrici. Soltanto nel cielo di Marte alla ferezza degli spiriti combattenti si addice un'interpretazione maschia, che deve essere sostenuta da attori; per San Pietro invece si può usare l'accorgimento che indicherò nel corso dello studio. Nel cielo della Luna appaiono, è vero, i personaggi indicati e si distingue ancora alquanto del loro aspetto umano ne «le postille» del viso; si tratta però anche là esclusivamente di donne: Piccarda Donati e «la gran Costanza» Imperatrice. Ma dal cielo di Mercurio fino all'Empireo le anime

non sono che figurazioni coreografiche — luci di vari colori, ceri fiorati accesi, fiaccole e lampade — esperimenti se stesse, le reazioni psicologiche e la loro beatitudine per mezzo della danza, il canto e la luminosità ora più, ora meno intensa, cui si ispirano anche le similitudini illustrative.

Quando Dante fissa San Giovanni, per scoprire sotto la luminosità di quel fiore (un cero dorato modellato a fiore, cui sovrasta la fiamma-viso) l'aspetto reale dell'Apostolo, si abbacina inutilmente e quegli l'avverte che lui vuole «veder cosa che qui non ha loco» (XXV, 123), spiegando che il suo corpo è in terra e vi rimarrà con gli altri fino al giorno del Giudizio: e aggiunge che soltanto Cristo e Maria sono in Paradiso con «le due stole», l'anima e il corpo. La loro figura ha qualcosa di etereo, di gentile, di femminile e giovanile, danzante e cantante che non può essere reso, se non da giovani donne, attrici, cantanti e ballerine, poi che ballo e canto hanno nel Paradiso dantesco una parte preponderante.

Questa è l'esigenza coreografica del Paradiso, non meno importante dal punto di vista spettacolare, del dialogo, spesso consistente in lunghe disquisizioni filosofiche. Una volta dato alle anime un viso qualunque d'attrice, larva che non ha nulla dell'insetto perfetto, è bene farglielo mostrare il più possibile, perché danza e canto ricevono espressione dalla mimica del viso, mentre interi cori e corpi di ballo continuamente mascherati con cappucci e misericordie finirebbero col riuscire stucchevoli, o lugubri, o, peggio, grotteschi. Soltanto nella Mistica Rosa le anime assumeranno l'aspetto dei corpi sepolti in terra e il pubblico avrà la soddisfazione di riconoscerli Santi e Beati, raffigurati secondo l'usuale iconografia.

Ma nella Mistica Rosa costoro non parlano più: nel grande quadro d'insieme e negli altri sei, nei quali ho pensato di risolvere i suoi particolari più interessanti secondo le indicazioni dell'Autore, non si manifesterà che un pensiero, quello che occupa esclusivamente le anime lassù: l'amore a Dio, che viene espresso col canto di «Osanna», a più voci, femminili, maschili e infantili. L'Empireo è la sede naturale delle anime beate, le quali «tutte fanno bello il primo giro» (IV, 34) col loro aspetto reale; ma quando ne discendono e vanno a posarsi nei singoli Cieli a bella posta per mostrare a Dante, il quale «solo da sensato apprende» (IV, 41), le proprie caratteristiche spirituali, corrispondenti a quelle attribuite dal mito o per tradizione ai Pianeti rispettivi,

esse sono indistinte, come se ciascuna ripetesse in sé la parola «anima»: infatti Dante non ne riconosce alcuna.

Questa omogeneità, che si può ottenere molto più facilmente con donne, che non con uomini, se non altro per la naturale mancanza di barba e di baffi, raggiunge un effetto corale e le voci bianche un effetto di candore collegiale, che si addice perfettamente a quel grande coro-collegio di anime candide, tutte uguali dinnanzi a Dio e tutte gentili, che è il Paradiso. Infine, tale soluzione evita che la Mistica Rosa risulti una monotona ripetizione dei Cieli. Tanto più efficace risulterà la sorpresa di vedere là le anime nel loro più verosimile aspetto umano.

La distinzione dei Cieli, d'altra parte, sta alle anime così, come la rappresentazione sta al poema: infatti la rappresentazione scenica è la forma d'arte più evidente, quella che parla all'intelletto attraverso i sensi (vista-udito), perciò anche da lei l'uomo «da sensato apprende». La giustificazione addotta da Beatrice mi fa intravedere un Dante legato a esigenze sceniche più forti di quelle poetiche, perché, se è vero che anche nel poema il Paradiso doveva essere organato simmetricamente agli altri due mondi d'oltretomba, non è meno vero che con tale accorgimento egli ha potuto distribuire in tanti 'luoghi designati', cioè in tante scene, i personaggi che veramente dovevano apparire soltanto nella Mistica Rosa; la monotonia della scena unica sarebbe stata molto più sentita dagli attori e dal pubblico, che non dai lettori.

Come sia costituito il Paradiso dantesco è noto e chiaro: sulla base del Sistema Tolemaico. Il Sole e i Pianeti girano intorno alla Terra ordinati secondo una gerarchia avente a sommo della scala Saturno e discendente per Giove, Marte, Sole, Venere, Mercurio e Luna: ognuno di questi pianeti e il Sole si devono immaginare come confitti in una superficie sferica — il proprio cielo —, investita concentricamente colle altre sulla Terra e moventesi solidalmente col proprio pianeta così, che la Terra risulta il centro fermo di questa settemplice massa rotante, cui si aggiungono all'esterno altri tre Cieli privi di pianeta: due sono mobili: l'ottavo, o 'Stellato', e il nono, o 'Primo Mobile', dal quale ultimo è generato il moto dell'Universo. Li avvolge tutti e li chiude entro la sua superficie il terzo di questi, l' 'Empireo Tranquillo', fermo all'esterno di questa massa rotante, così come la Terra vi è ferma all'interno, al centro.

La sfera dell'Aria, che avvolge la Terra, sembra posta lì

a evitare frizione fra la Terra e il cielo della Luna, per quanto si produca fra loro un inevitabile riscaldamento d'attrito, da cui nasce la sfera del Fuoco: fulmini e saette, acqua e vento sono le perturbazioni atmosferiche prodotte dal loro contatto, a offesa e a difesa della Terra. Parimenti, fra l'Empireo e il cielo di Saturno è situata la massa eterea del Primo Mobile, il quale gira più rapido di tutti gli altri, perché ha il maggior diametro.

Così la macchina, o «ingegno», dell'Universo è ideata secondo tutte le regole della Meccanica: essa è fatta per l'eternità e possiede la facoltà del moto perpetuo. Le sfere celesti ricevono l'impulso al loro moto l'una dalla altra, procedendo dalla Terra verso l'Empireo, e l'ultima, delle Stelle Fisse, lo riceve dal Primo Mobile, che è il vero motore dell'Universo.

A causa di questo moto, Dante e Beatrice non salgono all'Empireo in linea retta, perché nelle successive soste entro i singoli Cieli girano insieme colla sfera e si spostano quindi dalla direttrice prima per ben nove volte — o, se vogliamo, continuamente — innanzi di raggiungere l'Empireo. Se ne ha la prova quando — Cielo VIII, C. XXVII, 79—84 — Dante vede la Terra dallo Zenit di Cadice anziché da quello di Gerusalemme, donde l'ha vista sei ore prima — C. XXII, 151—153 —, a causa dello spostamento che il Cielo VIII, o delle Stelle Fisse, ha subito durante la sua permanenza in quella sfera. Si chiederà in qual punto dell'Empireo arrivi a entrare Dante, per vedere Dio al centro della Mistica Rosa nonostante lo spostamento.

Fornisco questa spiegazione nel luogo opportuno — XXX canto, XIII scena —: qui premetto che, ovunque Dante arrivi a toccare l'Empireo, là è Dio, centro della Mistica Rosa, contornato dalle anime spiritualmente più vicine a lui.

Non dimentichiamo che la visione è spirituale e fantastica e, come tale, si avvera ugualmente ovunque venga pensata: quanto alla realizzazione scenica, certi problemi non si affacciano nemmeno, essendo già risolti nella mente dell'Autore: egli vuole così e così sia.

CARLO FACCIO