

## RIMETABOLIZZARE DANTE E IL SUO *PURGATORIO* TRA CINEMA, LETTERATURA E ALTRI MEDIA<sup>1</sup>

**OLIMPIA AFFUSO**

(Università L'Orientale dei Napoli / Università della Calabria)

**ERCOLE GIAP PARINI**

(Università della Calabria)

### **Abstract**

*This article reflects on the capacity of Dante's Comedy, through its words and images, to permeate cultures of different eras. It may be viewed as more than a central element of culture, and as an open work characterised by fluidity and change. This essay, after examining cinematographic and literature examples, attempts to show the Comedy as an important piece of evolving semantic structure, able to resettle in many generations' imagery, perhaps even to mark the genealogy of western representation. If Dante can be understood as a classic suitable to be examined in several worlds and times, his Purgatory may be viewed as a cantica that gives voice and body to typical features of modernity in its current phase.*

**Keywords:** Sociologia della letteratura, comunicazione, Purgatorio, modernità, industria culturale

---

<sup>1</sup> Questo saggio è frutto di un lavoro comune caratterizzato da una comune progettazione e da un intenso e quotidiano scambio di idee. Tuttavia, al fine di una attribuzione formale, si indica che il paragrafo 1 è scritto da entrambi gli autori; a Ercole Giap Parini sono da attribuire i paragrafi 2 e 4; a Olimpia Affuso, i paragrafi 3, 5, 6.

## 1. Premessa

È scritto in una divertente pagina web dedicata all'attualità del Purgatorio e di Dante – che si trova in un sito dall'altrettanto divertente denominazione, “cattonerd” – che “il purgatorio è un luogo di purificazione piuttosto che di sofferenza, una specie di ‘lettura riparatrice’ della vita terrena”<sup>2</sup>; non si tratta di una frase originale, ma del filosofo Peter Kreeft, esperto di teologia e che insegna a New York<sup>3</sup>.

Perché accostare un dominio internet di ampia consultazione con la raffinatezza di un filosofo forse non noto ai più? Probabilmente perché Dante è in grado di tenere insieme questi due mondi. Anzi, Dante è in grado di tenere insieme più mondi contemporaneamente, con la capacità delle sue parole di fornire materiale di riflessione e codici interpretativi a epoche diverse e distanti da quella in cui concepì le sue opere. Inoltre, Dante rappresenta un “oggetto culturale dalla vasta portata simbolica” (Bombara, 2018:121) che fornisce materiale immaginifico anche a più media. Tanto da ispirare opere letterarie di grande successo: film, *graphic novels*, serie web, videogame e cartoni animati<sup>4</sup>, e la lista potrebbe continuare.

Nel 2018 è stato pubblicato un volume, curato da Stefano Lazzarin e Jérôme Dutel, dal significativo titolo *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*. Gli autori mettono in evidenza la presenza del poeta sui social, nella stessa struttura dei thriller più popolari, nei *graphic novels* dal secondo dopoguerra a oggi, nei fumetti di critica sociale;

---

<sup>2</sup> <http://www.cattonerd.it/2015/10/24/la-dottrina-del-purgatorio-da-dante-a-guerre-stellari/>  
(Consultato il 31/07/2019).

<sup>3</sup> Ritroviamo questa frase in un volume scritto, utilizzando l'espedito del dialogo tra persone morte a poco tempo di distanza l'una dall'altra, da Peter Kreeft (2011); le persone in macabro dialogo sono John F. Kennedy, Clive S. Lewis, e Haldous Huxley.

<sup>4</sup> Tra gli altri si ricorda la vignetta a sfondo erotico di Andrea Pazienza, del 1987, in cui Zanardi cita “la bocca sollevò dal fiero pasto”; o ancora un cartone animato di successo degli anni Ottanta del ventesimo secolo come *Saint Sava-I cavalieri dello zodiaco* con episodi ricchi di citazioni dantesche.

evidenziano quindi la capacità di fornire materiale immaginifico per riflettere sui totalitarismi del Novecento, nella letteratura destinata ai più piccoli, nella filmografia horror e tanto altro (Lazzarin e Dutel, 2018). Due altri volumi *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni* (Cotugno e Gargano, 2016) e *Dante pop. Canzoni e cantautori* (Gargano, 2018) indagano la pervasività delle immagini dantesche, per esempio nella forma della riscrittura della *Commedia*, non soltanto in romanzi, fumetti, opere teatrali, spettacoli musicali, ma anche nell'immaginario delle nostre tavole. Basta poi fare un poco di mente locale per ritrovare Dante e la sua *Commedia* a pubblicizzare olio, pasta, surgelati; alcuni spot sono curiosamente discutibili, come quelli che propagandano telefonini e rotoli di carta igienica la cui lunghezza viene irriverentemente accostata a quella della *Commedia*.

L'espressione oggetto culturale, riportata più sopra, mette poi in evidenza non soltanto la pervasività di Dante nella nostra cultura, ma anche il fatto che l'autore stesso è diventato, nelle mille trasposizioni, personaggio della sua *Commedia*; pensiamo pure a quelle incisioni di Gustavo Dorè che lo raffigurano nei luoghi dell'aldilà in un modo che entra nel nostro immaginario come se appartenesse alla tradizione dantesca più remota; salvo ricordare che quei tratti intensi del poeta accompagnato da Virgilio vennero incisi nel bel mezzo del diciannovesimo secolo. Facendo poi un salto in avanti nel tempo, come non pensare alle immagini che raffigurano Dante come personaggio della Disney<sup>5</sup>? Questo carattere oggettuale del personaggio variamente raffigurato ha fatto passare in secondo piano il Dante storicamente situato: personaggio e autore si fondono in una successione di *remediations* culturali che ce ne rimandano una vera e propria icona, universale e cangiante nella sua capacità di adattamento ai diversi linguaggi mediali e alle diverse interpretazioni. Frutto della differenziazione di strategie di immediatezza e ipermediazione, ovvero di logiche per cui le tracce dei media si rendono, insieme o alternativamente, trasparenti e opache (Bolter e Grusin, 2003:44), la *remediation* è quel tratto della cultura

---

<sup>5</sup> Pare che la prima trasposizione Disney di Dante e della sua opera sia stata realizzata tra il 1949 e il 1950 con il nome *L'inferno di Topolino* (n. 7-12).

contemporanea che prende corpo in “una genealogia della rappresentazione del mondo occidentale” (Marinelli, 2003:17). La si può definire come il processo in base al quale ciascun medium, che non opera mai in isolamento, si appropria di tecniche, forme e significati sociali di altri media e cerca di competere con loro o di rimodellarli in nome del reale<sup>6</sup>. In queste maglie, la letteratura, poi il cinema, il fumetto, fino agli odierni media digitali, si sono nutriti della *Commedia*, nutrendola a loro volta di nuovi significati. La natura del testo originario è stata rimodellata nel tempo attraverso ciascun mezzo, mentre all'utente è sempre rimasta la sensazione di trovarsi ancora in una condizione paragonabile alla fruizione del contenuto nel contesto originale. In un processo circolare e ininterrotto, di pluri-accettazione<sup>7</sup>, il classico è stato rimediato e la rimediazione ha creato il classico.

Si tratta del percorso di un autore che diventa più che uno scrittore di testi letterari: un corpus di opere classiche riletto e riadattato nelle varie epoche, alimentando successivi processi di mitizzazione. Un processo cominciato – appunto – tanto tempo fa:

la fama mondiale di Dante ne aveva fatto già allora un'icona o, per usare una categoria di Roland Barthes, un mito d'oggi. Chi prende questo autore come punto di partenza di una nuova opera sa che ogni lettore gli attribuisce molti tratti forti: l'abilità letteraria assoluta, è ovvio, ma anche la militanza politica, la capacità satirica, la visionarietà, addirittura i misteri sia biografici sia tematici, che sfociano nell'esoterismo dei Fedeli d'amore. Leggere il poema sacro come un testo iniziatico diventa frequente, e poco importa se il Paradiso rimanda

---

<sup>6</sup> Bolter e Grusin intendono la rimediazione con Derrida (1981), come mimesi, come sentimento di imitazione del soggetto percepito, non come “rappresentazione di una cosa tramite un'altra, [...] di un prodotto della natura tramite un prodotto dell'arte. [...] ma come] relazione tra due momenti produttivi. [...]ciò che] accade tra due soggetti produttori” (9, cit. in Bolter e Grusin, 2003:79).

<sup>7</sup> Ci riferiamo qui all'idea di Valentin Vološinov, ripresa da James Procter, secondo cui “il linguaggio produce significati diversi [...] dipendentemente dall'accento posto da chi ‘parla’ in un determinato contesto sociale” (Procter, 2007:35).

molto più alla teologia di Alberto Magno e Tommaso d'Aquino che alle tante eresie del primo Trecento: c'è qualcosa da scoprire, da indagare, come per altre 'icone' di tutto il mondo – Shakespeare, per esempio, o Leonardo, Michelangelo, Caravaggio e non molti altri. (Casadei, 2013)

La capacità dell'opera, delle parole, delle immagini di Dante di innervarsi nelle culture di differenti epoche è testimonianza di questo suo essere marchio, caratterizzato da fluidità e possibilità di adattamento, venendo a costituire qualcosa di più che un elemento centrale della cultura: una parte importante di una struttura semantica in evoluzione, capace di insediarsi nell'immaginario di più generazioni.

## **2. L'attualità del purgatorio dantesco**

Se Dante, in generale e nella completezza delle sue opere, può essere considerato mito in senso universale, icona del nostro e di altri tempi, la seconda cantica, dedicata al Purgatorio, merita alcune riflessioni, dato che si presta a rendere di più agevole lettura alcuni caratteri della modernità nella sua fase più attuale.

In prima battuta è bene sottolineare – come già fatto da altri – come la cosiddetta invenzione del Purgatorio intercetti processi di umanizzazione che hanno contribuito a trasformare un certo mondo, posando i primi mattoni per la genesi di quell'insieme di caratteri che chiamiamo modernità. Scrivono Alberto Abruzzese e Davide Borrelli:

Esiste una connessione stretta tra l'invenzione del Purgatorio e l'affermarsi mondano della città, della città come spazio profano, come luogo di consumo, come senso delle cose e dei soggetti che lo abitano. Prima della fine del XII secolo l'uomo medievale era abituato a vivere la propria esistenza come una effimera parentesi terrena in vista del Giudizio universale. Il destino che

con comprensibile trepidazione poteva aspettarsi di guadagnare nell'aldilà era o la beatitudine celeste del Paradiso o la dannazione eterna dell'Inferno. (Abruzzese e Borrelli, 2000:44-45)

Il sostantivo *purgatorium* appare tra il XII e il XIII secolo, nell'ambito di “un grande mutamento delle mentalità e delle sensibilità [...] in una risistemazione profonda della geografia dell'aldilà e dei rapporti fra la società dei vivi e la società dei defunti” (Le Goff, 2010:53)<sup>8</sup>. Il Purgatorio muove quindi i primi passi di un incipiente umanesimo, rappresentando una sorta di luogo mediano tra Inferno e Paradiso con la funzione di fare uscire il mondo da una visione dicotomica che vuole la condizione umana alla mercé del totale male e del totale bene. L'uscita da questa condizione porta con sé la rivendicazione, come graduale presa di coscienza, di uno spazio di libero arbitrio, quindi di errori e di ripensamenti. Riprendendo lo storico Jacques Le Goff, con il Purgatorio “l'umanità si è insediata sulla terra” (2014:261). Il grande storico francese considera la seconda cantica della *Commedia* un momento fondamentale per affermare un nuovo immaginario, “una conclusione sublime alla lenta genesi del Purgatorio. È anche, tra le immagini possibili e a volte concorrenziali del Purgatorio che la Chiesa, pur affermando l'essenza del dogma, aveva lasciato alla scelta della sensibilità e della fantasia dei cristiani, la rappresentazione più nobile concepita dalla mente umana” (381).

È pur vero che, per quanto leggibile nell'attenzione alle cose del mondo e al ruolo degli uomini, il *Purgatorio* è stato letto da Lutero come “Terzo luogo” che non figurava nelle scritture,

---

<sup>8</sup> Il primo esempio letterario compiuto del Purgatorio apparve nel 1190, a cura di un monaco cisterciense inglese; aveva per titolo *Il purgatorio di San Patrizio* e narrava la vicenda di San Patrizio che, per convincere gli irlandesi che non volevano credere nell'esistenza dell'aldilà, aveva convinto Dio ad aprirvi un varco nell'isola di Station sul lago di Derg, che permettesse di discendervi per mettersi alla prova sopportando le pene del purgatorio, appunto.

quindi parte di un processo di consolidamento del potere della Chiesa che, dopo Bonaventura e Tommaso d'Aquino, si accaparrava seria ipoteca sulla possibilità di elargire la salvezza attraverso le pratiche delle indulgenze<sup>9</sup>. I fieri propositori della Riforma protestante opporranno un ritorno alle sacre scritture, che sarà poi letto come motore della condotta capitalistica, ispirando alla ricerca del segno nella grazia e alla messa alla prova con caparbia intramondana. Questa ultima considerazione, anziché porre la dimensione purgatoriale come antitetica rispetto ai processi di modernità, mette in luce, di quest'ultima, un carattere intimamente contraddittorio, una tensione tra poli, quello del libero arbitrio e quello dell'affidamento alla grazia ispiratrice di condotte metodiche, che ne riarticolano le vicende fino ad arrivare ai nostri giorni.

Tornando alla versione dantesca del Purgatorio, esso non è la prosecuzione dell'Inferno; ne rappresenta, piuttosto, una emancipazione: montagna che si eleva al cielo, sentiero irto volto a qualcosa di più alto, immagine vivida di una umana possibilità di ascensione che pone l'essere umano, Dante e i suoi personaggi, in una condizione di lacerazione definita dal carattere paradossale del libero arbitrio. Jorge Luis Borges (2001) ci restituisce un'immagine di Dante dubbioso e lacerato, con apparentemente ferme certezze e portatore di paradossi: "Dante comprende e non perdona; questo è il paradosso insolubile. Io penso che l'abbia risolto al di là della logica. Sentì (non comprese) che le azioni degli uomini sono necessarie e che è necessaria anche l'eternità, di beatitudine o di perdizione, che da queste consegue" (Borges, 2001:58). La necessità non

---

<sup>9</sup> È il Giubileo del 1300 quando Papa Bonifacio VIII "sembrava decidere «la liberazione istantanea da ogni pena di talune anime del Purgatorio». Certo, la teoria del potere pontificale in materia era già stata elaborata [...] da San Bonaventura e da San Tommaso D'Aquino. Pare che non fosse però mai stata applicata. La possibilità per i vivi di liberare i morti dal Purgatorio non si era sino ad allora esercitata se non per *modum suffragii*, attraverso il trasferimento ai morti dei meriti che i vivi acquisivano compiendo buone opere" (Le Goff, 2014: 376-377).

compresa del libero arbitrio rimanda a una condizione ossimorica che parrebbe dare spunti di riflessione a epoche distanti da quella. Una tensione che attraversa tutta quanta la *Commedia*, ma che trova nel *Purgatorio* sede di riflessione naturale. Il libero arbitrio come necessario per l'attuazione della legge divina, condizione contraddittoria e stato di tensione che spiega l'umano.

Il grande scrittore argentino ricorda proprio un verso del primo canto del *Purgatorio*: “Dolce color d'oriental zaffiro. Il verso impone questa lentezza della voce. Bisogna dire *oriental*: Dolce color d'oriental zaffiro,/che s'accoglieva nel sereno aspetto/del mezzo, puro infino al primo giro” (115).

Per Borges questa descrizione, da pronunciare lenta, distesa, è l'esito dell'uscita dall'*Inferno*: “Dante, che è uscito dalla sporcizia, dalla tristezza e dall'orrore dell'*Inferno*, dice ‘Dolce color d'oriental zaffiro’” (115). A rasserenare vi è la consapevolezza di una nuova possibilità data agli umani pure nella difficoltà dell'ascesa; sottrazione a quell'orrore incomprensibile e alla altrettanto incomprensibile condanna.

Senza nominarlo, Dante incontra Catone a guardia del *Purgatorio*. “Lunga la barba e di pel bianco mista/portava, a' suoi capelli simigliante, de' quai cadeva al petto doppia lista//Li raggi de le quattro luci sante fregiavan sì la sua faccia di lume/ch'i' 'l vedea come 'l sol fosse davante” (*Purgatorio*, 1: 34-39). Le stelle che gli illuminano il volto rappresentano quattro virtù: prudenza, giustizia, forza, temperanza. Gran parte delle cose apprese sui banchi del liceo sottolineano una certa sorpresa per il fatto che, pur essendo egli un pagano, non si trovasse nel Limbo, come accadeva alla stessa guida dantesca; per di più, trattasi di un suicida<sup>10</sup>. Per Dante – e per una tradizione antecedente e posteriore a lui – Catone è uomo di

---

<sup>10</sup> Sul punto, si consideri anche Gorni 2008, dove mette in evidenza, a proposito della collocazione di Catone, che “Dante [...] vuole andare contro l'opinione *vulgata*, fissando dei criteri apodittici di salvezza” (263).



tante virtù, esempio di uomo puro. È al contempo un pagano e anche suicida, quindi, tecnicamente, avrebbe dovuto avere la sua punizione nel settimo cerchio dell'Inferno. In un celebre saggio, Erich Auerbach tratteggia Catone proprio come figura, nel senso che il Catone terreno, con il suo anelito alla libertà politica, per la quale pone fine alla vita stessa, prefigura “la libertà dell'anima immortale nella visione di Dio” (Auerbach, 2005: 220). Assumendoci la responsabilità di una interpretazione sociologica, e scostandoci dalla figuralità auerbachiana<sup>11</sup>, è possibile sottolineare come le virtù civili, politiche, terrene divengano materia per un ordine trascendente, in una sacralizzazione di tipo durkheimiano che risulta anche in un rafforzamento della presa e della dignità di quelle stesse<sup>12</sup>. Forse, ancora, questa figura sembra messa lì apposta – per noi commentatori e lettori distanti e moderni – per sottolineare una tensione tutta umana tra peccato e virtù.

In generale, il *Purgatorio* nella *Commedia* restituisce la condizione di una umanità che deve espiare i propri umanissimi peccati: superbia, invidia, ira, accidia, avarizia e prodigalità, golosità e lussuria. Tratti dell'umano che sfuggono all'umano stesso quand'anche faccia grandi cose. Le anime penitenti del *Purgatorio*, pur spesso coinvolte in imprese importanti, sono cadute nell'inciampo del peccato perché colte da umana debolezza o disattenzione. Tra le figure esemplari, il poeta latino Publio Papinio Stazio, vissuto nel periodo dei Flavi dall'anno 45 all'anno 96 dopo Cristo. Dante lo incontra nella quinta cornice, tra coloro che devono scontare la pena per il

---

<sup>11</sup> Il cui senso profondo rimane che per Dante “l'oltretomba è la vera realtà, il mondo terreno è soltanto ‘umbra futurorum,’ tenendo conto però che l'‘umbra’ è la prefigurazione della realtà ultraterrena e deve ritrovarsi completamente in essa” (Auerbach, 2005:223).

<sup>12</sup> Per una sintetica e chiara definizione della questione, riporto quanto scritto da Massimo Rosati in una bella introduzione a *Le forme elementari della vita religiosa* di Emile Durkheim: “senza mai arrivare a una pura e semplice identificazione tra dio e la società, egli [Durkheim, nda] considera gli dei come forme simboliche sotto le quali gli uomini adorano la vita collettiva” (Rosati, 2005:29).

peccato di prodigalità. Stazio – che ha già scontato il peccato di accidia nella quarta cornice – è convertito cristiano e tiene nascosta la conversione per paura – umanissima paura – delle persecuzioni che all'epoca l'imperatore Domiziano riservava appunto ai cristiani. Stazio era un poeta epico e la sua opera era ispirata all'Eneide di quel Virgilio – accompagnatore del poeta – al quale tributa, oltretutto la sua poesia, la decisione di diventare cristiano. Di lì, avendo espiato ormai la pena, si offre di accompagnare Dante e Virgilio per il successivo percorso. Segue allora, nel Canto XXVI, forse il più significativo della Cantica, l'incontro con Diego Guinizelli, e comincia una celebrazione dell'arte poetica e del volgare considerato lingua moderna. Quando Guinizelli si presenta, Dante vorrebbe fare “Quali ne la tristizia di Licurgo/si fer due figli a riveder la madre/”, vale a dire abbracciarlo, trattenendosi, però, e al contempo non mancando di esprimere tutta la sua ammirazione per colui che considerava l'inventore del nuovo modo di fare la poesia. Ma qui proprio Guinizelli indica Daniel Arnaut, che è nella cornice di penitenza riservata ai lussuriosi. Poeta trovatore che, per bocca di Guinizelli, “fu miglior fabbro del parlar materno./ Versi d'amore, prose di romanzi/ soverchiò tutti; e lascia dir li stolti/che quel di Lemosi credon ch'avanzì” (*Purgatorio* – XXVI/117-120). La sua colpa, per la quale fa penitenza, è poco poco sussurrata di fronte alla grandezza di quell'opera poetica. Eppure è lì collocato in quella straordinaria architettura dantesca.

Torniamo alla frase di Kreeft riportata in principio di questo scritto. L'autore, in realtà, la fa pronunciare – in un espediente narrativo che fa parlare persone da poco decedute – a Clive S. Lewis – lo scrittore di fantasy famoso perlopiù per *Le cronache di Narnia*:

credo più probabile che il purgatorio sia un luogo di  
educazione piuttosto che di sofferenza, una specie di

“lettura riparatrice” della vita terrena. In questo caso, il purgatorio sarebbe la prima parte del paradiso, e non un posto diverso e lontano da esso. Quindi, se ora siamo in purgatorio, ci stiamo preparando per il paradiso vero. (Kreeft, 2011:e-book)

La parte più interessante di questa frase non è il riferimento al carattere di redenzione, quanto la parola *lettura*. Almeno è quella che pare più interessante a noi. Lettura che ripara, appunto. Consultando alcuni dizionari, soprattutto etimologici, si apprendono cose interessanti. Leggere significa “riconoscere dai segni della scrittura le parole e riconoscerne il significato”, ma anche “interpretare certi segni convenzionali o naturali” e, ancora, “intendere, interpretare” (*Lo Zingarelli*, 2017); ancora più interessante è andare alla radice etimologica del termine. Si tratta del latino *legere* che significa sicuramente “recitare; commentare” ma anche, più propriamente, “raccolgere, scegliere” (*L'etimologico* – Devoto Oli). Quest'ultima accezione permette di estendere l'uso del termine alla scelta, nel senso della separazione di ciò che c'è di buono in noi per portarlo su una qualche via di redenzione. Leggere, allora, come prendersi tempo e riflettere: sulla propria vita e vicende costellate di errori; sul senso stesso dello stare al mondo e sulla necessità di darvi senso, facendo di quegli errori tesoro. Significa anche dare nuova luce alla propria esperienza. Tutto ciò ha, naturalmente, un presupposto: la nostra vita e le nostre scelte poggiano su basi opache e agiamo in condizioni di incertezza, caratteristiche universali che spiegano le azioni umane ma che, nel risvolto attuale della modernità, acquistano ancora più importanza e di cui siamo più consapevoli.

L'attualità del Purgatorio dantesco sembra riverberare nella riflessione sociologica degli ultimi decenni. Sullo sfondo soggiace una dimensione più umanistica, sospesa nel tempo e nella quale il libero arbitrio prende la forma di nuova assunzione di responsabilità in contesti sempre più incerti.

Entro questo quadro dalla cornice sfocata, definibile di modernizzazione riflessiva<sup>13</sup>, emergono nuove possibilità che passano però attraverso una presa di consapevolezza di tipo diverso, riflessivo appunto; si tratta anche di una rinnovata tensione all'assunzione di responsabilità che si dipana tra le pratiche degli individui, delle comunità e delle istituzioni esperte, secondo le differenti declinazioni proposte, per esempio, da Ulrich Beck, Anthony Giddens e Scott Lasch (Beck, Giddens & Lash, 1999).

Una condizione, questa, che ha come momento cruciale una intensificazione e una ridefinizione dei processi di individuazione: l'individuo è chiamato ad affrontare rischi in una rinnovata cornice, ove "l'affrancamento dai vincoli delle tradizioni prima e dell'ordine moderno poi risulta un'arma a doppio taglio: una 'libertà rischiosa' che però non possiamo più permetterci di rifiutare" (Ferrero Camoletto, 2003).

Un decennio prima Alberto Melucci aveva sottolineato il destino dell'individuo riflessivo, sospinto a leggersi e a rileggersi per radicare la propria identità attraverso "il filtro mutevole della memoria" (Melucci, 2010:17). Sono soggetti nuovi che, a differenza di quelli delle generazioni passate, vivono in una "cultura differenziata e mutevole [...] che trasforma l'esperienza umana e rende visibile la discontinuità nell'arco della stessa vita individuale" (17). Chiamati ad assumere, per questo, nuovi criteri di responsabilità – che significa, letteralmente, capacità di rispondere – e, aggiungiamo noi, attraverso un'attenta lettura dei propri percorsi di vita:

*si risponde di qualcuno o di qualche cosa e si risponde a qualcuno. Rispondiamo di ciò che siamo e delle risorse di cui disponiamo, ma anche dei nostri limiti.*

---

<sup>13</sup> Come scrive Ulrich Beck, "le teorie della modernizzazione riflessiva non sono nostalgiche. Sono imbevute della consapevolezza che il futuro non può essere capito e affrontato nella cornice del passato" (Beck, Giddens, Lash, 1999:34).

Rispondiamo agli altri nel microcosmo delle relazioni interpersonali e via via in ambiti più ampi che non sono solo dati ma che noi stessi contribuiamo a costruire. (99)

Questa tensione a rispondere delle proprie condotte e dei propri errori diviene un imperativo nel mondo delle professioni; come accade, per esempio, in quelle del lavoro sociale, chiamate a leggere, riflettere sui propri errori. Un mondo, come tanti altri, rimasto orfano di una manualistica onnisciente e onnicomprensiva, perché posto di fronte alla mutevolezza di un presente che spiazza ogni regola e coglie l'operatore impreparato. Costruendo appunto quella condizione di opacità prima evocata. Scrive in proposito Alessandro Sicora, in un libro rivolto prevalentemente agli operatori del lavoro sociale: ««sbagliando si impara». Ma, affinché un tale motto non abbia solo un valore consolatorio, sono necessarie adeguate strategie di stimolo alla trasformazione dell'evento negativo in occasione di miglioramento della qualità delle prestazioni rese» (Sicora, 2010:9).

Dal punto di vista di quegli individui particolari che sono i ricercatori, non solo quelli sociali, si tratta di una condizione che ha anche dei risvolti epistemologici, intesi come perdita di certezze sui presupposti di oggettività nelle scienze, con la conseguente nascita di nuovi paradigmi teorici che superano epistemologie fondate sulla corrispondenza tra discorso scientifico e dimensione extralinguistica. Afferma Danilo Zolo in un vecchio saggio: "l'idea di una generale e insuperabile situazione di *circolarità* [...] frustra ogni tentativo di giustificazione e di autofondazione della conoscenza scientifica" (Zolo, 1988:133); una considerazione analoga a quella di Giampietro Gobo, quando scrive che "le scienze sociali sembrano attingere, quindi, i propri fondamenti conoscitivi dalle strutture della vita quotidiana e spesso sembrano utilizzare le stesse risorse (categorizzazioni sociali di

senso comune cristallizzate nel linguaggio) degli altri membri della società per riconoscere, codificare e indagare le strutture sociali” (Gobo, 1993:303). Anche in questo caso, in gioco sono nuovi modi di assumersi responsabilità in maniera riflessiva.

Sia nella vita quotidiana sia nella vita professionale e della produzione scientifica si pone quindi la necessità di ridefinire forme di assunzione di responsabilità e di agire su sé stessi letture del proprio percorso e dei propri errori.

### **3. La riflessività nella cultura di massa. L'intessitura purgatoriale di *Caro Diario***

Questa necessità viene espressa e rappresentata anche dalla cultura di massa che per farlo ha attinto trasversalmente a Dante e alle sue cantiche, facendolo proprio in diverse forme espressive e usando vari linguaggi.

Guardiamo per esempio al cinema. Sono tanti i film che, sin dal primo Novecento, si sono confrontati con la *Commedia*, soprattutto con la cantica dedicata all'*Inferno*. Per stare alla tematica purgatoriale, essa emerge in un secondo momento e, come vedremo più avanti, fa il suo ingresso per lo più negli anni settanta e si consolida negli ottanta del Novecento. Insieme a questo, occorre tenere presente che la *Commedia* ha attraversato la cultura occidentale, e in particolare il Novecento, quale risorsa di immagini, storie, iconografie che sono rintracciabili anche quando non vi si faccia esplicito riferimento. Tra diversi esempi della possibilità di rinvenire temi danteschi impliciti nella narrazione e – per stare al nostro tema – purgatoriali, ci soffermiamo sul film italiano *Caro diario*, diretto da Nanni Moretti nel 1993, che sembra tenere insieme quanto ci ha portato fin qui. Questo film è infatti un esempio calzante di come il soggetto Dante e i suoi personaggi intessono, perdendosi, una narrazione in cui i temi della *Commedia*, riletti oggi, si fanno metafora della riflessività.

Da spettatori attenti, possiamo cogliere, nei motivi centrali dei tre episodi che lo costituiscono, la montagna che si eleva al cielo, l'immagine di una umana possibilità di ascensione e il cammino lungo un sentiero irto attraverso il quale giungere alla salvezza. Questo film può ritenersi la tappa matura di un percorso di riaccentuazione contemporanea del Purgatorio dantesco, di quel suo offrirsi alla riflessione su nuovi possibili criteri di responsabilità. Girando in vespa tra i *gironi* di una Roma costellata dalla cementificazione, intento a misurare il tempo di vita che ancora gli resta (come a richiamare quel mezzo del cammino di sua vita), da Spinaceto alla Garbatella, a Casal Palocco, fino a Ostia, dove fu ucciso Pasolini, Moretti prende consapevolezza delle condotte umane, di scelte che al momento in cui sono state fatte potevano ancora essere reversibili. Con il suo girovagare, come per uscire dalla città dolente a riveder le stelle, il regista mima un errare che – in una dilatazione della riflessività all'intera collettività – è anche metafora dell'errore da cui vorrebbe che la società si purgasse. Il viaggio tra le isole Eolie, da Salina a Vulcano, a Lipari, a bordo di una barca in cui è intento a raccogliere pensieri, è, a sua volta, come un pellegrinaggio per purificarsi da vizi e dipendenze; e pare proprio evocare – come fa notare Antonella D'Aquino – quei versi del Purgatorio dantesco “per correr migliori acque alza le vele/ormai la navicella del mio ingegno,/che lascia dietro a se un mar sì crudele;/e canterò di quel secondo regno/dove l'umano spirito si purga/e di salir al cielo diventa degno” (D'Aquino 2000:276). Come Dante è guidato da Virgilio, Moretti è accompagnato dall'amico Gerardo: un intellettuale che, però, con la sua continua incertezza, vittima della sua teledipendenza, testimonia la fragilità identitaria del nostro tempo e il fallimento della guida, intrappolata nella decadenza culturale. Questo fallimento prende corpo nell'ultima tappa del viaggio di Moretti, quando egli sperimenta l'incapacità dei medici di diagnosticare la sua malattia, segno ulteriore che l'uomo non può più contare su nessuna guida responsabile. La scena finale del film, in cui Moretti inquadra sé stesso che beve un bicchier d'acqua, quasi fosse un elisir di lunga vita, rituale per allontanare ogni male, può essere interpretata attingendo al XXXI Canto del Purgatorio (91-

102), dove Dante si purifica bevendo l'acqua del fiume Lete (279). Ed è qui che il regista prende riflessivamente atto che non resta che la propria capacità di acquisire da sé gli elementi per intraprendere un percorso di salvezza della mente e del corpo. Con questo si chiude il cerchio di quella tensione, che il film di Moretti ben rappresenta, e che è stata evidenziata da studiosi come Beck, Giddens, Lasch (1999), la tensione a una assunzione di responsabilità che deve districarsi tra pratiche individuali, collettive e dei sistemi esperti.

Cercare Dante nel cinema, indagare le vie che vi ha preso la *Commedia*, significa attingere a esempi che ci permettono di coglierne la ricezione nella cultura del Novecento insieme al ruolo nella riflessività tardo moderna. In senso più ampio, vuol dire coglierne la significatività rispetto ai processi di elaborazione estetica, filosofica e intellettuale che trovano un luogo di sperimentazione e rielaborazione nei mille rivi dell'industria culturale.

Dante sembra offrire parole, immagini e *frames* mentali adattabili in maniera varia (epoche, generazioni, appunto), come pure implicitamente deducibili. Il Purgatorio diventa uno schema capace di fornire elementi semantici e immagini mentali che ci aiutano a dare senso anche alla nostra epoca, oltre che a quelle precedenti.

#### **4. La rimediazione di Dante: alcune fasi della ricezione dantesca**

A questo punto si tratta di dare conto, a un livello più generale, della capacità dell'opera dantesca di informare, con la sua semantica, le sue immagini, più epoche e più generazioni. Quella capacità, peraltro largamente attribuita, di superare i confini tra generi, tra commedia e tragedia, dalla matrice teatrale, quindi oggetto culturale capace di figurare palcoscenici dell'immaginario, iscritta nella tradizione della poesia orale (Amendola, Tirino, 2016): "opera aperta [...] plurilinguistica, sperimentale, visionaria, realistica, dialogica, narrativa e multisemica, la *Commedia* sembra richiedere, 'trasmutabile' come il suo autore, attivi sviluppi intermediali in un continuum



potenzialmente illimitato. E difatti, il fecondo poema dantesco (*Inferno in primis*) sollecitò fino dalla sua apparizione metamorfosi in tutte le arti” (Chiamenti, s.d.:1).

La ricezione di un autore e della sua opera, pur della grandezza universalmente riconosciuta di Dante, deve incontrarsi anche con specifiche condizioni sociali, quindi, contingenti. Mostra Alberto Casadei che, dopo un periodo di sostanziale trascuratezza che ha caratterizzato la ricezione dantesca, nell'Ottocento – così nel pensiero e nella penna di Foscolo e Mazzini – entra e prende posto il “«ghibellin fuggiasco», simbolo della ferma e buona politica, contro le lotte intestine e a favore dell'«umile Italia»” (Casadei, 2013), secondo una immagine che ben si adattava a un costruendo spirito nazionale. Nota, peraltro, Ida De Michelis, in un saggio dedicato alla ricezione risorgimentale di Dante, che già da tempo la letteratura si trasformava “in uno strumento di intervento e di partecipazione agli eventi pubblici di educazione popolare: servivano modelli chiari per formare una opinione pubblica” (De Michelis, 2012:153). È l'incontro di specifiche notazioni sociali con un patrimonio semantico che ben si adatta a rinnovate esigenze. Se poi con D'Annunzio Dante diventa icona nazionalista, dopo il suo rifiuto operato dai Futuristi, nel Novecento inoltrato il passaggio dell'interesse dalle storie narrate agli elementi figurativi e allegorici (Casadei, 2010) lo rendono ispirazione e modello per le avanguardie internazionali, da Eliot a Pound a Joyce, che vi vedono un “Dante medievale e insieme paradossalmente modernissimo” (Casadei, 2013), e allora, “i frammenti di vita, sparsi come quelli sopravvissuti alla dura prova della Grande guerra, si compongono nel capolavoro eliotiano come tessere di un mosaico incompleto, come citazioni-allusioni di un mondo che non esiste più né in quanto passato né in quanto presente” (Casadei, 2010:46). Si tratta di un modo per declinare nuove visioni: terzine e endecasillabi danteschi che diventano anche immagini capaci di accogliere le spinte del modernismo, come per esempio fa Osip Mandelstam per il quale “la forma della terzina ricorda quella di aerei che si staccano in volo l'uno dall'altro; l'autore è un ‘direttore d'orchestra chimico’ che crea comparazioni polinomiche e incandescenti, grazie a slanci che

devono convertirsi in precise realizzazioni testuali; ecc.” (48), così, per esempio, nella creatività letteraria del russo primonovecentesco.

Di lì a poco Dante darà corpo alla rappresentazione dei deliri della metà del Novecento, con immagini di devastazione umana e materiale che trovano momenti forse altrimenti irrepresentabili. Valeria Traversi, indagando su Primo Levi, mostra come la *Commedia* sia diventata tanto filtro per decodificare una realtà di sofferenza, rispetto alla quale non esisteva nessun altro strumento di conoscenza, quanto “ipotesto della riconoscibilità” (Traversi, 2008:109). Prendendo in considerazione alcune fonti testimoniali dell'Olocausto Federica Sustersic mette in evidenza come “il regno sotterraneo descritto da Dante si traspone sul piano dell'esperibilità fino alla sovrapposizione totale, nell'immaginario dei prigionieri, tra l'immagine culturale trasmessa e la percezione reale di questa metafora infera” (Sustersic, 2016:58), per cui risulta agevole capire come i prigionieri, dinnanzi alla brutalità dei campi, abbiano attinto alla prima cantica per raffigurarsi e raffigurare quella esperienza limite. E ancora, in maniera sempre rinnovata e mutevole, per raccontare la stessa indicibilità anche per l'artista di fumetti Art Spiegelman è possibile individuare nel suo *Maus* l'immaginario e il lessico dell'Inferno di Dante (Ireland, James, 2018).

##### **5. Ancora sul cinema: la crescente attenzione al Purgatorio**

La *Commedia* ha portato con sé, sussumendoli come il mare fa con i ciottoli dei fiumi, i riferimenti e i segni che, di volta in volta, essa stessa è stata in grado di generare. Fornendo a noi – come fatto con altre generazioni – materiale duttile per dare voce alle nostre inquietudini e di volta in volta alla nostra epoca. Torniamo al cinema, quello stesso che abbiamo visto, con il film di Nanni Moretti, innervato di una dantesca tensione penitenziale/purgatoriale così vicina alle nostre inquietudini. Il cinema quale medium principe del secolo scorso, “occhio del Novecento” (Casetti, 2005), caratterizzato per di più da quella intermedialità fatta di scrittura, musica, fotografia, immagini in movimento. Possiamo allora osservare come Dante abbia popolato e nutrito, con le sue figure e i suoi motivi, il nostro immaginario durante un secolo variamente definito ma che ha

segnato, con le sue vicissitudini, le diverse fasi della cosiddetta modernità; fino a strutturarne quei temi di confine che la hanno variamente ribattezzata come tardo-modernità, iper-modernità, post-modernità. Nel movimento da “immobili significanti verbali disposti su di una pagina a un adattamento che valga come equivalente visivo dell’originale”, il cinema ha contribuito al consolidamento e alla trasmissione dell’immaginario dantesco, come “forma di intertestualità [...], di traduzione intersemiotica, in quanto passaggio da un dato medium espressivo a un altro” (Chiamenti, s.d.:1). È una storia lunga, che inizia quando la *Commedia* aiuta la settima arte a nobilitare sé stessa<sup>14</sup>. È anche il periodo in cui, per la sua vena fortemente illusionistica, la *Commedia* riesce a offrire storie capaci di intrattenere il pubblico popolare delle origini. E continua a rimanere riferimento d’eccezione pure quando il cinema passa a conquistare un pubblico più colto, al quale si offre quale strumento di incontro con la cultura alta. In virtù di quella vena patriottica e politica, la *Commedia*, d’altro canto, si presta a fornire al cinema elementi al servizio dell’integrazione e dell’unificazione, come pure di critica sociale. Arrivando infine a sostenere tutta la riflessione cinematografica sulla condizione tormentata dell’individuo contemporaneo e a nutrire gli effetti speciali dell’odierna cinematografia digitale.

Un’opera senza tempo che si può definire “afterlife” e polisemica (Iannucci, 2004), capace di penetrare la cultura occidentale in ogni forma, caratterizzata da una dimensione etica e morale, attraversata da figure fantastiche, aperta e fruibile a diversi livelli, si offre così alle più svariate sceneggiature e ai più vari generi. Dall’horror al sentimentale, fino al comico, le vicende dello stesso Dante, le storie e le passioni dei suoi personaggi, i paesaggi onirici, i tratti fisici, la salita dell’espiazione verso la redenzione, per altro ampiamente parte delle conoscenze popolari, anche per lo stretto connubio con le narrazioni sacre, penetrano in una infinità di film, rimanendo vive in

---

<sup>14</sup> Il riferimento a grandi opere letterarie è del resto da sempre la strategia tramite la quale i vari campi dell’industria mediale cercano di accreditarsi come campi culturalmente autorevoli.

tutte le fasi della storia del cinema, ma riadattandosi alle diverse istanze dei pubblici.

Nella prima fase, dal 1907 alla fine degli anni Venti del Novecento, la *Commedia* entra nella più cospicua produzione di film<sup>15</sup>. Non si può ignorare, proprio ai fini del nostro ragionamento che ruota intorno al rapporto tra il Purgatorio e la cultura contemporanea, che ancora in questi primi anni del nuovo secolo Dante penetra nel cinema con l'*Inferno*<sup>16</sup>. Inizialmente, l'*Inferno* è il tema della narrazione; poi fa da sfondo a questioni sentimentali o politiche; altre volte ancora viene incastonato in trame differenti, anche con semplici citazioni<sup>17</sup>. Soprattutto a Hollywood il cinema passa a trasporre le storie dantesche in luoghi e tempi diversi<sup>18</sup>. Sono anche gli anni in cui Dante, capace di attivare archetipi, diventa l'allettante guida per la retta via di un cinema puritano e melodrammatico. Un motivo che da questo momento viene però anche ampiamente dissacrato in film ironici o surreali<sup>19</sup>.

Come si nota, nel panorama cinematografico si possono evidenziare diverse tendenze nel modo in cui la *Commedia* si è offerta, tanto duttilmente, all'infinita riaccentuazione transmediale e contemporaneamente alle diverse esigenze dell'evoluzione narrativa cinematografica: quella per cui l'opera viene solo citata, a sostegno di alcuni passaggi della storia; quella per cui il poema diventa il frame

---

<sup>15</sup> Cfr. [www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/dantecinema.pdf](http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/dantecinema.pdf). Si suggeriscono anche <http://www.danteilcinema.com/sito/progetto/>; <http://etcweb.princeton.edu/dante/index.html>.

<sup>16</sup> Si pensi a film come l'italiano *Inferno* (1911)<sup>16</sup>, l'austriaco *Das Spiel mit dem Teufel* (1920) o lo statunitense *Dante's Inferno* (1924); ma anche film in cui si narrano le storie esemplari, soprattutto quella di Paolo e Francesca che dal 1907 alla fine degli anni Venti sarà stata rappresentata in almeno una decina di film.

<sup>17</sup> Un esempio è *Sherlock Holmes Jr. – La palla n. 13* (1924).

<sup>18</sup> Un esempio è il film *Drums of Love* (1928), che ambienta la storia di Paolo e Francesca in Sud America e nel XIX secolo.

<sup>19</sup> Si possono ricordare film come *Maciste all'Inferno* (1926), fino a *Deconstructing Harry* di Woody Allen (1997). *Maciste all'Inferno* è stato il primo film che ha proposto una reinterpretazione dissacrante della *Commedia* (Costa, 1996). Con Allen la discesa parodistica è nell'"inferno" del sesso e del bere, e il film non trascura di richiamare le prime rappresentazioni hollywoodiane della prima cantica, quelle di Henry Otto del 1924 e di Harry Lachman del '35 con i loro due omonimi film *Dante's Inferno*. (Iannucci, 2004:3-20).

di riferimento di film che vogliono porsi come opere di connessione tra realtà, cultura e immaginazione e, soprattutto, di critica sociale. Entrambe queste tendenze si esprimono nel film di esordio di Pier Paolo Pasolini, *Accattone* (1961), dove il Purgatorio si affaccia non solo attraverso l'esplicita citazione iniziale dei versi del V canto "Tu te ne porti di costui l'eterno/per una lacrimetta che'l mi toglie", ma si tocca la questione della fatica della redenzione. Da ricordare a simbolo di ciò è l'episodio in cui Vittorio, il protagonista, lava la sua faccia nel Tevere, ricordando Dante ai versi 121-129 del canto I del Purgatorio (Patti, 2016)<sup>20</sup>. Come evidenzia Emanuela Patti, la narrazione della storia di Vittorio marca il movimento dall'Inferno al Purgatorio.

È però soprattutto negli anni ottanta che il Purgatorio dà materiale ai testi cinematografici che si confrontano in modi diversi col tema della riflessività. Tra i vari altri film che, riprendendone topos o nutrendosi di citazioni, hanno attinto a questa cantica si possono ricordare: *Allucinazione perversa* (1990), di Adrian Lyne, storia di un reduce del Vietnam e il suo bisogno di spiare un insano attaccamento alla vita; *Ricomincio da capo* (1993) di Harold Ramis, che racconta di un uomo costretto a rivivere sempre la stessa giornata, fino a quando non riesce a liberarsi dal suo egoismo; *Seven* (1997), capolavoro di David Fincher, con il suo ordinamento dei sette peccati capitali; ancora, il film Western di Uli Edel, *The Purgatory* (1999). È interessante notare come questo incremento di film sul tema del Purgatorio si registri negli anni in cui si sta sviluppando il dibattito delle scienze sociali sul tema della riflessività. Il Purgatorio, ormai consolidatosi, diventa il medium per incontrare sé stessi e ritrovare il senso del proprio stare nel mondo.

Da questa storia lunga e articolata, qui trattata in maniera certamente non esaustiva, si evince come la *Commedia* abbia fornito

---

<sup>20</sup> Importante sottolineare che per Pasolini Dante è un riferimento di molte opere, in prosa come in poesia. Per Pasolini, secondo Brusagli (2010), la *Commedia* è un paradigma linguistico letterario, il riferimento "autorizzante" della sua poetica, come emerge soprattutto dal saggio che Pasolini dedica a Dante, *La volontà di Dante a essere poeta*, nel 1964. Profondamente affascinato dalla *Commedia*, tanto da cercare in infinite occasioni di scriverne, Pasolini, per Brusagli, vi leggeva l'attitudine di Dante a dar corpo a una lingua in cui l'io narrante si lasciasse contaminare, quasi penetrare, dal gergo dei suoi personaggi. Cfr. anche Bazzocchi, 1998.

infiniti spunti, risultando quale formula capace di tradurre un grande tema culturale e letterario, dalla vocazione universale, in configurazioni capaci di operare di volta in volta in un ambito determinato, e come il Purgatorio nello specifico abbia intercettato un particolare percorso di riflessività tardo moderna.

## 6. Conclusioni

Abbiamo scritto della vocazione universale di Dante e della sua opera e di tutta la sua duttilità, caratteristiche che ne rendono possibile la ricezione o forse sarebbe meglio dire la innervatura in epoche, semantiche, media differenti. Bisogna, in conclusione, formulare qualche ipotesi sui motivi di tutto questo e lo faremo appoggiandoci a contributi, di differente prospettiva, che si sono posti il medesimo problema. In fondo si tratta di rispondere a una domanda importante ma che sembra banalizzarsi quando viene declinata in 'che cosa rende classico un autore?'. Abbiamo riflettuto e evocato questioni come duttilità, plasticità, figure e così via, termini che sembrano prendere una posizione dentro questi contributi.

Casadei, in uno studio molto innovativo (2018), definisce la nozione di stile (in generale artistico, in particolare letterario) in rapporto con la dimensione biologica al fine di comprendere come certi autori o certe opere siano in grado di riadattarsi e di rimediarsi in epoche e situazioni diverse: lo stile, allora, quale "proprietà biologico-cognitiva *higher level*, idonea a veicolare nuclei di senso generando attrattori" (Casadei, 2018:95). Questi "nuclei di senso" permettono di capire perché Dante (come anche Shakespeare) sia autore imitatissimo e rimediato continuamente, citato e ricitato, dato che si emancipano dal contesto in cui sono stati concepiti offrendo a coloro che li recepiscono la possibilità di dare nuovi ordini di significatività per nuove contingenze<sup>21</sup>. E allora, prosegue Casadei,

---

<sup>21</sup> In una recente intervista, lo stesso Casadei afferma: "occorre notare che, in questi autori, sono riconoscibili nuclei di senso che non esauriscono il loro effetto nell'immediato, come capita a quasi tutte le opere d'arte 'normali', ma riescono a intercettare componenti che solo in nuovi contesti riescono a diventare significative" (<https://www.lettture.org/biologia-della-letteratura-alberto-casadei/>).

come i codici da acquisire nella propria ontogenesi, così i caratteri di determinati stili possono rimanere subconsci; tuttavia il singolo autore può riproporli come se facessero parte della propria memoria procedurale, mentre i fruitori-imitatori-critici li colgono all'interno delle sfere di ricezione, e quindi ne possono decretare comparativamente e motivatamente il successo immediato o di lunga durata. (96)

Sentiamo pertanto particolarmente feconda l'idea che un capolavoro che "resiste o eventualmente risorge in epoche storiche fra loro distanti" (144) lo faccia in virtù della capacità di cogliere una tensione cognitiva che induce a uscire dalle forme consuete per immaginare qualcosa di ignoto o che verrà.

Vi è poi un aspetto alternativo e complementare che contribuisce a rispondere a quella domanda. Se scorriamo la *Commedia* scorriamo anche un ordine. Quell'ordine, grazie a una certa collocazione che consentiva di ritrovare quanto lì raffigurato, doveva servire a ricordare. Frutto di un progetto di collocazione di virtù, vizi, premi e pene, secondo una logica che li collegasse a immagini, simboli e luoghi, l'opera dantesca è nata in un momento in cui era centrale l'idea che dovessero essere resi ben visibili; come cose, potremmo dire, dotate di una certa durezza per resistere nel tempo e rimanere nella memoria, per essere agevolmente realizzate, o evitate. Frances Yates, nel suo ricchissimo *L'Arte della memoria* (2007), ritiene che nel Medioevo le suddivisioni dell'Inferno dantesco fossero intese come luoghi di memoria e che la *Commedia* possa considerarsi come "l'esempio supremo della conversione di una summa astratta in una summa di simboli ed esempi, dove la memoria è la facoltà che opera questa conversione, formando un ponte tra l'astrazione e l'immagine" (Yates, 2007:88). Si può pensare, con Yates, all'opera dantesca come basata su "ordini di luoghi distribuiti in Inferno, Purgatorio, Paradiso, [...] un cosmico ordine di luoghi, [...] una summa di similitudini distribuite su uno sfondo universale" (87), intrise di intenzioni spirituali e costruite per essere visualizzate. Poema mnemonico di tutta la cultura fino ad allora prodotta, struttura che si presta a dare contenuto e a tramandare diverse sfere del sapere e dell'esperienza

religiose, ma anche filosofiche, politiche, estetiche, la *Commedia* nutre, fin dal principio, epoche e opere diverse con la propria semantica e con la propria arte, fornendo *frames* per altri teatri della memoria. Basti pensare al teatro progettato da Giulio Camillo. Un dispositivo in cui tutte le nozioni dello spirito umano erano legate a immagini disposte a raggiera, e su più livelli, secondo un ordine logico, in base al quale ogni nozione poteva essere facilmente ritrovata; l'insieme delle nozioni corrispondeva al criterio con cui si immaginava e comprendeva la realtà. Basato sui principi dell'arte mnemonica classica ed eretto nel mondo spirituale e culturale di Ficino e Pico della Mirandola, il teatro di Camillo "aveva il compito di fissare nella mente la verità eterna" (128). E se gettiamo uno sguardo alla sua pianta, vediamo, con Yates, come "sotto la splendida superficie rinascimentale del Teatro sopravviva la memoria di tipo dantesco" (153): prima poderosa testimonianza di quell'esposizione e ridefinizione di temi e motivi, carica delle raccomandazioni di Tommaso<sup>22</sup>, ma ridefinita in accordo con le nuove esigenze e tendenze della memoria occultistica e del Rinascimento.

Solo un pretesto, il Teatro di Camillo, per testimoniare come Dante si sia palesato subito quale anticipatore di sensibilità, dall'Umanesimo alla modernità. Legandosi all'arte della memoria la *Commedia* è entrata nel progetto di aiutare a fissare e imprimere nella mente immagini di Inferno, Purgatorio e Paradiso in eterno. Divenendo essa stessa memorabile. Con la sua specifica capacità figurativa, ci si è offerta come frame di dicibilità e ricezione delle nostre esperienze, inquietudini, passioni; come medium capace di generare una grammatica condivisa con il lettore.

---

<sup>22</sup> Le quattro regole di memoria di Tommaso D'Aquino: che dobbiamo assumere adeguati simulacri delle cose che vogliamo ricordare, che non devono essere troppo familiari per destare quella meraviglia che aiuta a ricordare; che è necessario che le cose si dispongano in un ordine calcolato, in modo che ciò renda possibile sempre ritrovarle; che bisogna indugiare sulle cose da ricordare; infine è necessario meditare e pensare spesso su ciò che si vuole ricordare (Yates, 2007).



## Bibliografia

- Abruzzese, A. & Borrelli, D. 2000 *L'industria culturale*. Roma: Carocci.
- Amendola, A. & Tirino, M. 2016 "Il filtro di Dante. L'impronta di Gustave Doré dal cinema muto al digitale." *Dante e l'arte*, 3:2-38.
- Auerbach, E. 2005 (1944) "Nuovi studi su Dante." In: Auerbach, E., *Studi su Dante*. De Pieri Bonino, M.L. & Della Terza, D. (trans). Milano: Feltrinelli: 163-226.
- Barbaschi, B. 2007 "Apprendere dagli imprevisti: i due livelli della riflessività." *Studi di Sociologia*, 45(2):205-224.
- Bazzocchi, M.A. 1998 *Pier Paolo Pasolini*, Milano: Bruno Mondadori.
- Beck, U.; Giddens, A. & Lash, S. 1999 (1994) *Modernizzazione riflessiva. Politica, tradizione ed estetica nell'ordine sociale della modernità*. Golubovic, I. (trans.). Trieste: Asterios.
- Bolter, J.D. & Grusin R. 2003 (1999) *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Gennaro, B. (trans.). Milano: Guerini Studio.
- Bombara, D. 2018 "Viaggi *comic* di Dante e Beatrice fra Giappone, USA e Italia: un'inedita *Commedia* dolorosa, combattiva, ma anche di umanissima semplicità quotidiana." In: Lazzarin, S. & Dutel, J. (eds), *Dante POP. La Divina Commedia nella letteratura e nella*

- cultura popolare contemporanea.*  
Roma: Vecchiarelli:121-135.
- Borges, J.L. 2001 (1982) *Nove saggi danteschi.* Scarano, T. (trans.). Milano: Aldelphi.
- Bruscagli, R. 2010 *Dante e Pasolini*, testo disponibile all'URL <http://www.leggeredante.it/2010/Pasolini/Introduzione.pdf> (consultato il 3/7/2019).
- Casadei, A. 2010 "Dante nel ventesimo secolo (e oggi)." *L'Alighieri*, 35: 45-74.
- Casadei, A. 2013 "Il marchio Dante. La «Commedia» sfida ancora scrittori e artisti a inventare nuove forme per rappresentarla." *Illuminations* del 18 maggio 2013, disponibile all'URL <http://illuminations-edu.blogspot.com/2013/05/il-marchio-dante.html> (consultato il 31/07/2019).
- Casadei, A. 2018 *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia.* Milano: il Saggiatore.
- Casetti, F. 2005 *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità.* Milano: Bompiani.
- Chiamenti, M. sd *Dante e il cinema*, disponibile all'URL <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/dantecinema.pdf> (consultato il 31/07/2019).
- Costa, A. 1996 "L'inferno rivisitato." In: Casadio, G. (ed.), *Dante nel Cinema.* Ravenna: Longo.

- Cotugno, A.M. & Gargano, T. 2016 *Dante pop. Romanzi, parodie, brand, canzoni*. Bari: Progedit.
- D'Aquino, A. 2000 "Caro diario: A Modern Journey of Purification." *Rivista di Studi Italiani*, 2:270-280.
- De Michelis, I. 2012 "Dante nel Risorgimento italiano: letture riformate." *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 9:153-160.
- Derrida, J. 1981 "Economimesis." *Diacritics*, 11:3-25.
- Ferrero Camoletto, R. 2003 "Una vecchia storia: il processo di individualizzazione nella seconda modernità." *Quaderni di Sociologia*, 32:188-196.
- Gargano, T. 2018 *Dante pop. Canzoni e cantautori*. Bari: Progedit.
- Gobo, G. 1993 "Le forme della riflessività: da costrutto epistemologico a practical issue." *Studi di Sociologia*, 31(3):299-317.
- Gorni, G. 2008 *Dante. Storia di un visionario*. Roma-Bari: Laterza.
- Iannucci, A.A. 2004 "Dante and Hollywood." In: Iannucci, A.A. (ed.), *Dante. Cinema and television*. Toronto: University of Toronto Press:3-20.
- Ireland, B. & James, P. 2018 "A journey through Hell: Dante's influence on Art Spiegelman's *Maus*." *Dante e l'arte*, 5:37-60.

- Kreeft, P. 2011 (1982) *Tra cielo e inferno. Un dialogo da qualche parte oltre la morte*. Amatulli, N. (trans.). Faenza (Ra): Homeless Book.
- Lazzarin, S. & Dutel, J. (eds) 2018 *Dante POP. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*. Roma: Vecchiarelli.
- Le Goff, J. 2014 (1981) *La nascita del Purgatorio*. De Angeli, E. (trans.). Torino: Einaudi.
- . 2010 (1983) *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*. Sampaolo M. (trans.). Roma-Bari: Laterza.
- Marinelli, A. 2003 (1999) "Dallo spazio dello scrivere alla rimediazione". In: Bolter, J.D. & Grusin, R. (eds), *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*. Gennaro, B. (trans.). Milano: Guerini Studio.
- Melucci, A. 2010 (1994) *Passaggio d'epoca. Il futuro è adesso*. Milano: Ledizioni.
- Patti, E. 2016 *Pasolini after Dante. The 'Divine Mimesis' and the Politics of Representation*. Oxon and New York: Modern Humanities and Association and Routledge.
- Procter, J. 2007 (2004) *Stuart Hall e gli studi culturali*. Cariello, M. (trans.) Milano: Cortina.
- Rosati, M. 2005 *Abitare una terra di nessuno: Durkheim e la modernità*. Introduzione a Durkheim, E. (1912), *Le forme*

- elementari della vita religiosa*. Cividali C. (trans.) Roma: Meltemi.
- Sicora, A. 2010 *Errore e apprendimento nelle professioni di aiuto. Fare più errori per fare meno danni?* Santarcangelo di Romagna (Rn): Maggioli.
- Sustersic, F. 2016 “La dicibilità del male. La ricezione dantesca nelle testimonianze concentrazionarie.” *Dante*, XIII:57-78.
- Traversi, V.M.M. 2008 “Per dire l’orrore: Primo Levi e Dante.” *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, 5:109-125.
- Yates, F.A. 2007 *L’arte della memoria*. Biondi A. & (1966) Serafini A. (trans.). Torino: Einaudi.
- Zolo, D. 1988 “Epistemologia riflessiva e complessità sociale.” *MicroMega*, 1:131-143.