

# VERSUS DANTE

note di regia

## L'OPERAZIONE TESTUALE

In VERSUS DANTE è la *Commedia* stessa a smarrire la diritta via.  
A capovolgarsi – ribaltando le ragioni del titolo dantesco – in tragedia.  
E la «selva oscura», da antefatto dell'ascesa, si scopre tramutata in estuario, in deriva finale di una discesa agli inferi.

\* \* \*

Così, se la conclusiva visione infernale di Lucifero conficcato al centro della terra (antitesi alla sublime e ineffabile visione di Dio) prelude in Dante alla risalita su per la «natural burella» verso il «chiaro mondo» dell'aurora purgatoriale – inizio della vera ascesi –, essa costituisce invece per VERSUS DANTE il significato ultimo del viaggio, il male *au bout de la nuit*. Perciò, la chiusa dell'episodio di Lucifero

Ma la notte risurge, e oramai  
è da partir, ché tutto avem veduto.

è seguita appunto dalla lapidaria conclusione, affidata ai 3 versi d'*incipit* della *Commedia*, ora dunque *explicit* del così dis-  
'sacrato poema'.

\* \* \*

Il rovesciamento della direzione del viaggio (il *versus* capovolto) ha in Capaneo il suo protagonista.  
Un «grande»:

[...] chi è quel grande che non par che curi  
lo 'ncendio e giace dispettoso e torto,  
sì che la pioggia non par che 'l marturi?

nella domanda di Dante;

più esattamente, un re:

[...] Quei fu l'un d'i sette regi  
ch'assiser Tebe; ed ebbe e par ch'elli abbia  
Dio in disdegno, e poco par che 'l pregi.

nella risposta di Virgilio.

Sorta di Lucifero umano, il bestemmiatore Capaneo si erge sino all'ultima delle frontiere di sfida, quella cioè verso Dio e il suo imperio punitivo. Un Dio negato, quello di Capaneo, un Dio che seppur mobilitasse fino al parossismo la sua potenza di fuoco contro i peccatori

non ne potrebbe aver vendetta allegra.

Questo 'Prometeo nero' – in guerra appunto con il fuoco divino – costituisce l'ultimo e risolutivo polo della triade di luoghi testuali lungo i quali si sviluppa l'asse ideologico di VERSUS DANTE, in un *crescendo* di tensione critica dell'*umano* verso il *divino*. Contrapponendosi titanicamente al male del contrappasso (dunque: *versus* Dio), Capaneo taglia infatti con violenza il nodo gordiano degli interrogativi laceranti, estremi, rivolti a Dio dall'invettiva di san Pietro in *Par.* XXVII e poi dall'apostrofe di Dante *auctor* in *Purg.* VI, interrogativi che scandalosamente osano chiedere ragione della compresenza di Dio e del Male.

Rispettivamente:

In vesta di pastor lupi rapaci  
si veggion di qua su per tutti i paschi:  
o difesa di Dio, perché pur giaci?

(*Par.* XXVII, 55-57)

e poi:

E se licito m'è, o sommo Giove  
che fosti in terra per noi crucifisso,  
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?

O è preparazion che ne l'abisso  
del tuo consiglio fai per alcun bene  
in tutto de l'accorger nostro scisso?

(*Purg.* VI, 118-123)

Sono proprio queste due domande critiche a chiudere in *fortissimo* le sezioni del Paradiso e del Purgatorio, producendo all'interno del viaggio due esplosioni, due cortocircuiti in seguito ai quali troveremo il Dante personaggio di VERSUS DANTE

caduto dal Paradiso al Purgatorio prima, e dal Purgatorio all'Inferno poi (e cortocircuito – ma ancor più deflagrante e percussivo – sarà anche quello di Capaneo, a chiusura invece della sezione infernale).

Il risveglio dopo il sonno nella valletta dei principi (*Purg.* IX) e la ripresa dei sensi dopo il mancamento successivo al terremoto sull'Acheronte (*Inf.* III-IV) sono i due episodi qui usati come artificio narrativo per indicare il *moto contrario* delle avvenute (immaginarie) cadute. Ci consegnano infatti un Dante che torna in sé spaesato (senza «conoscer lo loco dov'io fossi») e atterrito («come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia»), indicando allo stesso tempo chiaramente la sua posizione («Tu se' omai al purgatorio giunto» e «Or discendiamo qua giù nel cieco mondo»).

\* \* \*

Ma in VERSUS DANTE il viandante conosce anche altre perdite di coscienza.

Se le tre sezioni del Paradiso, del Purgatorio e dell'Inferno si chiudono, come appena detto, in cortocircuito, i tre incontri posti al centro di esse – rispettivamente Beatrice, Casella, e Paolo e Francesca – terminano infatti con altrettante assenze e sospensioni sensoriali di Dante.

Nel Paradiso (il *preludio in cielo* di VERSUS DANTE) l'incontro con Beatrice culmina in una perdita di sensi estatica, l'*excessus mentis* vissuto da Dante alla visione del trionfo di Cristo:

Come foco di nube si diserra  
per dilatarsi sì che non vi cape,  
e fuor di sua natura in giù s'atterra,

la mente mia così, tra quelle dape  
fatta più grande, di sé stessa uscìo,  
e che si fesse rimembrar non sape.

Rapimento tutto immanente è quello prodotto invece dalla voce cantante di Casella nel Purgatorio; estasi temperata, potremmo dire, come temperato è il *sermo* medio della cantica centrale (e VERSUS DANTE in questo senso è anche un viaggio – per lo spettatore e per l'attore – nel registro linguistico specifico di ogni cantica):

'Amor che ne la mente mi ragiona'  
cominciò elli allor sì dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

Lo mio maestro e io e quella gente  
ch'eran con lui parevan sì contenti,  
come a nessun toccasse altro la mente.

Infine, la notissima perdita di sensi a chiusura dell'incontro con Paolo e Francesca:

[...] sì che di pietade  
io venni men così com'io morisse.  
E caddi come corpo morto cade.

che apre, in VERSUS DANTE, la scena vuota e nera in cui si andrà a compiere la tragedia, con l'unitaria sezione finale di Capaneo, di Lucifero e della conclusiva deriva di smarrimento.

Ogni cantica risulta dunque segnata, in VERSUS DANTE, dal passaggio da un *mancamento implosivo* ad una *crisi esplosiva*: *estasi vs invettiva* nel Paradiso; *incantamento vs apostrofe* nel Purgatorio; e infine – massima forbice tragica – l'escursione infernale dal «corpo morto» di Dante alla «rabbia» blasfema di Capaneo.

\* \* \*

Completa il panorama testuale l'*ouverture* dei primi 12 sinfonici versi del «Paradiso», collocati in posizione di epigrafe a tutto VERSUS DANTE.

Epigrafe luminosa e splendente, in *ironia* rispetto all'*omega* 'oscuro' dello smarrimento che la attende all'altro capo del filo.

## LA MUSICA

Il materiale musicale è organizzato secondo una struttura bipartita a specchio deformante. Le sezioni dell'Inferno e dell'*epilogo* riutilizzano infatti in distorsione i temi e le timbriche del Paradiso e del Purgatorio.

Così, il *leit-motiv* del Paradiso (un breve frammento *a cappella*, sorta di astrale gregoriano) subisce nell'attacco musicale dell'Inferno (l'introduzione all'episodio di Paolo e Francesca) un forte abbassamento di frequenza e insieme uno *stretching* di durata.

Alla stessa operazione deformante vengono sottoposti, sempre dal Paradiso, l'ostinato dei timpani e i frammenti di fruscii e voci captati da una stazione spaziale statunitense. Le polveri elettroniche che invece compaiono con la visione del trionfo di Cristo – atomi acustici di frequenza acutissima ripetuti con ossessiva regolarità o scanditi (come segnali *morse*) secondo lo scheletro ritmico degli stessi endecasillabi danteschi (ma acceleratissimo) o ancora cadenti talora a pioggia – si trasformano, con lo specchio infernale, nell'allarme elettrocardiografico che costituisce il bordone pulsante dell'episodio di Paolo e Francesca.

In generale, la deformazione ha come esito (per l'inizio dell'Inferno) un impasto sonoro marino, sottolineato da folate d'acqua, da gocce a ritmi regolari e da onde metalliche di profondità. Verso l'*epilogo* di Lucifero, in direzione dello smarrimento conclusivo, l'impasto assumerà poi timbri sottomarini, con il comparire di un *sonar* che si andrà lentamente sperdendo.

\* \* \*

Ma dicevamo di un allarme come bordone. Proprio 'allarme' è parola chiave anche per i materiali musicali cui viene affidata l'espressione dei cortocircuiti che chiudono il Paradiso e il Purgatorio, prodotti come già detto dai liminari interrogativi di san Pietro e di Dante *auctor*. Cortocircuiti che esplodono improvvisi per poi planare gradatamente, lungo cadenzati caos timbrici, verso i due momenti di buio – scenico e acustico – dei risvegli di Dante.

In chiusa al Purgatorio, l'allarme è anche esibito ed esplicitato attraverso il montaggio in *canone* di una voce sintetica (in lingua inglese), segnalante errore nell'immissione informatica di dati – *you have entered an invalid extension* –, che scatta come un antifurto, come un *red alarm* ossessivamente reiterato, a seguito del cortocircuito.

Sia l'invettiva di san Pietro che l'apostrofe di *Purg.* VI, come anche l'episodio di Capaneo, iniziano e si muovono su un rombo sordo e grave, un motore cupo e insieme aerospaziale, che assume in qualche modo la valenza di *presagio* e *segnale dello scontro*, della crisi cioè (come già detto) tra l'*umano* e il *divino*.

\* \* \*

La somma infrazione, quella di Capaneo, produce invece un violentissimo e ctonio colpo percussivo, che echeggerà ancora durante la visione di Lucifero. Lo scoppio è preceduto peraltro (nei passi che conducono ai dieci versi – tremendi – gridati nel silenzio da Capaneo) dalla massima distorsione che, nello specchio deformante infernale, i materiali tematici sia del Paradiso che del Purgatorio subiscono in *VERSUS*.

La distorsione avviene infatti anche sui temi e le timbriche del Purgatorio, che in realtà ha caratteri musicali suoi propri, ben distinti dalle restanti sezioni, ed è improntato a un linguaggio pienamente tonale, armonico, cantabile.

Un flauto disegna una curva melodica che sembra intonare anch'essa (come farà, su richiesta di Dante, la voce di Casella) l'*incipit* della canzone dantesca protagonista del 'concerto' – *Amor che ne la mente mi ragiona* –, melodia che partecipa al calore amoroso e alla dolcezza struggente dell'incontro tra i due amici.

Anche il flauto – nel corso, appunto, delle deformazioni infernali – conoscerà intervalli melodici inaspriti e dissonanti. Ma qui le sue note lente e distese, sostenute da archi in *pianissimo*, fanno dell'incontro con Casella, e dell'ascolto del suo canto, forse l'unico credibile paradiso di *VERSUS*.

### **AMORE E ABUSO DI UN CLASSICO**

Lontano, per scelta, dal *recital* di testi antologici, e dunque da una lettura a 'stazioni liriche', *VERSUS DANTE* assume dalla *Commedia* la dimensione del *viaggio narrativo*, talora (specie in passato) relegata sullo sfondo, anche – si sa – da illustri commentatori dell'opera.

Compie però, poi, una violazione estrema, rovesciando di segno il significato ideologico portante della *Commedia*: da *Itinerarium mentis in Deum* a discesa agli inferi.

Ogni assunzione di un *testo* a *pre-testo* per dire altro è operazione in qualche modo parassitaria. Se poi, come accade in questo caso, il testo è *il classico* per eccellenza della tradizione letteraria, l'abuso non può non dirsi irriverente o presuntuoso. Vero peccato di superbia, direbbe il superbo Dante.

Di fronte a simile accusa non vi è davvero possibilità di difendersi. Perché effettivamente 'altro' dal *testo* si voleva dire e si è detto, e altro viaggio (appunto parassitariamente) si è voluto raccontare.

Unica attenuante è che, a suggerire (seppur per antifrasi, ma non importa) ciò che si è voluto dire, è stata la stessa altezza poetica e ideologica della *Commedia*.

E che – semplicemente – per dire ciò che si è detto non c'era e non c'è, per lo stesso autore d'abuso, altra voce più amata di quella dantesca.

Paolo Pasquini