Università
Ca'Foscari
Venezia

Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Corso di Laurea magistrale
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)
in FILOLOGIA E LETTERATURA ITALIANA

Tesi di Laurea

Una memorabile visione. La divulgazione dell'opera di Dante nel XXI secolo

Relatore
Ch. Prof. Riccardo Drusi

Correlatori
Ch. Prof. Aldo Maria Costantini
Ch. Prof. Pietro Gibellini

Laureando
Andrea Simonato
Matricola 806757

Anno Accademico
2011 / 2012

Ringraziamenti

Se ho portato a termine questo percorso devo innanzitutto ringraziare i miei genitori. Senza il loro supporto e la loro comprensione non avrei nemmeno potuto iniziare i miei studi universitari. Attraverso i sacrifici che hanno fatto lungo tutta la mia vita per permettermi di studiare ho appreso il valore della cultura, ho capito che lo studio è un'opportunità, non un obiettivo, e che in quanto tale non andrebbe negato a nessuno il diritto di potervi accedere.
Li ringrazio soprattutto per la libertà che mi hanno lasciato nello scegliere il mio percorso, non solo di studi, ma di vita: pur non comprendendo sempre le mie decisioni si sono fidati e hanno gioito con me per i risultati che sono riuscito ad ottenere. Dedico a loro anche questo importante traguardo.

Ringrazio le mie sorelle per la stima e la fiducia che hanno sempre avuto nei miei confronti nonostante fossi molto più giovane di loro. Questo mi ha permesso di credere nelle mie capacità. Ringrazio Antonella e Gianfranco per avermi sostenuto molto nel mio percorso universitario e per l'aiuto concreto che mi hanno dato in questi ultimi anni permettendomi di superare momenti di difficoltà. Ringrazio Tiziana, Gino e le mie splendide nipoti, Giulia e Alessia, perché mi hanno dato fin da giovane una prospettiva e mi hanno spinto ad impegnarmi perché ne potessero trarre beneficio anche le generazioni successive alla mia.

Ringrazio Dante, perché leggendo il suo Poema, un'estate, ho maturato la decisione di iscrivermi a questa facoltà. La lettura privata della Commedia ha risvegliato in me una predisposizione naturale e un amore per l'arte letteraria che negli anni di liceo era stata sopita. Ho capito quanto la letteratura può dare alle persone e ho deciso di intraprendere un cammino che mi permettesse di arricchirmi personalmente e di condividere questa ricchezza con gli altri.

Ringrazio il prof. Costantini che ha saputo rafforzare la mia ammirazione verso l'opera di Dante e contemporaneamente mi ha mostrato con quanta umanità può essere insegnata la letteratura, quanta passione è contenuta in un testo e quanto valga la pena di farla uscire.
Lo ringrazio anche per avermi sostenuto durante tutto il mio percorso di studi, per essersi fidato di me nei periodi in cui sono stato meno costante e per aver trovato sempre il modo di superare ogni difficoltà burocratica.

Ringrazio tutti gli amici, i compagni d'università, i compagni d'Erasmus per aver fatto questo percorso insieme a me. Sono stati tutti ottimi compagni di viaggio e ciascuno a suo modo mi ha insegnato qualcosa che porterò per sempre con me.

Da quando il suo sorriso imparadisa la mia mente ogni mia azione ha uno scopo più grande. In lei trovo speranza, luce e conforto. In questi mesi di difficoltà ho trovato nei suoi occhi la forza per impegnarmi a concludere questa tesi perché senza questo passo non potrei cominciare a costruire realmente il futuro che lei mi fa desiderare. Grazie Chiara.

INDICE

Introduzione..... p. 2

CAPITOLO PRIMO

Il pubblico storico di Dante

1.1 Il lettore reale..... p. 5

1.2 Il lettore ideale..... p. 12

CAPITOLO SECONDO

Le rappresentazioni della Commedia

2.1 Lectura Dantis..... p. 25

2.2 Rappresentazione, performance e trasposizione audio-visiva..... p. 30

2.3 L' "esecuzione" della Commedia..... p. 43

2.4 Il Dante di Benigni..... p. 46

Inserti iconografici..... p. 55

CAPITOLO TERZO

Come leggere Dante

3.1 Un testo narrativo. Il narratario..... p. 65

3.2 Un testo da interpretare. Il lector..... p. 69

CAPITOLO QUARTO

Divulgare l'opera di Dante

4.1 Perché leggere Dante oggi?..... p. 77

4.2 Un progetto ministeriale. Leggere Dante oggi..... p. 86

4.3 Insegnare nell'epoca multimediale..... p. 95

4.4 I ragazzi di Dante..... p. 105

Conclusione..... p. 110

Bibliografia..... p. 114

Introduzione

Il 23 dicembre 2002 un programma televisivo diventa un caso letterario. Roberto Benigni recita in prima serata su RAI Uno l'ultimo canto del *Paradiso*. Dal giorno seguente le vendite della *Divina Commedia* aumentano in maniera esponenziale: i letterati cominciano a riflettere sull'efficacia di questa performance e l'opinione pubblica non risparmia le critiche a un sistema scolastico che in questi anni, di certo, non ha saputo produrre lo stesso interesse verso l'opera di Dante.

«È stata davvero una lezione?»[1] si chiede il prof. Scarpati. Pur nel riconoscere i pregi dell'esibizione, dichiara che, alla luce delle dinamiche scolastiche, non si possono comparare due realtà non omogenee. «Dire, peraltro, che l'insegnante deve far partecipare gli studenti alla vita dei testi che si leggono è osservazione molto ovvia, ma è certo che l'insegnante non ha come base di partenza la fama di un attore, né lo strumento televisivo, né la possibilità di trasformare la lezione in un evento teatrale»[2].

A livello popolare sempre di più sono le persone che si appassionano alla trasposizione del viaggio dantesco messa in scena dal comico fiorentino.

Nel frattempo, a livello didattico, anche in seguito agli stimoli del Ministero della Pubblica Istruzione[3], si mettono in atto strategie comunicative differenti. Talora si tenta la corsa alla semplificazione o all'ausilio delle più moderne tecnologie per cercare di comunicare attraverso gli strumenti multimediali a cui i ragazzi in età scolare sono

1 C. SCARPATI, *Dante, Benigni e la scuola: è stata davvero una lezione?*, in «Vita e pensiero. Rassegna italiana di cultura», 2003, 1, p.72

2 *Ivi*, p. 73

3 Con il D.M. dell'11 dicembre 2006, n. 1234 viene nominato il Comitato scientifico nazionale "Leggere Dante oggi"

«più abituati» e nei confronti dei quali, di conseguenza, dovrebbero essere più ricettivi.
Con questo lavoro non ci limiteremo a stabilire quanto esemplare possa essere la tecnica di Benigni e se e come la scuola possa beneficiare del suo «metodo». Il suo è il caso più eclatante e gode oggi di una risonanza mediatica non indifferente ma, storicamente, non è l'unico tentativo di comunicare l'opera dantesca attraverso uno spettacolo.
Indagheremo più in generale i modi e le forme con cui l'opera di Dante è stata sottoposta a processi di spettacolarizzazione[4] e come esse hanno contribuito alla sua diffusione.
Tenteremo inoltre di stabilire qual è il limite verso cui ci si può spingere senza rinnegare il messaggio originario dell'opera dantesca e allo stesso tempo permettere oggi la massima ed efficace divulgazione della *Divina Commedia*, il capolavoro letterario alla base della nostra cultura nazionale e di indiscutibile successo internazionale.
«Dante's audience is as varied today as it was when the *Divine Comedy* first appeared, cutting across class divisions and national boundaries. Moreover, it continues to enjoy a large public, selling hundreds of thousands of copies a year worldwide. A significant portion of this public is made up of students who tipically are required to read the poem in a heavily annoteted edition, in other words, as a classic rather than as a best seller. Meditation is necessary, of course. Seven houdred years separate us from the world of Dante's poem. We are no longer in touch with it's language, iconography, and cultural assumptions, with it's political, thological, mythological, and literary allusion. How can this context, necessary for the production of meaning – meaning, to be precise, which is not aberrant - best be recreated? With an old text, the

4 Si potrebbe fraintendere il termine attribuendogli una connotazione negativa. Questo è dovuto probabilmente all'accostamento immediato che può essere fatto con la pubblicità o le forme promozionali che hanno come unico scopo quello di produrre un guadagno. Si intenda, in questo caso, la resa sotto forma di spettacolo, di performance artistica che viene eseguita per un pubblico potenziale.

production of mening must take into account and be respectful of both our and the text's differing historical situations»[5].

5 A. A. IANNUCCI, *Dante, television, and education*, in «Quaderni di Italianistica», X (1989) , 1-2, pp. 1-33 [vol. monografico dal titolo: «Dante today»], p. 6

CAPITOLO PRIMO
Il pubblico storico di Dante

1.1 *Il lettore reale*

La *Divina Commedia* è stata quello che oggi potremmo definire un «instant best seller»[6], si diffuse e venne commentata immediatamente: «Dante had hardly settled into his grave before the first glosses appeared. His sources were tracked down and listed, and the litteral and allegorical meanings of his poem were exponded. No verse was left unremarked. By the end of the fourteenth century, Dante's poem had generated more commentary than Virgil's *Aeneid* had throughout the whole of the Middle Ages».[7]
Attestato questo indiscutibile successo immediato è il caso di definire chi fosse il pubblico che ne fu promotore.
Non è ovviamente possibile stabilire con certezza chi siano stati i primi fruitori della *Commedia* ma possiamo ricostruire un quadro generale basandoci sulle testimonianze che ne attestano in qualche modo la diffusione.

Un criterio d'indagine si può basare sull'analisi del paratesto dell'opera.
Partiamo dalla constatazione che la *Commedia* è l'unico testo volgare che nel corso del XIV sec. sia stato diffuso e riprodotto secondo tutta la gamma dei modelli grafico-librai dell'epoca[8]. Teniamo presente che il

6 A. A. IANNUCCI, *op. cit.*, p. 3

7 *Ivi*, p. 2-3

8 Cfr. L. MIGLIO, *Il pubblico di Dante: scrivere e leggere la "Commedia"*, in AA.VV., *Prima edizione a stampa della Divina Commedia, studi 3,* diretti da P. Lai, a c. di G. Alessandri e R. Landi, Foligno, Comitato di coordinamento per lo studio e la promozione della prima edizione a stampa della Divina Commedia Foligno [1472], 2004, p. 93

possesso dell'opera non implica strettamente la sua lettura ma ci restituisce senz'altro un parametro di diffusione.
Tra i codici che ci sono pervenuti alcuni presentano note e segni che testimoniano la lettura effettiva; in ogni caso dal tipo di impaginazione, dalla scrittura e l'ornamentazione si può in qualche modo dedurre la fisionomia dell'utente che commissionò ai copisti le copie del testo.

Tra tutte vi doveva senz'altro essere una nuova committenza borghese, facoltosa ma illetterata che, esclusa dalla consultazione di opere in latino, poteva ora avvicinarsi alla letteratura volgare. Ne è espressione il modello del libro-registro di lusso a cui appartengono alcuni tra i più celebri e antichi codici trecenteschi del poema, tra cui il famosissimo Trivulziano 1080 codice sottoscritto nel 1337-1338 da Ser Francesco di ser Nardo da Barberino, notaio di Val di Pesa.[9]
Il volume era «scritto in una cancelleresca, che nel '300 era divenuta la scrittura della borghesia laica alfabetizzata, di ineguagliata bellezza, elegante, armoniosa, calibrata, dal modulo piccolo e dal tratto uniforme che perfettamente si sposa con un'ornamentazione sobria e misurata affidata alle iniziali di cantica».[10]
Oltre ad essere strumento di acculturazione ed intrattenimento il codice era evidentemente anche un investimento economico simbolo dello status sociale.
Su di esso non compaiono infatti tracce evidenti di lettura ma solo qualche segno di richiamo ad indicare passi o parole interessanti come se la preoccupazione del possessore fosse quella di non rovinare la pagina.[11]
«Non sappiamo il nome di chi commissionò a Francesco di ser Nardo il manoscritto attualmente in Trivulziana, ma che quel nome vada ricercato in un ambiente cittadino, legato ad attività finanziarie, mercantili, artigianali, un ambiente in cui la scrittura che esso tramanda

9 Cfr. *ivi*, p. 95

10 *Ibid.*

11 Cfr *ivi*, p. 96

era più familiare e quindi più facile da leggere che altri tipi grafici, come la gotica, solitamente riservati alla cultura latina»[12].

Luisa Miglio sottolinea nel suo saggio che l'emergente produzione umanistica aveva sistematicamente escluso il Dante volgare dalla sua produzione, «prepotentemente indirizzata verso i testi latini di autori classici o moderni per cui si approntavano contenitori dai connotati fisici ben precisi: supporto membranaceo, ampi margini, testo a piena pagina, scrittura nuova, ornamentazione più che illustrazione»[13].

> Il pubblico di Dante era altrove [...] lo testimonia con la forza dei numeri la manciata di codici esemplati secondo i nuovi canoni cui fanno riscontro, invece, i molti manoscritti che denunciano la tipologia libraria modesta, nella scelta del supporto cartaceo, nella mancanza di apparato illustrativo, nell'adozione di scritture non librarie, prima tra tutte la mercantesca che rivendica fin nel nome la sua caratteristica di scrittura di un gruppo sociale, sistemi di produzione autarchici e privati fuori da strutture deputate ed organizzate. Come il Riccard. 1024 trascritto per sé nei primi del '400 da Zanobi di Pagolo Perini o il Riccard. 1915 copiato di sua mano nel 1449 di Guido di Francesco Guardi.
> Spesso copie come queste portano i segni di una degradazione, lontane come sono dalla raffinatezza e dall'eleganza delle pagine trecentesche in minuscola cancelleresca e più vicine al secondo e meno nobile modello di libro volgare – il libro zibaldone – ma, nel contempo esse sono il segno di un allargamento sociale, di un assestamento verso il basso della produzione e della fruizione della *Commedia* dilagata dagli avvertiti circoli notarili all'intraprendente ambiente mercantile assai meno sensibile all'aspetto esterno del prodotto. E sono anche il segno di un

12 *Ibid.*

13 *Ivi*, p. 98

> rapporto di lettura diverso, meno rispettoso della pagina scritta ma più intimo e profondo, quasi tattile, che non esitava a lasciare sulle carte i segni del proprio esistere. Possono essere tracce "pertinenti" come registrazioni di varianti, richiami al testo, correzioni, note di commento, segnalazioni di passi interessanti o organizzato e sistematico colloquio con l'autore, oppure "tracce impertinenti" come ricordi famigliari di nascite e morti, memorie cittadine, ricette e appunti personali che trasformano il manoscritto in prontuario, diario, libro di ricordanze, archivio privato.[14]

Una traccia della sua diffusione popolare è in qualche modo testimoniata dal racconto delle donne veronesi, narrato da Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante*:

> [⋯] avvenne un giorno in Verona ,essendo già divulgata pertutto la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua Comedia, la quale egli intitola Inferno, e esso conosciuto da molti e uomini e donne, che, passando egli davanti a una porta dove più donne sedevano, una di quelle pianamente, non però tanto che bene da lui e da chi con lui era non fosse udita, disse all'altre: «Donne, vedete colui che va nell'inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che là giù sono?» Alla quale una dell'altre rispose semplicemente: «In verità tu dèi dir vero: non vedi tu com'egli ha la barba crespa e il color bruno per lo caldo e per lo fummo che è là giù?»[15]

Dal testo emergono due notizie evidenti: l'opera si era diffusa subito; anche le donne ne conoscevano il contenuto.

14 *Ivi*, p. 98-99

15 BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, I, 20

Un'altra testimonianza indiretta ci perviene da due episodi narrati nel *Novelliere* di Sacchetti:

> [...] Quando ebbe desinato, esce di casa, e avviasi per andare a fare la faccenda, e passando 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 parea 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 facea 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 ferramenti. Il fabbro, voltosi con uno atto bestiale, dice:
> - Che diavol fate voi? sete voi 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 vuogli 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[...][16]

> [...] Andandosi un dì il detto Dante per suo diporto in alcuna parte per la città di Firenze, e portando la gorgiera e la bracciaiuola, come allora si facea per usanza, scontrò uno asinaio, il quale avea certe some di spazzatura innanzi; il quale asinaio andava drieto

16 SACCHETTI, *Trecentonovelle*, 14

> 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.
> 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.
> O dolci parole piene di filosofia! che sono molti che sarebbono corsi dietro all'asinaio, e gridando e nabissando ancora tali che averebbono gittate le pietre; e 'l savio poeta confuse l'asinaio, avendo commendazione da qualunche intorno l'avea udito, con così savia parola, la quale gittò contro a un sì vile uomo come fu quell'asinaio.[17]

Anche questi episodi denotano una diffusione popolare della *Commedia*: non solo la borghesia illetterata ma anche artigiani e allevatori conoscevano i versi dell'opera dantesca.
D'altronde anche Petrarca era convinto che le rime volgari di Dante circolassero «inter ydiotas in tabernis et in foro»[18].
Citiamo ora un'altra autorevole testimonianza:

> Theologus Dantes, nullius dogmatis expers,
> quod foveat claro philosophya sinu:
> gloria musarum, vulgo gratissimus auctor,
> hic iacet, et fama pulsat utrumque polum [...][19]

17 *Ivi*, 15

18 PETRARCA, *Epistole familiari*, XXI, xv, 15

19 G. DEL VIRGILIO, cit. in G. BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, I red., 91

Il successo popolare di Dante è immortalato anche da Giovanni del Virgilio che fissa al terzo verso dell'epitaffio scritto per commemorare il poeta l'affermazione «vulgo gratissimus auctor».
Come sappiamo la scelta del volgare era costata a Dante la possibilità di ricevere l'alloro poetico e proprio Giovanni del Virgilio denigrò la sua decisione quando ricevette i primi dieci canti del Paradiso. Alla morte di Dante non poté che constatare l'enorme successo di cui godeva già la produzione volgare dall'Alighieri e quindi concedergli un ultimo riconoscimento.

1.2 *Il lettore ideale*

Per comprendere chi sia il lettore ideale della *Commedia* è necessario rivolgere la nostra attenzione ai segnali lasciati dall'autore all'interno delle proprie opere.

Nel definire la sua scelta di scrivere in volgare Dante, all'altezza del *Convivio*, scrive in maniera esplicita quali sono i destinatari del trattato: «coloro che per malvagia disusanza del mondo hanno lasciata la litteratura a coloro che l'hanno fatta di donna meretrice; e questi nobili sono principi, baroni, cavalieri, e molt'altra nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari, e non litterati»[20].

La stessa motivazione sta alla base dell'analoga scelta linguistica adottata per la *Commedia* e ne viene data conferma nell'*Epistola XIII*: «[...] ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule comunicant»[21].

Ciò nonostante, Luisa Miglio sostiene che l'autore abbia indirizzato la sua opera ad un pubblico colto citando a testimonianza il verso dantesco «or ti riman, lettor, sovra il tuo banco /messo t'ho innanzi, ormai per te ti ciba»[22].

Rileva infatti che il lettore invocato dall'*auctor* debba essere un letterato che consuma il testo in una lettura privata, «sovra il tuo banco» [23].

Ricercare il destinatario all'interno della *Commedia* tra le espressioni dell'autore è un procedimento corretto ma va completato.

---

20 *Conv*. I, ix, 5

21 DANTE, *Epistole*, XIII, x

22 *Par*., X, 22,25

23 Cfr. L. MIGLIO, *op. cit*., p.101

Il tema del dialogo interno che Dante instaura con il suo lettore non suscitava particolare interesse fra i primi commentatori. La prima presa in carico da parte della critica sembra avvenire non prima del 1852, quando Ludwig Gottfried Blanc inserisce nel suo *Vocabolario Dantesco*, alla voce 'lettore', dopo l'elenco delle occorrenze: «Dante adresse très souvent la parole à son lecteur pour réveiller son attention».[24]
Attorno agli anni '70 il termine 'appello al lettore' diventa un termine tecnico, sancito dalla sua inclusione nell'*Enciclopedia dantesca*, non alla voce *lettore*, bensì a quella di *appello*.
«Considerata la mancanza di un tale stilema nell'epica classica l'uso di rivolgersi al pubblico può considerarsi una caratteristica della poesia medievale, segnale di un diverso rapporto dell'autore con il pubblico».[25]

Per comprendere chi sia il lettore bisogna comprendere prima di tutto cosa significava leggere nel medioevo.
Nell'espressione «O tu che leggi, udirai nuovo ludo» sembra ci sia una contraddizione di termini ma in realtà nel medioevo 'leggere' era innanzitutto 'udire' e la lettura si esercitava quasi sempre ad alta voce. Ne è testimonianza un passo di S. Agostino che nelle *Confessioni* si stupisce della particolare tecnica di lettura del suo maestro che riesce a leggere senza usare la lingua o la voce: «Sed cum legebat, oculi

24 P. DE VENTURA, *Gli appelli all'uditore e il dialogo con il lettore nella "Commedia"*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», I (2004) , p. 81

25 *Ivi*, p. 83; Si riferisce al contenuto espresso dal saggio di Gmelin, *Die Annrede an den Leser in Dantes Göttlicher Komödie*: «[...] L'apostrofe al lettore della Divina Commedia è uno degli aspetti personali dello stile dantesco. Insieme alle invocazioni alle Muse, serve a mettere in risalto momenti particolarmente interessanti del viaggio nell'aldilà, sia essa un richiamo alla visualizzazione di apparizioni particolarmente sorprendenti, sia essa un richiamo alla veridicità. L'apostrofe è l'espressione di un nuovo rapporto di Dante con il libro e con il lettore che sembra insieme spiccatamente medievale e moderno. Come nel banchetto spirituale del Convivio, Dante è l'apprendista che può anche chiamare il lettore a sedersi accanto a lui e a ripensare a ciò che ha appena ascoltato (X, 22 sgg.); è lo scrittore che esprime le aspirazioni del suo animo (X, 28); è l'annunciatore della sapienza e meraviglia divina; è però soprattutto l'uomo e il cristiano che vuole condividere la meraviglia della sua visione ultraterrena con tutti i suoi fratelli.»

ducebantur per paginas, et cor intellectum rimabatur, vox autem et lingu quiescebant»[26].

Di questa particolare consuetudine monastico medievale è testimone anche questo passaggio:

«Nel medioevo si legge generalmente pronunciando con le labbra, almeno a voce bassa, ascoltando perciò la frase che gli occhi vedono... Ne deriva, più che una memoria visiva della parole scritte, una memoria muscolare delle parole pronunciate, una memoria uditiva delle parole ascoltate»[27].

Tra i precetti di Ugo da san Vittore si dice che nel leggere la Scrittura, l'attività di lettura doveva essere azione di tutto il corpo «traduzione analogica della scrittura nella fisicità del gesto»[28].

Bisogna ricordare inoltre che è solo nel XIII sec. che i copisti cominciano ad organizzare il testo aggiungendo segni di interpunzione, fino a quel momento lo scritto si presentava come la trasposizione di un discorso orale.

Il modulo stilistico di rivolgersi al lettore non è riscontrabile tra i modelli della cultura classica mentre, in epoca medievale, dove è solitamente compito del giullare richiamare gli uditori all'attenzione, l'appello è una pratica ricorrente. Tuttavia nemmeno la retorica medievale certifica questa tecnica. I commentatori antichi, mancando altre definizioni, tendono a classificare queste occorrenze nel testo dantesco come 'apostrofi' ma la figura retorica non può essere identificata con l'uso che ne fa Dante: essa è una forma di sospensione dell'orazione per rivolgersi ad un interlocutore differente dal giudice mentre l'appello all'uditore o al lettore viene a posizionarsi tipicamente in posizione proemiale in funzione di *captatio*.[29]

---

26 AGOSTINO, *Confessiones*, VI, 3,3 cit. in P. DE VENTURA, *op. cit.*, p. 85

27 LECLERCQ, p.94 cit. in R. STEFANELLI, *"Leggere", "lettura", "lettore" nella "Commedia"*, in AA.VV., *Dante in lettura*, a cura di Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, p. 158

28 P. DE VENTURA, *op. cit.*, p. 85

29 Cfr. *ivi*, p. 88

Dato per assodato che si tratti di una pratica originale, analizziamo meglio come essa si realizza all'interno dell'opera.
Innanzitutto è necessario distinguere due forme di appello: quello in cui si fa esplicitamente riferimento al lettore; quelli in cui ci si rivolge ad un pubblico più ampio di uditori.
Spitzer identifica 19 luoghi in cui rilevare 'appelli al lettore'; sono gli stessi attestati dall'*Enciclopedia Dantesca* e utilizzati in tutti gli interventi successivi.
Paolo De Ventura mette in dubbio 2 di questi luoghi:

> *O voi ch'avete li 'ntelletti sani*,
> mirate la dottrina che s'asconde
> sotto 'l velame de li versi strani. [30]

> *O voi che siete in piccioletta barca*,
> desiderosi d'ascoltar, seguiti
> dietro al mio legno che cantando varca,
>
> tornate a riveder li vostri liti:
> non vi mettete in pelago, ché forse,
> perdendo me, rimarreste smarriti.
>
> L'acqua ch'io prendo già mai non si corse;
> Minerva spira, e conducemi Appollo,
> e nove Muse mi dimostran l'Orse.
>
> *Voialtri pochi che drizzaste il collo*
> *per tempo al pan de li angeli*, del quale
> vivesi qui ma non sen vien satollo,
>
> metter potete ben per l'alto sale
> vostro navigio, servando mio solco
> dinanzi a l'acqua che ritorna equale.[31]

30 *Inf.*, IX, 70-72; corsivo mio

31 *Par.*, II, 1-11; corsivo mio

Nel primo caso molti commentatori considerano che l'apostrofe sia rivolta all'uditore o a uditore e lettore insieme.[32]
Nel secondo caso appare invece più evidente che l'invocazione si rivolga a persone «desiderose d'ascoltare».
«Rispetto all'interpretazione di *Par*. II, 1-11 come 'appello' *stricto sensu* al lettore, o meglio 'ai lettori' (quelli preparati e quelli no, che dovrebbero chiudere il libro e tornare sui loro passi), è più soddisfacente considerare i versi proemiali del secondo canto del *Paradiso* come dichiarazione d'intenti da parte del poeta: non un messaggio iussivo, rivolto ad un interlocutore per spingerlo a fare qualcosa; ma più semplicemente un messaggio dichiarativo, informativo, per dichiarare tanto l'altezza di contenuto e forma quanto la novità e l'arditezza del progetto stesso. Se così non fosse, dovremmo, con qualche sforzo di immaginazione, figurarci un chierico o un *litterato* in grado di procurarsi e leggere il manoscritto dantesco pronto a interrompere a questo punto la lettura»[33].
Ecco un altro passo rivolto probabilmente ad un uditorio più ampio:

> Imagini, *chi bene intender cupe*
> *quel ch'i' or vidi* - e ritegna l'image,
> mentre ch'io dico, come ferma rupe [34]

In altri passaggi l'autore sottende un'implicita apostrofe al lettore, come nel primo verso dell'opera: «nel mezzo del cammin di *nostra* vita».

Il testo dantesco presenta inoltre numerose esplicite allocuzioni all'uditorio.
Nel girone dei superbi ad esempio:

32 Cfr. P. DE VENTURA, *op. cit.*, p. 91; si citano nel testo i commenti di Graziolo, del Buti e del Fiorentino

33 *Ivi*, p. 92

34 *Par.*, XIII, 1-3; corsivo mio

O superbi cristian, miseri lassi,
che, de la vista de la mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi,

non v'accorgete voi che noi siam vermi
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia sanza schermi?

Di che l'animo vostro in alto galla,
poi siete quasi antomata in difetto,
sì come vermo in cui formazion falla?[35]

Or superbite, e via col viso altero,
figliuoli d'Eva, e non chinate il volto
sì che veggiate il vostro mal sentero![36]

In altri casi l'apostrofe è rivolta a un destinatario più preciso:

Ahi gente che dovresti esser devota,
e lasciar seder Cesare in la sella,
se bene intendi ciò che Dio ti nota,

guarda come esta fiera è fatta fella
per non esser corretta da li sproni,
poi che ponesti mano a la predella[37]

Altre volte si può identificare l'apostrofe dantesca all'interno del discorso diretto dei vari personaggi a cui è data la parola:

A questo invito vegnon molto radi:
o gente umana, per volar sù nata,
perché a poco vento così cadi?[38]

35 *Purg.*, X, 121-129

36 *Ivi*, XII, 70-72

37 *Ivi*, VI, 91-95

38 *Ivi*, XII, 94-96

Di mia semente cotal paglia mieto;
o gente umana, perché poni 'l core
là 'v'è mestier di consorte divieto?[39]

Siate, Cristiani, a muovervi più gravi:
non siate come penna ad ogne vento,
e non crediate ch'ogne acqua vi lavi.[40]

«Nei passi citati il discorso di Dante, e dei personaggi da lui creati, assume le movenze dell'oratoria parenetica tipica del sermone edificante, ed è proprio al genere delle prediche che si potrebbe guardare per cogliere il corrispettivo stilistico di molte pose della *Commedia*, e in particolare la necessità di fare appello alla coscienza degli ascoltatori»[41].

Anche la scelta dantesca di utilizzare il volgare va nella stessa direzione dei predicatori medievali. Un giudizio analogo si può attribuire all'uso continuo di immagini e similitudini realistiche tratte dalla vita quotidiana che oltre ad essere una caratteristica della predicazione di Gesù era la tecnica utilizzata anche nelle omelie medievali. Stessa associazione può esser fatta con le allocuzioni all'uditorio.[42]

Come abbiamo visto numerose parti della *Commedia* invocano un sottotesto orale e richiamano una struttura performativa.

Anche Peter Armor ne è convinto e aggiunge: «Though certainly written to be read, the *Comedy* contains innumerable references to the poem, and to works by other poets, as speech or song, and hence to its recivere as a hearer rather than as an individual reader»[43].

Ma esiste una differenza tra la platea allargata degli uditori e il "lettore" con cui Dante stringe un rapporto molto più personale, come dimostra l'uso costante del vocativo singolare.

39 *Ivi*, XIV, 85-87

40 *Par.*, V, 73 – 75

41 P. DE VENTURA, *op. cit.*, p.94

42 Cfr. *Ibid.*

43 P. ARMOUR, *The* Comedy *as a Text for Performance,* in *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, a c. di A. Braida, L. Calè, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 18

«Tra il vasto uditorio cui si rivolge la *Commedia* un posto di riguardo spetta dunque al lettore. Se Dante non manca di apostrofare aspramente il suo uditorio, ciò, con il suo 'lettore' non accade mai. Non solo: quello che si svolge con il 'lettore' è un dialogo improntato a grande intimità e familiarità e, oserei dire, alla stima reciproca che si dà tra colleghi. Com'è noto, nel medioevo la parola 'lettore' era usata anche nell'accezione potremmo dire universitaria, equivalente di professore, studioso, critico letterario»[44].
A tale 'esperto' sembra rivolgersi in questi versi:

> A descriver lor forme più non spargo
> rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne,
> tanto ch'a questa non posso esser largo;
>
> ma leggi Ezechïel, che li dipigne
> come li vide da la fredda parte
> venir con vento e con nube e con igne;
>
> e quali i troverai ne le sue carte,
> tali eran quivi, salvo ch'a le penne
> Giovanni è meco e da lui si diparte. [45]

Al lettore viene infatti chiesto di approfondire l'argomento andando a studiare le Scritture.
Quando si invoca il lettore, inoltre, lo stile sembra piuttosto colloquiale in contrapposizioni alle apostrofi auliche presenti nella *Commedia* che sono in genere precedute da "O" esclamativa.[46]
Il vocativo al lettore di norma non è collocato in posizione enfatica:

> Pensa, lettor, se io mi sconfortai
> nel suon de le parole maladette,
> ché non credetti ritornarci mai.[47]

44 P. DE VENTURA, *op. cit.*, p. 96

45 *Purg.*, XXIX, 98-103

46 Es. «O de li altri poeti onore e lume» (*Inf.*, I, 82); «O anima cortese mantoana» (*Inf.*, II, 58)

ma qui tacer nol posso; e per le note
di questa comedìa, lettor, ti giuro,
s'elle non sien di lunga grazia vòte[48]

Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto
di tua lezione, or pensa per te stesso
com'io potea tener lo viso asciutto[49]

Aguzza qui, lettor, ben li occhi al vero,
ché 'l velo è ora ben tanto sottile,
certo che 'l trapassar dentro è leggero.[50]

Non vo' però, lettor, che tu ti smaghi
di buon proponimento per udire
come Dio vuol che 'l debito si paghi.[51]

Ricorditi, lettor, se mai ne l'alpe
ti colse nebbia per la qual vedessi
non altrimenti che per pelle talpe,[52]

A descriver lor forme più non spargo
rime, lettor; ch'altra spesa mi strigne,
tanto ch'a questa non posso esser largo [53]

Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,
quando vedea la cosa in sé star queta,
e ne l'idolo suo si trasmutava.[54]

S'io avessi, lettor, più lungo spazio
da scrivere, i' pur cantere' in parte

47 *Inf.*, VIII, 94-96
48 *Inf.*, XVI, 127-129
49 *Ivi,* XX, 19-21
50 *Purg.*, VIII, 19-21
51 *Ivi,* X, 106-108
52 *Ivi,* XVII, 1-3
53 *Ivi*, XXIX, 97-99
54 *Ivi*, XXXI, 124-126

lo dolce ber che mai non m'avrìa sazio[55]

Pensa, lettor, se quel che qui s'inizia
non procedesse, come tu avresti
di più savere angosciosa carizia;[56]

Leva dunque, lettore, a l'alte rote
meco la vista, dritto a quella parte
dove l'un moto e l'altro si percuote
[...]
Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.[57]

S'io torni mai, lettore, a quel divoto
trïunfo per lo quale io piango spesso
le mie peccata e 'l petto mi percuoto[58]

In un unico caso il vocativo al lettore appare ad apertura di un periodo, richiamando ancora una volta le modalità del proemio:

Lettor, tu vedi ben com'io innalzo
la mia matera, e però con più arte
non ti maravigliar s'io la rincalzo.[59]

In due casi il vocativo richiama esplicitamente il dialogo con il lettore. In questo passaggio si previene una domanda:

Com'io divenni allor gelato e fioco,
nol dimandar, lettor, ch'i' non lo scrivo,
però ch'ogne parlar sarebbe poco.[60]

55 *Ivi*, XXXIII, 126-128

56 *Par*., V, 109-111

57 *Ivi*, X, 7-9; 22-24

58 *Ivi*, XXII, 106-108

59 *Purg*., IX, 70-72

60 *Inf*., XXXIV, 22-24

Qui invece si previene una possibile obiezione:

> ma qui tacer nol posso; e per le note
> di questa comedìa, lettor, ti giuro,
> s'elle non sien di lunga grazia vòte[61]

Come vediamo, il rapporto instaurato con il lettore è prettamente dialogico e non è errato supporre che l'interlocutore immaginato da Dante sia un letterato colto, che legge la sua opera «sovra il suo banco» nel suo studio, che può approfondire la sua ricerca leggendo le Scritture («ma leggi Ezechïel») e imparare qualcosa dalla lettura del testo («prender frutto di tua lezione»).
Un'ulteriore conferma la potremmo dedurre dalle opere dantesche di cui la *Commedia* è maggiormente debitrice.
Nel *Convivio* Dante si rivolge direttamente ai destinatari della sua opera con questa espressione:

> E voi a cui utilitade e diletto io scrivo, in quanta cechitade vivete, non levando li occhi suso a queste cose, tenendoli fissi nel fango della vostra stoltezza![62]

Il lettore non vi è invocato esplicitamente e l'uso del 'voi' sembra indicare un generico destinatario multiplo.
L'unico passo in cui viene esplicitamente utilizzato il termine 'lettore' è questo:

> Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare apostando per le scritture ad utilitade di loro e di loro discenti [...][63]

61 *Ivi*, XVI, 127-129

62 *Convivio*, III, v, 22

63 *Ivi*, II, i, 5

I 'lettori' qui citati sembrano rispondere esattamente alle caratteristiche del lettore professionale che abbiamo richiamato poco fa.
Sarà interessante ora notare che nel *De vulgari eloquentia* il termine '*lector*' ha ben cinque ricorrenze:

> Ecce, lector, quod vel oblitus homo vel vilipendens disciplinas priores, et avertens oculos a vibicibus que remanserant, tertio insurrexit ad verbera, per superbam stultitiam presumendo. [64]

> Nec mireris, lector, de tot reductis autoribus ad memoriam: non enim hanc quam suppremam vocamus constructionem nisi per huiusmodi exempla possumus indicare. [65]

> Intuearis ergo, lector, actente quantum ad exaceranda egregia verba te cribrare oportet: nam si vulgare illustre consideres, quo tragici debent uti poete vulgares, ut superius dictum est, quos informare intendimus, sola vocabula nobilissima in cribro tuo residere curabis. [66]

> Vide ergo, lector, quanta licentia data sit cantiones poetantibus, et considera cuius rei causa tam largum arbitrium usus sibi asciverit; et si recto calle ratio te duxerit, videbis autoritatis dignitate sola quod dicimus esse concessum. [67]

> Satis hinc, lector, elicere sufficienter potes qualiter tibi carminum habituanda sit stantia habitudinemque circa carmina considerandam videre.[68]

---

64 *DVE*, I, vii, 3

65 *Ivi*, II, vi, 7

66 *Ivi*, II, vii, 3

67 *Ivi*, II, x, 5

68 *Ivi*, II, xii, 11

Come sappiamo, il *De vulgari eloquentia*, scritto in latino, era un manuale rivolto agli 'addetti ai lavori'. Non è sbagliato ipotizzare a questo punto che il 'lector' del *De vulgari eloquentia* coincida con il 'lettore' a cui si rivolge Dante nella *Commedia*. Quel lettore professionista che legge l'opera, la studia e la ripropone ai suoi discenti. Questi ultimi potrebbero essere identificati con l'ampio uditorio, non necessariamente letterato, richiamato più volte dal poeta.

Selene Sarteschi ci ricorda che «il termine lector, in epoca medievale, significa sia lettore che commentatore» e legge il continuo riferirvisi come intenzione di veicolare l'istanza maieutica del suo messaggio, riscontrando in questo rapporto autore-opera-destinatario il carattere innovativo della scrittura dantesca.[69]

«Dante sente prioritaria l'esigenza di istituire un contatto con il pubblico, nella misura in cui quest'ultimo è il referente, sia ideale sia concreto, lo spettatore e il testimone della sua parola»[70].

Boccaccio e Benvenuto da Imola colgono bene questa eredità: essi rappresentano «il lettore ideale prefigurato da Dante, come colui che [...] si erige a lettore-guida di altri lettori, così da sancire il definitivo trionfo della maieutica dantesca»[71].

Si può riassumere la riflessione sul lettore ideale della *Commedia* dicendo che molto probabilmente Dante invoca nel suo testo non una ma due figure distinte e correlate: «il semplice lettore, parte di un uditorio cristianamente universale, e il dotto, un diligente *praeceptor* che sappia mediare tra il difficoltoso dettato dantesco e il lettore in "piccioletta barca"»[72].

---

69 S. SARTESCHI, *Dante e il lettore*, in AA.VV., *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, p. 135

70 *Ivi*, p. 136

71 A. COTTIGNOLI, *«Auctor» e «lector» in Benvenuto lettore di Dante*, in *Dante e la fabbrica della "Commedia"*, a c. di A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni, Ravenna, Longo, 2008 cit. in D. PANTONE, *Oralità e pedagogia nel* Comentum *dantesco di Benvenuto*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXXI (2010), p. 113

72 D. PANTONE, *op. cit.*, p. 114

«For Dante, the women of Verona's oral reception of the poem and response to it may be incomplete but not inappropriate nor invalid»[73].

73 A. IANNUCCI, *op. cit.*, p. 5

CAPITOLO SECONDO

Le rappresentazioni della Commedia

2.1 *Lectura Dantis*

Come abbiamo visto la *Commedia* stessa, per scelta autoriale, richiama la necessità di liberare il testo dalla semplice lettura privata e di consegnarlo ad un pubblico più ampio.

«The singing of songs and the recitation of poems, including poems on seriuos subjects, pertained to the multifariuos entertainment activity in the Middle Ages»[74] ci ricorda Peter Armour.

«Un settore considerevole del pubblico originario di Dante conobbe il poema attraverso un'esperienza orale, piuttosto che attraverso una lettura lenta, silenziosa e meditata»[75].

Armour è convinto che Dante stesso abbia effettuato delle letture pubbliche della sua opera mentre era in esilio.[76]

Come dimostra la cronaca, l'esigenza si diffuse realmente tra i destinatari potenziali dell'opera.

«Quando nel 1373 alcuni cittadini fiorentini[77] presentarono al Gonfaloniere di Giustizia e ai Priori delle Arti una petizione perché venisse nominato un maestro adeguato per "leggere il libro che volgarmente si chiama el Dante", tutti i giorni escluso i festivi, non chiedevano un commento alla Commedia, attività da tempo fiorente

74 P. ARMOUR, *op. cit.*, p. 19

75 A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo*, in «Le forme e la storia», n.s., VI (1994), 1-2, pp. 107-124 [vol. monografico dal titolo «Letture Dantesche II» (Lectura Dantis Siciliana)], p. 108

76 Cfr. P. ARMOUR, *op. cit.*, p. 20

77 «non grammatici» ci riferisce il documento in nostro possesso, cit. in A. A. IANNUCCI, *op. cit.*, p. 109

grazie ai commenti parziali di Jacopo Alighieri o di Graziolo Bambagiuoli, a quelli più estesi di Pietro Alighieri, Iacopo della Lana, dell'Ottimo, o a quelli immediatamente precedenti di Guido da Pisa, di Guglielmo Maramauro, ecc.; chiedevano una lettura pubblica»[78].

Come sappiamo, l'incarico fu affidato a Giovanni Boccaccio che tenne 60 lezioni sui primi 17 canti dell'*Inferno*, iniziando in S. Stefano di Badia il 23 ottobre 1373.

Negli anni seguenti le *Lecturae Dantis* ufficiali si coniugarono ogni volta in maniera differente, condizionate dai criteri ermeneutici di volta in volta prevalenti. Così la lettura di Benedetto Varchi prediligeva l'indagine del sostrato filosofico mentre quella di Galilei si basava su un'attenta verifica delle sue asserzioni e quelle dei suoi avversari.[79]

Il Boccaccio impostò invece le sue letture partendo da un'assoluta adesione al testo. Il modello fu quello offerto dall'autoesegesi dantesca della *Vita Nova* e del *Convivio*: esposizione del senso letterale seguita poi dall'analisi del senso allegorico.

Nel fare ciò si attenne all'esplicita indicazione di Convivio II, 1:

> [...] sempre lo litterale dee andare innanzi , sì come quello nella cui sentenza li altri sono inchiusi, e sanza lo quale sarebbe impossibile ed inrazionale intendere alli altri, e massimamente allo allegorico. È impossibile, però che in ciascuna cosa che ha dentro e di fuori è impossibile venire al dentro, se prima non si viene al di fuori: onde, con ciò sia cosa che nelle scritture la litterale sentenza sia sempre lo di fuori, impossibile è venire all'altre, massimamente all'allegorica, sanza prima venire alla litterale.[80]

Nell'*Accessus* alla sua opera, Boccaccio definisce in maniera inequivocabile quali siano le sue intenzioni: «spiegare l'artificioso testo,

78 E. LANDONI, Lectura Dantis *tra istituzionalità e libertà*, in AA.VV., *Dante in lettura*, a cura di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, p. 51

79 Cfr. *Ibid.*

80 *Conv*., II, i, 8-9

la moltitudine delle storie e la sublimità dei sensi nascosti sotto il poetico velo della Comedìa del nostro Dante». Rispetterà con attenzione questi intenti e, in particolar modo, prediligerà particolarmente «la moltitudine delle storie»: «è qui che Boccaccio si trova a suo agio, nella veste di erudito che guida la ricezione del poema in senso già umanistico (ed è questo un lascito fondamentale all'istituzione *lectura*), ma soprattutto nella sua veste di narratore, incline a vedere nella narrazione la dimensione principale della Commedia»[81].

Dopo l'interruzione delle letture boccacciane vi fu un periodo un cui la *lectura* fu scarsamente esercitata.

Nuova attenzione a questa pratica venne data dall'Accademia fiorentina che nel '500 organizzo nuove letture tenute fra gli altri da Giovan Battista Gelli, Pier Francesco Giambullari, Niccolò Martelli, Benedetto Varchi, Ventura Strozzi, Galileo Galilei.

Il debito nei confronti dell'impostazione boccacciana era evidente, tanto che nei testi emergono evidenti richiami lessicali alla prima esposizione.[82]

Varchi tentò di impostare le sue lezioni con una lettura incline a far emergere i significati filosofici contenuti nell'opera ma fu costretto a desistere a causa delle lamentele che emergevano dal suo pubblico:

> L'intento mio, nobilissimi uditori, era di volere, fornita l'esposizione del primo Canto, disputare alcune questioni non meno belle ed utili che difficili e necessarie, le quali s'erano lasciate indietro sì per non interromper il discorso ordinario delle Lezioni, e sì per non confondere le materie; ma ora ho mutato proponimento, non tanto per cagione del tempo che n'hanno portato via [...] queste vacazioni, [...] quanto per lo essermi venute alle orecchie molte nuove doglianze di molti, i quali mi biasimano agramente e riprendono in moltissime cose; come quando dicono che nella Accademia non si debba favellare di cose

81 E. LANDONI, *op. cit.*, p. 53

82 Cfr. *Ibid.*

> filosofiche, come se si trovasse alcuna cosa che non fusse filosofica, comprendendo e abbracciando la Filosofia tutte le cose.[83]

Per due secoli la *Lectura Dantis* si disperse in commento puntiglioso, glossa la particolare o saggistica varia.
Iannucci critica questo cambio di rotta: «[...] from the outset the form became a literate vehicle for academic closure: learned words engulfed the Comedy's many voices»[84].
L'avvio delle moderne *Lecturae* è sancito il 27 aprile 1899 dal Presidente della Società Dantesca a Firenze.
Dall'impianto strutturale emerse come Boccaccio fosse ancora un modello. I lettori avevano infatti a disposizione l'intero corpus delle lezioni tenute dal Boccaccio, che furono stampate per la prima volta nel 1724 da Anton Maria Salvini.
L'altro punto di riferimento era senz'altro la lezione di De Sanctis che invitava a cogliere la realizzazione poetica nell'insieme non dedicandosi esclusivamente al particolare.
Tuttavia la *Lectura Dantis* istituzionale sembra avere un vizio di forma: «despite it's longstanding tradition [it] is fundamentally antithetical to oral communication, with the paradoxical result that it has to a great extent exluded the very group which gave rise to it»[85].

83 VARCHI, *Lezioni su Dante e prose varie*, a c. di G. Aiazzi e L. Arbib, Firenze 1841, I, cit. in E. LANDONI, *op. cit.*, p. 54

84 A. A. IANNUCCI, *Dante, television, and education*, *op. cit.*, p. 5

85 *Ivi*, p. 28, nota 11

2.2 *Rappresentazione, performance e trasposizione audio-visiva*

«Fin dai primi tempi la *Commedia* è riuscita a piacere e far pensare il suo pubblico, coinvolgendo le forme artistiche dominanti e i media del tempo, dai più popolari a quelli meno comuni e più accademici»[86].
Nel medioevo la traduzione in immagini del testo letto era una una pratica implicitamente legata alla lettura: «Un altro elemento importante... è la forza immaginativa degli uomini del medioevo... Noi siamo abituati a vedere... delle immagini stampate o proiettate... Essa era invece vigorosa, attiva negli uomini del medioevo; permetteva loro di rappresentarsi, di rendersi "presenti" le realtà, de vederle, in tutti i dettagli che i libri descrivono: colori e dimensioni delle cose, vesti, atteggiamenti e azioni delle persone, ambiente in cui esse si muovono»[87].
Sono un indice di questa capacità immaginativa anche le numerose miniature che accompagnavano i manoscritti della *Commedia*.[88]

Non bisogna dimenticare quindi che la componente visiva era molto importante e non è sbagliato immaginare che già durante le prime esposizioni pubbliche il lettore della *Commedia* aggiungesse tramite il linguaggio del corpo quell'amplificazione che abbiamo già ricordato essere auspicata da Ugo da San Vittore nella lettura delle Scritture.
Non dobbiamo scordare a tal proposito l'importante presenza nel medioevo dei giullari e la loro peculiarità espositiva: la mimica che si accompagnava al canto o alla recitazione aveva lo scopo di amplificare

86 A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo*, *op. cit*., p. 107

87 LECLERCQ, p. 97 citato in R. STEFANELLI, *op. cit*., p. 159

88 Cfr. A. BRAIDA, L. CALÈ, *Introduction*, in AA. VV., *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, a c. di A. Braida, L. Calè, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 9

l'effetto delle parole[89] e ci riusciva in virtù di un aspetto fondamentale della cultura medievale.
Nel saggio *I giullari e la questione della circolazione culturale nel medioevo*, Diego Carpitella ritiene di poter applicare alla questione giullaresca molti dei parametri di Milman Parry e della scuola di Yale-Havelock partendo dall'assunto che la società medievale si fondava su una cultura orale.
Al paragrafo dedicato alla *Psicologia dell'esecuzione poetica* si afferma che:

> Le culture orali, alle quali appartengono la poesia e la rappresentazione dei giullari, hanno un tasso altissimo di visualizzazione, anzi si può dire che non possono prescindere dalla comunicazione visiva. Ciò vuol dire che uno studio corretto dei modi della comunicazione giullaresca dovrà necessariamente tener conto delle formule e dei moduli cinesici, cioè del linguaggio del corpo formalizzato e coessenziale nella comunicazione.[90]

A prescindere dal fatto che il comunicatore del messaggio sia o meno un giullare, partiamo da una constatazione più generale: «Almeno fino a Petrarca [...] la poesia medievale è in gran parte teatro»[91].
Renzo Scarabello, nel suo saggio parla di una vocazione fisiologica della poesia medievale all'oralità, alla vocalità e al teatro. Dei due primi aspetti abbiamo già discusso, per quanto riguarda la dimensione teatrale, l'autore definisce la Commedia «il più grande dei teatri, che ospita un'inesauribile gamma di gesti, modulazioni, suoni, voci,

89 Cfr. T. SAFFIOTI, *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi,* Milano, Xenia Edizioni, 1990, p. 117

90 D. CARPITELLA, *I giullari e la questione della circolazione culturale nel medioevo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, atti del II convegno di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, 17-19 giugno 1977, p. 64

91 R. SCARABELLO, *Per una lettura teatrale di Dante*, in *Dante in lettura, op. cit.*, p. 205

spaziando disinvoltamente dal sacro al profano, dal comico al tragico, dal quotidiano al solenne, dal serioso al grottesco, dalla farsa all'elegia»[92].

Dal linguaggio del corpo al linguaggio delle arti figurative, l'alto tasso di rappresentabilità della *Commedia*, ha fatto sì che essa sia, dal medioevo ad oggi, l'opera maggiormente utilizzata come fonte d'ispirazione da parte di pittori, scultori e artisti.[93]
Antonio Sorella riconduce ciò all'«indiscussa capacità di Dante nel seguire il precetto oraziano e classico ut pictura poësis»[94].
Ci soffermeremo poco e non analizzeremo in maniera dettagliata i prodotti delle arti figurative statiche. Ricordiamo a scopo statistico che dal XIV secolo ad oggi la cantica maggiormente rappresentata è l'*Inferno*.

Con la *Commedia*, parallelamente ai numerosi testi critici e commenti, si sviluppa immediatamente una tradizione iconografica che cominciando dalle miniature, appena apparve il libro a stampa, si trasformarono in xilografie incisioni e disegni.
«Dal punto di vista più alto del panorama culturale, la *Commedia* generò non soltanto una risposta filosofica in termini di esegesi verbale e visiva legata al testo. Ci fu anche una risposta di carattere creativo: il testo divenne fonte d'ispirazione per l'elaborazione di altri contenuti, indipendenti dalla sua struttura».[95]
In questo senso Dante ha dato origine ad affreschi, quadri, sculture e perfino ad opere architettoniche e nel corso dei secoli la sua opera è stata raffigurata da numerosi importanti maestri della storia dell'arte: da Giotto e Michelangelo a Blake, Rodin e Salvator Dalì.[96]

---

92 *Ibid.*

93 Cfr. A. SORELLA, *Letture figurali della "Commedia"*, in *Dante in lettura, op. cit.*, p. 267

94 *Ibid.*

95 A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo, op. cit.*, p. 107

96 Cfr. *Ibid.*

Dopo questo breve exscursus sulla rappresentabilità visiva della *Divina Commedia*, passiamo ad analizzare alcuni degli esempi più significativi della trasposizione performativa ed audio-visiva dell'opera.
Cominciamo dal teatro.
Dal 1989 al 1991 nel Fabbricone di Prato, Federico Tiezzi, con i suoi collaboratori e con alcuni giovani attori diplomati nella maggiori scuole d'arte drammatica italiane, crea un Laboratorio da cui nascono tre spettacoli, trasposizione teatrale delle tre cantiche della *Commedia*. Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici hanno creato, ciascuno dedicandosi a una cantica, «le strutture drammaturgiche su cui regista ed interpreti hanno allestito lo spettacolo integrando la vocalità e la gestualità con l'immaginario figurativo di scene e costumi e con la sonorità della parola poetica, la quale già nei testi sembra tanto fortemente espressiva da imporre l'esigenza di essere pronunciata»[97].
Dopo le prime rappresentazioni teatrali a Prato, i tre spettacoli sono stati messi in scena in molte altre città, adattando ogni volta lo spettacolo a luoghi, a palcoscenici, a pubblici diversi.[98]
Nel rielaborare la *Commedia*, i tre autori hanno tagliato parti del testo e le hanno mischiate con brani di altri autori sia appartenenti all'epoca di Dante che nostri contemporanei. Franco Prono sostiene che «la reinterpretazione odierna del poema non può che aggiungere ad esso gli echi, le suggestioni, i suoni della cultura del Novecento»[99].
«Le tre riscritture poetiche hanno in comune un filo conduttore: il viaggio di Dante nell'oltretomba come metafora del viaggio che ogni uomo compie dentro se stesso mettendosi in rapporto con i suoi simili, e in sublime tensione verso la dimensione dello spirituale e dell'assoluto.

97 F. PRONO, *La "Divina Commedia" in teatro e in video*, in AA.VV., *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della* Commedia. *Atti del Convegno*, Torino, 17-18 maggio 2004, a c. di E. Ardissino e S. Stroppa Tomasi, 2007, p. 107

98 Cfr. *Ivi*, p. 108

99 *Ivi*, p. 108-109

Questo viaggio avviene attraverso luoghi misteriosi, terribili, affascinanti, fantastici, nei quali si dipana la scoperta del sé»[100].
Nella drammatizzazione dell'opera dantesca particolare importanza viene data all'attore che è libero di inventare e immaginare sul palco «diventando artefice di un teatro di parola rigoroso ed essenziale»[101].
Di particolare interesse è anche la videodocumentazione dello spettacolo realizzata da Agata Guttaduro. Ciò che ne risulta, non riproduce ovviamente la stessa dimensione e le stesse dinamiche che si sviluppano in teatro ma riesce a volte a rileggere l'evento scenico proiettandolo in altre dimensioni rappresentative e svelando ulteriori possibilità espressive.[102]

Un'altra ricostruzione teatrale ha rimesso in scena l'opera dantesca in tempi più recenti, questa volta sviluppando anche la dimensione musicale. *La Divina Commedia. L'opera. L'uomo che cerca l'amore* è il musical kolossal ideato da don Marco Frisina che è stato rappresentato per la prima volta nel 2007 e successivamente ampliato nell'apparato scenografico e portato in tour fino all'Arena di Verona.
L'opera ha ottenuto il patrocinio i importanti istituzioni nazionali civili e religiose: dalla Società Dante Alighieri alla Camera dei Deputati e Senato della Repubblica per finire con il Pontificio Consiglio della Cultura e con la Conferenza Episcopale Italiana.
Così lo spettacolo viene descritto nel sito internet ufficiale: «Marco Frisina è l'autore delle emozionanti musiche che, partendo dalle sonorità del rock esprimono la drammaticità dell'*Inferno* e, attraverso le struggenti melodie del *Purgatorio*, giungono al *Paradiso*, dove arie sinfoniche accompagnano un'esplosione di colori e luci. In quest'opera lo spartito si fonde con le immagini, che riprendono le incisioni di

100 *Ivi*, p. 109

101 *Ibid.*

102 Cfr. *Ivi*, p. 108

Gustav Doré. Il libretto, sul testo originale di Dante, è di Gianmario Pagano»[103].
Le recensioni sono per lo più positive: «Siamo di fronte, finalmente, ad un vero e proprio musical made in Italy. Un kolossal capace di competere a testa alta con la migliore produzione di Broadway. Sia per qualità artistica, che per spettacolarità e tecnologia. E per numeri. Non solo quelli riguardanti la quantità di mezzi (un'imponente teatrotenda itinerante che ospita 2.500 spettatori a serata), di cast (24 cantanti, 20 ballerini e 10 acrobati vestiti da una produzione di 600 costumi, con le creazioni fantastiche del premio Oscar Carlo Rambaldi), e altre cifre che si potrebbero sommare – come l'utilizzo, per l'imponente scenografia, di quattro videoproiettori di cui uno da 30.000 ansilumen, unico spettacolo in Italia ad utilizzarlo -. Ma soprattutto per l'enorme affluenza di pubblico»[104].
Dopo la stagione 2010-2011, anno in cui lo spettacolo è stato presentato anche all'Arena di Verona, non sono state programmate altre date.

Dedichiamoci ora alle trasposizioni audio-visive della *Commedia*.
Amilcare Iannucci riprende il concetto di società orale e fa notare come il testo della *Commedia* possieda numerose caratteristiche che Fiske e Hartley, nel volume *Reading Television*, elencano tra i modi della comunicazione orale: drammaticità, episodicità, composizione a mosaico, dinamismo, immediatezza, concretezza, aspetti sociali, metaforici, retorici, dialettici. «A questo è da aggiungersi tanto la facilità di memorizzarlo, dato che vari brani possono senza difficoltà essere imparati a memoria e recitati ad alta voce; quanto il "senso di contemporaneità" che esso determina»[105].
È giusto precisare che ammettere queste caratteristiche non significa privare l'opera della sua connotazione testuale. «Il poema dantesco possiede, in un modo o nell'altro, tutte le caratteristiche formali della

103 http://www.ladivinacommediaopera.it/

104 G. DI STEFANO, *La Divina Commedia versione musical*, «il Sole 24 Ore», 11 gennaio 2008

105 A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo*, *op. cit.*, p. 108

composizione letteraria, affiancate e contrapposte a quelle della comunicazione orale»[106].
In base alle sue caratteristiche testuali, l'opera dantesca può essere paragonata a ciò che Fiske in *Television Culture* chiama un testo «producibile». «Un testo producibile è polisemico e unisce la facile accessibilità dell'opera leggibile alle complesse strategie discorsive di quella scrivibile. Tali peculiari caratteristiche testuali permettono al poema di avere un significato e di essere piacevole a livelli di pubblico che attraversano tutta la vasta gamma dei meno dotti ai più sofisticati e selettivi»[107].

Fatte queste premesse non ci si dovrebbe stupire se l'opera di Dante è stata in grado di ispirare trasposizioni televisive.
La televisione è un medium di carattere soprattutto auditivo e le sue particolari caratteristiche testuali, come quelle della *Commedia*, si inseriscono in una cultura popolare nella quale l'oralità ha un ruolo fondamentale.[108]
Walter J. Ong, pur sottolineando le sostanziali differenze con la cultura del passato, mette in evidenza una caratteristica fondamentale della nostra contemporaneità:

> [...] con il telefono, la radio, la televisione e i vari tipi di nastri da registrare, la tecnologia elettronica che ha condotti in un'era di "oralità secondaria". Questa nuova oralità ha sorprendenti somiglianze con quella più antica per la sua mistica partecipatoria, per il senso di comunità, per la concentrazione sul momento presente e persino per l'utilizzazione di formule. Ma si tratta di un'oralità più deliberata e consapevole, permanentemente basata sull'uso della scrittura e della stampa, che sono essenziali per la

106 *Ibid.*

107 *Ivi*, p. 110

108 Cfr. *Ibid.*

> fabbricazione e il funzionamento delle attrezzature, nonché per il loro uso.[109]

Constatato che *Commedia* e televisione possono in qualche modo andare d'accordo ciò non significa che tutte le produzioni televisive realizzate fino a questo momento abbiano raggiunto dei risultati soddisfacenti dal punto di vista divulgativo.
«Trasferire Dante dal testo scritto a quello visivo può essere naturale, ma non è certo facile; l'iniziativa pone dei problemi formidabili, di natura sia tecnica che teorica»[110].

Elencherò e descriverò brevemente i lavori più noti. Precisiamo qui che analizzeremo solo lavori che hanno lo specifico intento di riprodurre esplicitamente, secondo i temi cinematografici-televisivi, l'opera dantesca. Ricordiamo comunque che la *Commedia* ha influenzato diversi registi. Possiamo nominare fra gli altri Fellini, Tornatore o Pasolini del quale in *Salò o le 120 giornate di Sodoma* è riscontrabile in maniera inequivocabile l'ispirazione dantesca. Vale la pena di menzionare inoltre l'opera che più di tutte ha attinto all'immaginario dantesco: si tratta de *I dannati Varsavia*, film del polacco Andrzej Wajda.[111]

Nel 1988 il Dipartimento Scuola Educazione della RAI-TV ha prodotto e trasmesso una serie dedicata alla *Commedia*.
Consiste in 100 episodi, diretti da Marco Parodi, ognuno dedicato ad un canto. Ciascun canto è introdotto da Giorgio Petrocchi, coordinatore accademico del testo; successivamente viene letto da un attore famoso (Albertazzi, Sbragia, Salerno); alla fine due studiosi commentano interpretando un dialogo costruito artificialmente.

---

109 W. J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il mulino, 2009, p. 191

110 A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo, op. cit.*, p. 111

111 Cfr. J. BÁRDOS, *Dante e il cinema*, in AA. VV., *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*. Atti del Convegno Internazionale, 24-26 Giugno 2010, Accademia d'Ungheria in Roma, a c.di É. Vígh, Roma, Aracne, Accademia d'Ungheria in Roma, Istituto Storico "Fraknói", 2011, p. 343

Piuttosto duro il giudizio di Amilcare Iannucci: «Dal punto di vista accademico, questi programmi sono impeccabili, un tributo a Petrocchi, uno degli studiosi di Dante più importanti del nostro secolo. Tuttavia l'approccio è incompatibile con il medium. Tali programmi non sono sensibilizzati né al linguaggio della televisione, né a quello telepotenziale della *Commedia* dantesca. Le letture interpretative sono troppo teatrali per il medium; il commento affronta gli argomenti fondamentali, ma rimane troppo specializzato per il pubblico cui è rivolto. La sua presentazione è allo stesso tempo imbarazzante e poco stimolante. Inoltre l'introduzione e il dibattito hanno luogo nella splendida Biblioteca Vallicelliana di Roma, con la conseguenza che ne viene accentuato il tono specificamente accademico di tutta l'impresa, contribuendo naturalmente ad allontanare ancora di più il pubblico»[112].

Con analogo scopo educativo è stato sviluppato dall'Università di Toronto un progetto intitolato *Divine Comedy: A Televisual Commentary*. A questa data risultano essere stati prodotti 2 filmati anche se nel suo articolo Amilcare Iannucci, curatore del progetto, parla di un terzo in fase di realizzazione. Le immagini sono montate in modo da creare un senso di movimento; contemporaneamente il testo viene letto da un narratore professionista che non appare nello schermo, il tutto accompagnato da una musica di sottofondo.[113]
I lavori si rivolgono a studenti universitari e sono pensati per il lavoro in classe, non per la telediffusione. I due video completi si intitolano *La rete di Vulcano: passione e punizione* che tratta del V canto dell'Inferno e *L'Ulisse dantesco e la tradizione omerica* che tratta del XXVI canto della stessa cantica.
«Essi intendono ricostruire televisivamente l'iconografia dantesca della dannazione e della salvezza che le vigorose immagini verbali miravano a far scattare nella mente dei contemporanei del poeta»[114].

112 A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo, op. cit.*, p. 112

113 Cfr. ID., *Dante, television, and education, op.cit.*, p. 21

114 ID., *Dante autore televisivo, op. cit.*, p. 113

Vengono utilizzate miniature ed altre immagini visive che facevano parte del patrimonio culturale del pubblico originario di Dante. Le figure si susseguono in maniera dinamica nel video mentre una voce narrante legge la *Commedia* accompagnata da un sottofondo musicale.
«Lo scopo fondamentale della serie di videocassette dell'Università di Toronto è dunque di ricollocare storicamente lo studente in un ambiente preumanistico e di renderlo cosciente del processo, in modo che i contesti visivi e orali della commedia possano essere rivissuti criticamente»[115].
Anche in questo caso l'opera è rivolta ad un pubblico colto, già predisposto a cogliere i significati più profondi dell'opera, ma questa volta intenzionalmente. Questa creazione non sembra essere circolata molto e il fatto che non siano stati realizzati altri episodi significa che probabilmente non deve avere avuto un grande successo. Ricercando i titoli dei due video realizzati possiamo constatare la loro presenza in diverse biblioteche universitarie americane. Tuttavia essi appaiono nel formato VHS: la mancata digitalizzazione (conversione in DVD) può essere indice di uno scarso o inesistente utilizzo dello strumento didattico.

Reperibile ancora oggi in DVD, opera di maggior fortuna ed evidente successo è la trasposizione televisiva dell'*Inferno* realizzata alla fine degli anni '80 del secolo scorso da Peter Greenaway e Tom Phillips.
A TV Dante, questo il titolo della serie, parte dal procedimento opposto rispetto all'ultima opera analizzata: esso tenta di riprodurre il contenuto della Commedia proiettandolo in una dimensione visiva contemporanea.
L'idea fu di Greenaway dopo aver visto le illustrazioni della *Commedia* di Tom Phillips. Sembra che il progetto mirasse a realizzare una serie televisiva in 34 puntate che riproducessero ognuna un canto dell'*Inferno*[116], ma vennero realizzati e diffusi solo i primi 8 canti.

115 *Ibid.*

116 Cfr. *Ivi*, p.115

Il pilota, che trattava il V canto dell'*Inferno* venne realizzato nel 1984, il resto delle puntate fu completato entro 1988 e trasmesse da Channel 4 nel 1990.[117]

Come si accennava in precedenza i video si ispirano al testo dantesco ma lo rielaborano in chiave contemporanea. L'intento è evidentemente creativo. Greenaway utilizza al massimo delle sue potenzialità la tecnologia di cui dispone per creare delle sequenze visive dall'alto contenuto espressivo.

Per avere un'idea di come si presenta l'opera basta immaginare che mentre la voce narrante parla della bufera che avvolge i lussuriosi sullo schermo appaiono scene di tempesta tratte da un servizio meteorologico. Nel racconto si inseriscono anche le note, che compaiono sotto forma di riquadri: la narrazione viene sospesa e all'interno del riquadro lo specialista di turno fornisce la spiegazione necessaria alla comprensione del testo.

Amilcare Iannucci giudica in maniera molto positiva questo esperimento. Commentando l'episodio dedicato al V canto afferma che «la loro lettura del quinto dell'*Inferno* non è "aberrante"[118], e dal punto di vista del commento ha lo stesso valore degli altri programmi esaminati. La videocassetta parte deliberatamente dal proposito di mettere in evidenza gli aspetti scrivibili sperimentati del poema dantesco, estrinsecando il suo complesso discorso allegorico e metaletterario. Usa abilmente il testo per scandagliare, a volte in maniera parodistica, le convenzioni "linguistiche" del medium. Ne risulta uno spassoso collage postmoderno di stili televisivi, un esercizio non dissimile nello spirito nello spirito del plurilinguismo e dalla consapevole fusione da parte di Dante di vari stili nell'ambito di questo episodio»[119].

---

117 Cfr. *Ibid.*

118 Si fa riferimento alla terminologia usata da U. Eco

119 A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo*, *op. cit.*, p. 115

L'opera audio-visiva, di indiscutibile valenza artistica, ha avuto un notevole successo riscuotendo anche numerosi premi internazionali.[120] Il fatto che nel 2011 sia stata pubblicata in DVD la sua versione digitalizzata è segno evidente che l'opera continui a godere di un notevole successo anche ai nostri giorni.
Dal punto di vista filologico dobbiamo però mettere in evidenza che se *A TV Dante* è in grado di riprodurre in maniera efficace il discorso metaletterario di Dante, contemporaneamente smarrisce la «caratteristica leggibile della *Commedia*», l'accessibilità del testo narrativo.[121]

Fin dall'inizio della storia del cinema molti registi si cimentarono nel tentativo di riprodurre la *Divina Commedia*. Il lavoro più riuscito, e lo dimostra il fatto che sia tutt'oggi in circolazione[122], è l'*Inferno* di Giuseppe De Liguoro, lungometraggio del 1911. Si tratta tra l'altro il primo film italiano per serata intera.
Il mondo visivo è ispirato alle illustrazioni di Gustave Doré, «il fumo turbinante, l'illuminazione espressiva e le convulsioni della massa degli uomini nudi crea l'atmosfera di base dell'inferno. Solo raramente si vedono primi piani o campi medi: gli eventi per lo più sono osservati da campi lunghissimi, campi lunghi o campo totale. Ciò rende possibile che le persone siano mostrate nude» ed inoltre «le immagini a campo totale riescono a comunicare l'atemporalità e l'eternità dei movimenti»[123].
Un problema insito in qualsiasi rappresentazione cinematografica, cioè quello di perdere attraverso la concretezza delle immagini i concetti astratti che dovrebbero comunicare, è superato grazie all'utilizzo della

120 Miglior videocassetta al Montreal Intenational Film and Video Festival nel 1990; Special Prize Prix Italia nel 1991; Finalist Award - New York International Film and TV Festival

121 Cfr. A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo*, *op. cit.*, p. 120

122 Nel 2004 ne è uscita un'edizione in DVD e nel 2005 il supporto venne allegato all'antologia dantesca per le scuole superiori *La mente innamorata* edita da Bruno Mondadori

123 J. BÁRDOS, *op. cit.*, p. 342-343

nebbia, che rendendo incerti i contorni degli oggetti fa capire che una valle, un monte, un fiume appartengono alla realtà infernale.[124]
Le didascalie, preparate da d'Annunzio, non spezzano il ritmo della narrazione e non distolgono l'attenzione dalle immagini ma, a loro modo, contribuiscono a ricreare l'unità dell'atmosfera.[125]
Altri inserti sono rappresentati dai flashback che inseriscono episodi che rievocano la storia in una dimensione che è per la maggior parte del film atemporale. Si tratta ad esempio del richiamo dei fatti accaduti al conte Ugolino o l'accecamento di Pier delle Vigne: in queste scene viene utilizzata la tecnica narrativa dei film storici in costume con particolare attenzione per i dettagli.

Tutte le trasposizioni visive di un opera implicano un problema estetico e narrativo. «[...] mostrando i protagonisti, i luoghi e gli eventi che fino a quel momento esistevano solo nell'immaginazione dei lettori (e dell'autore), restringe lo spazio dell'immaginazione e rende tutto troppo concreto»[126].

124 Cfr. *Ivi*, p. 343

125 Cfr. *Ivi*, p. 342

126 *Ivi*, p. 341

2.3 *L' "esecuzione" della Commedia*

Come abbiamo già accennato a partire dagli anni '80 la Televisione Italiana sente l'esigenza di utilizzare il mezzo audiovisivo per veicolare il messaggio dantesco. La soluzione 'accademica' di Petrocchi non ebbe grande successo configurandosi come una *Lectura Dantis Televised*, per usare il termine di Amilcare Iannucci.[127] Contemporaneamente però si sviluppò un altro filone, che passa attraverso le esibizioni di Sermonti e Gassman e che arriva a Benigni.

Oltre alla naturale predisposizione della *Commedia*, contribuisce al grande successo mediatico anche il sentimento popolare che, sviluppatosi a fine Ottocento e rinsaldatosi con il Risorgimento e con l'approccio critico di De Sanctis, percepisce «Dante come archetipo genitore dell'Italia Unita in Stato e Nazione»[128] e innesca una naturale attenzione nei suoi confronti. Di certo però questa attenzione va mantenuta e molto dipende anche dall'impostazione dell'esibizione e dalle caratteristiche dell'espositore.

Negli anni '80 si matura la consapevolezza della «congeniale 'oralità'»[129] del testo della *Commedia* e ciò emerge nelle più famose letture eseguite a partire da quegli anni.

Si pensi ad esempio all'esecuzione di Carmelo Bene, «dai forti echi ritmico-timbrici»[130], che ebbe luogo il 2 agosto 1981, a Bologna in occasione dell'anniversario della strage terroristica o alla lettura integrale dell'*Inferno* promossa da Pietro Carriglio, l'allora direttore del

---

127 A. A. IANNUCCI, *Dante, television, and education*, *op. cit.*, p.9

128 R. CAPUTO, *Dante "a mente" e "ad alta voce". L"esecuzione' della "Commedia" nella radiotelevisione italiana dell'ultimo ventennio*, in R. Caputo, *Il pane orzato. Saggi di lettura intorno all'opera di Dante Alighieri*, Roma, Euroma, 2003, p. 120-121

129 *Ivi*, p. 123

130 *Ibid.*

teatro stabile di Roma, e lo scrittore e critico letterario Giovanni Raboni nel biennio 1991-93.
Di questa esperienza ci dà un'importantissima testimonianza lo stesso Raboni. Sul palco si alternarono poeti, scrittori, artisti ed intellettuali ma non attori e ciò che colpì maggiormente il poeta fu «la nuda lettura, la lettura in quanto tale [...] la sua (non importa se disinvolta o impacciata, brillante o faticosa, limpida o nebbiosa) identità e forma sonora [...] a emergere memorabili erano proprio le singole "messe in voce", le implicite "interpretazioni" che ogni lettore, volendo o non volendo, molto spesso sicuramente non volendo, aveva dato al testo per il fatto stesso di pronunciarlo, di attribuirgli (e, d'altronde, come evitare di farlo?) il proprio accento, il proprio timbro vocale, il ritmo consueto o emozionato del proprio respiro»[131].

Vittorio Sermonti, debitore della lezione di Contini, imposta la sua «esecuzione» dando molta importanza all'aspetto fonico e vocale. «La nozione di esecuzione, mutuata forse dallo spazio musicale, consente a un personalità come Sermonti di eludere la collocazione puramente accademica del lettore critico [...] e di concentrare tutta la capacità di significazione nell'atto orale della lettura»[132].
L'"esecuzione" risulta essere un tratto caratteristico della critica dantesca contemporanea essendo il modo attuale di leggere Dante, quasi in connessione diretta con l'esperienza dell' "esposizione" di Boccaccio.[133]
L'esercizio critico di Sermonti si basa sul buon senso, vagliato comunque da lunghi studi, e sulla leggerezza caratteristica dello sguardo di un lettore non professionale.[134]
Ecco come Sermonti definiva la sua esecuzione del testo dantesco:

---

131 G. RABONI, *Leggere, recitare, parlare: qualche ipotesi sulla ricostruzione vocale di Dante*, in *Teatro italiano*, a c. P. Carriglio e G. Strehler, Roma, Laterza, vol. I, 1993, p. 12-13

132 R. CAPUTO, *op. cit.*, p. 126

133 Cfr. *Ibid.*

134 Crf. *Ivi*, p. 127

> La voce ne sa più di me, più di quanto ne so io. Mi affido a lei. È lei che scopre nel testo, in censure, arsi, tesi, scarti rimici, l'espressione in senso musicale. 1) Non fare finta di essere Dante – quello che dice Io è un personaggio che lui si è inventato – quell'io simula di ricordare un viaggio che ha fatto. Io mi costringo a un solo livello di simulazione, quello del personaggio fittizio che legge se stesso. 2) Non assumere l'aria pensosa del genio assoluto. 3) Non si devono recitare i discorsi diretti contenuti tra virgolette, le persone che parlano sono personaggi della memoria del personaggio Dante. Quando racconti battute depositate nella tua memoria mormori scandendo, urli a bassa voce, risolfeggi il testo. Insomma, non devi *fare* Ulisse, gonfiando il tono predicatorio, Questo io intendo per lettura di contro a recitazione: spielen Dante, play, jouer, ma mai recitare. Mi accorgo poi che non leggo mai un canto di Dante due volte nello stesso modo. E che però, quasi sempre, dopo un lungo collaudo, tendo a mimare la primissima lettura, a regredire a quella prima stupefazione.[135]

Basandosi sulla volontà di collegare il Teatro e la *Commedia*, nasce l'esecuzione di Vittorio Gassman. «Con Gassman, l'esecuzione vocale ovvero la lettura 'ad alta voce' della Commedia irrompe nello spazio audiovisivo multiespressivo e comunicativo del teatro»[136].
Gassman si riallaccia in qualche modo alla tradizione, teatrale e dantesca insieme, di letture nate nell'Ottocento romantico-risorgimentale che gravitava attorno alle performance del grande attore Gustavo Modena, che recitava la *Commedia* vestito da Dante davanti al pubblico europeo.

135 L. FONTANA, *Dante for President* in «Il Diario», anno III, numero 7, 18-24 febbraio 1998, p. 20 citato in R. CAPUTO, *op. cit*., p. 128

136 R. CAPUTO, *op. cit.*, p. 129

2.4 *Il Dante di Benigni*

Le performance televisive di Benigni fanno parlare molto in questi ultimi anni. Questo è già di per sé un dato positivo visto che l'oggetto del discorso è Dante. Non manca occasione in cui parlando di Dante e di spettacolo la più immediata reazione si quella di evocare immediatamente la figura dell'artista fiorentino.

Secondo Vittorio Montemaggi c'è una relazione di base tra i lavori di Benigni e la *Divina Commedia*: «[they] are governed by a similar understanding of human personhood and human relationship»[137]. Probabilmente, in qualche modo, questa sintonia sta alla base del successo delle sue esposizioni dantesche avendo sviluppato una sorta di predisposizione naturale nell'esporre quei contenuti.

In aggiunta, il Dante di Benigni riesce bene perché lui lo recita, con accento toscano, come veniva recitato dai suoi contemporanei, come Dante voleva che essi facessero.[138]

Secondo Umberto Eco, Benigni è in grado di superare il parziale[139] gap linguistico che può intercorrere tra noi e Dante grazie ai tratti sovrasegmentali del suo discorso: «lui fa in modo che dal tono, dall'enfasi, dalla passione si capiscano anche i termini lessicalmente desueti, o le costruzioni sintattiche troppo ardite, o almeno si intuisce il significato globale di una terzina»[140].

---

137 V. MONTEMAGGI, *"Perché non ho scritto la* Divina Commedia*? Perché non c'ho pensato? Dante's* Commedia *and the Comic Art of Roberto Benigni*, in G. RUSSO BULLARO, *Beyond "*Life is Beautiful*". Comedy and tragedy in the cinema of Roberto Benigni*, Leicester, Troubador, 2005, p. 113

138 Cfr. U. ECO, *Recitare Dante*, in R. Benigni, *Il mio Dante*, Torino, Einaudi, 2010, p. 6

139 Naturalmente fa notare come la lingua italiana si sia evoluta meno rispetto alle altre lingue europee e ciò rende i versi danteschi più comprensibili di quanto un inglese potrebbe comprendere di Chaucer ad esempio

140 U. ECO, *op. cit.*, p. 5-6

Nell'introduzione a *Il mio Dante*, Umberto Eco cita i famosi episodi del novelliere di Sacchetti che hanno come protagonista Dante[141] a testimonianza dell'immediata fortuna popolare della *Commedia* e ribadendo come la diffusione doveva essere avvenuta oralmente. Di quella tradizione vede un continuatore in Benigni.[142]
Non c'è da stupirsi che sia un comico ad occuparsi di Dante: a recitare le poesie anticamente erano gli aedi. «È errore moderno credere che la poesia sia cosa per intellettuali raffinati: è la più popolare delle arti, ed è nata per essere recitata a voce alta e mandata a memoria, altrimenti [...] perché mai avrebbe dovuto usare artifici mnemonici come il piede, il metro o la rima?»[143].
Un altro aspetto saliente dell'esecuzione di Benigni consiste nel fatto che l'artista non recita la *Commedia* seguendo gli stilemi di molti attori: non elimina gli enjanbement ma, al contrario, li fa sentire, cosa che secondo Eco rispetta le scelte ritmiche dell'autore e produce una lettura più fedele dell'opera.[144]

La serata scolpita nella memoria delle persone come il coronamento della lettura dantesca di Benigni è il 23 dicembre 2002. La RAI dedicò la prima serata all'esposizione dell'*Ultimo Canto del Paradiso* e la risposta del pubblico fu più che evidente visto che nei giorni successivi la vendita della *Divina Commedia* raggiunse un picco mai ottenuto in precedenza: fu uno dei regali di Natale più gettonati.[145]
Ma la fortunata storia della coppia Dante-Benigni cominciò all'inizio degli anni '90. Per essere più precisi sarebbe meglio dire che cominciò molti anni prima con Roberto Benigni bambino che veniva spinto dal

141 Sono gli stessi che abbiamo citato nel paragrafo dedicato al 'lettore reale'

142 Cfr. U. ECO, *op. cit.* p. 6-7

143 *Ivi*, p. 8

144 Cfr. *Ivi*, p. 8-9

145 Cfr. I. SERRA, *Dante on TV. Roberto Benigni's* Ultimo canto del Paradiso, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», III (2006), p. 129

padre sui palchi ad improvvisare coi maestri d'ottave e stimolato dalla madre a recitare «Dante a mente».[146]

Nel 1991, Luigi Berlinguer, allora magnifico rettore dell'Università di Siena, per celebrare i settecentocinquanta anni dalla fondazione dell'ateneo, pensò di invitare Benigni.

Grazie alla sua fama l'artista attirò molte persone desiderose di assistere ad una delle sue performance comiche. Non deluse assolutamente le aspettative ma ad un certo punto ci fu una sorpresa: «l'attore si fermò, tacque, poi cominciò a "dire" il V e l'VIII canto dell'*Inferno*, a memoria, accompagnando la recitazione a chiose e chiarimenti su ogni verso. Non volava una mosca. Dietro la comicità prorompente emergeva tutta la sua cultura, innestata in un'anima popolare che aveva assimilato Dante e lo aveva fatto proprio. E quella cultura, non più pane per pochi, era riuscito a veicolarla agli studenti, a tutti i partecipanti all'evento, rendendola semplice, fruibile, da amare»[147].

L'esperimento funzionò ed ebbe un seguito. Nel 1999 Benigni fu invitato da altre quattro università italiane: 12 novembre a Pisa; 15 novembre a Roma; 22 novembre a Padova; 25 novembre a Bologna.

Era l'anno dell'Oscar de *La vita è bella*, a gennaio dello stesso anno, nel corso del tour promozionale del film era stato negli Stati Uniti e anche lì poté esibirsi nella recitazione di V e VIII canto dell'Inferno presso l'UCLA University.

Confortato da queste esperienze positive Benigni decide di rischiare e nel 2002 recita *La preghiera alla Vergine* sul palco del festival di San Remo: «Quella, - ricorda l'artista, - è stata la cosa più vertiginosa, più folle: Dante al Festival di San Remo. È un luogo che lo trasforma, lo fa esplodere. Dante scoppia in un posto così, che sembra il suo contrario. Avevo una paura... Ma quando ho paura di una situazione, mi vien voglia di buttarmi, di andarci dentro. Andare a cercare il rischio, i posti sconosciuti, le zone pericolose è la missione dei comici»[148].

---

146 V. PATTAVINA, *TuttoDante*, in R. Benigni, *Il mio Dante*, op. cit., p. 141

147 *Ibid.*

148 *Ivi*, p. 142

La RAI decise di scommettere su quella performance e nel 23 dicembre dello stesso anno si tenne la famosa esibizione di cui abbiamo parlato all'inizio: Rai Uno registrò un picco di quindici milioni di telespettatori.

Ma non finì così. La *Commedia* si spostò dalla televisione al teatro. Nel novembre del 2003 Benigni si esibì recitando sempre il XXXIII del *Paradiso* al Simphony Center di Chicago, in occasione dell'inaugurazione dell'*Humanities Festival*; nel giugno 2006, a Patrasso, capitale europea della Cultura per quell'anno, venne recitato il XXVI canto dell'Inferno.
Dal Teatro alla piazza. A partire dal 27 luglio 2006, per 13 sere, Benigni eseguì altrettanti canti dell'*Inferno* in Piazza Santa Croce a Firenze. *TuttoDante*, così fu chiamato lo spettacolo, radunò in quella piazza oltre settantamila spettatori. La rappresentazione proseguì con un tour fino a ottobre 2007 e lo portò in 48 città diverse con oltre cento repliche per un pubblico che superò il milione di persone.
Le registrazioni dello spettacolo furono successivamente mandate in onda su Rai Uno e raccolte in DVD.[149]
Tra il 2008 e il 2009 *TuttoDante* ha visto Benigni impegnato in un tour mondiale che l'ha portato in giro per l'Europa, gli Stati Uniti, il Canada e l'America del Sud.[150]
Nel 2012 lo spettacolo è stato riproposto in Piazza Santa Croce a Firenze, dal 20 luglio al 6 agosto, in questa occasione vennero recitati i canti compresi tra l'XI e il XXII dell'*Inferno*.
Dato lo straordinario successo gli organizzatori hanno deciso di riproporre lo stesso evento per il 2013, stesso luogo, stesse date e stessi canti.[151]

Aver elencato la cronologia dello spettacolo ci permette di fare un'immediata valutazione.

---

149 Cfr. *Ivi*, p. 142-144

150 Cfr. http://it.wikipedia.org/wiki/Tutto_Dante

151 Cfr. www.tuttodante.it

È interessante infatti riflettere sul percorso compiuto da Roberto Benigni. Comincia dalla piazza, da bambino, passa per le università, poi per la televisione, il teatro e alla fine ritorna alla piazza: il cerchio si chiude.
Romanticamente potremmo leggere la sua esperienza in questo modo: Roberto conosce Dante in mezzo alla gente comune, poi lo incontra nuovamente, da grande, nelle università, nei luoghi del sapere accademico; decide allora di portarlo fuori dalle aule e lo mostra attraverso la televisione, luogo dell'intrattenimento quotidiano; poi lo riporta nei teatri, luogo dell'arte che si esibisce, e nuovamente in piazza, tra la gente.
Benché la televisione sia attualmente il mezzo di comunicazione che in questo momento gode di maggior fortuna, Benigni non ne fa il luogo prediletto della sua interpretazione. Anche se la *Commedia* è un testo predisposto alla trasposizione televisiva, come abbiamo dimostrato nei precedenti capitoli, l'artista preferisce seguire un'altra strada.
La continuità del successo, a distanza di molti anni, della particolare interpretazione che Benigni fa dell'opera di Dante indica evidentemente che non si tratta di una moda passeggera ma di una modalità comunicativa piuttosto efficace di proporre sotto forma di spettacolo la lettura della *Divina Commedia*.

Non mancano i detrattori, ma sono ben pochi e adducono motivazioni facilmente criticabili. In particolare il prof. Amato Maria Bernabei ha sentito il bisogno di esprimere il suo dissenso scrivendo un libro dal titolo *O Benigni o Dante*[152], in cui, come il titolo suggerisce, identifica un'assoluta antitesi fra l'opera dell'Alighieri e l'interpretazione che ne dà il comico fiorentino.
Questa la spiegazione della fortuna di Benigni secondo l'autore: «Molti, troppi, quasi tutti confondono l'emozione che provano guardando e ascoltando Benigni, con la poesia della *Divina Commedia*, che

152 Il libro non è presente nel catalogo delle biblioteche nazionali ma solamente acquistabile online.

probabilmente lo stesso attore non ha capito. Molti, troppi, quasi tutti, non si rendono conto che una delle forze che più trascina verso il basso, verso un progressivo scadimento della qualità culturale, dipende oggi dalla manipolazione dei cervelli ad opera di chi conosce le arti del condizionamento e se ne serve per mero scopo di lucro»[153].

L'accusa rivolta a Benigni è piuttosto pesante, si tratterebbe infatti di un manipolatore di menti! Il prof. Bernabei, nel suo sito[154] e nel suo libro, manifesta una concezione aristocratica della cultura, rifiuta l'idea di uno spettacolo popolare e accusa Benigni criticando innanzitutto le sue retribuzioni. Nel libro commenta puntigliosamente le trascrizioni di alcuni spettacoli e critica il comico per il suo linguaggio "volgare" e per le imprecisioni commesse nell'esegesi dell'opera.

In genere, anche chi non esalta lo spettacolo di Benigni come unico veicolo dell'opera dantesca è concorde nel giudicare in maniera positiva la sua esibizione; la sua esposizione a volte viene giudicata imprecisa o incompleta ma non mancano i giudizi positivi riguardo al suo commento critico: «Benigni's performance demonstrates how high literature, and poetry in partucular, can thrive if presented as a oral performance».[155]

Vediamo dunque come Benigni restituisce l'opera alla sua dimensione orale.

Prima della lettura del canto viene fatta una lunga introduzione in cui il comico si sbizzarrisce con la sua pungente satira politica. Questa parte ha una doppia funzione. Innanzitutto serve a cogliere l'attenzione del pubblico a farlo divertire e di conseguenza a farlo sentire a proprio agio. In questo modo entra anche in empatia con le persone che lo ascoltano, la fiducia nei suoi confronti cresce e con essa la predisposizione ad ascoltarlo.

---

153 A. M. BERNABEI, *O Dante o Benigni. Da Boccaccio a Boccaccia*, Roma, Arduinio Sacco Editore, 2011, p. 14-15

154 www.odanteobenigni.it

155 C. CELLI, *The Divine Comic. The Cinema of Roberto Benigni*, Lanham, The Scarecraw Press, 2004, p. 12 cit. in I. SERRA, *op. cit.*, p. 129

Parlare di fatti contemporanei e con un linguaggio molto colloquiale ha un'altra funzione fondamentale: facendo così Benigni si cala in mezzo alle persone del pubblico e fa in modo che esse lo percepiscano come uno di loro. Così, quando l'artista si sostituisce al Dante narratore porta con se anche il resto delle persone che instaurano quel rapporto di vicinanza, o meglio di comunione, invocato dal poeta fin dal primo verso (*nel mezzo del cammin di 'nostra' vita*).

A un certo punto la parentesi comica si sospende e con molta naturalezza Benigni comincia ad introdurre il canto, il che viene percepito come un fatto del tutto normale.

Il comico fiorentino cerca di avvicinare il più possibile il contenuto del testo all'audience. Fornisce delle spiegazioni storiche molto semplici, a volte imprecise, come quando disse che al tempo di Dante nella città di Firenze le fazioni contrapposte erano Guelfi e Ghibellini, ma ha il merito di rievocare nella mente delle persone delle nozioni molto probabilmente già presenti nel loro bagaglio culturale e quindi facilmente accoglibili[156]. Poi il canto viene letto a gruppi di versi e man mano ne viene fatta l'esegesi.

Innanzitutto Benigni si accerta che venga intesa la lettera, traducendo o spigando i termini o le costruzioni più complicate. Poi, oltre a identificare in maniera precisa i personaggi, i luoghi e i riferimenti puntuali presenti nel testo, fornisce delle esemplificazioni in chiave moderna per comunicare in maniera più precisa il significato di alcune espressioni. Ad esempio, per spigare il senso di «libito fé licito in sua legge» dice «è come se uno che ha molti falsi in bilancio facesse una legge che lo rende legale»[157]: non si tratta solo di un semplice esercizio di satira ma serve a far percepire la verità del verso, che ancor oggi può essere vissuta.

Per spiegare altri concetti fa abilmente uso di amplificazione mimica facendo spettacolo con il suo corpo ma finita l'esegesi recita il canto a

156 Cfr. I. SERRA, *op. cit.*, p. 133

157 Parafraso l'espressione utilizzata nella registrazione del V canto del DVD di TuttoDante

memoria dal primo all'ultimo verso lasciando che sia la forza del verso ad essere protagonista dello spettacolo.
L'intera impostazione dello spettacolo non è casuale. Certamente è di forte impatto mediatico ma crediamo che contemporaneamente renda anche giustizia alla *Divina Commedia* in tutta la sua grandezza.
Benigni infatti si fa complice e guida del suo pubblico e lo trascina all'interno del testo. La gente va allo spettacolo o si sintonizza per seguire la performance del comico. Quando lui recita i versi della *Commedia* però il pubblico vuole ascoltare e comprendere l'opera di Dante.
Rispetto alle altre forme di spettacolarizzazione analizzate c'è un elemento che contraddistingue più di tutti l'esibizione di Benigni.
«Annunciato e introdotto dalla sua sigla si presenta da solo, nudo, sul palco anch'esso nudo, spoglio di qualsiasi elemento scenografico se non di pannelli di legno che fanno da quinte e da cui Benigni appare e scompare, come da dietro una tenda i Commedianti dell'Arte. E su quel palco, per far giungere in sala sentimenti ed emozioni, usa tutta la sua fisicità, la sua corporalità, ricorre a lazzi, suoni, onomatopee, versacci»[158].
L'artista punta tutto sul suo corpo: il vero mezzo di comunicazione non è la televisione, lo schermo o la sola voce dell'attore ma tutto il suo corpo.
Questo per quanto riguarda la parte esplicativa, poi il protagonista diventa il testo. Spostandosi all'interno della narrazione si percepisce una sorta di continuità perché anche quella è la storia di un uomo comune che incontra altri uomini, esemplari, e il pubblico sa già che lo deve seguire, anzi, non lo sa, seguirlo è una cosa naturale perché a questo sono stati preparati.
La gente può compiere il viaggio assieme a Dante perché può immedesimarsi in lui, uomo comune.
«By stressing Dante's humanity Benigni succeedes in enlarging the greatness of the poet's work, but also makes him a brother to an audiance of 'ordinary' people, of Everyman [...] showing him as a mere

158 V. PATTAVINA, *op. cit.*, p. 143

human being who accomplished a wondrous task only brings Dante closer to the same Everyman, seated in his harmchair [...] in his first presentation of the last *Canto* of *Paradiso* in Bologna, he humanizes Dante by reducing him to the status of a stinky and sweaty man after a very long journey»[159].

Una volta raggiunto questo stato di immedesimazione lo spettatore è pronto a compiere tutti i passi necessari per raggiungere lo stesso obbiettivo di Dante:

> Se non succede niente, non succede niente. Però vi posso assicurare una cosa, che se succede una cosina dentro di voi, se si muove una scintilla, un sussulto, voi siete Dante, siete voi i poeti, siete Dio. Perché Dante è Dio mentre scrive. Si può parlare di Dio solo essendo Dio, se no non se ne può parlare. Quando si parla di Dio si diventa Dio in persona. Se dentro di voi succede qualcosa, si apre una cosa che la testa non potrà contenere, una cosa spettacolare. La bellezza, la poesia non sta in chi scrive, ma sta – il sublime- nell'orecchio di chi ascolta, dentro di voi sta Dio. Non solo dentro Dante che l'ha scritta, ma se voi non la sentite, non ha scritto niente. Quindi siete voi il Poeta, siete voi Dio.[160]

Ma lo spettatore può diventare Dante perché prima è diventato Benigni. Dell'importanza di avere una guida ne sa qualcosa il nostro poeta.

159 I. SERRA, *op. cit*. p. 135

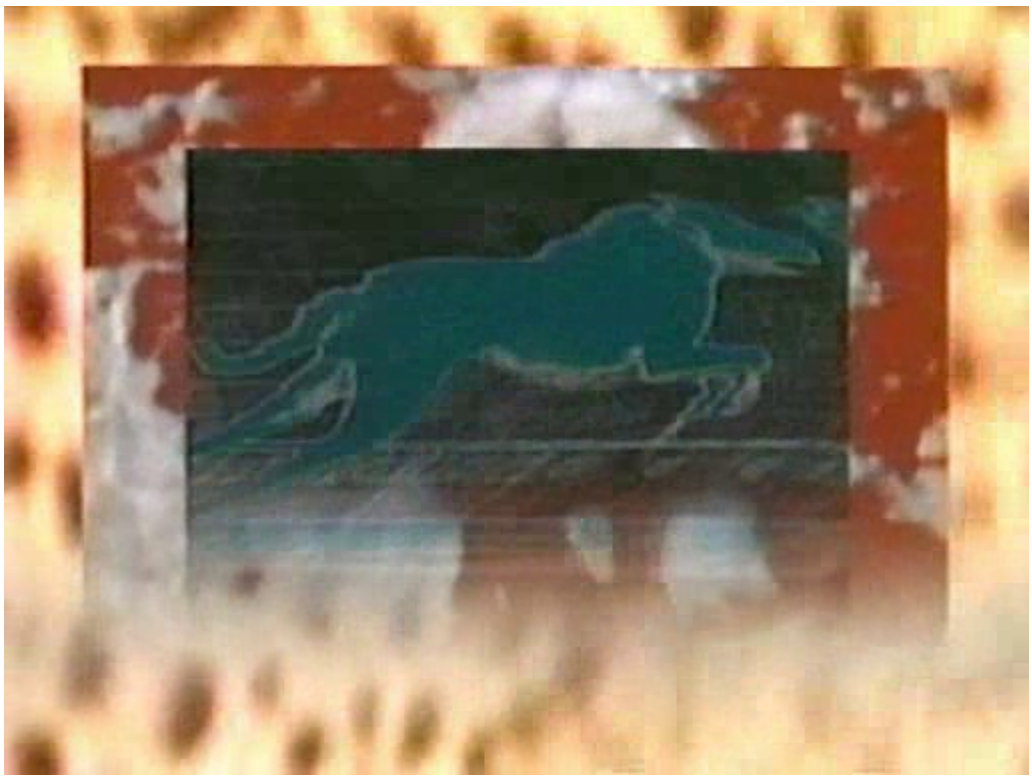
160 R. BENIGNI citato in nota in I. SERRA, *op. cit.*, p. 138

Dante, *Commedia*, Trivulziano 1080

Inferno, De Liguoro, 1911

Inferno, De Liguoro, 1911

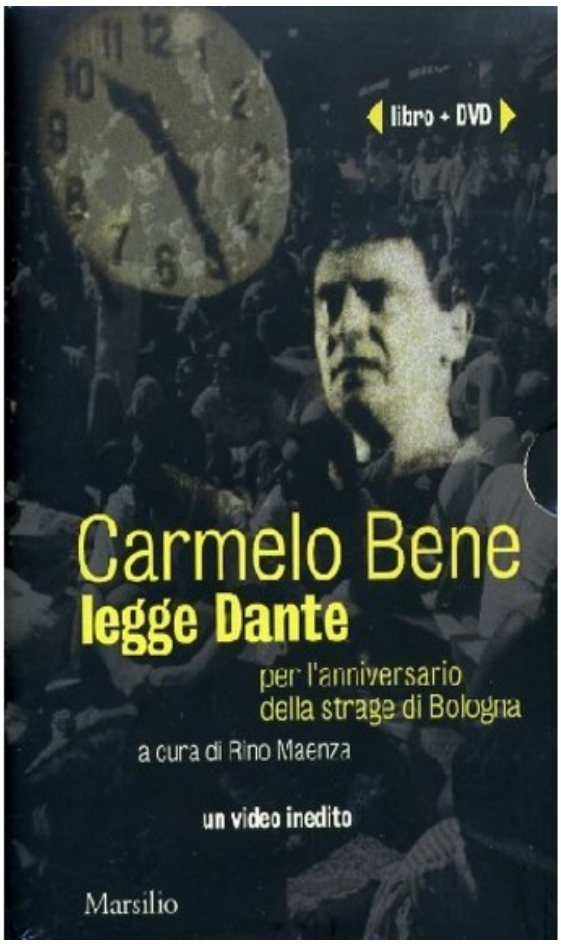
A TV Dante, Peter Greenaway e Tom Phillips, 1989



A TV Dante, Peter Greenaway e Tom Phillips, 1989

La Divina Commedia. L'opera. L'uomo che cerca l'amore, Marco Frisina, 2007

La Divina Commedia. L'opera. L'uomo che cerca l'amore, Marco Frisina, 2007



Pubblicazioni delle letture di Carmelo Bene e Vittorio Gassman

Letture pubbliche di Vittorio Sermonti e Roberto Benigni

Lo spettacolo *TuttoDante* in Piazza S. Croce a Firenze

CAPITOLO TERZO

Come leggere Dante

3.1 Un testo da interpretare. Il *lector*

Abbiamo già citato nel paragrafo dedicato al lettore ideale, a testimonianza dell'immediato successo della *Commedia* questa affermazione di Amilcare Iannucci: «Dante had hardly setttled into his grave before the first glosses appeared. His sources were tracked down and listed, and the litteral and allegorical meanings of his poem were exponded. No verse was left unremarked. By the end of the fourteenth century, Dante's poem had generated more commentary than Virgil's *Aeneid* had throughout the whole of the Middle Ages»[161].

Ne possiamo ricavare una nozione fondamentale: la popolarità di Dante dipende anche direttamente dalla possibilità di essere interpretato e commentato.

Cachey, chiamando in causa Calvino, sottolinea come questa sia una caratteristica assimilabile a tutti i classici: «Dante's *Commedia* has prodigiously displayed throughout its history what Italo Calvino observed to be typical of the litterary classic generally speaking: a capacity to generate incessantly dustclouds of critical discourse about itself and no less continually to shake them off»[162].

Come ci ricorda la testimonianza precedente però l'attività esegetica esercitata sulla *Commedia* fin dal primo momento è senza precedenti.

Dante nel *Convivio* ci dà un'indicazione importante:

161 A. A. IANNUCCI, *Dante, television, and education*, *op. cit.*, p. 2-3

162 T. J. CACHEY, *Introduction*, in AA.VV., *Dante now. Current trends in Dante studies,* a c. di T. J. Cachey Jr, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame press, 1995, p. x

> [...] le scritture si possono intendere e deonsi esponere massimamente per quattro sensi.
> L'uno si chiama litterale, [e questo è quello che non si stende più oltre che la lettera de le parole fittizie, sì come sono le favole de li poeti. L'altro si chiama allegorico,] e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna [...]
> Lo terzo senso si chiama morale, e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture, ad utilitade di loro e di loro discenti [...]
> Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'etternal gloria [...][163]

Lo stesso concetto è ripreso nell'*Epistola XIII*:

> Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus.[164]

È necessario mettere in evidenza a questo punto alcuni cambiamenti sostanziali che intercorrono tra l'edizione del trattato filosofico e il poema.[165]

163 *Conv*., II, 2-6

164 *Epistola XIII*, 20

165 Riprendo e rielaboro qui alcune riflessioni già proposte nella mia tesi triennale *La metafora dantesca del cibo, dal* Convivio *alla* Commedia

Quando scrive il *Convivio*, Dante sceglie di essere lui stesso l'interprete dei quattro sensi e decide di accompagnare la vivanda (le canzoni), con il pane (il commento):

> Per che ora volendo loro apparecchiare, intendo fare un generale convivio di ciò ch'i' ho loro mostrato, e di quello pane ch'è mestiere a così fatta vivanda, sanza lo quale da loro non potrebbe esser mangiata.[166]

Senza il commento, il senso delle canzoni era stato trascurato, passava in secondo piano. Ora, la prosa che le accompagna mostra più chiaramente il loro contenuto:

> La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di vertù materiate, le quali sanza lo presente pane aveano d'alcuna oscuritade ombra, sì che a molti loro bellezza più che loro bontade era in grado. Ma questo pane, cioè la presente disposizione, sarà la luce la quale ogni colore di loro sentenza farà parvente.[167]

Come il pane serve ad accompagnare un alimento di difficile digestione per facilitare tale processo, così l'esposizione del trattato accompagna le canzoni affinché il loro significato allegorico sia compreso.
La stessa scelta, testo poetico e autoesegesi, era stata fatta per la *Vita Nova*.
Nel comporre la *Commedia*, Dante cambia strategia. Il commento sparisce e ciò è confermato dalla sparizione della metafora del pane. Tale termine infatti, utilizzato nel *Convivio* sempre in senso metaforico, nella *Commedia* compare esclusivamente con il suo significato letterale.[168]

---

166 *Conv*., I, i, 11

167 *Ivi*, 14-15

168 Fatta eccezione per l'espressione «pane degli angeli»: il sintagma si carica in questo caso del suo significato d'origine biblica. La questione viene approfondita in maniera più

Compiendo questa scelta Dante lascia uno spazio libero. Certamente lo lascia consapevolmente a quel destinatario a cui si riferisce con il termine “lettore”, perché un *lector* non si sarebbe approcciato all'opera in altro modo se non commentandola.

Nell'*Epistola XIII* infatti, che si tratti di Dante o di un altro letterato, nel momento in cui termina la lettera e inizia l'*accessus*, l'autore del testo dichiara: «Itaque, formula consumata epistole, ad introductionem oblati operis aliquid sub lectoris officio compendiose aggrediar»[169].

Come allora, anche oggi, il lettore che voglia addentrarsi nei sensi della *Commedia* e cimentarsi nell'esegesi dell'opera di Dante può esercitare la sua funzione così come il poeta aveva previsto fin dalla sua composizione.

Nella *Commedia* vi sono molti riferimenti ai libri ma alcuni si leggono «per diletto» altri come l'*Eneide* hanno uno spessore differente che hanno spinto l'autore a rileggerli e ad approfondirne la loro lettura fino ad instaurarne un legame profondo. «Insomma “il lungo studio e il grande amore” è il fine assegnato da Dante al lettore storico della sua opera, e diventa un invito valido anche per il lettore a venire»[170].

---

precisa nella mia tesi triennale.

169 *Epistola XIII*, 13

170 F. SPERA, *Il libro e la lettura nella "Commedia"*, in AA.VV. *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati,* a c. di E. Bellini, M. T. Girardi, U. Motta, Milano, V&P, 2010, p. 15

3.2 *Un testo narrativo. Il narratario*

Certamente la *Commedia* è un'opera che si presta all'attento studio di chi, «aguzza [...] ben li occhi al vero» e cerca di interpretare i significati allegorici dell'opera.
Ma come abbiamo già visto esisteva anche un altro destinatario e il grande successo popolare dell'opera dantesca dipende soprattutto dalla sua capacità di evocare immagini e letture personali.
«The *Divine Comedy* evokes many imaginative words and belongs to them, and these words together are the poem's vibrant core»[171].
È questa caratteristica d'altronde che, come abbiamo visto, è stata ispiratrice di quelle trasposizioni artistiche che hanno accompagnato la diffusione del testo in tutti questi anni.
Raffaele Urraro è convinto che sia «nostro compito leggere Dante senza nessuna costrizione preconcetta perché in tanti anni di lettura ed esegesi della *Divina Commedia* mi sono reso conto che la grandezza e lo splendore di Dante sono di tali dimensioni che si ha l'impressione che sia stato lo stesso poeta ad invitare il lettore ad andare al di là delle sue parole, lasciandolo libero di spaziare in territori da lui stesso selezionati, a cercare in proprio la propria verità, ad esaltare la propria dignità di uomo nei modi e nelle forme più opportune»[172].
Siamo in una dimensione differente rispetto a quella del *lector*, perché non ci si impegna in questo caso a cercare la Verità inscritta nei versi del poeta ma si coglie lo stimolo ad attualizzare e ad interpretare il

171 G. MAZZOTTA, *Why did Dante write the "Comedy"? Why and how do we read it? The poet and the critics*, in *Dante now*, *op. cit.*, p. 69

172 R. URRARO, *La modernità di Dante*, in AA.VV., *Leggere Dante oggi*, a cura di F. Filosa, S. C. Nappo, prefaz. di T. Pisanti, Sorrento, Napoli, Franco Di Mauro - Istituto "Leonardo da Vinci", 2008, p. 119

messaggio suggerito dalla lettera calandolo nella propria dimensione quotidiana.
Sono emblematiche le parole di Primo Levi che nel parlare della scrittura di *Se questo è un uomo* ha fatto questa affermazione: «Quando fu il momento di scrivere questo libro, e allora avevo davvero un bisogno patologico di scriverlo, trovai dentro di me come una sorta di "programma" e si trattava di quella stessa letteratura che avevo studiato più o meno con riluttanza, di quel Dante che ero stato costretto a leggere alla scuola superiore»[173].
Il testo appreso mal volentieri non aveva fino a quel momento suscitato lo stesso interesse: Levi ne conosceva solo il significato esplicitato dalla lettura accademica che aveva ricevuto. Ma esisteva anche un significato personale latente: vivere l'esperienza dei campi di concentramento ha evocato tale senso nello scrittore, ha potuto relazionare le ambientazioni e le sensazioni lette nell'opera di Dante con la realtà che stava vivendo.

Come abbiamo già citato nel paragrafo dedicato alla *Lectura Dantis*, quando si diede avvio all'impostazione moderna della stessa pratica, uno dei maggiori punti di riferimento fu la lezione di De Sanctis che, pur considerando fondamentale lo studio delle lettere e della storia, invitava alla 'libertà' della lettura, spingendo a leggere il testo dantesco senza commento e limitandosi al senso letterale:
«Se volete gustare Dante, fatti i debiti studi di lettere e di storia, leggetelo senza commenti, senz'altra compagnia che di lui solo, e non vi caglia di altri sensi che del letterale. State alle vostre impressioni, e soprattutto alle prime, che sono le migliori. Più tardi ve le spiegherete, educherete il vostro gusto»[174].
Questa interpretazione continuerà a essere la guida per tutto il '900 nelle letture dantesche.

173 P. LEVI, citato in M. CURCIO, *Dante e gli inferni contemporanei, in* AA.VV.,*Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*, *op. cit*., p. 351
174 DE SANCTIS, *Francesca da Rimini in Saggi critici e vari*, Milano, Renon, s.d., III, p. 346, cit. in E. LANDONI, *op. cit*., p. 55

Si veda ad esempio cosa dice il Casini, leggendo il primo canto dell'*Inferno* nella sala di Dante, in Orsanmichele, il 18 maggio 1905:

> debbo pregarvi di essermi indulgenti se io non mi fermerò sopra le questioni di carattere generale se non in quanto si rannodino strettamente all'interpretazione del canto [...]. Qualunque discussione, oltre che ci porterebbe troppo lungi dai termini di tempo assegnati a questo convegno, non potrebbe avere efficacia dimostrativa, e la parola di Dante ne resterebbe oscurata e soffocata, mentr'essa è di per sé medesima così viva e perspicua che rischiara la via al lettore e gli lascia cogliere l'essenza del concepimento che si atteggia nell'opera immortale.[175]

O ancora nelle parole del Pietrobono, nella lettura del canto IV dell'*Inferno* nella Casa di Dante a Roma, il 1 marzo 1914:

> Non ci domandiamo il come: non profaniamo la sua poesia col ricercare se Caron l'abbia accolto così privo di sensi dentro la sua barca, o se sia venuto un angelo a traghettarlo: non violiamo con le nostre ipotesi il mistero.[176]

Ancora più interessante è mostrare come questo tipo di impostazione fosse ancora presente alla fine del secolo scorso nelle parole di Michelangelo Picone nella sua *Lectura Dantis Turicensis*:

> Come può avvicinare la *Commedia* di Dante chi (studente o cultore) voglia non degustarla nei suoi episodi più celebrati o nei suoi personaggi più famosi, bensì conoscerla nella sua integrità e complessità? Come raggiungerà il testo senza trovare continuamente la strada sbarrata dalla gigantesca

175 T. CASINI citato senza riferimento bibliografico in E. LANDONI, *op. cit.*, p. 56

176 L. PIETROBONO citato senza riferimento bibliografico in E. LANDONI, *op. cit.*, p. 56

> bibliografia critica che si è accumulata su di esso, e che aumenta ogni anno in progressione geometrica? Una risposta a questa formidabile ma essenziale domanda esiste, ed è Dante stesso che ce la fornisce, nel momento che include la figura del 'lettore' nell'ingranaggio semiotico della sua opera. [...] Il modo migliore di affrontare la lettura della *Commedia* sarà allora quello di ricostruire il modello comunicazionale insito nell'opera, anche se tale ricostruzione è tutt'altro che pacifica.[177]

Il punto messo in luce da quest'ultimo intervento è nodale e si riallaccia al discorso precedentemente affrontato della presenza del lettore all'interno della *Commedia*.

La conclusione che se ne può dedurre è che «non come *poeta-theologus* si promuove Dante all'interno del suo testo, e nemmeno come *poeta-propheta*, ma come *poeta-artifex*, erede e protagonista della tradizione classica e cristiana»[178].

Dante, sulla scorta dell'esegesi biblica, sa bene che la lettura è un processo lineare che nell'avanzare progressivamente svela un significato.

Riconoscere questa caratteristica infatti non significa escludere dall'opera la trasmissione del messaggio divino. Essa non può che avvenire attraverso la parola, dono che Dio ha fatto esclusivamente all'uomo.[179]

«Con lo strumento del linguaggio l'uomo entra in unione con Dio e seguendo tale ottica possiamo capire perché la figura del poeta rivesta tanta importanza: dal momento che costui è portatore di un messaggio ispirato, veicolo di un annuncio terreno e, insieme, trascendente che

---

177 M. PICONE, *Leggere la Commedia di Dante* http://zyxel-nsa210.lilu2.ch/MyWeb/public/Italiano/christen/03_saggi critici e lezioni/Dante (Picone Leggere la Commedia).pdf [pubblicato in AA. VV., *Lectura Dantis Turicensis: Inferno*, a c. di G. Güntert, M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 13-25], p. 1

178 E. LANDONI, *op. cit.*, p. 57

179 Cfr. S. SARTESCHI, *op. cit.*, p. 138

deve raggiungere il lettore. Costui viene coinvolto nell'operazione che condurrà al rinvenimento della sentenza ultima della storia che l'autore si propone di comunicare»[180].

Prima della *Commedia*, la tecnica di ricostruire il messaggio grazie all'impianto narrativo era già stata applicata nella *Vita Nova*. In quell'opera infatti, inserendo componimenti che precedentemente avevano circolato liberamente in una dimensione narrativa, si ottiene un significato preciso.[181]

Anche in quest'opera, complice fondamentale dell'operazione sarà il lettore che viene richiamato ad avere un ruolo attivo fin dall'inizio: nel momento in cui, attraverso l'aggettivo «gloriosa» (VN II,1), viene a conoscenza del fatto che Beatrice morirà, capisce che quello sarà il nucleo intorno al quale ruoterà l'intera vicenda.

Numerosi altri elementi evidenziano la scelta di mettere in risalto l'assetto narrativo dell'opera: «Si pensi all'uso di alcune particolari figure retoriche, in particolare l'exclamatio, l'apostrofe, la similitudine, che ha il fine di creare quel flusso narrativo realistico che anche tramite l'inconfondibile musicalità e ritmicità della terzina incatenata tende a raggiungere l'obiettivo di rendere il racconto più facilmente memorizzabile, più suasivamente efficace, più incisivamente convincente»[182].

Dante elabora un testo dall'elevato contenuto morale ed esemplare ma vuole che utilità e diletto siano unite per consentire la massima divulgazione del messaggio.[183] Si veda a tal proposito questo passo del *Convivio*:

> Ma però che in questo capitolo sanza troppa lunghezza ciò trattare non si potrebbe, e li lunghi capitoli sono inimici della memoria, farò ancora

180 *Ibid.*

181 Cfr. E. LANDONI, *op. cit.*, p. 59

182 S. SARTESCHI, *op. cit.*, p. 147

183 Cfr. *Ivi*, p. 138

> digressione d'altro capitolo per le toccate ragioni mostrare: che non fia sanza *utilitade* e *diletto* grande.[184]

«L'ampia attrattiva del poema dantesco deriva dalle sue caratteristiche testuali particolari. La *Commedia* è aperta a un numero di letture possibili, ciascuna delle quali scaturisce spontaneamente dalla narrazione letterale, completa e facilmente accessibile. [...] Sebbene la *Commedia* presenti molte caratteristiche del testo aperto o scrivibile, si "legge" anche facilmente e riesce a comunicare un significato e ad essere di lettura piacevole anche per coloro che sono incapaci di apprezzare la natura del suo elaborato discorso allegorico e metaletterario»[185].
Sullo stesso piano di significazione, esercita la sua funzione anche la scrittura poetica che affascina inevitabilmente il lettore attraverso «le cadenze dell'endecasillabo, il ritmo fluido della versificazione, il rincorrersi frenetico e continuo delle rime e le concatenazioni dei suoni e dei semantemi, la forza espressiva delle parole, il sovrapporsi delle immagini, gli scatti espressivi»[186].
La scelta della terzina incatenata è un'opzione che va nel senso della narrazione: è inevitabile percepire nella lettura dei versi la continuità dalla storia raccontata.

Nel testo del poema si può scorgere un'altra caratteristica strutturale che mette in evidenza l'esistenza della dimensione narrativa.
Michelangelo Picone attribuisce all'io della *Commedia* tre ruoli. Tra l'*agens* e l'*auctor* identifica una figura intermedia, quella del *narrator*.
Se l'*agens* è il pellegrino che compie il viaggio, osserva la realtà e incontra i personaggi nell'aldilà, è il *narrator* che racconta, che riferisce ciò che è accaduto, ciò che ha visto. All'*auctor* spetterà il compito di

184 *Conv*., IV, iv, 14

185 A. A. IANNUCCI, *Dante autore televisivo, op. cit*., p. 109-110

186 R. URRARO, *op. cit.*, p. 121

tradurre in versi il racconto e aggiungere al senso narrativo un sovrasenso allegorico.[187]
In queste terzine si possono distinguere le tre figure:

> Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno
> toglieva li animai che sono in terra
> da le fatiche loro; e io sol uno
>
> m'apparecchiava a sostener la guerra
> sì del cammino e sì de la pietate,
> che ritrarrà la mente che non erra.
>
> O muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
> o mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
> qui si parrà la tua nobilitate.[188]

«Il primo io che compare al v. 3 (con enfasi non solo retorica ma anche ideologica: «e io sol uno») è l'io dell'*agens*, del personaggio-pellegrino che si prepara, in sublime solitudine, ad iniziare la sua difficile e angosciosa avventura infernale. Il secondo io alluso nel v. 6 (anche qui in modo estremamente enfatico: «che ritrarrà la mente che non erra») è l'io che ricorda l'avventura infernale del personaggio, il narratore che si accinge a raccontarla in modo veritiero e completo. Il terzo io che si prospetta nell'ultima terzina attraverso l'invocazione alle «Muse» è l'io che vuole dimostrare il suo «alto ingegno» poetico e la sua «nobilitate», la sua perfezione artistica, dando espressione piena e definitiva al racconto del narratore: è l'autore che codifica dal punto di vista letterario il messaggio poetico da trasmettere al pubblico dei lettori presenti e futuri»[189].
Nell'esaminare le strategie narratoriali, Picone mette in evidenza come l'uso continuato della mimesi avvicini la fictio narrativa alla prospettiva

187 Cfr M. PICONE, *op. cit.*, p 6

188 *Inf.*, II, 1-9

189 M. PICONE, *op. cit.*, p. 6-7

del lettore e nel citarlo lo qualifica con un termine più preciso: narratario.[190]
Nel citare la presenza degli “appelli al lettore” segnala che narratore e autore si rivolgono ad un pubblico differente: «È come se l'autore parlasse ex cathedra e il narratore raccontasse in mezzo alla folla dei suoi ascoltatori».[191]
Questa lettura dà una spiegazione plausibile alla distinzione iniziale che avevamo fatto parlando dei destinatari ideali dell'opera.

Non è sbagliato a questo punto distinguere due modalità di lettura differenti: quella del '*lector'*, che si occupa di decifrare il messaggio del poeta e quella del 'narratario' che si fa coinvolgere dalla narrazione e gli attribuisce un significato non necessariamente identico a quello veicolato intenzionalmente dall'*auctor*.

190 Cfr. *Ivi*, p. 8

191 *Ivi*, p. 9

CAPITOLO QUARTO
Divulgare l'opera di Dante

4.1 *Perché leggere Dante oggi?*

«La *Commedia* è un libro che tutti dobbiamo leggere. Non farlo significa privarci del dono più grande che la letteratura può offrirci» sintetizza Borges.[192]

Che la *Divina Commedia* venga letta da molti è un dato di fatto. Dopo la Bibbia si tratta oggi di uno dei libri più tradotti e più diffusi al mondo.
Ciò significa innanzitutto che le numerose forme di spettacolarizzazione a cui è stata sottoposta l'opera in questi anni non esauriscono, ma semmai stimolano, la relazione primaria che si dovrebbe instaurare con un'opera letteraria.
Perché viene letto e perché è auspicabile che si legga ancora Dante ai giorni nostri è un dibattito molto acceso che in questi anni sta producendo molti convegni e iniziative di ogni tipo, più o meno istituzionali.
Di certo è principalmente il mondo accademico a porsi questo interrogativo e a cercare di dare una risposta. L'obiettivo è quello di recuperare il terreno che la scuola, soprattutto negli ultimi anni, ha perso nell'impegno di diffusione dell'opera di Dante. Testi come la *Divina Commedia* vengono "fatti" a scuola ma si imprimono nella mente delle persone attraverso esperienze di altro tipo.
L'esperienza di Franco Ferrucci esemplifica questa problematica: «L'amore per Dante risale ai miei anni d'infanzia e all'ascolto dei versi

192 J.L. BORGES cit. in G. NUVOLI, *Leggere Dante oggi*, in AA. VV., *Lezioni su Dante*, a c. di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. xi

che sentivo recitare da mio padre e da mio nonno, i quali non erano letterati. [...] Più tardi studiai Dante a scuola, in un marasma di entusiasmo che veniva soffocato da note filologiche e da commenti critici che volevano guidare la lettura, e da imposizioni allegoriche che erano quasi sempre autoritarie»[193].
Nel cercare di dare una risposta efficace, le posizioni di partenza sono molteplici, a volte divergenti, e, di conseguenza, anche le soluzioni pratiche divergono tra loro.

Emergono due approcci fondamentali all'opera di Dante: uno ha origine dalla lettura estetica, superficiale, non nel senso di banale ma che assume senso dal significato letterale del poema; l'altra dall'analisi delle forme e dei significati impliciti.
Queste due posizioni non sono in antitesi fra loro. Come abbiamo visto esse rappresentano le due letture possibili della *Commedia*: quella del narratario e quella del *lector*.
I sostenitori del primo approccio promuovono la lettura di Dante come semplice, quelli del secondo sostengono che la bellezza della sua opera risieda nella complessità e nella difficoltà di penetrarvi.

Anna Maria Chiavacci Leonardi ha provato a chiedersi quale sia il segreto di questo testo, capace ancora oggi di farsi leggere da un pubblico vastissimo non come un libro antico, ma come un lavoro contemporaneo.[194]
Innanzitutto il poema di Dante «è di fatto la più alta e compiuta espressione di quella identità culturale che nel medioevo [...] si costruì e che costituisce quella che è detta la civiltà occidentale; civiltà nata

193 F. FERRUCCI, *Dante e il suo lettore*, in «Letture classensi», XXX/XXXI (2002) , p. 128

194 Cfr A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Perché leggere Dante*, in «Nuova Secondaria» (2002) , 2, pp. 28-31 [sezione monografica della rivista dal titolo : «Perché e come leggere Dante», a c. di A. M. Chiavacci Leonardi], p. 28

dall'incontro e dalla fusione delle due grandi tradizioni culturali mediterranee, la greco-romana e l'ebraico-cristiana»[195].

Si tratta di quella concezione del rapporto tra uomo e universo che ancora oggi rappresenta le radici del nostro mondo. «Esso ci offre infatti l'idea di un universo intelligibile, retto da leggi finalizzate, fatto a misura della nostra stessa ragione; e in esso quella di un tempo storico che si muove diretto ad un fine, e nel quale agisce un essere dotato di ragione e libertà (superiore quindi alla natura) con un destino che oltrepassa gli stessi limiti temporali.»[196]

Sull'intelligibilità dell'universo si fonda lo sviluppo tecnologico della nostra società; nel valore assoluto della persona si basano i principi contenuti nella *Dichiarazione Universale dei diritti dell'Uomo*.[197]

Nell'opera viene inoltre ribadito un principio di uguaglianza che è riflesso della stessa impostazione culturale. Il vero protagonista della *Commedia* è l'uomo libero e padrone del suo destino, e questo uomo rappresenta tutta l'umanità, senza eccezioni o distinzioni «e tutti i lettori conoscono la varietà e la viva realtà dei tanti, uomini e donne, umili e potenti, che popolano la *Commedia*, il poema che per primo mise in scena non solo eroi e principi, non personaggi della leggenda e del mito, ma uomini oscuri, ignoti alle cronache, in tutto uguali agli altri – i grandi e famosi – per dignità e destino»[198].

L'uomo occidentale che legge Dante, dunque, riconosce nella sua opera la propria identità culturale.

Oltre a ciò, quello che rende Dante leggibile anche in culture distanti dalla nostra è la sua capacità di descrivere l'uomo con estremo realismo. Il personaggio di Dante è inserito in maniera precisa in un contesto storico, reale e quotidiano e allo stesso tempo collocato geograficamente in maniera precisa.

---

195 *Ibid.*

196 *Ibid.*

197 Cfr. *Ibid.*

198 *Ivi*, p. 29

Dante ne descrive inoltre, con grande precisione, gesti e atteggiamenti: «egli sa e ridice ogni moto del cuore e ogni atto, sguardo sorriso – dal gesto del lattante che svegliato in ritardo cerca il seno materno, al sospiro dell'epilettico quando riprende conoscenza, al pianto del morente»[199] ciò conferisce alla sua poesia un fascino particolare che conquista ogni lettore.
Leonardi Chiavacci scorge dunque nell'opera di Dante un messaggio universale: tale messaggio è deducibile non tanto dalle strutture profonde della *Commedia* quanto dalla narrazione.

Da una posizione simile parte Giuliana Nuvoli. Riportiamo integralmente un estratto del suo saggio *Leggere Dante oggi*:

> La *Commedia* è, in primo luogo, un racconto fantastico, un grande contenitore in cui Dante infila l'intero universo. E lo fa con la precisione del miniatore; la sapienza del filosofo; l'immaginazione del pittore; la sensibilità dell'"orecchio perfetto"; la maestria del grande regista.
> Ed è, di volta in volta, il lattante che balbetta; il monello beffardo; l'apprendista adolescente; il giovane idealista; l'uomo d'arme e di lotta; l'amante appassionato; il discepolo obbediente; il giudice il giustiziere vendicatore; l'uomo che si affida; il saggio che perdona.
> C'è l'Universo nella *Commedia*: c'è dunque, per intero, la vita di tutti noi. E noi la ritroviamo con precisione di riscontro. Se non trovi la parola "esatta", la cosa che vuoi dire non esiste: Dante trova sempre (e se non le trova le inventa) parole "esatte", che permettono al lettore l'accesso alle pieghe più recondite del sentire e del sapere.
> Leggere Dante è come iniziare un viaggio spericolato di cui non vedi il fine; ma il lettore ha, da subito, la percezione dello svelamento e l'emozione del

199 *Ibid.*

> riconoscimento: e, da subito, comprende quanto stretto sia il legame che unisce vita e letteratura.[200]

Anche in questo caso l'esperienza estetica è messa in primo piano ma la sua descrizione ci consente di fare un'altra valutazione importante.
La *Commedia* è prima di tutto un «racconto»: Giuliana Nuvoli è stata innanzitutto narratario dell'opera ma si è spinta oltre. Ci elenca anche le qualità dell'autore riconducendole a delle abilità molto precise «la precisione del miniatore; la sapienza del filosofo; l'immaginazione del pittore; la sensibilità dell'"orecchio perfetto"; la maestria del grande regista». Viene colta dunque, e apprezzata, non solo il prodotto finito ma anche l'abilità dell'*auctor*.
Ancora più esplicito il passaggio sulle parole: «Dante trova sempre (e se non le trova le inventa) parole "esatte", che permettono al lettore l'accesso alle pieghe più recondite del sentire e del sapere». Attraverso le parole «esatte» la lettrice ha potuto scorgere significati nascosti: da ciò si deduce che la sua esperienza ha coinciso con quella del *lector*. Ecco la conferma che le due figure non sono alternative ma possono essere complementari. D'altronde conosciamo benissimo anche la qualità dell'esegesi dantesca di Anna Maria Chiavacci Leonardi e possiamo certamente affermare che anche lei sia *lector* di Dante.

Giuliana Nuovi fa parte del Comitato Dantesco per la Lombardia[201] e fonda sul «legame che unisce vita e letteratura» la ricerca che tale gruppo si impegnerà a portare avanti perché «lettura, ascolto e conoscenza» dell'opera di Dante possono permettere al lettore di raggiungere tre obbiettivi fondamentali basati sui comportamenti esemplari contenuti nel testo.[202]
Innanzitutto la «crescita morale e civile dell'individuo»: si parte dalla connotazione del personaggio della *Commedia* come di un uomo che è

200 G. NUVOLI, *op. cit.*, p. xi

201 Spiegheremo nel prossimo paragrafo cosa sono e quale funzione hanno questi comitati regionali

202 Cfr. G. NUVOLI, *op. cit.*, p. xi

«inesperto, ignorante, pauroso, titubante» ma che nonostante ciò «ha il coraggio di scegliere». La prima lezione offerta al lettore è quella di esercitare il libero arbitrio.
Il secondo valore trasmesso dall'opera è «la crescita morale e civile come cittadino»: si fa notare come chi ha commesso peccati contro gli altri sia punito in un cerchione più profondo; come «la parola» elemento caratterizzante della società umana abbia una «intrinseca sacralità»; come la superbia, simboleggiata da leone, sia di fatto «egocentrismo». Per diventare appieno uomini e cittadini è necessario percorrere un cammino che ci allontani da questi atteggiamenti egoistici, il che si può ottenere solamente attraverso la conoscenza e il sapere.
Il terzo punto analizzato è l' «acquisizione di capacità di riconoscere e valutare il bello»: partendo dal presupposto che in un opera d'arte si possono identificare il bello e il sublime e che quest'ultimo non sia accessibile a tutti, si ribadisce come la *Commedia* renda disponibili entrambi i contenuti, così, se «le profondità del poema non sono sempre raggiungibili, tutti possono trovarvi il bello ed esserne educati; vi sono così parti della *Commedia* che appartengono alla conoscenza diffusa, e altre che sono lette da una minoranza, che ne trae diletto particolare»[203].
Quest'ultimo punto sembra ribadire il concetto che avevamo espresso poco sopra: leggere la complessità della *Commedia* non è in antitesi con la lettura che ne apprezza esclusivamente il bello.
Sulla stessa linea la testimonianza di Claudio Citrini: «per me, innanzitutto, Dante significa una fonte di emozioni – ancora adesso, se recito tra me e me certi passi, mi vengono i brividi -, poi un inesauribile contenitore di osservazioni sull'animo umano, di invenzioni linguistiche, di citazioni di fatti scientifici, di riferimenti storici, filosofici, teologici, sovente legati anche all'attualità, da cui trarre in ogni momento una illuminazione o un pensiero»[204].

---

203 *Ivi*, p. xi-xiii

204 C. CITRINI, *Leggere Dante, oggi?*, in AA. VV., *Lezioni su Dante*, a c. di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, p. 145

Le considerazioni fin qui fatte e le testimonianze riportate rispondono alla domande «perché Dante viene letto?» e «perché si dovrebbe leggere Dante?». In qualche modo le risposte alla seconda domanda sono mutuate dalle buone osservazioni che emergono in risposta alla prima.
Ma vediamo ora cosa accade quando si pone una domanda più precisa: «Perché leggere Dante a scuola?»
Nonostante non vi sia un'indicazione specifica, anche gli autori precedenti hanno in qualche modo dato una risposta a questa domanda: sono rappresentanti delle istituzioni scolastiche e quindi le loro valutazioni devono poter essere applicate anche al loro ambito lavorativo.
L'esempio che fornirò di seguito mette in evidenza i «vizi» contenuti nelle spiegazioni che sentono la necessità di distinguere in maniera più precisa il campo d'azione della scuola.
Pietro Cataldi, nel suo saggio *Perché leggere Dante (oggi)?* cita in risposta alla domanda sei motivi.
Il primo è: «bisogna leggere Dante perché è lontano e diverso»[205].
Certo l'idea che l'esperienza del diverso possa sviluppare «la capacità di tollerare e quando sia possibile comprendere civiltà culture, idee, sensibilità diverse dalla nostra»[206] è un'osservazione intelligente. Ma questo presupposto non è in esatta antitesi con le osservazione fatte dai precedenti studiosi? Lì, in primo luogo si metteva in evidenza la somiglianza, la vicinanza di Dante qui si amplifica la distanza.
Sempre in controtendenza, la seconda affermazione: «bisogna leggere Dante perché è difficile»[207].
Insegnare a risolvere qualcosa di difficile è certamente un valore che la scuola dovrebbe trasmettere ma l'errore più grande sta nel presupposto che ha mosso questo giudizio: «la sfida di testi letterari di alta complessità, come quelli di Dante esemplarmente, può sedurre i giovani

---

205 P. CATALDI, *Perché leggere Dante (oggi)?*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», n.s., 11, XXXI (1999), p. 45

206 *Ivi,* p. 46

207 *Ibid.*

lettori innamorandoli non della letteratura (piccola impresa) ma di quel desiderio di conoscenza e di critica [...]»[208]. Si priva in questo modo la *Commedia* della sua identità di testo letterario e si svaluta la sua dimensione narrativa. È lecito domandarsi se non sarebbe più utile prima di tutto creare interesse nei confronti della letteratura, che è in grado di generare quei meccanismi complessi di indagine critica, piuttosto che l'inverso.

Terzo punto: «bisogna leggere Dante per tutelare un sapere comune e l'identità nazionale»[209].

Prima avevamo messo in luce come fosse il carattere universale e l'ampio respiro culturale della *Commedia* a ispirare un grande numero di lettori in tutto il mondo. Anche i lettori italiani probabilmente percepiscono che il messaggio di Dante si identifica con un pensiero comune che si estende ben oltre i confini nazionali. Aveva senso certamente nell'Ottocento un'impostazione di questo tipo e forse l'istituzione scolastica non si può svincolare del tutto da questo messaggio. Ma anche se non può più essere simbolo dell'unità, Dante è comunque fonte di orgoglio nazionale nel momento in cui viene percepito come esempio di Italiano nel mondo.

Il punto successivo supera in qualche modo la definizione precedente: «bisogna leggere Dante perché propone valori alti all'identità di specie»[210].

Precisa Cataldi: «L'identità nazionale, da sola, può accecare, tanto più in un mondo così aperto alle interferenze, agli scambi, agli incroci. E tra i compiti della scuola non c'è quello di formare un buon italiano più di quanto ci sia quello di formare un essere umano generoso e libero»[211].

Trai valori alti vengono riconosciuti: «il senso tragico della realtà, l'importanza della responsabilità etica, il valore delle nostre scelte e dei nostri comportamenti, il peso delle loro conseguenze»[212].

---

208 *Ivi*, p. 47

209 *Ibid.*

210 *Ivi*, p. 48

211 *Ibid.*

212 *Ibid.*

Proposta numero cinque: «bisogna leggere Dante perché guarda con occhi di marziano il nostro mondo»[213]. Questa caratteristica consiste, secondo l'autore, nella capacità di Dante di prevedere i processi storici come se analizzasse il proprio mondo dal di fuori, l'abilità ad esempio di valutare negativamente la nascente politica economica, la logica del mercato. Leggere Dante significherebbe apprendere ad utilizzare lo stesso modo di vedere le cose anche ai giorni nostri.
L'ultimo punto è: «bisogna leggere Dante per la capacità di distruggere e di progettare insieme, e soprattutto perché sa formalizzare, cioè mediare, critica e proposta, mostrando il meccanismo della trasformazione nella civiltà»[214].

Le proposte analizzate in questo paragrafo non riassumono le posizioni di tutti gli studiosi che si sono espressi su questa materia, anche perché la produzione di saggi in questo senso è sterminata.
Ci è sembrato utile però mettere a confronto delle linee di pensiero che in qualche modo esemplificano approcci differenti.
Se, in sostanza, tutte le caratteristiche associate all'opera di Dante gli sono correttamente attribuibili, c'è da chiedersi quale sia l'approccio più utile alla divulgazione della sua opera.
Ricordando ancora una volta che la *Commedia* è riuscita parallelamente a creare una tradizione popolare che in questi anni sta conoscendo un momento di particolare successo, sarà il caso di osservare con particolare interesse le valutazioni e le strategie che le istituzioni scolastiche stanno mettendo in atto per riuscire a comunicare l'opera nel suo insieme, mantenendo contemporaneamente la sua dignità di opera letteraria e mettendo in luce attraverso l'indagine critica le sue peculiarità meno immediate.

---

213 *Ivi*, p. 49

214 *Ibid.*

4.2 *Un progetto ministeriale. Leggere Dante oggi*

Riscontrati i percorsi “popolari” attraverso cui l'opera di Dante continua ad essere divulgata con ottimi risultati, c'è stata negli ultimi anni una netta presa di posizione anche da parte delle istituzioni scolastiche.
Con decreto dell'11 dicembre 2006, il Ministero dell'Istruzione ha costituito un Comitato scientifico di promozione degli studi danteschi.
Ma vediamo nel dettaglio quali sono i presupposti elencati nel documento:

> Visti i programmi di insegnamento dell'italiano vigenti nella scuola italiana, in particolare negli indirizzi di studio degli istituti secondario-superiori, nei quali è prevista la lettura dei “classici” della letteratura italiana;
> Ritenuto fondamentale il ruolo della scuola nell'opera di mediazione da svolgere presso gli studenti perché i classici possano continuare a vivere come patrimonio dell'umanità:
> Ravvisata la necessità di promuovere nella scuola un adeguato ritorno alla lettura dei “classici”, che continuano a parlare agli uomini anche quando è tramontato il tempo in cui essi sono appartenuti;
> Constatato il valore preminente che i programmi scolastici attribuiscono allo studio della vita e delle opere di Dante Alighieri quale strumento privilegiato di conoscenza e riflessione sulla identità culturale e linguistica italiana;
> Considerata la necessità di promuovere l'interesse per la lettura di Dante, al fine di consentire agli studenti di apprezzare lo straordinario valore artistico e di riflettere sul contributo che il “sommo Poeta” ha fornito alla cultura europea e mondiale e

> alla costruzione di una cittadinanza della conoscenza e della poesia senza confini;
> Avuto riguardo alle potenzialità offerte dall'autonomia delle istituzioni scolastiche in materia di adozione e realizzazione di progetti finalizzati all'arricchimento della propria offerta culturale e formativa:
> Tenute presenti le finalità del Progetto «*Leggere Dante oggi*», che costituisce parte integrante del presente decreto;[215]

Tra le righe del linguaggio istituzionale è possibile estrapolare alcuni concetti chiave.

Innanzitutto che nonostante nei programmi scolastici sia prevista la lettura dei classici, ciò non viene fatto adeguatamente; infatti è necessario «un adeguato ritorno alla lettura»: una volta si leggevano, ora no.

I classici hanno un valore intrinseco: hanno in sé la capacità di «parlare agli uomini». La scuola deve fare «opera di mediazione». Si potrebbe interpretare nel senso di "fare in modo che gli studenti sentano la voce dei classici".

Ma nei programmi è previsto lo «studio della vita e delle opere di Dante Alighieri quale strumento privilegiato di conoscenza e riflessione sulla identità culturale e linguistica italiana», quindi non per la sua capacità di parlare o per il suo essere «patrimonio dell'umanità» come gli altri classici.

Da qui la necessità di «promuovere l'interesse per la lettura di Dante» per permettere di coglierne «il valore artistico».

Viene anche spiegato perché Dante va considerato un classico, perché è patrimonio dell'umanità: per «il contributo che [...] ha fornito alla cultura europea e mondiale e alla costruzione di una cittadinanza della conoscenza e della poesia senza confini».

Anche in questo caso c'è un superamento dello status precedente. Non

215 D.M. dell'11 dicembre 2006, n. 1234

più, «identità culturale e linguistica italiana» ma «cultura europea e mondiale».

Con lo stesso decreto è stato nominato un Comitato scientifico nazionale formato dai più importanti dantisti italiani e i rappresentanti delle istituzioni scolastiche; tale commissione è stata presieduta dal prof. Francesco Sabatini.
Vediamo ora i compiti che a questo comitato sono stati assegnati:

- tradurre le linee generali del progetto in indirizzi e proposte operative, con particolare riferimento all'attività di formazione sia dei docenti che degli studenti;
- promuovere la costituzione di gruppi di lavoro regionali con i quali dovrà raccordarsi per la definizione di strategie d'intervento locali;
- definire e porre in essere, tramite i gruppi di lavoro regionali, azioni di monitoraggio delle esperienze realizzate nell'ambito del progetto;
- curare i rapporti con le Università, la "Società Dante Alighieri" e con altri soggetti a vario titolo impegnati in attività di studio e di divulgazione dell'opera dantesca;
- predisporre la indizione di un Concorso, rivolto agli studenti delle scuole secondarie di primo e secondo grado, finalizzato alla realizzazione di prodotti innovativi per la lettura e la comprensione dell'opera di Dante;
- valutare l'opportunità di realizzare, ovvero di individuare sul mercato attuale media elettronici contenenti le migliori interpretazioni della Divina Commedia, da distribuire alle scuole secondarie di I e II grado quale forma di un approccio innovativo e coinvolgente per i giovani;
- fornire alle istituzioni scolastiche indicazioni per la organizzazione, anche in reti, di attività extrascolastiche da realizzare sul territorio con gli

> apporti di rappresentanti del mondo della cultura, dell'arte, della musica e dello spettacolo.[216]

Anche in questo caso vale la pena fare alcune osservazioni.
Al primo punto è da notare come l'attività di formazione debba essere rivolta sia ai docenti che agli studenti. Che siano nominati prima gli insegnanti è sintomo che sia principalmente questa la necessità o che quantomeno sia fondamentale non dimenticarlo: è ovvio che un'iniziativa scolastica miri a formare gli studenti.
Altro elemento importante che svela la strategia base del progetto è la costituzione di una rete formata da gruppi locali. Quindi un lavoro ad hoc, nella realtà locale con scambio di esperienze tra tutti i soggetti coinvolti.
Aspetto fondamentale è l'indizione del Concorso, perché si stimola la partecipazione diretta degli studenti nel processo di formazione che li riguarda.
In stretto legame con la nostra ricerca è il caso di sottolineare poi come si valuti utile l'apporto dei *media elettronici*. Essi dovrebbero garantire un «approccio innovativo e coinvolgente per i giovani».
Si incentivano infine le attività extrascolastiche e si "sdoganano" partecipazioni non convenzionali ai processi di formazione: assieme a «rappresentanti del mondo della cultura e dell'arte» si introducono figure più vicine alla cultura popolare, provenienti dal mondo «della musica e dello spettacolo».

Per sette mesi il Comitato si è riunito nelle sedi del Ministero. Della lunga relazione finale prodotta il 2 agosto 2007 citeremo solo alcuni passaggi in relazione alle osservazioni già effettuate.
I "saggi" sembrano innanzitutto aver colto la necessità di riformare gli approcci didattici con la funzione di motivare maggiormente gli studenti:

216 *Ibid.*

> [...] i componenti del Comitato si sono trovati concordi nel riconoscere che lo studio critico dei Classici, e specialmente degli Autori più impegnativi per la densità di contenuti e la portata universale dei concetti, richiede una corrispondente cura delle motivazioni dei discenti: queste non devono essere estrinseche e occasionali, ma certo devono attingere anche agli interessi culturali circolanti nella società attuale e alle forme con cui questa manifesta e soddisfa il proprio bisogno di conoscenza. Si devono infatti ritenere superati i pregiudizi che ponevano in eccessivo isolamento il sapere della pagina scritta, che resta strumento insostituibile di una conoscenza stabilmente e criticamente acquisita, ma si giova dell'esistenza di altri mezzi di ricerca ed espressione che offrono non solo suggestioni, ma modalità di scoperta e di aggregazione delle conoscenze.[217]

Questo passaggio sembra una precisa risposta all'ultimo punto programmatico del decreto ministeriale.
Troviamo di particolare importanza il punto 1.2 che riportiamo integralmente:

> I componenti del Comitato hanno d'altra parte rilevato, con altrettanta convergenza di opinioni, che questo appannamento, a dir poco, della presenza di Dante nel panorama degli studi scolastici contrasta non solo con il persistere di un alto interesse per la sua opera in altre culture europee ed extraeuropee (specie in ambito letterario e figurativo), ma anche con un rinato e diffusissimo interesse che, ormai da molti anni, la figura e l'opera del poeta suscitano nel nostro pubblico più ampio, attraverso canali non tradizionali, quali le letture in piazza, le trasmissioni televisive, la circolazione di prodotti audiovisivi e

217 Relazione finale del Comitato scientifico Nazionale "Leggere Dante Oggi", reperibile nel sito www.indire.it/leggeredante

> multimediali, manifestazioni che hanno spesso coinvolto lettori specializzati e attori di grande richiamo. Si tratta di un fenomeno che, al di là degli effetti di trascinamento pubblicitario o di ibridazione con l'attualità, rivela senza dubbio l'esistenza, in una larga parte della popolazione, di un "deposito" di tradizione dantesca vivo, certamente più attivo nelle fasce adulte, ma capace di trasmettersi alle fasce giovanili, che per questa via compiono forse la scoperta che viene loro negata dalle cristallizzazioni esistenti nell'insegnamento scolastico.[218]

Qui vengono esplicitati quelli che a nostro avviso sono i motivi che hanno indotto il Ministero ad avviare il progetto. Anche se non viene indicato nel decreto è plausibile ritenere che la commissione ministeriale che l'ha concepito sia stata stimolata da questa evidenza: mentre a livello popolare la gente percepisce il valore della poesia di Dante, la scuola, che dovrebbe occuparsi di istituzionalizzare la circolazione degli stessi contenuti valoriali non vi riesce o non lo fa con la stessa efficacia.

Si tratta di un circolo vizioso perché questa incapacità la espone ovviamente ad una critica da parte dell'opinione pubblica che giustamente non può tollerare questa divergenza. Di conseguenza l'istituzione viene screditata e con essa i contenuti che cerca di veicolare.

Al punto 2 della relazione viene offerta un'indicazione di progressività didattica nello studio pluriennale dell'opera dantesca. Si fa accenno negli ultimi capoversi all'utilizzo di «moderni mezzi di documentazione (filmati, prodotti multimediali, ricerche nella rete informatica)» che devono essere accompagnati dall'impegno diretto degli studenti a «elaborare prodotti personali (allestimento di mostre materiali o virtuali, costruzione di itinerari di visita in luoghi pertinenti all'opera o alla vicenda biografica del poeta, promozione di incontri con studiosi, scrittori, attori)».

218 *Ibid.*

Si individua così un utilizzo preciso dei «media elettronici» indicati nel decreto che deve essere funzionale a integrare lo studio del testo dantesco «con indagini proiettate verso altre epoche e altri campi di conoscenza e di attività (arti figurative, teatro, altre letterature)».
Il punto successivo stabilisce il ruolo dei Comitati Regionali. Essi dovrebbero perseguire i seguenti scopi: «formazione in servizio degli insegnanti, valorizzazione delle buone pratiche didattiche». Essere quindi il fulcro di una rete di scambio di esperienze e competenze didattiche attraverso cui favorire il progressivo miglioramento del sistema scolastico.

Benché i comitati abbiano lavorato in questo senso negli ultimi anni, è difficile ricostruirne l'attività perché non ha avuto seguito un'altra indicazione fondamentale citata allo stesso punto: «Sia in sede ministeriale centrale, sia in sedi regionali, si potrebbero allestire "siti" da consultare in linea, per raccogliere documentazione utile, fornire informazioni aggiornate sugli eventi che attengono alla materia dantesca e suggerire iniziative (visite, scambi con altre scuole, italiane ed estere)».
Il sito nazionale dedicato al progetto, www.indire.it/leggeredante è scarno e povero di contenuti, fornisce solo qualche notizia recente ma, come invece ci si aspetterebbe, non tiene traccia di tutte le attività locali svolte fino a questo momento.
Questa è una grave pecca perché un portale web ben organizzato sarebbe la risorsa più utile per creare e far funzionare quella rete auspicata dal progetto. Tale strumento sarebbe fondamentale perché consentirebbe di raggiungere degli obbiettivi fondamentali: dare maggior risonanza al progetto; tenere traccia di tutte le attività svolte; confrontare fra loro le diverse pratiche e far emergere le migliori affinché siano degli esempi da seguire; consentire la condivisione di documenti e materiali didattici.
La relazione si chiude con un appello ad affrontare il problema di formazione e di aggiornamento dei docenti:

Non sembra superfluo ribadire anche in questa occasione che il vero punto di forza, per ogni iniziativa di potenziamento e miglioramento dell'azione educativa della Scuola, è dato dalla partecipazione convinta e competente dei docenti. Richiamandosi ancora alle considerazioni esposte sia in Premessa sia nel paragrafo 1.1, il Comitato osserva ora che la preparazione e la dedizione personale di singoli docenti non bastano certo a fronteggiare le tendenze riduttive e livellanti di cui si è detto. Queste trovano la loro radice in una formazione culturale generale dei futuri docenti affidata, ormai da troppo tempo e nella maggioranza dei casi, alla casualità e disomogeneità dei loro percorsi di formazione universitaria. È fin troppo noto che, dopo vari tentativi governativi di riordino rimasti incompiuti o indefiniti, il percorso che dovrebbe condurre con una logica ben mirata dalla soglia dell'Università alla soglia dell'insegnamento scolastico non pone, ai formandi, chiari obblighi di possedere determinate conoscenze, né i candidati all'insegnamento sono poi sottoposti a verifiche veramente stringenti sul possesso di queste conoscenze prima dell'assunzione della responsabilità di docenza. Si può arrivare alla cattedra scolastica senza aver compiuto studi sull'opera di Dante e senza aver dimostrato seriamente, in una qualche sede, di saperne fare oggetto di insegnamento.

Il Comitato auspica vivamente che per la formazione iniziale e l'aggiornamento del corpo docente si stabiliscano più precisi accordi tra il Ministero dell'Istruzione e il Ministero dell'Università e che diventino più frequenti e consistenti anche quei tentativi di intesa diretta, forse oggi meno praticati, tra Scuola e Università per curare obiettivi inestricabilmente comuni ai due organismi, che soffrono congiuntamente delle rispettive

> inadeguatezze. Sarebbe molto apprezzata una sollecitazione proveniente proprio dal mondo della Scuola e dalle Autorità governative ad essa preposte, perché emergano in piena luce i punti deboli dell'intero sistema che lega Università, formazione dei docenti e trasmissione del sapere alle generazioni crescenti.[219]

In risposta a questo punto non si può che constatare che le ultime riforme non hanno ancora superato lo stato di precarietà.

Per concludere possiamo valutare il progetto "Leggere Dante oggi" un'iniziativa tanto utile quanto indispensabile, che coglie in maniera precisa i problemi legati alla lettura e all'insegnamento dell'opera dantesca. Tuttavia sì ha la sensazione che i mezzi messi a disposizione dal Ministero siano parziali e insufficienti a perseguire tutti gli obbiettivi potenzialmente realizzabili. La speranza è che il lavoro dei Comitati regionali possa essere presto valorizzato da un concreto supporto delle istituzioni centrali.

219 *Ibid.*

4.3 *Insegnare nell'epoca multimediale*

«Che cosa può dire Dante ai giovani del XXI Secolo? Possono ancora i figli di internet e dell'sms, i velocisti della lettura elettronica resistere alle impervie strade di una maratona qual è la *Divina Commedia*? La scuola affronta qui, forse, la sua sfida più grande, la prova estrema di un'autentica capacità di appassionare e persuadere che, talora, sembra tuttavia venir meno»[220].

Il problema di adeguare il metodo didattico ad una società multimediale, di cui gli studenti delle scuole d'oggi sono principale espressione in quanto "nativi", non si può circoscrivere all'opera di Dante ma si apre ovviamente ad una discussione più ampia che comprende anche altre discipline.

Le tematiche che affronteremo di seguito trattano il tema della didattica in maniera generale ma sono sicuramente applicabili all'insegnamento della letteratura e dell'opera dantesca.

Come abbiamo visto, il Ministero dalla Pubblica Istruzione ha ritenuto opportuno dare delle indicazioni di aggiornamento che promuovono l'utilizzo didattico di apparecchi tecnologici: «valutare l'opportunità di realizzare, ovvero di individuare sul mercato attuale *media elettronici* contenenti le migliori interpretazioni della *Divina Commedia*, da distribuire alle scuole secondarie di I e II grado quale forma di un approccio innovativo e coinvolgente per i giovani»[221].

Sembra quindi che il gap tra scuola e giovani sia essenzialmente di tipo elettronico, una sorta di *digital-divide*. Se i giovani sono abituati a queste tecnologie basterà quindi far leggere loro l'ultima edizione della *Divina*

220 Testo presente nel materiale informativo legato all'evento *Leggere e insegnare Dante nella scuola del Duemila*

221 D.M. dell'11 dicembre 2006, n. 1234

Commedia sull'i-pad e automaticamente apprenderanno meglio rispetto a leggerlo sulla versione cartacea dell'opera.
Ma esperimenti in tal senso ne sono già stati fatti. Basti ricordare il LIZ[222] che permette la consultazione e l'interrogazione delle opere della lettura italiana da CD-ROM, l'*Invito alla lettura multimediale*[223] che consente la lettura della *Commedia* come ipertesto o le edizioni cartacee che dedicano ampio spazio a sezioni iconografiche[224].
L'evoluzione dei sistemi comunicativi ha sicuramente stimolato un adeguamento delle nostre capacità fisiche e psichiche: «divoriamo ogni giorno una quantità di immagini che solo pochi anni fa non avremmo accettato nemmeno in una galleria d'arte»[225].
Questi strumenti hanno sicuramente rappresentato un ottimo contributo allo studio dell'opera di Dante ma non sembra che siano stati risolutivi in maniera definitiva del problema didattico ravvisato dal Ministero.

Evidentemente il problema è ben più complesso del semplice adeguamento della materia ad un'esigenza visiva insita nell'utente moderno: si tratta di capire quali sono i meccanismi cognitivi innescati dai mezzi di comunicazione.
Abbiamo parlato nei capitoli precedenti di «oralità secondaria» in relazione ai mezzi di comunicazione moderni.
Alcuni parlano di una transizione epocale dalla Galassia Gutenberg alla Galassia Marconi e ne descrivono l'esperienza come dominata dal visto rispetto al vissuto[226].

---

222 *Letteratura Italiana Zanichelli*, a c. di P. Stoppelli ed E. Picchi, 1997

223 *La Divina Commedia, invito alla lettura multimediale*, a c. di A. Marchi, Paravia, Torino 1998

224 Si ricordi ad esempio la *Divina commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 1999

225 R. FRAGNITO, *Educazione e comunicazione nella società multimediale,* con prefazione di G. Acone, Napoli, Morano, 1989, p. 10

226 Cfr. G. IANNICELLI, *Introduzione*, in AA.VV., *E-gener@tion cinema, educazione, società nella rivoluzione multimediale,* a c. di G. Iannicelli con la collaborazione della Cooperativa Zelig, Roma, Cinecircoli Giovanili Socioculturali, 2001, p. vii

In tal senso si giustificava l'utilizzo delle trasposizioni audio-visive a scopo didattico. Si presumeva che l'opera di Dante potesse essere recepita meglio dagli studenti: «Most undergraduate students today [...] are highly competent decoders of oral modes of communication. Indeed, they are perhaps more television-literate than book-literate, and able, therefore, if pointed in the right direction, to retrive in part the aural/oral dimension (largely lost) of Dante's poem, something that simply reading the poem aloud can no longer hope to do»[227].

Certamente le caratteristiche orali della *Commedia* sono un punto di forza da non trascurare in ambito didattico ma la "visione" dell'opera non funzionerà di per sé come stimolo all'approfondimento della sua materia.

L'errore emerge con evidenza dalle parole di Iannucci appena citate: parla di studenti *television-literate*.

La televisione è l'emblema di una comunicazione che si basa sull'informazione postalfabetica: «l'individuo riceve in modo diretto, senza intermediazione, un bagaglio sempre più vasto di modelli, valori e atteggiamenti culturali, un tempo filtrati dai gruppi sociali, gli unici nel passato deputati a trasmettere all'individuo il bagaglio culturale necessario per vivere nella società»[228].

In un sistema di questo tipo si capisce come la scuola abbia la tendenza a porsi come controparte concentrandosi «sulla connessione memoria-parola-libro-intelligenza analitica» pervenendo ad assolvere ad una funzione che Postman definisce «termostatica, in grado, cioè, di conservare i poteri di concentrazione, di analisi e di riflessione che il sincretismo della cultura televisiva dell'immagine e dell'immediatezza rischia di soffocare e di atrofizzare».[229]

---

227 A. A. IANNUCCI, *Dante, television, and education*, *op. cit.*, p. 7

228 R. FRAGNITO, *op. cit.*, p. 12

229 G. ANCONE, G. MINCHIELLO, *L'educazione divisa*, Armando, Roma, p. 104 cit. in R. FRAGNITO, *op. cit.*, p. 27

Partendo da questo presupposto la scuola ha rafforzato la sua tendenza conservatrice e ritarda nell'adeguamento che oggi è reso necessario da un cambiamento fondamentale.
Il modello televisivo, infatti, poteva essere il carattere predominante della società italiana di trent'anni fa. Oggi non è più così. La scuola si deve rivolgere, come ricordato nell'introduzione a questo paragrafo, ai «figli di internet e degli sms»: da una multimedialità individuale, in cui il messaggio, come abbiamo visto, era veicolato in un unica direzione, si è passati ad una multimedialità sociale e le implicazioni dal punto di vista cognitivo sono sostanziali.
Quel che è certo è che «un progetto educativo, una programmazione didattica oggi è efficace se "multimediale", nel rispetto della comunicazione»[230].
Anche la scuola può servirsi dei mezzi di comunicazione sociale alla condizione che riconosca in essi non solo dei mezzi ma dei veri e propri linguaggi «i quali creano a loro volta "ambienti culturali" che non si risolvono nel loro consumo, ma invadono le nostre vite, trasformando ruoli sociali e comunicativi, creandone di nuovi e orientando le nostre azioni. L'ambiente dei media diventa il luogo del "darsi" e del "farsi" dell'azione comunicativa»[231].
Cerchiamo di definire meglio i ruoli dei mezzi tecnologici e i compiti della scuola.
Giorgio Asquini, pedagogista, parlando di nuove tecnologie e metodi di insegnamento fa un valutazione interessante: «Se prendiamo i programmi dell'università di Cambridge del 1600 e li confrontiamo con quelli delle nostre scuole secondarie superiori e dell'università, ci accorgiamo che il 90% è rimasto praticamente invariato. È un po' come dire che per piantare chiodi prima usavamo il martello mentre oggi adoperiamo un notebook, ma sempre a mo' di martello»[232].

---

230 C. ROMANO, *Dalla "Galassia Gutenberg" alla "Galassia Marconi"*, in AA.VV., *E-Gener@tion cinema, educazione, società nella rivoluzione multimediale, op. cit.*, p. 89

231 *Ibid.*

Oltre a insegnarci che lo strumento tecnologico innovativo va utilizzato in maniera congrua alle sue potenzialità tocca subito l'altra problematica fondamentale: l'approccio educativo.
La critica che viene rivolta al mondo della scuola è quella di tradire il senso etimologico del verbo "educare": tirare fuori. Al contrario la pratica comune nelle nostre scuole consiste nel «piantare qualcosa dentro qualcuno [...] da secoli [...] si continua a fare una cosa vecchia, inculcare, utilizzando strumenti nuovi»[233]. Vengono citati a rafforzare questa tesi i risultati del TALIS[234], indagine che ha preso in esame presidi e insegnanti di 23 paesi OCSE: secondo questi dati più del 50% degli insegnanti italiani fanno lezione basandosi sull'ostensione dei contenuti, «si mostrano i contenuti e si pensa che, così, questi vengono assimilati automaticamente dagli studenti»[235]. Negli altri paesi l'ostensione rappresenta solamente il secondo passo, la prima parte del processo educativo consiste nel risvegliare i processi cognitivi delle persone. È una didattica che si basa sul *learn by doing*. Sottolinea Asquini: «se quando c'è un problema hai qualcuno che ti aiuta, lì tu apprendi veramente: l'insegnante riesce a insegnare davvero quando risolve un problema in diretta.

Non bisogna dimenticare che «l'educazione è strettamente legata al processo di comunicazione»[236].
Gli strumenti di comunicazione moderni, utilizzati quotidianamente dai ragazzi in età scolare possono avere un impatto negativo sul sistema scolastico.

---

232 G. ASQUINI, *Dalla didattica del 1600 alle* tag cloud, in AA. VV., *Atti del Convegno "Educare nella società della comunicazione"*, 27 maggio 2011, a c. di M. Galloni (http://www.dimensionesperanza.it/component/k2/item/6687-l %E2%80%99educazione-al-tempo-di-internet-e-dei-nuovi-media.html), p. 1

233 *Ibid.*

234 Teaching And Learning International Survey

235 G. ASQUINI, *op. cit.*, p. 2

236 M. ACCORINTI, *Educare significa portare alla luce ciò che è nascosto*, in AA. VV., *Atti del Convegno "Educare nella società della comunicazione"*, *op. cit.*, p. 4

I cosiddetti *new media*[237], in particolar modo internet, mettono i loro utenti in grado di apprendere delle nozioni anche al i fuori dell'ambiente scolastico. La struttura del pensiero delle persone che utilizzano queste tecnologie è mutata. Asquini fa l'esempio delle *tag cloud*, molto utilizzate in rete: «cominci a studiare non dal libro ma avendo già a disposizione i concetti chiave secondo l'ordine e il corpo delle parole, che tanto più sono grandi tanto più quella parola è ricca di spunti e collegamenti»[238]. Chi naviga si è abituato a questo approccio e in questo modo apprende quotidianamente. La scuola, non offrendo una soluzione simile lascia che il suo ruolo sia messo in discussione.

In un'idea di rinnovamento, si commette un errore quando si pensa di concepire una scuola digitale senza pensare che dovrebbe essere anche multimediale.[239]
È necessario rendersi conto che non sono solo mutate le tecnologie, è anche mutato il modo di comunicare: «la pedagogia implicita al sistema attuale dei media sociali (dove multimedialità e reticolarità hanno il posto tradizionalmente riconosciuto a stampa e testualità) fa centro sul contatto, la partecipazione, l'adesione, l'immersione. In tutta evidenza si tratta di istanze diverse se non opposte a quelle che nel frattempo hanno continuato ad essere proposte per l'apprendimento corretto della scuola-paradigma: un apprendimento che si vuole circostanziato, meglio: basato sul libro, e quindi orientato al distacco, l'alienazione. Col tempo, però, la pedagogia "altra", quella mondana, ha fatto scuola e ha messo in discussione la scuola e la pedagogia esistenti»[240].
Se forme di conservatorismo avevano un senso nella società della televisione, per non perdere il suo ruolo la scuola non deve più estraniarsi da questo modello comunicativo: per essere accettata e

237 Ma come ci ricorda Roberto Maragliano sono in circolazione da più di vent'anni

238 G. ASQUINI, *op. cit.*, p. 2

239 Cfr. R. MARAGLIANO, *Il perché della scuola nella società della comunicazione*, FGA Working Paper, n. 22 (2/2010), p. 5

240 *Ibid.*

valorizzata all'interno di questo sistema comunicativo dovrebbe «accettare di essere vissuta come un “filtro”, o nodo in una rete di costruzione sociale del sapere»[241].
Ma come conciliare il sapere enciclopedico della scuola con quello antienciclopedico diffuso dai media sociali?
La scuola dovrebbe «risultare agli occhi di chi la progetta, la realizza, la pratica, antica e attuale ad un tempo, cioè disinteressatamente centrata su saperi interessati e interessanti (inattuale e attuale), capace insomma di far interiorizzare modelli testuali ma anche di far maturare pratiche performative, nelle quali occhi e orecchie e corpo siano sollecitati dalle logiche della reticolarità»[242].
Allo stesso tempo il ruolo della scuola dovrebbe essere quello di «educare a scegliere» in modo da poter selezionare i contenuti dell'antienciclopedia attraverso un atteggiamento critico.[243] Altra azione fondamentale sarebbe quella di insegnare agli studenti a non rapportarsi in maniera passiva nei confronti dei mezzi tecnologici ma mostrare loro le possibilità di «essere responsabili e creativi di fronte ad essi»[244].

Non siamo qui di fronte dunque ad un'idea di stravolgimento dell'istituzione scolastica o dell'eliminazione delle tradizionali forme di apprendimento.
«Occorre [...] darsi il coraggio di sostenere che il teatro della comunicazione reticolare e multimediale di cui siamo tutti attori, volenti e non volenti, non annulla il copione dell'insegnamento scolastico di tipo testuale, né si sostituisce ad esso. Semplicemente, vi si accosta e dunque richiede una sua legittimazione scolastica. Il che potrebbe equivalere a sostenere che: può assumere in proprio alcune prerogative

241 *Ivi*, p. 6

242 *Ibid.*

243 Cfr. C. ROMANO, *op. cit.*, p. 90

244 *Ivi*, p. 91

tradizionalmente affidate alla testualità, e che ora esso mostra di saper svolgere in modi assai più evoluti ed efficaci»[245].

L'adozione di nuovi strumenti non deve significare quindi abbandono dell'esperienza su cui si è fondata fino a questo momento la trasmissione del sapere tradizionale: la lettura del libro. Questo è ovvio soprattutto nel campo dell'insegnamento letterario.
La scuola deve però sfruttare abilmente gli aspetti dell'iper-comunicatività che caratterizza i nostri tempi: «questa generazione dimostra una ricettività ed una disponibilità a comunicare eccezionale, meravigliosa anche nell'ottica educativa»[246].
Su queste basi si potrebbe fondare una pratica che punti a formare «un giovane lettore fortificato e non distratto dell'assidua frequentazione del mondo della multimedialità, ancora assetato di avventure e fantasia e bisognoso di ritrovare nel libro un efficace strumento di esplorazione del proprio mondo affettivo e relazionale e un partner prezioso nella formazione della propria personalità»[247].
«Per fare questo l'atto e il senso della lettura devono sollecitare, in ciascun soggetto, lo sviluppo di abilità d'interpretazione, rappresentazione, riflessione, discussione, simbolizzazione, nonché di espressione del proprio mondo e della propria identità»[248].
In questo ambito gli strumenti multimediali potrebbero essere complici se utilizzati in senso creativo, come mezzi per esprimere l'esigenza comunicativa che può essere stimolata dall'interazione con il testo.

Come ricordavamo all'inizio del paragrafo, nelle indicazioni del

245 R. MARAGLIANO, *op. cit.*, p. 9

246 V. NERI, *E-Gener@tion: una filmografia ragionata*, in AA.VV., *E-Gener@tion cinema, educazione, società nella rivoluzione multimediale, op. cit.*, p. 60

247 D. BARTOLINI, R. PONTEGOBBINI, *L'editoria dei ragazzi è al bivio*, in "La Vita Scolastica", n. 10, 1 febbraio 2004, Giunti, Firenze, p. 14 cit. in A. MARCIANO, *Lettura e società multimediale,* Milano, Angeli, 2009, p. 14

248 A. MARCIANO, *op. cit.*, p. 14

Ministero dell'Istruzione i media elettronici venivano però indicati come strumenti utili a “mostrare” l'opera di Dante.
Per fortuna il Comitato scientifico ha rielaborato l'indicazione contenuta nel decreto in modo sostanziale:

> [...] lo studio scolastico dei testi danteschi può essere integrato, in modo non improvvisato, con indagini proiettate verso altre epoche e altri campi di conoscenza e di attività (arti figurative, teatro, altre letterature). E sono queste proiezioni che rendono possibile ed efficace il ricorso ai moderni mezzi di documentazione (filmati, prodotti multimediali, ricerche nella rete informatica) e spingono i discenti a elaborare anche prodotti personali (allestimento di mostre materiali o virtuali, costruzione di itinerari di visita in luoghi pertinenti all’opera o alla vicenda biografica del poeta, promozione di incontri con studiosi, scrittori, attori).[249]

L'utilizzo delle tecnologie moderne non è quindi relegato alla loro funzione mediatica di esposizione dei contenuti, ma soprattutto alle loro potenzialità in quanto strumenti di produzione.

Come abbiamo visto, parlare di multimedialità non significa solamente considerare i mezzi di comunicazione elettronici che la rappresentano. Vuol dire anche considerare i processi cognitivi stimolati da questa dimensione e le tecniche comunicative che possono essere messe in atto.
«Mentre nella società odierna l'oralità ha una posizione assolutamente centrale, nella scuola ha un ruolo da Cenerentola. Ricerche psicolinguistiche hanno dimostrato che l'interazione verbale fra pari agevola anche l'apprendimento di nozioni»[250].

249 Relazione finale del Comitato scientifico Nazionale “Leggere Dante Oggi”

250 A. A. SOBRERO, *Presenza, uso e funzioni dell'orale nella società e nella scuola,* in «l'Ecole Valdotaine», n. 59, mar 2003, p. 4

Dopo tutti questi ragionamenti sarebbe sbagliato non capire che, se la dimensione sociale della multimedialità può favorire l'apprendimento, bisognerebbe tentare di creare processi di interazione anche nell'ambiente scolastico a prescindere da qualsiasi tecnologia.

4.4 *I ragazzi di Dante*

Il Comitato Regionale di Promozione degli Studi Danteschi, in sintonia con l'Ufficio Scolastico Regionale della regione Veneto, grazie al contributo di molti docenti e associazioni[251] si è dimostrato uno dei più attivi.

Tra i numerosi eventi organizzati negli anni successivi alla sua costituzione, avvenuta nel 2008, spicca fra tutti l'iniziativa promossa per l'anno scolastico 2008/2009 e in particolare l'evento che si è svolto nella città di Treviso.

Questa la presentazione dell'evento:

> Leggere e insegnare Dante nella scuola del Duemila è la sfida che gli Intellettuali, le Università e gli istituti di Istruzione secondaria di secondo grado del Veneto hanno lanciato a se stessi negli ultimi anni. Per l'URS si è trattato quindi di non venire meno ad una richiesta d'impegno e di coordinamento che ha visto una presenza costante dell'Amministrazione scolastica a fianco della scuola militante, proiettata senza risparmio alla ricerca di nuovi linguaggi, di nuove forme di organizzazione didattica, di una nuova frontiera della comunicazione educativa.
>
> Il Comitato Regionale di Promozione degli Studi Danteschi si è posto come punto d'incontro ed armonizzazione delle diverse energie e delle talora divergenti esigenze. Da un lato la richiesta di una chiarezza sempre maggiore e di più semplici e coinvolgenti modalità di approccio, dall'altro l'ineludibile necessità di rispettare la precisione

251 Nel sito www.indire.it/leggeredante si può notare come il comitato veneto sia quello composto dal maggior numero di persone.

terminologica, di mantenere il rigore metodologico e di non semplificare mai la complessità dei concetti.[252]

Come abbiamo visto *Leggere e insegnare Dante nella Scuola del Duemila* è il titolo dato al ciclo di incontri svoltisi nei capoluoghi della regione.
Eminenti personalità del mondo dantesco hanno dato il proprio contributo nel corso delle conferenze svolte. Tra i relatori ricordiamo Aldo Maria Costantini, Pietro Gibellini, Manlio Pastore Stocchi, Massimo Cacciari.
Ogni incontro sviluppava un tema preciso e prendeva spunto da un canto della *Commedia*.
Prima degli interventi gli studenti delle scuole superiori recitavano davanti al pubblico i versi a cui si ispirava l'esposizione.
Alcuni incontri erano pensati per essere rivolti ad un gruppo misto, fatto di professori e insegnanti, altri erano più specialistici e rivolti solo al corpo docente. La particolare ambientazione fornita dall'aula magna dell'Università di Treviso ha donato un'aura particolare agli incontri tematici ma l'evento che più distinse l'iniziativa si svolse all'esterno.
Un discreto numero di studenti del Duca degli Abruzzi si esibì in cinque luoghi simbolici della città di Treviso recitando a memoria altrettanti canti della *Divina Commedia*.
Il progetto è stato realizzato grazie all'idea e all'impegno della professoressa Livia Andrigo, allora insegnante del Duca degli Abruzzi, membro del Comitato Dantesco Regionale e referente dell'Ufficio Scolastico Regionale del Veneto. Insieme all'ispettore Stefano Quaglia, dello stesso ufficio, venne concepita l'idea di sviluppare l'iniziativa con lo scopo di coinvolgere attivamente gli studenti delle scuole superiori.
La professoressa Andrigo aveva in parte già sperimentato l'impatto che la recitazione poteva avere su un pubblico di liceali quando nel 2005

252 Presentazione di Carmela Palumbo, direttore generale dell'USR Veneto, presente nella copertina del DVD che documenta il lavoro svolto durante l'iniziativa “Leggere e insegnare Dante nella Scuola del Duemila” nell'anno scolastico 2008-2009

aveva invitato Vittorio Sermonti ad esibirsi nella lettura della *Commedia* e a tenere una lezione ai ragazzi del Duca degli Abruzzi.[253]

Si iniziò alla preparazione del progetto a partire dal gennaio 2009. L'idea fu quella di ingaggiare un attore professionista per tenere un'attività di laboratorio durante la quale gli studenti delle classi superiori avrebbero appreso a recitare a memoria i canti della *Commedia* prescelti.
Sulle prime, i giovani si dimostrarono un po' restii a quest'idea, immaginandola un'attività noiosa legata a Dante, ma poi furono convinti a partecipare perché stimolati a cogliere come lato utile della pratica l'attività teatrale che di per sé poteva rappresentare un'esperienza interessante.
Si presentarono al laboratorio circa 80 ragazzi: una quindicina abbandonarono fisiologicamente il gruppo ma i rimanenti si impegnarono molto dimostrando sempre più interesse.
Non si poteva prescindere naturalmente dalla pregressa conoscenza del testo. A questo compito erano stati richiamati gli insegnanti ma talvolta gli studenti arrivavano senza aver approfondito la lettura prevista per la recitazione. Intervenne la professoressa Andrigo che, presenziando ai laboratori si adoperò per colmare in poco tempo le lacune presenti.
Man mano che l'attività teatrale, condotta da Davide Stefanato, proseguiva, più gli studenti si appassionavano ed erano invogliati a continuare. In quel periodo il loro interesse era dimostrato anche dall'incremento di domande inerenti l'opera dantesca che spontaneamente avevano iniziato a rivolgere ai propri insegnanti.
I ragazzi coinvolti ebbero la capacità di stimolare interesse anche nei loro compagni che inizialmente non avevano voluto aderire al laboratorio; qualcuno tentò perfino di intrufolarsi nel gruppo a corso iniziato.
In quei giorni l'entusiasmo era tale da manifestarsi anche su Facebook,

253 Le informazioni riportate qui e nelle prossime righe sono ricavate da un colloquio orale tenuto con la prof.ssa Livia Andrigo

dove i giovani intrattenevano scambi con il loro maestro parafrasando o alterando i versi danteschi che avevano appreso.
Gli studenti furono coinvolti attivamente nella realizzazione della fase finale del progetto. Si consultarono insieme ai responsabili del progetto per decidere l'abbigliamento più consono: nonostante fosse emersa anche l'ipotesi del travestimento «classico", con tunica e corona dall'oro o l'alternativa punk, alla fine emerse la scelta di un travestimento più semplice che iconograficamente rappresentasse in qualche modo i tre regni dell'aldilà: bianco e celeste per il paradiso, solo bianco per il purgatorio, rosso e nero per l'inferno.
Il 23 aprile i ragazzi si esibirono pubblicamente a Treviso. Tutti avevano appreso a memoria le terzine scelte ma ad ognuno fu affidato un compito differente: ad alcuni la presentazione dei luoghi ad altri la spiegazione del canto ad altri la declamazione dei versi.
Grazie alla loro esibizione riuscirono a cogliere anche l'attenzione delle persone di passaggio stimolando anche molti apprezzamenti.
Dal punto di vista istituzionale l'iniziativa funzionò: lo dimostrano i tentativi intrapresi da numerose scuole della Regione di riproporre percorsi creativi simili.
Ma soprattutto funzionò dal punto di vista didattico. La professoressa Andrigo ricorda ancora con molta soddisfazione un episodio che testimonia la reale efficacia dell'iniziativa. A fine anno scolastico uno degli studenti coinvolti nel laboratorio la incontrò fuori dal contesto scolastico. Non ricordando lei chi fosse il ragazzo, lui per identificarsi rispose: «sono uno dei ragazzi di Dante». Un'altra espressione non avrebbe potuto essere più significativa. Sapere che quel ragazzo aveva fatto Dante “suo” significava aver centrato in pieno l'obiettivo didattico.

«La risposta di studenti e docenti agli incontri proposti nell'anno scolastico 2008/2009 nei sette capoluoghi della Regione è stata

entusiasmante e la componente emozionale ha trasformato in veri e propri happening le giornate di studio.»[254]

254 C. PALUMBO, presentazione del progetto "Leggere e insegnare Dante nella Scuola del Duemila" contenuta nel DVD sopracitato

Conclusione

Come abbiamo visto la *Divina Commedia* è stata concepita dallo stesso autore come un testo capace di rivolgersi ad un pubblico molto eterogeneo.
L'opera di Dante prevedeva che i suoi fruitori andassero dal lettore professionista al popolano illetterato semplice uditore. Non dimentichiamo che uno dei presupposti della sua opera fu la «prontezza di liberalitate».
Anche se la via della critica determinò periodi di scarsa attenzione, e perfino di condanna, la tradizione popolare del testo permise alla *Commedia* di imprimere un'immagine positiva nella formazione culturale del nostro paese prima, del resto del mondo civilizzato poi.
Complice di questa fortuna fu in particolar modo la rappresentabilità dell'opera, insita in quelle caratteristiche che, attraverso diversi linguaggi espressivi, furono fonte di ispirazione per numerosi artisti, e che vennero tradotte nelle loro molteplici arti.
Attraverso un "memorabile visione" della *Commedia* si produce ancora oggi quel senso popolare di attaccamento a Dante e alla sua opera e da cui emerge la necessità di leggere, o farsi leggere, i versi più famosi del poeta fiorentino.

Si ha timore, a volte, in ambito accademico di pronunciare il nome di Roberto Benigni perché sembra di svilire l'opera dantesca associandola all'azione dell'artista.
Altre volte viene manifestata esplicitamente l'ammirazione nei suoi confronti e stimata la sua opera di divulgazione: lo dimostrano le lauree *onoris causa* collezionate in questi anni dal comico fiorentino.

Eppure non è sbagliato fare un analisi partendo dall'evidenza. Le letture pubbliche di Benigni producano più estimatori dell'opera di Dante di quanti non ne produca la scuola.
Alcuni professori si mettono sulla difensiva perché credono di non poter competere con le capacità attrattive esercitate da uno che di mestiere fa spettacolo e di non poter stimolare la stessa attenzione che uno studente può riservare nei confronti di uno spettacolo televisivo.
Ci sembra particolarmente adatta la risposta di Davide Rondoni a proposito: «Se pensate di insegnare qualcosa di meno "interessante" di ciò che offre la cattiva televisione, qualcosa di più debole, di meno accattivante, beh allora fate bene a cambiare mestiere. Perché la letteratura ha bisogno di guerriglieri convinti, non di tiepidi impiegati»[255].
Gli insegnanti avranno sempre dalla loro parte un libro di eccezionale spessore letterario e grande valenza culturale.
Che decidano di stimarlo per la sua narrazione o per i suoi contenuti allegorici, per le immagini descritte o per la sua struttura poetica possono senz'altro comunicare un'immagine positiva del testo. Eppure, negli ultimi anni non ci sono riusciti, se n'è reso conto il Ministero.
«Uno degli errori d'impostazione dell'attuale generale modo di insegnare la poesia e la letteratura è il tentativo di fare dei ragazzi degli esperti. Invece che degli amanti.
Come se la scuola dovesse creare dei minicritici letterari invece che lettori»[256].
Anche se ci si volesse limitare a promuovere la *Divina Commedia* per le sua caratteristiche narrative e lasciare che gli studenti ne vengano attratti solo per questo motivo l'apporto dell'insegnante-lector sarebbe fondamentale.
«Even today the *Divine Comedy* can be enjoyed as a best seller rather than tolerated as a classic. But for this to happen, we must provide a

255 D. RONDONI, *Contro la letteratura. Poeti e scrittori. Una strage quotidiana a scuola*, Milano, Il Saggiatore, 2010, p. 45

256 *Ivi*, p. 29

commentary, at least initially, which does not overwhelm students but provides them with just enough information to produce meaning and pleasure»[257].

Il “piacere” prodotto dalla lettura di un'opera comincia e si consolida quando il lettore «diventa produttivo, cioè, quando il testo gli consente di mettere in gioco le sue facoltà»[258]. La lettura di una buona opera, come la *Commedia* d'altronde può già da sé innescare questi meccanismi anche partendo dal semplice esercizio della propria fantasia.
L'insegnante ha oggi l'opportunità di amplificare questi meccanismi attraverso diverse forme di interazione, facendosi aiutare dalle moderne tecnologie ma anche semplicemente innescando processi creativi e di interazione fra pari, lo dimostra l'esperienza dei “ragazzi di Dante”.
Partendo da questi presupposti sarà fondamentale anche l'opera di graduale penetrazione nelle forme più complesse dell'universo dantesco, che difficilmente può avvenire senza l'aiuto di una guida esperta.

La *Divina Commedia* è un'opera che ha saputo fin dal primo momento crearsi un pubblico popolare e negli anni l'ha mantenuto trasformandosi e contemporaneamente rimanendo sempre identica a sé stessa. La qualità e il contenuto della sua narrazione gli ha concesso di essere apprezzata da un vastissimo numero di lettori in tutto il mondo.
Riconosciuta questa autosufficienza sarebbe assurdo pensare alla scuola come ad un luogo dove compiere lo stesso identico processo.
Tuttavia è da ritenere di fondamentale importanza che l'istituzione non si frapponga o non contrasti la diffusione popolare. Un approccio critico troppo diretto può comportare lo smarrimento del potenziale lettore e scoraggiare ogni tentativo di ricavare dall'opera qualcosa di utile per la propria vita. Saper già dove si può arrivare può indurre a perseguire immediatamente quell'obiettivo ma a volte «convien tenere altro viaggio».

257 A. A. IANNUCCI, *Dante, television, and education*, *op. cit.*, p. 25

258 W. ISER, L'atto della lettura, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 170 cit. in A. MARCIANO, *op. cit.*, p. 75

Per concludere, riteniamo che sarebbe utile concepire un percorso graduale, pluriennale, che parta, perché no, fin dalla scuola primaria, che consenta agli studenti di scoprire innanzitutto la stupenda narrazione della *Commedia.* Successivamente si potrà sfruttare il potenziale creativo e interazionale dei ragazzi più grandi per produrre contenuti originali e ricavare piacere anche dall'analisi approfondita dell'opera.
Tutto ciò senza mai perdere di vista quello che deve essere il punto fermo di qualsiasi progetto didattico: l'opera letteraria.

> *Tra i diversi strumenti dell'uomo, il più stupefacente è, senza dubbio, il libro. Gli altri sono estensioni del suo corpo. Il microscopio, il telescopio, sono estensioni della sua vista; il telefono è estensione della voce; poi ci sono l'aratro e la spada, estensioni del suo braccio. Ma il libro è un'altra cosa: il libro è un'estensione della memoria e dell'immaginazione.*
>
> Jorge Luis Borges

BIBLIOGRAFIA

Opere di Dante

ALIGHIERI, D., *Convivio*, in *Opere minori*, a c. di Cesare Vasoli – Domenico De Robertis, tomo I parte II, Milano – Napoli, Ricciardi, 1988

ALIGHIERI, D., *Divina commedia*, a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001

ALIGHIERI, D., *Epistole*, a c. di A. Frugoni e G. Brugnoli, *Opere minori*, tomo II, Milano-Napoli, Ricciardi, 1979

Altre opere letterarie

BOCCACCIO, G., *Trattatello in laude di Dante*, a c. di Pier Giorgio Ricci in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di Vittore Branca, vol. III, Milano, Mondadori, 1974

PETRARCA, F., *Lettere*, a. c. G. Fracassetti, Firenze, Le Monnier, 1863-67, vol. IV

Saggi e articoli

AUGELLO, F., *La multimedialità a scuola: da strumento ad ambiente di apprendimento*, in «Tiflologia per l'integrazione», n. 4, 2010, pp. 216-222

BELLOMO, S., *La* Commedia *attraverso gli occhi dei primi lettori*, in AA. VV., *Leggere Dante*, a c. di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, pp. 73-84

BENIGNI, R., D. RONDONI, *Dante. Benigni e Rondoni, giro d'Italia nel girone dei nuovi ignavi,* a c. di S. Magherini, in «Avvenire», 9 settembre 2007, p. 3

CAMILUCCI, M., *Dante alla televisione*, in «Rassegna di Cultura e Vita Scolastica», 42 (1988), 10-11, p. 5

CAPUTO, R., *Dante "a mente" e "ad alta voce". L''esecuzione' della "Commedia" nella radiotelevisione italiana dell'ultimo ventennio*, in R. Caputo, *Il pane orzato. Saggi di lettura intorno all'opera di Dante Alighieri*, Roma, Euroma, 2003, pp. 119-131

CARANDINI, S., *Teatro e spettacolo nel medioevo*, in *Letteratura italiana. VI. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, G. Einaudi, 1986, pp. 15-67

CARDINI, F., *Lo spettacolo medievale come fonte storico-antropologica*, in «Schede Medievali», VI-VII (1984), pp. 19-24

CARPITELLA, D., *I giullari e la questione della circolazione culturale nel medioevo*, in *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, atti del II convegno di studi sul teatro medioevale e rinascimentale, Viterbo, 17-19 giugno 1977, pp 63-67

CATALDI, P., *Perché leggere Dante (oggi)?*, in «Allegoria. Per uno studio materialistico della letteratura», n.s., 11, XXXI (1999), pp. 43-50

CITRINI, C., *Leggere Dante, oggi?*, in AA. VV., *Lezioni su Dante*, a c. di G. Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. 145-152

DE VENTURA, P., *Gli appelli all'uditore e il dialogo con il lettore nella "Commedia"*, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», I (2004) , pp. 81-99

DI STEFANO, G., *La Divina Commedia versione musical*, il Sole 24 Ore, 11 gennaio 2008

FERRUCCI, F., *Dante e il suo lettore*, in «Letture classensi», XXX/XXXI (2002) , pp. 127-134

FINIZIO, L. P., *Lo spettacolo della mente nell'opera di Alberto Martini*, in AA.VV., *Alberto Martini e Dante*, a c. di C. Gizzi, Milano, Electa, 1989, pp. 63-71

FLOSI, L., *Visual and semantic multistability in Dante's* Commedia, in «Lectura Dantis», XII (1993) , pp. 26-33

FRANKE, W., *Dante's Address to the Reader and its Ontological Significance*, in «MLN», vol. 109, n. 1, pp. 117-127

GENTILI, S., *L'immaginazione e i suoi fantasmi* ("De an.", 427-9): *un punto dottrinale della cultura medioevale*, in «Bollettino di Italianistica. Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.s., 7 (2010), 2, pp. 5-8

HONESS, C., *Expressing the inexpressible: the theme of communication in the Heaven of Mars*, in «Lectura Dantis», XIV-XV (1994) , pp. 42-60

IANNUCCI, A. A., *Dante autore televisivo*, in «Le forme e la storia», n.s., VI (1994), 1-2, pp. 107-124 [vol. monografico dal titolo «Letture Dantesche II» (Lectura Dantis Siciliana)]

ID., *Dante, television, and education*, in «Quaderni di Italianistica», X (1989) , 1-2, pp. 1-33 [vol. monografico dal titolo: «Dante today»]

LEDDA, G., *Dante per il terzo millennio: nuove letture e antichi lettori*, in «Nuova Informazione Bibliografica», II (2005), pp. 259-290

MARAGLIANO, R., *Il perché della scuola nella società della comunicazione*, FGA Working Paper, n. 22 (2/2010)

MIGLIO, L., *Il pubblico di Dante: scrivere e leggere la "Commedia"*, in AA.VV., *Prima edizione a stampa della Divina Commedia, studi 3,* diretti da P. Lai, a c. di G. Alessandri e R. Landi, Foligno, Comitato di coordinamento per lo studio e la promozione della prima edizione a stampa della Divina Commedia Foligno [1472], 2004, pp. 93-101

MONTEMAGGI, V., *"Perché non ho scritto la* Divina Commedia*? Perché non c'ho pensato? Dante's* Commedia *and the Comic Art of Roberto Benigni*, in G. Russo Bullaro, *Beyond "*Life is Beautiful*". Comedy and tragedy in the cinema of Roberto Benigni*, Leicester, Troubador, 2005, pp. 113-134

NUVOLI, G., *Leggere Dante oggi*, in AA. VV., *Lezioni su Dante*, a c. di Giuliana Nuvoli, Bologna, Archetipolibri, 2011, pp. XI- XIV

PANTONE, D., *Oralità e pedagogia nel* Comentum *dantesco di Benvenuto*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LXXXI (2010), pp. 113-126

PAOLAZZI, C., *Le letture dantesche di Benvenuto da Imola a Bologna e a Ferrara e le redazioni del suo «Comentum»*, in *Dante e la «Comedia» nel Trecento,* Milano, Vita e pensiero, 1989, pp. 223-276

PORRO, G., *Pittura e tecnologia: ecco il mio tv-Dante. Greenaway a Sanremo ci parla del progetto* "Divina Commedia", in «La Repubblica», 19 otobre 1988, p. 29

PRONO, F., *La "Divina Commedia" in teatro e in video*, in AA.VV., *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della* Commedia. *Atti del Convegno*, Torino, 17-18 maggio 2004, a c. di E. Ardissino e S. Stroppa Tomasi, 2007, pp. 107-111

RABONI, G., *Leggere, recitare, parlare: qualche ipotesi sulla ricostruzione vocale di Dante*, in *Teatro italiano*, a c. P. Carriglio e G. Strehler, Roma, Laterza, vol. I, 1993, pp. 12-14

RUSSO, V., *Dire Dante secondo Dante (per una esecuzione teatrale della «Commedia»*, in *Teatro italiano*, a c. P. Carriglio e G. Strehler, Roma, Laterza, vol. I, 1993, pp. 15-27

SANGUINETI, F., *Dante postmoderno*, in «Le forme e la storia», n.s., VI (1994) , 1-2, pp. 7-14 [vol. monografico dal titolo «Letture Dantesche II» (Lectura Dantis Siciliana)]

SCARPATI, C., *Dante, Benigni e la scuola: è stata davvero una lezione?*, in «Vita e pensiero. Rassegna italiana di cultura», 2003, 1, pp. 72-75

SERRA, I., *Dante on TV. Roberto Benigni's* Ultimo canto del Paradiso, in «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», III (2006), pp. 129-145

SOBRERO, A. A., *Presenza, uso e funzioni dell'orale nella società e nella scuola,* in «l'Ecole Valdotaine», n. 59, mar 2003, p. 4-6

SPERA, F., *Il libro e la lettura nella "Commedia"*, in AA.VV. *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati,* a c. di E. Bellini, M. T. Girardi, U. Motta, Milano, V&P, 2010, pp. 3-15

STROPPA TOMASI, S., *La* Commedia dell'Inferno*, quindici anni dopo. Conversazione con Edoardo Sanguineti*, in AA.VV., *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della* Commedia. *Atti del Convegno*, Torino, 17-18 maggio 2004, a c. di E. Ardissino e S. Stroppa Tomasi, 2007, pp. 89-95

TRAMICE, G., *Letture "figurali" del Trecento e del Novecento*, in AA.VV., *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*. Atti del Convegno di studi realizzato dal Comune di Melfi in collaborazione con la Biblioteca provinciale di Potenza e il Seminario di studi danteschi di Terra di

Lavoro, Melfi, 27 settembre-2 ottobre 1970, a c. di A. Borraro e P. Borraro, 1975, pp. 277-304

VALERIO, S., *La cultura dell'Italia tardomedievale. San Miniato (PI), 10-12 ottobre 2002*, in «Quaderni Medievali», LV (2003), pp. 197-204

VALLONE, A., *Boccaccio lettore di Dante*, in *Giovanni Boccaccio editore e interprete di Dante*, a c. della Società Dantesca Italiana, Firenze, L. S. Olschki, 1979, pp. 91-117

ZENNARO, S., *Dante nella Scuola Media*, in «L'Alighieri. Rassegna bibliografica dantesca», 27 (1986) , 1, pp. 65-66

Monografie

BENIGNI, R., *Il mio Dante*, Torino, Einaudi, 2010, 145 pp.

BERNABEI, A. M., *O Dante o Benigni. Da Boccaccio a Boccaccia*, Roma, Arduinio Sacco Editore, 2011, 349 pp.

FRAGNITO, R., *Educazione e comunicazione nella società multimediale*, con prefazione di G.Acone, Napoli, Morano, 1989, 87 pp.

HAVELOCK, E. A., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Bari, Laterza, 2001 [1973], 350 pp.

ID., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, 2005 [1995], 177 pp.

LEDDA, G., La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante, Ravenna, Longo, 2002, 374 pp.

MARCIANO, *A., Lettura e società multimediale*, Milano, Angeli, 2009, 235 pp.

ONG, W. J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il mulino, 2009 [1986], 249 pp.

RONDONI, D., *Contro la letteratura. Poeti e scrittori. Una strage quotidiana a scuola*, Milano, Il Saggiatore, 2010, 132 pp.

SAFFIOTTI, T., *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia Edizioni, 1990, 510 pp.

Opere collettive

AA.VV., *Che cosa fare della letteratura? La trasmissione del sapere letterario nella scuola,* a c. di D. Medici, Milano, F. Angeli, 2001, 160 pp.

AA. VV., *Dante, cinema, and television*, a c. di A. Iannucci, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 245 pp.

AA. VV., *Dante in lettura*, a c. di G. De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, 310 pp

AA.VV., *Dante nelle scuole. Atti del convegno di Siena*, a c. di N. Tonelli e A. Milani, 8-10 marzo 2007, 226 pp.

AA.VV., *Dante now. Current trends in Dante studies,* a c. di T. J. Cachey Jr, Notre Dame, Ind., University of Notre Dame press, 1995, 283 pp.

AA.VV., *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, a c. di A. Braida, L. Calè, Aldershot, Ashgate, 2007, pp. XIV, 229 pp.

AA.VV., *E-Gener@tion cinema, educazione, società nella rivoluzione multimediale,* a c. di G. Iannicelli con la collaborazione della Cooperativa Zelig, Roma, Cinecircoli Giovanili Socioculturali, 2001, 209 pp.

AA. VV., *Il Mediaevo italiano. Industria culturale, tv e tecnologie tra XX e XXI secolo*, a c. di M. Morcellini, Roma, Carocci, 2005, 427 pp.

AA. VV., *La cultura orale : ricerche e proposte per la società e la scuola,* Bari, De Donato, 1977, 257 pp.

AA.VV., *La trasmissione del sapere : aspetti linguistici e antropologici,* a c. di G. R. Cardona, Roma, Bagatto, 1989, 316 pp.

AA.VV.,*Leggere Dante*, Quaderno del Dottorato in Studi Italianistici dell'Università di Pisa. Atti del seminario tenutosi a Pisa nell'a.a. 2001-2002 a c. di L. Battaglia Ricci, Ravenna, Longo, 2004, 392 pp.

AA.VV.,*Leggere Dante oggi*, a cura di F. Filosa, S. C. Nappo, prefaz. di T. Pisanti, Sorrento - Napoli, Franco Di Mauro - Istituto "Leonardo da Vinci", 2008, 124 pp.

AA.VV.,*Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario*. Atti del Convegno Internazionale, 24-26 Giugno 2010, Accademia d'Ungheria in Roma, a c.di É. Vígh, Roma, Aracne, Accademia d'Ungheria in Roma, Istituto Storico "Fraknói", 2011, 410 pp.

AA.VV.,*«Leggere Dante oggi. I testi, l'esegesi»*. Atti del Convegno-seminario di Roma, 25-27 ottobre 2010, a c. di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno, 2012, 384 pp.

AA. VV., *Perché e come leggere Dante*, sezione monografica a c. di A. M. Chiavacci Leonardi, in «Nuova Secondaria», 2002 , 2, pp. 28-40

AA.VV., *Scuola e trasmissione del sapere tra tarda antichità e Rinascimento,* a c. di S. Pittaluga, Genova, D.AR.FI.CL.ET, 2009, 125 pp.

Bibliografia online:

AA. VV., *Atti del Convegno "Educare nella società della comunicazione"*, 27 maggio 2011, a c. di M. Galloni (http://www.dimensionesperanza.it/component/k2/item/6687-l%E2%80%99educazione-al-tempo-di-internet-e-dei-nuovi-media.html

AA. VV., *Atti del seminario "Leggere Dante oggi" 12 marzo 2008*, Università degli Studi di Milano, a c. Comitato Dantesco della Lombardia (http://old.istruzione.lombardia.it/progetti_nazionali/dante/)

COLETTI, V., *Lettura di Dante (*www.indire.it/lucabas/lkmw_file/leggereDante/Vittorio Coletti_Lettura di Dante.pdf) [originariamente in «Genuense Athenaeum», n. 69-70, settembre – dicembre 2007]

PICONE, M., *Leggere la Commedia di Dante* http://zyxel-nsa210.lilu2.ch/MyWeb/public/Italiano/christen/03_saggi critici e lezioni/Dante (Picone Leggere la Commedia).pdf [pubblicato in *Lectura Dantis Turicensis: Inferno*, a c. di G. Güntert, M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 13-25]

NANNI, A., *La comunicazione negata nella società dei mass media* (http://www.fidae.it/AreaLibera/AreeTematiche/Educazioni/Multimediale/)

SACCOCCIO, A., *Performativi sempre: oralità, scrittura, elettricità*, dal blog «Liberi dalla forma. Il primo blog net-futurista», post del 14 febbraio 2010 (http://liberidallaforma.blogspot.it/2010/02/performativi-sempre-oralita-scrittura.html)

D.M. dell'11 dicembre 2006, n. 1234
(http://www.indire.it/lucabas/lkmw_file/leggereDante///documenti_ufficiali/Decreto%20Comitato%20Scientifico%20Leggere%20Dante.pdf)

Relazione finale del comitato scientifico nazionale "Leggere Dante Oggi", Roma, 2 agosto 2007
(www.indire.it/leggeredante)

Risorse online:

Biblioteca Italiana, http://www.bibliotecaitaliana.it

Dante For Life, http://www.danteforlife.it

IntraText- Digital Library, http://www.intratext.it

Leggere Dante Oggi, http://www.indire.it/leggeredante/

Tutto Dante, http://www.tuttodante.it