

RUOCI SONG*
University of Cambridge



DANTE SENZA NOTE: RICEZIONE PERFORMATIVA
NELLA TOURNÉE CINESE DELL'OPERA MUSICAL
LA DIVINA COMMEDIA

RIASSUNTO – Il saggio analizza la trasmissione della *Commedia* in assenza di mediazioni esegetiche e di contesto filologico, attraverso l'esperienza della tournée cinese dell'opera musical *La divina commedia* (2025). Il focus non è sull'adattamento teatrale in sé, ma sulle condizioni di ricezione che hanno permesso al testo dantesco di generare senso in un pubblico non italofono e privo di riferimenti tradizionali. L'autrice, in qualità di traduttrice e mediatrice, esamina le strategie di attivazione percettiva e affettiva impiegate per rendere accessibile il testo, proponendo un modello di fruizione centrato sulla risposta incarnata. Il contributo riflette sul valore etico di restituire alla *Commedia* la sua efficacia poetica originaria, anche senza note.

PAROLE-CHIAVE: Dante Alighieri; ricezione di Dante; ricezione di Dante in Cina

ABSTRACT – The paper examines the transmission of Dante's *Commedia* in the absence of exegetical or philological mediation, through the case study of the 2025 Chinese tour of the musical *La divina commedia*. The focus lies not on theatrical adaptation itself, but on the conditions that allowed the poem to generate meaning for an audience unfamiliar with its language, tradition, or scholarly apparatus. Acting as translator and cultural mediator, the author analyses the affective and perceptive strategies used to make the text accessible, proposing a reception model grounded in embodied response. The essay reflects on the ethical value of restoring the *Commedia*'s original poetic efficacy – even without notes.

KEYWORDS: Dante Alighieri; Dante reception; Dante reception in China

*  rs2268@cam.ac.uk;  <https://orcid.org/0009-0004-1263-2192>

1. *Introduzione: oltre la pagina commentata*

La divina commedia è tradizionalmente uno dei testi più annotati e commentati della letteratura mondiale. Fin dal Trecento, generazioni di lettori si sono affidate a glosse, note a piè di pagina e apparati esegetici per decifrarne i riferimenti storici, le stratificazioni allegoriche e le implicazioni teologiche. In questo quadro, l'opera di Dante appare spesso inaccessibile senza una guida specialistica, come se la comprensione del testo dipendesse da un'iniziazione dotta. L'esegesi storico-figurale di Auerbach¹ o l'analisi stilistico-filologica di Contini² rappresentano l'apice di questo paradigma ermeneutico, presupponendo una competenza profonda nel lettore.

Nel corso del Novecento sono sorte tuttavia esigenze diverse, che sono ben rappresentate da Jorge Luis Borges. Egli parlava della «felicità della lettura ingenua», affermando che «nessuno ha il diritto di privarsi della gioia della *Commedia*, della gioia di leggerla in modo ingenuo». ³ In lui si riflette una tendenza critica che, pur riconoscendo la necessità della mediazione filologica, ne sottolinea il fine ultimo: arrivare a una relazione personale, emotiva, con la poesia. Non a caso, Borges stesso si riferiva esplicitamente a Benedetto Croce (senza peraltro assumerne il retroterra teoretico), ricordando come «nessuno può leggere Dante senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica», ma anche come tale mediazione «deve condurre al ritrovarsi con Dante da solo a solo». ⁴

In tutti questi casi, leggere Dante senza note è una scelta consapevole, una posizione critica verso l'egemonia dell'apparato esegetico. Tuttavia, questi studi si concentrano prevalentemente su contesti occidentali, in cui Dante è già oggetto di una lunga tradizione culturale, scolastica e confessionale. Il presente contributo si propone di esplorare una situazione diversa: una ricezione della *Commedia* in assenza di familiarità testuale e di riferimenti culturali condivisi. Questo contributo si

Desidero ringraziare Giuseppe Ledda per la sua guida generosa in tutto il mio lavoro, Francesco Santi per i suoi consigli lucidi, e i revisori anonimi per le osservazioni attente. Per la realizzazione della tournée cinese dell'opera musical *La divina commedia*, che costituisce il contesto e la base di questo contributo, ringrazio We Opera Studio, ente promotore dell'iniziativa, e Gabriele Gravina, produttore dell'opera. Ringrazio inoltre la Società Dantesca Italiana per aver accolto la mia richiesta di patrocinio, riconoscendo nella tournée uno strumento di mediazione interculturale.

¹ Cfr. E. AUERBACH, *Figura*, nei suoi *Studi su Dante* (1938), Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 176-226. Con 'interpretazione figurale' Auerbach indica un metodo in cui un evento o personaggio storico (figura) prefigura e si compie in un evento o personaggio successivo (adempimento); nel contesto dantesco i personaggi non sono allegorie astratte ma individui storici la cui vita terrena è "figura" della loro realtà eterna.

² Cfr. G. CONTINI, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976. L'approccio di Contini, noto come critica stilistica o variantistica, si concentra sull'analisi micro-linguistica del testo. Per Dante, Contini ha messo in luce il suo "plurilinguismo", ovvero la capacità di mescolare registri e stili molto diversi (dal comico al sublime, dal volgare al letterario), in opposizione al "monolinguisimo" selettivo di Petrarca. L'analisi delle scelte lessicali, sintattiche e foniche diventa la chiave per comprendere il processo creativo dell'autore.

³ J. L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, a cura di T. Scarano, ed. digitale, Milano, Adelphi, 2014, Appendice: *La divina commedia*, senza paginazione.

⁴ B. CROCE, *La poesia di Dante*, 2ª ed. riveduta, Bari, Laterza, 1921, Introduzione, pp. 9-32: 26.

inserisce in un panorama di studi recenti che indagano la ricezione creativa e performativa della *Commedia*,⁵ pur distinguendosi per il suo focus su un contesto extra testo e transculturale.

Nel 2025, la tournée cinese dell'opera musical *La divina commedia*, recitata interamente in italiano e rivolta a spettatori privi di familiarità con la tradizione dantesca, ha rappresentato un banco di prova concreto per questa ipotesi.⁶ Con il patrocinio dell'Ambasciata d'Italia in Cina e della Società Dantesca Italiana, la tournée ha rappresentato un tentativo concreto di aprire la poesia dantesca a una ricezione sensibile e transculturale. Lo spettacolo, andato in scena per 46 rappresentazioni in 15 delle principali città del paese, ha raggiunto un pubblico di decine di migliaia di persone. In questo contesto, Dante è stato necessariamente ricevuto senza note, senza apparati, senza contesto: e tuttavia, è stato ricevuto.

Questa condizione ha aperto lo spazio per una diversa modalità di incontro con il testo, fondata non sulla spiegazione, ma sull'attivazione percettiva. Il pubblico, pur privo degli strumenti esegetici canonici, ha potuto accedere al testo dantesco attraverso una ricezione affettiva e somatica. Le riflessioni proposte in questo contributo si radicano in questa esperienza diretta e in una pluralità di riscontri osservativi raccolti lungo l'intero arco della tournée: scambi orali con gli spettatori al termine degli spettacoli; interazioni spontanee durante le presentazioni e i momenti di firma; commenti pubblicati spontaneamente dagli spettatori sui social media; osservazione diretta delle reazioni corporee ed emotive in sala – come applausi, silenzi improvvisi, risate o commozione visibile. Questa molteplicità di segnali ha reso possibile delineare una mappa empirica del coinvolgimento percettivo, che costituisce la base osservativa per le ipotesi qui avanzate.

In tale contesto, la traduzione non fungeva da spiegazione, ma da parte integrante dell'attivazione scenica: una forma di mediazione sensibile che precede l'interpretazione e si radica nella percezione.

L'idea di un 'Dante senza note' nasce come provocazione metodologica a un modello di ricezione fondato sull'erudizione e la mediazione testuale, qui sospeso – di fronte a un pubblico privo di riferimenti filologici e culturali – a favore di un'interazione percettiva, corporea e scenica. Il presente contributo non intende negare la centralità del contesto storico-filologico, ma propone di interrogarsi su ciò che accade quando tale contesto viene sospeso a favore di un contesto performativo e percettivo. In particolare, ci si chiede: è possibile accedere a Dante attraverso una via non intellettuale, bensì sensoriale e scenica? Può la performance attivare la ricezione del testo in assenza del tradizionale apparato esplicativo?

⁵ Si vedano, per esempio, i contributi sul teatro dantesco contemporaneo: S. FONTANA, *Dante on Stage*, in *Dante Alive: Essays on a Cultural Icon*, a cura di F. Ciabattoni e S. Marchesi, London - New York, Routledge, 2022, pp. 130-147; *Schermi oscuri. L'Inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi*, a cura di S. Alovio, G. Carluccio e S. Dagna, Torino, Rosenberg & Sellier, 2023; «Tenzzone», XXII, 2023, numero speciale *L'ombra sua torna: Dante, il Novecento e oltre*.

⁶ *La divina commedia opera musical*, sito ufficiale <https://www.divinacommediaopera.it> (ultimo accesso: 12 ottobre 2025). Musical prodotto da Gabriele Gravina, musiche di Marco Frisina, regia di Andrea Ortis. Ha debuttato in Italia nel 2007, riscuotendo un notevole successo con oltre un milione di spettatori. L'opera è articolata in due atti: il primo interamente dedicato all'*Inferno*, il secondo che riunisce *Purgatorio* e *Paradiso*. Accanto ai tre protagonisti principali (Dante, Virgilio e Beatrice) compaiono i seguenti personaggi: Caronte, Francesca, Pier delle Vigne, Ugolino, Catone, Pia de' Tolomei, Guido Guinizzelli, Arnaut Daniel, Matelda e san Bernardo.

Nel corso dell'adattamento per la tournée cinese del 2025, "prima" assoluta all'estero per quest'opera, è emerso con chiarezza quanto la ricezione scenica dipenda da abitudini visive e codici percettivi. L'oscurità caravaggesca della selva iniziale, per esempio, in Italia viene spontaneamente percepita come evocazione culturale densa di significati, mentre per un pubblico non italofono e privo di riferimenti iconografici condivisi rischia di risultare semplicemente "buio" o poco leggibile. Per questo sono stati introdotti interventi luminosi e proiezioni che potessero restituire la densità simbolica della scena senza tradirne l'intenzione. Tali modifiche non hanno semplificato il testo, ma hanno permesso di tradurne la grammatica percettiva.

Similmente, la spettacolarità visiva è stata rafforzata attraverso aggiornamenti tecnologici pensati per rispondere alle aspettative di un pubblico abituato a teatri più grandi e dotati di scenotecnica avanzata.

La mia attività di mediatrice ha incluso la traduzione dei sottotitoli (per la prima volta presenti), basati in larga parte sul testo originale di Dante; la redazione di brevi introduzioni ai personaggi e ai contesti; e la conduzione di presentazioni prespettacolo volte a facilitare l'accesso emotivo e tematico da parte del pubblico. Questi materiali sono stati utilizzati come riferimenti ufficiali, costituendo la base discorsiva anche delle presentazioni istituzionali. Le lezioni prespettacolo, da me condotte in quasi tutte le città della tournée e diffuse anche in streaming, hanno raggiunto oltre diecimila spettatori complessivi, dando così forma a un vero e proprio progetto di mediazione curatoriale su scala nazionale.

In questo senso, il mio intervento ha agito non solo sul piano linguistico e culturale, ma sulla costruzione di un'interfaccia percettiva condivisa, capace di orientare l'orizzonte d'attesa e attivare forme di partecipazione emotiva e riflessiva. Questo tipo di approccio può essere visto come una ricezione performativa: una forma di mediazione testuale che non si fonda sull'interpretazione critica, ma sull'attualizzazione scenica delle emozioni e dei gesti. Essa si nutre delle teorie della performance⁷ e della ricezione estetica,⁸ concependo il significato come evento emergente nel circuito percettivo tra attori e spettatori. Di fronte a un pubblico privo dell'orizzonte d'attesa storico-letterario,⁹ la performance genera un orizzonte alternativo, corporeo e affettivo.

In questa prospettiva, la messa in scena non si limita ad adattare il testo, ma lo riattiva: lo rende presente come esperienza condivisa. I significati emergono attraverso posture, suoni, gesti e corpi, non mediante spiegazioni. La ricezione si configura così come un atto filologico radicale: non interpretare, ma rendere visibile e sensibile il testo. Questo contributo esplora tale modalità di attivazione, mettendo a fuoco esempi concreti tratti dalla resa teatrale della *Commedia* in Cina, e interrogandosi sui limiti, le potenzialità e le implicazioni etiche di una ricezione senza note.

⁷ Cfr. R. SCHECHNER, *Performance Studies: An Introduction*, London - New York, Routledge, 2013. In particolare, si veda il concetto di *restoration of behaviour* come riattivazione codificata di pratiche performative.

⁸ Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London - New York, Routledge, 2008. Si veda in particolare il concetto di *autopoietic event*, ovvero un evento in cui il significato emerge attraverso un processo di percezione reciproca tra performer e spettatori, che cocreano l'esperienza estetica in tempo reale.

⁹ Cfr. H. R. JAUSS, *Literary History as a Challenge to Literary Theory*, «New Literary History», II, 1970, pp. 7-37. Qui introduce il concetto di *horizon of expectations*, inteso come struttura cognitiva e culturale che orienta l'interpretazione del testo in chiave storica e letteraria.

2. *Starter pack per Dante senza note: immagini e coordinate etiche*

Nel contesto scenico della tournée cinese dell'opera musical *La divina commedia*, la ricezione del testo dantesco avviene in assenza di ogni apparato esplicativo tradizionale. Il pubblico, composto prevalentemente di spettatori non italofoni e privi di familiarità con la tradizione esegetica, si confronta con l'opera senza mediazioni testuali, affidandosi unicamente a ciò che è visibile, udibile e corporeo.

In qualità di consulente culturale per la produzione, ho curato la redazione e revisione di tutti i contenuti in lingua cinese destinati al pubblico. Quasi prima di ogni rappresentazione, ho strutturato una breve presentazione introduttiva, pensata come soglia percettiva e preorizzonte di attesa. L'intento non era fornire un commento esplicativo, bensì predisporre una condizione di ricettività affettiva e percettiva, capace di orientare lo spettatore all'interno dell'esperienza teatrale.

Da questa esigenza è emersa una sorta di *starter pack* per un 'Dante senza note': un piccolo repertorio di riferimenti elementari, articolato su due assi principali.

Il primo (2.1) è costituito da un insieme di immagini archetipiche e transculturali (il fuoco, l'abbraccio, il viaggio) che attivano immediatamente la dimensione emotiva e simbolica dello spettatore. Il secondo (2.2) propone una serie di coordinate etiche di base, non come dottrina morale, ma come grammatica implicita dei rapporti e delle scelte, desumibile dall'azione scenica e dalla strutturazione affettiva dei personaggi.

Questi due elementi, congiunti, hanno funzionato come forma di mediazione sensibile orientata non alla trasmissione di un'interpretazione critica, ma all'attivazione percettiva diretta del testo: una modalità di accesso incarnata, in cui la ricezione si fa esperienza corporea prima ancora che concettuale.

2.1 *Archetipi visivi e copercezione scenica: luna, corpi, abbracci*

La *Commedia* è costruita fin dall'inizio su immagini di forte impatto percettivo, capaci di attivare una risposta emotiva nel lettore a prescindere dal possesso di un bagaglio esegetico o dottrinale. L'incipit stesso ne è esempio paradigmatico: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura» (*Inf.* I 1-2). La selva oscura non richiede alcun apparato interpretativo per agire sull'immaginazione: è uno spazio di smarrimento immediato, di cui si percepisce la concretezza sensoriale. Il buio, l'asprezza, la "selvatichezza" non sono concetti astratti, ma segnali corporei, che generano una condizione di disorientamento esperito attraverso il corpo.

Analogamente, Dante dissemina il testo di coordinate naturali e temporali condivisibili: la menzione dell'ora, della luce, delle fasi lunari non assolve a una funzione narrativa secondaria, ma rientra in una precisa strategia di copercezione testuale.¹⁰ Il viaggio agli Inferi è situato a un giorno di plenilunio: «E già iernotte fu la luna tonda / ben ten de' ricordar, ché non ti nocque / alcuna volta per la selva fonda» (*Inf.* XX 127-129). È un dettaglio marginale solo in apparenza, che consente al

¹⁰ L'approccio di A. CORNISH, *Reading Dante's Stars*, New Haven - London, Yale University Press, 2000, supporta questa lettura. Cornish sostiene che l'astronomia in Dante non abbia una funzione meramente tecnica, ma poetica ed etica. A suo parere, i fenomeni celesti hanno lo scopo di «suggest to the mind an invisible and far superior reality» (p. 12), e trasformano il mondo in una composizione che ha bisogno di essere interpretata, poiché «the world is very much like a poetic composition, needing to be read» (p. 5). In questo modo, il lettore è chiamato a un'interpretazione attiva che è anche una scelta morale, condividendo così la stessa esperienza ermeneutica del pellegrino.

lettore di visualizzare con precisione la scena, e di accompagnare il pellegrino sotto una luce lunare tenue, straniante e liminale. Nel *Purgatorio* VIII, l'espressione «ora che volge il disio» (*Purg.* VIII 1) collega il tempo liturgico al respiro emotivo dell'anima, inserendo il desiderio all'interno del ritmo cosmico. Questi elementi non sono decorativi, ma attivano un linguaggio simbolico universale, accessibile sul piano sensibile.

L'insieme di questi segni costituisce una grammatica iconica capace di mediazione transculturale: immagini come la notte illuminata dalla luna, la selva o un abbraccio improvviso non necessitano di spiegazioni per comunicare. Tali immagini hanno costituito l'ossatura visiva della resa scenica della *Commedia* durante la tournée cinese del musical. La selva oscura è stata resa attraverso luci frammentate e suoni profondi; la luna e gli astri proiettati come elementi-guida; l'abbraccio tra Dante e Virgilio posto al centro dell'attenzione visiva come gesto di protezione, sostegno e affettività.

È proprio quest'ultimo elemento a costituire un nodo etico e performativo centrale. All'interno dell'*Inferno*, luogo canonico della distanza e della punizione, l'unico contatto fisico positivo e reciproco è rappresentato dalla relazione corporea tra Dante e Virgilio. Virgilio, pur essendo tecnicamente un'ombra, viene dotato di un corpo narrativo funzionale: prende per mano, abbraccia, solleva, contiene Dante. Questi gesti non sono accessori, ma veicolano un'intera etica della cura, in cui la guida non è solo una voce, ma una presenza tangibile.

Dal punto di vista letterario, si tratta di una consapevole inversione del topos epico dell'abbraccio negato.¹¹ Se nell'*Eneide* Anchise non può essere abbracciato da Enea, e Odisseo fallisce nel tentativo di toccare Anticlea, Dante infrange questo limite: consente al vivente di stringere il morto, al discepolo di farsi contenere dalla figura poetica che lo precede. Virgilio – poeta, figura testuale, autore – riceve un corpo, diviene presenza, azione, gesto. L'abbraccio non è solo possibile, ma necessario.

Questo dispositivo retorico e drammaturgico fornisce anche una giustificazione teorica per una messa in scena del testo che sia fedele alla sua logica poetica. Dante stesso prefigura una simile possibilità: se la parola poetica è capace di dare corpo alla guida, allora la scena può legittimamente proseguire quest'operazione incarnativa. Dare un corpo a Virgilio non è un'invenzione del teatro contemporaneo, ma una prosecuzione coerente dell'atto poetico originario. La rappresentazione scenica, in questo senso, non tradisce la *Commedia*, ma ne rivela la dimensione corporea latente, attualizzandola in un nuovo contesto percettivo, attraverso una ricezione emotiva e performativa da parte del pubblico contemporaneo.

La capacità di sentire il testo precede, in questo quadro, la sua comprensione. Le immagini archetipiche non richiedono un commento, ma una disposizione all'ascolto sensibile. È in questa

¹¹ Ho approfondito questo tema in un mio precedente saggio, dove analizzo come Dante sovverta consapevolmente il topos classico dell'abbraccio impossibile tra un vivente e un'ombra. A differenza degli eroi epici, al pellegrino Dante è concesso di abbracciare la sua guida, Virgilio. Questo contatto fisico non è un dettaglio accessorio, ma la manifestazione di un legame affettivo e incarnato, in cui la guida non è solo una voce, ma una presenza tangibile che sostiene e protegge. In questo modo, Dante conferisce un "corpo" funzionale al suo maestro, trasformando la relazione intellettuale in un legame corporeo che la performance teatrale può legittimamente riattivare. Si veda R. SONG, *Gli abbracci nella "Commedia"*, «Sacra Doctrina», LXVI, 2021, pp. 167-215.

fruizione incarnata che la *Commedia* mostra la sua straordinaria efficacia interculturale: non attraverso la decodifica del significato, ma attraverso l'esperienza condivisa di una mano tesa, di una luna che illumina, di un abbraccio che salva.

2.2 “Convivio” come chiave di lettura: una guida essenziale all’etica dantesca

Per un pubblico privo di riferimenti culturali o teologici danteschi, come quello cinese, è necessario stabilire alcune coordinate etiche fondamentali. In assenza di apparati esegetici complessi, si è scelto di fare riferimento a un altro testo dantesco: il *Convivio*, che rappresenta una sorta di introduzione filosofica al pensiero morale dell'autore.

Quando parla di adolescenza (dagli 8 ai 25 anni, secondo la classificazione dantesca), Dante individua quattro virtù fondamentali che concorrono alla formazione di una personalità eticamente compiuta:

1) Obbedienza – La disposizione ad ascoltare e seguire una guida più esperta. Dante descrive l'adolescente come chi entra nella “selva erronea” della vita, incapace di orientarsi senza l'aiuto di un maggiore: «Così l'adolescente che entra nella selva erronea di questa vita, non saprebbe tenere lo buono cammino, se dalli suoi maggiori non li fosse mostrato» (*Conv.* IV XXIV, 12). È esattamente questo il ruolo di Virgilio nella *Commedia*: guida necessaria, incarnazione della Ragione che orienta e protegge. Per un pubblico estraneo alla teologia medievale, comprendere Virgilio significa capire che per Dante nessun essere umano può affrontare da solo le difficoltà della vita morale.

2) Soavitate – Non è un principio astratto, ma una qualità relazionale, che si manifesta nei gesti delicati, nei toni gentili, negli sguardi, come afferma Dante: «la qual grazia s'acquista per soavi reggimenti, che sono dolce e cortesemente parlare, dolce e cortesemente servire e operare» (*Conv.* IV XXV, 1). In scena, personaggi come Francesca o Pia de' Tolomei comunicano questa soavità non attraverso parole, ma attraverso la postura, la voce, il modo di stare nel mondo. La dolcezza diventa visibile, etica tangibile.

3) Vergogna – La capacità di provare vergogna è, per Dante, condizione indispensabile per la redenzione: «A questa etade è necessario d'essere penitente del fallo, sì che non s'ausi a fallare» (*Conv.* IV XXV, 4). Questa virtù spiega uno dei principi fondamentali della *Commedia*: l'*Inferno* non punisce solo il peccato, ma l'assenza di pentimento; il *Purgatorio*, al contrario, è popolato da anime che, riconoscendo l'errore, possono trasformarlo in crescita morale.

4) Adornezza corporale – Secondo Dante, il corpo non è secondario alla vita morale: «E così dicere che la nobile natura lo suo corpo abelisca e faccia conto e accorto, non è altro a dire se non che l'aconcia a perfezione d'ordine» (*Conv.* IV XXV, 13).

La *Commedia* è un testo esclusivamente verbale: in essa, la dimensione corporea si manifesta unicamente attraverso la narrazione scritta e l'immaginazione del lettore. Tuttavia, già nel *Convivio* Dante afferma che «la nostra anima conviene grande parte delle sue operazioni operare con organo corporale» (*Conv.* IV XXV, 11), riconoscendo al corpo un ruolo imprescindibile nell'attuazione dell'etica e della conoscenza. In questa prospettiva, la messa in scena performativa del poema – attraverso corpi reali che si muovono, si toccano, abbracciano – non rappresenta una forzatura moderna, bensì un'attualizzazione legittima di un potenziale latente nel testo stesso. Il corpo, assente nella scrittura, trova così una forma concreta, compiendo il pensiero dantesco secondo cui non può esservi virtù senza la sua manifestazione fisica.

Dante prosegue, nel *Convivio*, descrivendo la fase successiva della vita – la «gioventute» (25-45 anni) – come il tempo in cui il libero arbitrio si affina e si equilibra. Emergono qui due virtù centrali: temperanza e forza. L'appetito umano è descritto come un cavallo nobile, ma ribelle, che deve

essere governato dalla ragione con dolcezza e fermezza. Ancora una volta, Virgilio incarna questa guida: non reprime, ma educa. Riconosce il desiderio, lo modula, lo indirizza.

Inoltre, questa età è segnata da un amore che deve rispettare legami e doveri: «Convienesi amare li suoi maggiori [...] li suoi minori [...] sì che esso non paia ingrato» (*Conv.* IV XXVI, 10). Questo criterio aiuta a comprendere la condanna di personaggi come Ulisse. Non è il desiderio di conoscenza a essere punito in sé, ma il fatto che esso sia perseguito a scapito delle relazioni fondamentali. Dante scrive: «Né dolcezza di figlio, né la pietà / del vecchio padre, né 'l debito amore / lo qual dovea Penelopè far lieta» (*Inf.* XXVI 94-96).

Ulisse è colpevole non per il sapere che cerca, ma per ciò che è disposto a sacrificare per ottenerlo.

L'etica dantesca non giudica il desiderio, ma il suo disordine. E la *Commedia*, in questo senso, non è solo un viaggio oltremondano, ma una parabola di educazione affettiva. Virgilio è più di una guida allegorica: è la figura concreta della ragione amorevole, che accoglie, accompagna, e infine lascia andare.

Comprendere Virgilio in questa chiave – attraverso l'etica sensibile del *Convivio* – permette al pubblico contemporaneo di accedere al messaggio etico della *Commedia* senza passare dalle note. Armati di queste coordinate morali e delle immagini condivise del corpo, della luce e del gesto, possiamo ora volgere lo sguardo ai singoli *exempla*, per osservare come l'attivazione performativa agisca nei casi specifici di Francesca, Ulisse e Virgilio.

3. *Exempla senza note: ricezione performativa degli archetipi affettivi*

I personaggi della *Commedia* sono concepiti da Dante come esempi vivi, figure paradigmatiche che incarnano vizi, virtù, errori e redenzioni dell'animo umano.¹² Nel Trecento, molti di questi personaggi (storici, mitologici o letterari) erano immediatamente riconoscibili: Dante non si sofferma a spiegare chi siano Francesca, Farinata, Ulisse o Virgilio, perché il suo pubblico li conosceva già o poteva identificarli attraverso la cultura del tempo. Possiamo dire che essi erano, per i lettori medievali, delle figure esemplari dell'animo umano attinte dall'immaginario condiviso – esperienze ed emozioni già note, inserite nel poema per dare risonanza emotiva e morale al messaggio. Oggi, a sette secoli di distanza e in un contesto culturale lontano, quei nomi da soli non dicono nulla a uno spettatore cinese. Eppure le emozioni che incarnano sono le stesse. La sfida e al contempo la scoperta straordinaria della tournée cinese è stata questa: Francesca, Ulisse, Virgilio – pur 'sconosciuti' nel loro riferimento letterario – hanno saputo parlare al pubblico attraverso ciò che rappresentano a livello umano. La ricezione performativa li ha attivati di nuovo, quasi fossero archetipi che aspettavano solo di essere riconosciuti in un diverso orizzonte culturale.

¹² È importante distinguere il concetto di 'esempi vivi' dalla nozione di *exemplum* come semplice astrazione morale. Come sottolinea J. A. SCOTT, *Understanding Dante*, Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press, 2004, p. 176, i personaggi danteschi sono «far from being mere abstractions or *exempla*, such as we frequently find in medieval literature», proprio perché mantengono la loro piena realtà storica e psicologica. La nostra definizione di 'esempi vivi' intende quindi cogliere proprio questa innovazione dantesca: i suoi personaggi funzionano come paradigmi morali (esempi), ma lo fanno attraverso la loro irriducibile e "viva" individualità, che permette un'attivazione affettiva diretta anziché una semplice decodifica allegorica.

Nel nostro contesto, ciascuno di questi personaggi è diventato un *exemplum* senza note, ovvero compreso non tramite spiegazioni testuali, ma tramite l'empatia narrativa scaturita dalla messa in scena. Presentando Dante 'senza' l'apparato di note, abbiamo puntato su un principio di 'traduzione affettiva': invece di fornire al pubblico cinese informazioni storico-letterarie su ogni figura, abbiamo costruito ponti emotivi e simbolici che permettessero di coglierne il significato universale. Di seguito analizziamo tre casi emblematici – Francesca, Ulisse e Virgilio – mostrando come ognuno di essi sia stato *riattivato* performativamente come frammento dell'esperienza umana, comprensibile e commovente al di là delle barriere linguistiche o erudite.

3.1 *Francesca e Zhen Huan: analogie narrative e archetipi emotivi*

Francesca da Rimini, protagonista del celebre episodio del canto V dell'*Inferno*, incarna il paradigma narrativo di un amore proibito, travolgente e fatale. Dante la introduce come figura dolente e dignitosa, vittima – insieme a Paolo – di una passione che li ha condotti alla dannazione: «Amor condusse noi ad una morte» (*Inf.* V 106). Tuttavia, al di là dell'immediatezza emozionale, il lettore moderno spesso dimentica un elemento centrale per l'orizzonte d'attesa dell'epoca: la dimensione feudale della colpa. Francesca è sposata a Gianciotto Malatesta, mentre Paolo è il fratello del marito. Il loro amore dunque non infrange solo un patto coniugale, ma tradisce anche un vincolo di fratellanza e di lealtà familiare.

Per rendere intellegibile questa complessità a un pubblico cinese che non conosce la storia dei Malatesta né la geografia poetica della *Commedia*, ho introdotto un parallelo narrativo appartenente alla cultura popolare cinese contemporanea. Francesca è stata accostata alla figura di Zhen Huan, protagonista della serie televisiva storica di grande successo *La leggenda di Zhen Huan*, ambientata alla corte imperiale del secolo XVIII.¹³ Zhen Huan è una giovane concubina dell'imperatore Yongzheng, un sovrano autoritario e distante. Nel corso della serie, ella si innamora sinceramente di un altro uomo: il principe Guo, fratello dell'imperatore e dunque, tecnicamente, cognato. Questo amore segreto è destinato a soccombere sotto il peso delle convenzioni, della gelosia e della punizione, fino a condurre entrambi i personaggi verso un destino tragico.

L'analogia tra Francesca e Zhen Huan non intende banalizzare la narrazione dantesca, ma funge da ponte emotivo e strutturale: permette al pubblico cinese di riconoscere immediatamente una configurazione narrativa nota – una donna sensibile ma vincolata da un matrimonio imposto, un amore nato all'interno della stessa famiglia, e una relazione che sfocia nella morte e nel rimpianto. Il triangolo tra Francesca, Paolo e Gianciotto può così essere tradotto nel triangolo tra Zhen Huan, il principe Guo e l'imperatore Yongzheng. In entrambi i casi, l'amore diventa trasgressione, e la trasgressione, tragedia. Ma è una tragedia raccontata non dal punto di vista del giudizio, bensì della pietà: come Dante piange Francesca, così il pubblico odierno partecipa alla sua sofferenza.

¹³ *La leggenda di Zhen Huan* (cinese: 后宫甄嬛传; titolo internazionale: *Empresses in the Palace*) è una serie televisiva cinese del 2011, adattata dall'omonimo romanzo di Liu Lianzi (2007). La serie ha ottenuto un successo fenomenale, diventando un punto di riferimento culturale in Cina e in altre parti dell'Asia, e generando un rinnovato interesse pubblico per la storia e i costumi della corte imperiale della dinastia Qing. La sua narrazione complessa delle lotte di potere e delle vicende emotive è entrata a far parte dell'immaginario collettivo contemporaneo. Per una sinossi e un inquadramento culturale, si veda la pagina Wikipedia dedicata: https://it.wikipedia.org/wiki/Empresses_in_the_Palace (ultimo accesso: 12 ottobre 2025).

Oltre al dramma passionale, Dante inserisce nel racconto di Francesca una riflessione metaletteraria di straordinaria originalità, che si è rivelata un punto di accesso privilegiato per il pubblico cinese. Durante le presentazioni prespettacolo, ho scelto di proporre una riflessione condivisa a partire da tre versi emblematici. Prima la formula «ci sospinse / quella lettura» (*Inf.* V 130-131), che sposta la responsabilità dai lettori all'atto del leggere; poi l'accusa ancora più radicale, «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (137), che mette sul banco degli imputati il testo e il suo autore; e infine la tragica constatazione, «quel giorno più non vi leggemmo avante» (138), che sigilla il momento in cui la vita irrompe nella finzione. Queste citazioni sono state offerte come punti di partenza per una riflessione condivisa con il pubblico: la letteratura può avere un potere attivo? Può cambiare il corso della vita reale? Abbiamo chiesto agli spettatori: «Vi è mai capitato di leggere un libro che ha cambiato qualcosa in voi?».

L'eco è stata immediata: anche in assenza di riferimenti puntuali alla materia arturiana o alla cultura cortese, gli spettatori hanno riconosciuto il potere trasformativo della parola scritta – quel potere che può portare non solo alla comprensione, ma anche all'errore.

Dante stesso tematizza questo rischio: al libro che ha perduto Francesca, egli risponde con un altro libro – la *Commedia* – che vuole redimere attraverso la conoscenza ciò che altri testi hanno distrutto nella passione. Non si tratta quindi solo di mostrare la colpa, ma di costruire un modello alternativo di lettura: attento, etico, consapevole. Il pubblico cinese, pur senza note né glosse, ha percepito questa doppia dinamica: non solo ha provato pietà per Francesca, ma ha colto – seppur in modo intuitivo – che la letteratura può essere anche responsabilità.

3.2 *Ulisse senza Itaca: archetipi, riscrittura e ricezione performativa*

Ulisse è forse, dopo Francesca, il personaggio più noto della *Commedia* e, al contempo, il più radicalmente reinventato. Nel canto XXVI dell'*Inferno*, Dante gli assegna una vicenda del tutto nuova rispetto all'*Odissea* di Omero: un finale alternativo, oscuro, dove non si fa ritorno a Itaca, non si ritrovano né la moglie né la patria, ma si prosegue oltre i limiti concessi all'umano. Ulisse, animato da un «folle volo» (*Inf.* XXVI 125), varca le Colonne d'Ercole – soglia estrema del mondo conosciuto – e si perde in un naufragio che è al tempo stesso punizione e compimento della sua *hybris* conoscitiva.

Questo episodio, sebbene carico di letture teologiche (da Nardi a Padoan),¹⁴ si presta a una ricezione immediata e quasi mitica: è la storia di un uomo che desidera troppo, e per questo muore. È un *exemplum* archetipico, riconoscibile anche fuori dal contesto culturale occidentale. Per questa ragione, nella tournée cinese della *Divina commedia*, ho scelto di presentare Ulisse non come “personaggio dell'epica greca” – dato non scontato per il pubblico –, ma come un eroe tragico riscritto da Dante, proprio come avviene nei moderni adattamenti narrativi.

Durante le introduzioni al pubblico, ho infatti esplicitamente proposto che l'episodio dantesco possa essere letto come una *fanfiction* omerica, una riscrittura consapevole del mito antico, parallela

¹⁴ Le due posizioni critiche possono essere ricondotte a due saggi fondamentali. Per un'interpretazione di Ulisse come eroe tragico della conoscenza, si veda B. NARDI, *La tragedia d'Ulisse*, «Studi danteschi», XX, 1937, pp. 5-15. Per la lettura che vede in Ulisse un «empio» consigliere fraudolento, in antitesi con il «pio Enea», si veda G. PADOAN, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna, Longo, 1977, pp. 207-222.

a quella di prodotti contemporanei come il videogioco *Assassin's Creed: Odyssey*.¹⁵ Questo gioco, molto noto tra i giovani spettatori cinesi, reinventa la figura di Ulisse e l'universo dell'*Odissea*, offrendo trame alternative, finali aperti e scelte morali multiple. Il paragone con Dante non è una semplificazione, ma una strategia ermeneutica e comunicativa: presentare Ulisse come protagonista di una *mod* poetica della mitologia classica permette al pubblico di cogliere la natura attiva, autoriale, del gesto dantesco.¹⁶ Dante non cita Omero, lo riscrive. E lo fa per parlare di desiderio, di eccesso, di rovina.

Sul palco, questa riscrittura viene attualizzata attraverso un potente linguaggio corporeo. Quando Ulisse appare avvolto dalle fiamme e pronuncia il celebre «Fatti non foste a viver come bruti» (*Inf.* XXVI 119), non importa che ogni parola venga compresa letteralmente. È il corpo attoriale, la luce, la voce – nella loro adornezza corporale – a comunicare il senso profondo della scena: l'inquietudine di un uomo che osa troppo. Il fuoco non è un effetto speciale: è una figura poetica della conoscenza che brucia. Un segno visivo che performa il significato, ancor prima di spiegarlo. In questo senso, la messa in scena conferma l'aderenza del testo dantesco a una poetica del corpo: una dimensione fondamentale anche nell'opera originaria, e non soltanto nella sua trasposizione teatrale.

Questa ricezione performativa ha funzionato come una chiosa vivente: il pubblico, pur privo del contesto letterario o mitologico, ha percepito che Dante stava riscrivendo Ulisse, offrendogli una nuova fine. E questa fine – tragica, universale – è diventata comprensibile non grazie a una nota a piè di pagina, ma grazie a una traduzione scenica.

In questo senso, si può parlare di una ricezione performativa, che non si fonda sull'esegesi testuale, ma sulla capacità di far accadere il significato attraverso il corpo, la voce, l'immagine. Non si glossa Ulisse, lo si attraversa. Non si interpreta la sua dannazione, la si sperimenta, come se il suo grido – «de' remi facemmo ali al folle volo» (*Inf.* XXVI 125) – risuonasse ancora, in ogni teatro, come ammonimento.

¹⁵ *Assassin's Creed: Odyssey* è un videogioco d'azione e di ruolo del 2018, sviluppato da Ubisoft. Ambientato nell'antica Grecia durante la guerra del Peloponneso, il gioco è noto per la sua vasta ricostruzione del mondo antico e per la sua struttura narrativa, che permette al giocatore di compiere scelte morali che influenzano la trama. La possibilità di "riscrivere" la storia e il mito, incontrando figure come Socrate, Erodoto e, appunto, un Ulisse la cui sorte può essere alterata, offre un parallelo moderno all'operazione autoriale che Dante compie con l'eroe omerico. Per maggiori informazioni, si veda il sito ufficiale: <https://www.ubisoft.com/it-it/game/assassins-creed/odyssey> (ultima consultazione: 12 ottobre 2025).

¹⁶ Il termine *mod* (abbreviazione di *modification*) nasce nel contesto videoludico per indicare interventi creativi non ufficiali su giochi esistenti, realizzati da utenti o fan senza alterare il motore originario, ma modificando trame, ambientazioni o meccaniche. Questo tipo di pratiche permette di esplorare narrazioni alternative, finali multipli o nuovi significati all'interno di un universo predefinito. In senso più ampio, il termine è oggi impiegato per descrivere forme di riscrittura creativa operate da community di utenti su testi culturali condivisi – in modo analogo alla *fanfiction*. Nel presente contributo, il termine viene utilizzato in senso metaforico per descrivere l'operazione dantesca su Ulisse: non una citazione passiva, ma una *mod* poetica del mito classico, che ne riscrive senso e funzione.

3.3 *Virgilio come exemplum della guida amata*

Tra tutte le figure della *Commedia*, Virgilio occupa una posizione singolare: è la personificazione della ragione umana e la guida morale dell'io poetico attraverso *Inferno* e *Purgatorio*. Tradizionalmente, il rapporto Virgilio/Dante è interpretato secondo una chiave allegorica o storicizzante (maestro/discipolo, poesia classica/cristiana), accompagnata da un apparato esegetico che ne chiarisce rimandi virgiliani e simbologie teologiche. In un contesto di ricezione senza note, tuttavia, ciò che emerge con nettezza è la dimensione “corporea e affettiva” della relazione: un legame costruito attraverso gesti, posture, prossimità fisica. Lungi dall'essere un dettaglio secondario, tale corporeità costituisce una vera e propria “interfaccia percettiva” attraverso cui lo spettatore accede al testo.

Nel poema, l'amore di Dante per Virgilio è dichiarato esplicitamente («vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume», *Inf.* I 83-84), ma è soprattutto attraverso l'azione che si manifesta. I gesti ricorrenti di contatto fisico – sostenere, trattenere, abbracciare – incarnano la sua funzione protettiva e relazionale. Il pubblico cinese, pur estraneo alla tradizione allegorica cristiana, ha colto immediatamente il significato di questi gesti: l'abbraccio è stato recepito come atto di fiducia e dipendenza, comprensibile universalmente. La guida non si esprime qui attraverso segni o simboli, ma attraverso azioni etiche riconoscibili: accogliere, proteggere, prendersi cura.

La teatralizzazione accentua questa corporeità: il maestro non è più solo figura allegorica, ma presenza viva; la guida non è astrazione concettuale, ma uomo che consola, sostiene, accompagna. Così, la *Commedia* si configura non solo come poema mentale, ma anche come drammaturgia del corpo. Numerosi spettatori hanno testimoniato l'impatto emotivo di quell'abbraccio, pur non conoscendo il profilo storico di Virgilio. La reazione più significativa è forse quella che affermava: «Non conoscevo Dante, ma ho capito che quell'uomo (Virgilio) lo amava. E questo mi è bastato».

Tale ricezione evidenzia come la comprensione affettiva – attivata dalla corporeità – possa precedere e persino sostituire la comprensione dottrinale. In questo senso, l'allestimento scenico mostra che Dante, già nel testo, aveva predisposto una struttura di senso che trova nel corpo il suo veicolo primario.

Se l'abbraccio con Virgilio ha suscitato commozione, ancora più devastante è stata per il pubblico la sua scomparsa. La critica ha a lungo discusso questo passaggio in chiave allegorica (la ragione non può condurre oltre i limiti della grazia), ma anche senza tale contesto ermeneutico, la perdita è vissuta dal pubblico come un trauma.¹⁷ Nella messinscena, l'attore che interpreta Virgilio si defila lentamente nell'ombra, mentre Dante resta solo in luce, in ginocchio, in lacrime. Ogni spettatore ha sentito la gravità di quell'assenza senza nessuna nota.

Il testo dantesco viene in scena dilatato in un vuoto percepibile. L'esperienza emotiva attiva una comprensione che non ha bisogno di concetti: l'abbandono è chiaro, il dolore è condiviso. In

¹⁷ L'interpretazione allegorica della scomparsa di Virgilio come simbolo dei limiti della Ragione umana di fronte alla Grazia divina è un caposaldo della critica dantesca. C. S. SINGLETON, *Journey to Beatrice*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1958, argomenta che la sparizione di Virgilio è un evento teologicamente necessario che segna il passaggio dalla guida filosofica a quella teologica. Anche R. HOLLANDER, *Allegory in Dante's Commedia*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1969, analizza questo momento come la drammatizzazione del superamento della sapienza classica da parte della rivelazione cristiana.

scena, la ricezione stessa diventa gesto interpretativo e gesto etico: essa consente l'accesso a una verità affettiva del testo, permettendo di esperire il significato, anche senza formularlo.

Il pubblico piange con Dante, condivide con lui l'istante del distacco, ne percepisce la necessità tragica. Il senso etico della scena – che nessuna guida, per quanto amata, può accompagnarci fino alla visione ultima – emerge dal corpo, dallo sguardo, dal gesto.

Domande spontanee del pubblico («Perché se n'è andato?», «Non è ingiusto?») testimoniano un'attivazione ermeneutica immediata, prefilologica, ma non meno legittima. In mancanza di note, la *Commedia* trasmette comunque il suo messaggio: ogni guida ha il suo limite; l'ultimo passo, come l'ultima comprensione, deve avvenire in solitudine.

La scena dell'abbraccio e quella della scomparsa formano così un dittico performativo che illustra la profondità del legame Dante/Virgilio, e insieme la legge che ne governa la fine. La co-percezione testuale, attivata dal corpo e dalla scena, consente allo spettatore di entrare nell'intelligenza del testo attraverso l'emozione. In questo, la ricezione senza note non è un impoverimento, ma una diversa via di accesso all'universo dantesco: una via incarnata, affettiva, etica.

4. Ricezione performativa: interfacce, scelte e attivazione del significato

Nel corso della tournée cinese dell'opera musical *La divina commedia*, mi è stata spesso rivolta una domanda da studiosi italiani o membri della compagnia teatrale: «Ma cosa capiscono gli spettatori cinesi, senza conoscere la *Commedia*?». In qualità di traduttrice dei sottotitoli e mediatrice interculturale, responsabile della comunicazione testuale in cinese tra palco e platea, mi sono trovata a dover rispondere non solo a questa domanda, ma anche a un compito concreto: quello di decidere che cosa trasmettere, e come. Di fronte a un'opera iperdensa di intertesti, rivolta a un pubblico che nella maggior parte dei casi non conosce né la lingua italiana, né la tradizione letteraria, né il contesto teologico del testo, ho dovuto compiere una scelta: tagliare. Tagliare molte cose – il contesto storico, le allusioni dottrinali, le citazioni virgiliane – e lasciare altro.

Ma questo taglio non è stato arbitrario. È stato un taglio responsabile, una forma di mediazione intenzionale. Di fronte a una tradizione critica che, specialmente nel Novecento, ha spinto l'analisi verso una complessità quasi vertiginosa – fino al punto di affermare, con Giuseppe Mazzotta, che la *Commedia* «tells the story of the persistent ambiguity of metaphoric language in which everything is perpetually fragmented and irreducible to any unification»¹⁸ –, la nostra scelta è stata una sospensione metodologica. Invece di tentare di risolvere o spiegare questa frammentazione, l'adattamento scenico si è orientato non alla spiegazione, ma all'esperienza: ha selezionato ciò che poteva attivare risonanze dirette, emozionali, corporee. Questo processo può essere descritto come una ricezione mediata attraverso gesti, ritmi emotivi, dinamiche percettive, mettendo tra parentesi – senza negarle – le complessità teologiche, politiche o storiche del poema.

Tale filtro non nasce da superficialità, ma da un'intenzione pragmatica e poetica: quella di permettere al testo di essere vissuto, anche da chi non possiede strumenti specialistici. È una forma di ricezione selettiva che non mira all'eshaustività, ma alla risonanza. La domanda non è più «che cosa significa esattamente questo verso per Dante?», bensì «come può questo verso risuonare oggi, in un corpo vivo, su una scena condivisa?».

¹⁸ G. MAZZOTTA, *Dante, Poet of the Desert*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1979, p. 269.

Per articolare meglio questa metodologia, propongo tre concetti operativi che strutturano il gesto della ricezione performativa: l'interfaccia percettiva, la traduzione affettiva e l'esperienza attivante. L'interfaccia percettiva è la soglia sensibile attraverso cui il testo entra in contatto diretto con il pubblico, oltrepassando l'esegesi specialistica. In mancanza di note, sono il corpo, la voce, il gesto scenico a diventare veicolo di significato. L'abbraccio tra Dante e Virgilio, il turbine che travolge Francesca non hanno bisogno di essere spiegati, perché si sentono. Questa interfaccia non semplifica il testo, ma ne attiva una dimensione primordiale, percettibile e condivisibile.

La traduzione affettiva è l'operazione di trasposizione emotiva di strutture concettuali complesse. L'Ulisse dantesco non viene presentato come *exemplum* di superbia prometeica, ma come un uomo che corre verso un'ossessione. Virgilio non è la ragione pagana esclusa dalla grazia, ma qualcuno che sparisce mentre lo ami. In questa traduzione non si perdono i significati profondi, si trasformano: si passa dalla teologia all'etica della perdita, dalla storia della ricezione alla percezione incarnata. L'esperienza attivante è la condizione in cui lo spettatore non è più fruitore passivo, ma coconstruttore del senso. La *Commedia*, in questa ricezione senza note, non viene spiegata, ma vissuta. Un gesto, una luce, un silenzio aprono uno spazio di interpretazione emotiva dove il sapere si forma nel presente della scena.

Alcuni esempi possono chiarire la concretezza di questa scelta. Francesca è stata proposta come figura archetipica della perdita amorosa, senza addentrarsi nei codici feudali e familiari che ne regolano il destino. Ulisse è stato presentato come emblema di *hybris* conoscitiva, sospendendo la discussione teologica sulla sua collocazione escatologica. Virgilio è stato attivato come guida amabile, leggibile attraverso la sua funzione gestuale ed emotiva più che nella sua dimensione allegorica. Queste omissioni non sono mancanze, ma conversioni percettive: si è rinunciato all'enciclopedicità per ottenere profondità emotiva. In un contesto come quello della tournée cinese, si tratta di un taglio etico: ciò che viene detto deve essere accessibile, sensibile, attivante.

Chi mette in scena Dante – e chi accompagna il pubblico in questo attraversamento – non ha il compito di dire tutto, ma di discernere cosa dire e come, affinché il testo si attivi nella ricezione. Si tratta, in ultima analisi, di una scelta epistemologica ed etica: sacrificare l'eshaustività in favore dell'efficacia percettiva. Non una semplificazione, ma un'ermeneutica selettiva, fondata sulla consapevolezza che il senso possa emergere anche al di fuori dell'esplicitazione concettuale. In tal modo, la mediazione scenica si configura come una pratica interpretativa incarnata, dove alla glossa corrisponde l'intensità di un gesto, e alla parafrasi la densità di un'immagine.

È essenziale riconoscere che questo metodo ha i suoi limiti. La sospensione degli strati esegetici comporta una perdita temporanea di complessità, che può portare a fraintendimenti o a riduzioni. Ma questa rinuncia – consapevole, dichiarata, reversibile – è anche la sua forza: consente l'accesso al poema anche a chi non ha strumenti specialistici, restituendo al testo la sua energia relazionale e la sua capacità di attraversare corpi, culture, scene. In questo modo, la *Commedia* torna ad essere non solo letta, ma anche abitata.

5. Conclusione. La “*Commedia*” senza note come atto etico

L'esperienza di ‘Dante senza note’ – ovvero la ricezione della *Commedia* non in assenza di un contesto, ma nella sostituzione del contesto esegetico tradizionale con uno performativo e sensibile – ci ha mostrato che il capolavoro dantesco può vivere e far sentire la propria voce anche al di fuori del circuito accademico, anzi, persino oltre le barriere linguistiche e culturali. Questo risultato non è soltanto un curioso esperimento teatrale: ha un valore profondamente “etico” e suggerisce una riflessione su come la pratica filologica possa dialogare con nuove forme di divulgazione dei classici. Dante scrisse la *Commedia* – lo dice egli stesso – per «removere viventes in hac vita de statu miseriae

et perducere ad statum felicitatis» (*Epistola* XIII 39), cioè per guidare noi “viventi” dalla miseria alla felicità. Il suo obiettivo era muovere gli animi, toccare i lettori nel profondo, non compiacere una schiera di dotti commentatori. In un certo senso, l’esperienza senza note recupera proprio questa intenzione originaria: mette al centro il “vissuto” del pubblico («viventes») e la loro capacità di reagire con sguardo, ascolto e cuore aperto al messaggio poetico.

Abbiamo constatato come, eliminando l’armatura delle note, la *Commedia* riveli una struttura narrativa ed emotiva sorprendentemente chiara e potente. Piangere, abbracciare, bruciare, cadere, scomparire – azioni elementari presenti nel testo – diventano i “verbi” di un nuovo linguaggio di ricezione, un linguaggio che tutti comprendono perché è scritto nei gesti della vita. Si potrebbe quasi formulare un paradosso: più ci si allontana dal contesto storico-culturale noto di Dante, più emergono nitidamente le strutture affettive universali del suo poema. Un pubblico “senza sapere”, libero dai riferimenti eruditi, può forse reagire a Dante in modo persino più immediato, cogliendo l’essenziale: l’eccesso amoroso di Francesca, la folle brama di Ulisse, il dolore e la grandezza dell’addio a Virgilio. La *Commedia* possiede una vitalità che si manifesta anche al di là della mediazione esegetica, attraverso forme di ricezione corporea, vocale e performativa: lo spettatore può coglierne il senso anche senza conoscere le fonti, grazie a una ricezione mediata dal corpo, dalla voce e dal movimento. In tal senso, si può parlare della *Commedia* come di un “testo iperattivabile”, capace di sprigionare senso e suscitare empatia anche quando venga estrapolato dal suo *milieu* originario e presentato, per così dire, “in purezza” di immagini e azioni.

In conclusione, Dante senza note si configura come un vero e proprio “atto etico”. Permettere alla *Commedia* di parlare a un pubblico lontano senza mediazioni esegetiche significa avere fiducia nell’universalità dell’opera e nel potere condiviso dell’arte. È un atto etico verso Dante – che viene preso sul serio nella sua pretesa di parlare a *everyone* e non solo agli specialisti¹⁹ – ed è un atto etico verso il pubblico, a cui si riconosce la capacità di “cocreare” il senso del testo attraverso la propria sensibilità.

In questa prospettiva, il lavoro ermeneutico assume una nuova postura: non più mera attività di decifrazione e commento, ma mediazione responsabile tra il testo e i suoi destinatari. L’interprete si fa garante della vitalità dell’opera, curandone la “messa in vita” – come si parlerebbe di messa in scena – affinché essa possa continuare a generare trasformazione in chi la incontra.²⁰

Dante, senza note, è apparso vero, vicino, emozionante per migliaia di persone che mai lo avevano letto: li ha fatti piangere, sorridere, riflettere. In ultima analisi, questo esperimento conferma che i classici non vivono soltanto nei libri e nelle biblioteche, ma vivono davvero quando

¹⁹ L’idea che Dante si rivolga a un pubblico universale, e non solo a una cerchia di dotti, trova il suo fondamento più solido nel primo libro del *Convivio*. Lì, Dante difende la scelta di usare il volgare, definendola un atto di «pronta liberalitate» (I VIII, 2), la cui virtù consiste nel «dare a molti e giovare a molti» (I VIII, 3) anziché a pochi. L’intenzione è quella di distribuire un sapere che sia «utile a chi riceve» (I VIII, 6), raggiungendo così il maggior numero di persone possibile.

²⁰ Questa idea della ‘messa in vita’ del testo classico risuona con il concetto di ‘sopravvivenza’ (*Überleben*) dell’opera d’arte formulato nel celebre saggio di W. BENJAMIN, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in C. BAU-DELAIRE, *Tableaux parisiens*, Heidelberg, Weißbach, 1923, pp. 9-21. Per Benjamin, la traduzione non è mera trasmissione di contenuto, ma un gesto che prolunga l’esistenza dell’opera, permettendole di riemergere e trasformarsi in nuovi contesti storici e culturali. La “messa in vita” può essere intesa, in questo senso, come una forma di attivazione ermeneutica, che riattualizza l’opera non su un’altra pagina, ma nel corpo vivo della ricezione condivisa.

riescono a farsi esperienza condivisa, carne delle nostre idee e sangue delle nostre emozioni. «Guarda. Ascolta. Non voltarti» sembra dirci Dante attraverso i secoli, perché la sua poesia, anche spogliata dalle note, continua a indicarci la strada con voce umana e universale.