

Arabeschi

Rivista internazionale di studi su letteratura e visualità

n. 26



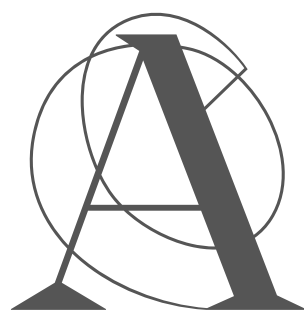
Incontro con Turi Zinna

Il teatro deve darci questo mondo effimero, ma vero, questo mondo tangente al reale. Sarà questo stesso mondo o faremo a meno del teatro

Antonin Artaud

Dante Visuale

La fortuna visiva delle opere dantesche dalle miniature al cinema
a cura di Giulia Depoli, Chiara Portesine, Giovanna Rizzarelli



arabeschi

**RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI
SU LETTERATURA E VISUALITÀ**

arabeschi.it

n. 26, luglio-dicembre 2025

ISSN 2282-0876

Direzione

Stefania Rimini, Maria Rizzarelli

Comitato scientifico

Marco Antonio Bazzocchi (Università di Bologna), **Marco Belpoliti** (Università di Bergamo), **Marta Braun** (Ryerson University Toronto), **Lucia Cardone** (Università di Sassari), **Giulia Carluccio** (Università di Torino), **Monica Centanni** (Università IUAV di Venezia), **Michele Cometa** (Università di Palermo), **Sergio Cortesini** (Università di Pisa), **Elena Dagrada** (Università di Bologna), **Massimo Fusillo** (Scuola Normale Superiore di Pisa), **Michele Guerra** (Università di Parma), **Giulio Iacoli** (Università di Parma), **Davide Luglio** (Université Paris- Sorbonne), **Giuseppe Lupo** (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), **Bonnie Marranca** (The New School/Eugene Lang College for Liberal Arts, New York), **Enrico Mattioda** (Università di Torino), **Martin McLaughlin†** (University of Oxford), **Florian Mussgnug** (University College London), **Federica Muzzarelli** (Università di Bologna), **Marina Paino** (Università di Catania), **Luca Somigli** (University of Toronto), **Alba Rosa Suriano** (Università di Catania)

Comitato editoriale

Elisabetta Abignente (Università “Federico II” di Napoli), **Giuseppe Carrara** (Università di Milano), **Cristina Casero** (Università di Parma), **Anna Masecchia** (Università di Firenze), **Raffaella Perna** (Università di Roma “La Sapienza”), **Elena Porciani** (Università della Campania, “Luigi Vanvitelli”), **Giovanna Rizzarelli** (Università di Ferrara), **Beatrice Seligardi** (Università di Bologna), **Giulia Simi** (Università di Sassari)

Comitato di redazione

Salvo Arcidiacono, Sofia Bordieri, Alessandro Di Costa, Carlo Felice, Doriana Giudice, Federica Malpasso, Laura Pernice, Corinne Pontillo, Enrico Riccobene, Giovanna Santaera, Simona Scattina, Ida Scebba, Viviana Triscari

Segreteria di redazione

Simona Scattina

Responsabili delle recensioni

Corinne Pontillo, Elena Porciani, Giovanna Rizzarelli

Progetto grafico

popeye studio, Salvo Arcidiacono

Direttore responsabile: **Maria Rizzarelli**

Periodico registrato presso il Tribunale di Catania il 4 maggio 2016 prot. N. 13/16
ISSN 2282-0876

SOMMARIO

INCONTRO CON | Turi Zinna

Turi Zinna. Profilo
di Mario Montalbano 7

Videointervista a Turi Zinna
a cura di Mario Montalbano, Laura Pernice, Enrico Riccobene 15

Laura Pernice
The artist is plural. Scrittura civile, sperimentazione tecnologica e pratiche di cittadinanza attiva nel teatro polimorfo di Turi Zinna 23

Ester Fuoco
Spazialità ibride e forme della presenza nel teatro di Turi Zinna 47

Focus | Dante visuale. La fortuna visiva delle opere dantesche dalle miniature al cinema

Stefano Carrai
Premessa a Dante visuale. La fortuna visiva delle opere dantesche dalle miniature al cinema 69

Marcello Ciccuto
Una sintesi di cultura visiva tardo-gotica: la Commedia 'Parigi-Imola' 71

Giulia Depoli
Phoebe Anna Traquair ed Evelyn Paul: scene 'miniature' dalla Vita Nova 81

Chiara Portesine
La New Vita Nova di Lamberto Pignotti, tra Marco Giovenale McLuhan 99

Lorenzo Bartoloni
Primi appunti sulla «verseggiatura» de L'Inferno di Topolino 117

Luca Battaglia Ricci
Tra rifiuto, reimpiego, citazione e reworking: gli artisti di oggi e la tradizione plurisecolare del 'Dante per immagini' 145

Silvio Alovio, Stella Dagna
L'immagine mancante. Ugolino nel cinema 165

Sandra Lischi
Effetto Dante. Fra televisione innovativa e videoarte 189

Zoom | obiettivo sul presente

Sofia Bordieri

Catania Contemporanea/FIC Fest 2026: la gentilezza come atto di creazione 205

Andrea Mirabile

«Fare il vuoto»: Enrico Castellani tra scrittura e ineffabile 219

LETTURE, VISIONI, ASCOLTI

Emma Dante, *L'angelo del focolare*

(Anna Barsotti) 237

Francesco Deotto, Stefano Salvi, Italo Testa (a cura di), *Poesia, fotografia e post-fotografia*, numero monografico de «L'Ulisse»
(Giancarlo Felice) 243

Linda Bisello, Carla Mazzarelli (a cura di), *L'anatomia tra lettere e arti. Rappresentazioni e immaginari dal VI al XXI secolo*
(Elena Gargaglia) 249

Tindaro Granata, *Vorrei una voce*
(Doriana Giudice) 255

Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione (a cura di), *La divina Maria*
(Elena Porciani) 261

Vincenzo Agnetti, *Scritti d'arte (1959-1981)*
(Viviana Triscari) 265

CROSS-FADE

Michele Guerra (a cura di), *Bertolucci A-Z*
(Roberto Chiesi) 271

Bernardo Bertolucci. Il Novecento, a cura di Gabriele Pedullà
(Giulio Iacoli) 275



INCONTRO CON | Turi Zinna

**MARIO MONTALBANO***Turi Zinna. Profilo*

Turi Zinna is a playwright, director and actor who has devoted his work to redefining the language of theatre through experimentation and engagement with technological innovations, digital media and artificial intelligence. This profile traces his creative journey, from his early calling as an actor to the founding of the Retablo theatre company, and from the flagship productions of his theatre to projects promoting active citizenship. It thus offers a synthesis of the principles that guide his research, providing an insight into the future prospects of a theatre capable of combining tradition, experimentation and technological innovation.

Turi Zinna (classe 1963) è un autore, regista e interprete siciliano tra i più rappresentativi della scena teatrale contemporanea. La sua ricerca artistica si sviluppa lungo una traiettoria intermediale che intercetta nodi centrali dell'ibridazione di pratiche e linguaggi: dalla riformulazione della scrittura drammaturgica al dialogo con le tecnologie digitali, dall'attenzione al territorio come spazio di intervento artistico e politico fino alla riflessione sulle dinamiche sociali e sulla memoria collettiva.

Zinna incarna una pratica teatrale complessa che sfugge a definizioni univoche, configurandosi come un campo relazionale in cui parola, corpo, spazio, suono e immagine dialogano costantemente, producendo esperienze sceniche articolate e multisensoriali.

Formatosi nei primi anni Ottanta all'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) di Siracusa, si inserisce all'interno di un contesto segnato dalla tensione tra l'eredità delle neoavanguardie e la messa in discussione dei modelli artistici tradizionali, costruendo un percorso che attraversa teatro, musica, cinema e forme installative, integrando le tecnologie digitali come componenti centrali e distintive delle sue produzioni.

La scrittura scenica di Zinna non è mai autonoma: essa si lega a un dispositivo performativo più ampio dove parola, gesto, immagine e suono si intrecciano per costruire l'esperienza dello spettatore. *Leitmotiv* della sua poetica è il legame con la Sicilia, in particolare con Catania, che diventa non solo baricentro geografico ma anche orizzonte da scandagliare in ottica artistica e politica. Opere come *Ballata per San Berillo* (2001) restituiscono la città come organismo vivo, attraversato da contraddizioni, marginalità e potenzialità di rinascita, mostrando come il teatro possa farsi strumento di indagine della memoria urbana e di coinvolgimento della comunità.



Fig. 1 *Ballata per San Berillo*, regia di Elio Gimbo, con Turi Zinna. Piazza delle Belle, 2001. Ph. Umberto Siagura, ©Retablo

Questa attenzione al territorio trova una concreta declinazione nell'attività di Retablo, compagnia fondata da Zinna alla fine degli anni Ottanta insieme a Maria Piera Regoli e a Federico Magnano San Lio. Retablo si distingue per la compresenza di figure eterogenee e per l'assenza di una poetica unica, facendo della 'dissomiglianza' il suo principio costitutivo: la compagnia sviluppa spettacoli, laboratori e progetti culturali volti a riattivare il tessuto sociale, soprattutto nelle periferie catanesi, attraverso pratiche artistiche concretamente condivise con le collettività. Tra le prime produzioni del gruppo emergono spettacoli caratterizzati da drammaturgie inedite e da una forte attenzione al territorio di provenienza, con formati che integrano parola, gesto e musica.

Due snodi particolarmente significativi della storia artistica di Retablo sono gli spettacoli *Il muro. Cronachetta drammatronica di una civile apartheid* (2012) e *Shock in my town. Saggio ex-drammatico sull'impostura nella rappresentazione teatrale* (2019). Con *Il muro* la turbolenta vicenda di un barbiere di San Berillo al tempo del fascismo si sviluppa tra oralità, musica techno e live-set multimediale; in *Shock in my town*, invece, eventi della storia recente di Catania diventano materia drammaturgica per riflettere sulle dinamiche individuali e sociali e sulla costruzione della coscienza collettiva, integrando video design, suono elettronico e performance dal vivo.



Fig. 2 *Il muro. Cronachetta drammatronica di una civile apartheid*, impianto scenico, regia e interpretazione Turi Zinna, 2018. Ph. Giovanni Nicotra, ©Retablo



Fig. 3 *Tifeo il tradimento dell'orecchio*, regia, drammaturgia e interpretazione Turi Zinna, 2015. Ph. Corrado Lorenzo Vasquez, ©Retablo

Questa specifica tensione tra percezione individuale e dimensione collettiva si consolida nelle produzioni successive, in particolare nell'articolato progetto Kthack (2015), una quadrilogia di drammaturgie intermediali (*Tifeo il tradimento dell'orecchio*, *De Cinere*, *Soggiornando vicino* e *Non si vive nemmeno una volta*) che intrecciano mitologia, memoria e tecnologia.

In *Tifeo* il mito del gigante sepolto sotto la Sicilia diventa filo conduttore per esplorare il rapporto tra forze interne ed esterne alla civiltà, trasformando la scena in uno spazio digitale in costante metamorfosi. Con *De Cinere* la cenere lavica è assunta a simbolo di distruzione e altresì di rinascita, mentre la narrazione scenica frammentata si combina con le video-proiezioni, dissolvendo i confini tra reale e virtuale. *Soggiornando vicino* approfondisce il rapporto tra vicinanza e distanza, memoria e desiderio, avvolgendo lo spettatore in spazi interattivi e sonorità immersive; infine *Non si vive nemmeno una volta* riflette sull'impossibilità di cogliere la totalità dell'esperienza umana, invitando il pubblico a un coinvolgimento sensoriale e attivo.



Fig. 5 *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*, progetto drammaturgico, post produzione e regia Turi Zinna, drammaturgia Lina Prosa, Tino Caspanello, Turi Zinna, 2021. Ph. Antonio Parrinello, ©Retablo

Su questa linea di progressiva integrazione tra scrittura drammaturgica e ambienti digitali si inserisce *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio* (2021), che rappresenta un momento di svolta nel percorso dell'artista. Per la prima volta la realtà aumentata e la realtà virtuale vengono assunte non come elemento ulteriore, ma come vero e proprio dispositivo drammaturgico preminente: attraverso l'uso di visori Oculus gli spetta-

tori non osservano la scena, ma vi sono immersi, condividendo lo stesso spazio percettivo in cui si articolano immagini e suoni digitali. La frontalità del medium teatrale viene così superata a favore di una dimensione esperienziale immersiva e totalizzante.

Il testo nasce dalla collaborazione con la palermitana Lina Prosa e il messinese Tino Caspanello, due autori provenienti da un orizzonte drammaturgico lontano dalla sperimentazione tecnologica. Proprio questa distanza produce una tensione creativa del tutto inedita: alle loro parole, poetiche e politiche, si affianca la tridimensionalità del dispositivo immersivo. La vicenda riprende l'episodio evangelico della fuga in Egitto, rielaborandolo secondo un sentire etico e in chiave contemporanea. Maria non appare in quanto figura materna della tradizione, ma come soggetto attivo che genera in sé un pensiero nuovo, annunciando un'Immacolata Concezione intesa come gesto di autodeterminazione. L'angelo, ormai privo di fede, assume il ruolo di interlocutore critico, mentre Giuseppe appare fragile e incapace di comprendere fino in fondo la portata di quanto sta accadendo. A questa tensione narrativa si aggiunge un 'tempio' ultratecnologico, metafora di un potere che orienta e controlla lo sguardo. L'utilizzo della realtà virtuale non si limita dunque a potenziare l'effetto spettacolare, ma traduce la storia rappresentata in esperienza percettiva concreta: lo spettatore attraversa ambienti instabili, toccando con mano la fragilità del confine tra reale e costruito.

In questo senso *Una fuga in Egitto* si configura come passaggio-cerniera tra l'esperienza intermediale di Kthack e i lavori successivi, anticipando le pratiche immersive e la militanza territoriale del progetto D.e-Mo, che sta per Democracy and Electronic Movement ed è il progetto specifico che dal 2002 Retablo realizza nell'ambito del piano comunale *Palcoscenico Catania. La bellezza senza confini*.¹ L'opera conferma così una direzione ormai chiara nella poetica di Zinna: il teatro vissuto come spazio civico di progressiva sperimentazione e contaminazione di linguaggi.

Il progetto D.e-Mo si caratterizza per la proposta multidisciplinare e la volontà di collaborare con diverse compagnie, integrando forme teatrali innovative e strumenti immersivi per trattare temi quali l'immigrazione, il potere, l'isolamento, la spiritualità. In particolare l'ultima edizione realizzata, Controfuturi, ha esteso significativamente la vocazione civile dell'artista, essendo concepita come gesto drammaturgico e politico per

¹ D.e-Mo si colloca dentro la cornice filosofica e operativa di tutto il lavoro di Retablo: Dreamaturgy Zone, un progetto curatoriale permanente, multidisciplinare, attivo simultaneamente in più luoghi, principalmente in Sicilia, Lazio e Lombardia dove la compagnia ha le sue sedi operative. Dal 2022 a oggi D.e-Mo ha avuto cinque edizioni: Aree Protette di Coltivazioni Poetiche (2022), Esperienze Immersive di Civiltà Aumentata (2023), Esperienze Immersive di Civiltà Aumentata (2024), Controfuturi (2025), RiCostituente (2026).



Fig. 6 Controfuturi, Librino, 2025. Ph. Giuseppe Saitta, ©Retablo

creare e condividere cultura nei quartieri periferici Librino, Nesima e Tondicello della Plaia. Proprio queste aree marginalizzate e socialmente fragili della città di Catania sono state trasformate in cantieri culturali dove la creatività è diventata strumento di memoria e di coesione sociale. La sperimentazione artistica si è intrecciata con la partecipazione diretta di associazioni, scuole e cittadini, co-creando esperienze performative e laboratoriali.

Tra gli output più significativi di Controfuturi vi è stato lo spettacolo *Poison Ivy*, frutto della collaborazione tra Retablo e il gruppo catalano Kònic Thtr.² Qui la scena si manifesta come un giardino digitale tridimensionale, un ecosistema virtuale popolato da piante iperrealistiche generate dagli stessi spettatori tramite sistemi di intelligenza artificiale. L'agire ludico-performativo è invece la formula scelta per *Commonspoly Vivente*, una performance urbana collettiva e un'esperienza di urban

² Per questo lavoro, come per le altre collaborazioni esterne in D.e-Mo, specifichiamo che il modello produttivo è articolato in questo modo: Retablo come committente e coproduttore, Turi Zinna come progettista, designer e curatore del progetto complessivo, le compagnie partner come soggetti operanti all'interno della collaborazione.

gaming che traspone le dinamiche dell'omonimo gioco da tavolo nello spazio fisico del quartiere Librino. A differenza del Monopoly tradizionale, che celebra l'accumulo competitivo e la bancarotta degli avversari, *Commonspoly* nasce per sovvertirne la logica, proponendo la cooperazione come unico strumento per raggiungere il benessere collettivo.

L'intero palinsesto di Controfuturi, evidentemente, ha interpretato le periferie catanesi come laboratori di immaginazione condivisa, dove vulnerabilità e marginalità convivono con fantasia e desiderio di comunicare, esprimendo così la vocazione centrale dell'operato di Zinna: creare esperienze performative che coinvolgono lo spettatore come corpo politico, sociale e immaginativo. Fortemente improntato a una base comunitaria e partecipativa, ogni lavoro dell'artista convoca lo spettatore in quanto essere politico, per cui tutto ciò che accade, anche quando la drammaturgia sembra interessarsi solo all'intimità dell'individuo, ha carattere di *res publica*. Dando spazio e voce alla *polis* tutta, il teatro di Zinna si fa dispositivo di presenza: mette in movimento domande, produce legami, apre spazi di possibilità, rende visibili memorie rimosse e futuri non ancora nominati.

MARIO MONTALBANO, LAURA PERNICE, ENRICO RICCOBENE

Videointervista a Turi Zinna

Negli spazi di Via del Principe, centro culturale e di residenza artistica catanese gestito dalla compagnia Retablo, Mario Montalbano e Laura Pernice hanno intervistato l'autore, regista e interprete Turi Zinna.

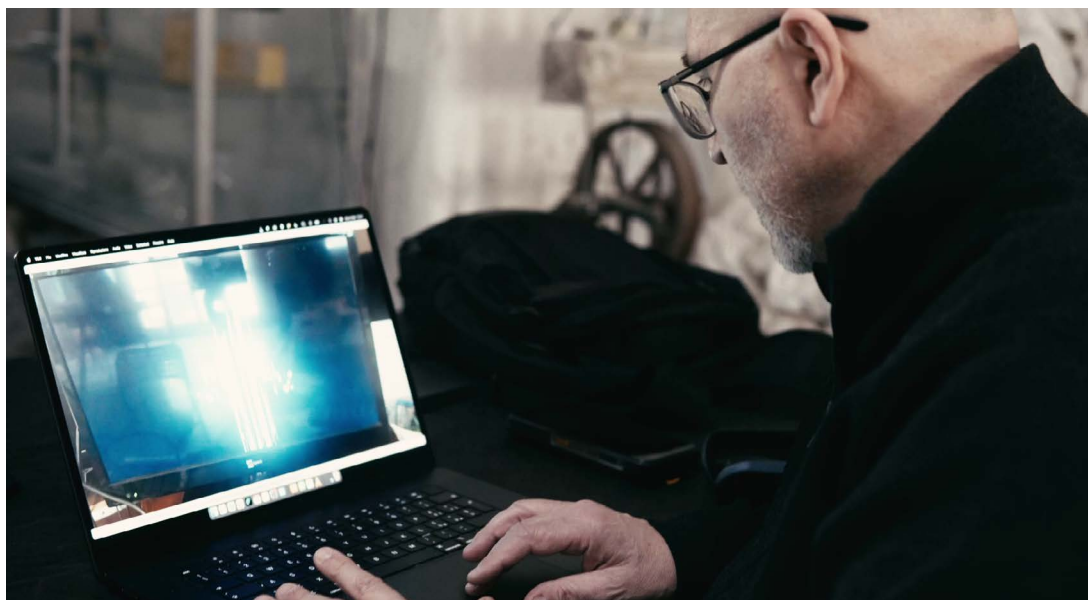
L'incontro ha attraversato i nodi centrali del percorso teatrale e della poetica dell'artista che, in quasi quarant'anni di lavoro, è diventato uno degli attori-autori più rilevanti nel panorama della scena italiana contemporanea.

Intervista a cura di: Mario Montalbano, Laura Pernice

Riprese e montaggio: Enrico Riccobene

D.: *Quando prende forma la tua vocazione teatrale? E come ricordi il primo incontro con questo mezzo espressivo che, nel tempo, si è intrecciato profondamente alla tua vita oltre che al tuo percorso professionale?*

T. Z.: La mia vocazione teatrale non è nata in maniera fulminea o improvvisa. Sono cresciuto in un ambiente che non si era mai occupato né di arte né di teatro. La mia famiglia proveniva da un paese della provincia di Enna, ma

[View Video](#)

proprio lì ho avuto l'occasione di incontrare realtà e figure molto interessanti: da Rosa Balistreri al gruppo Maria Campagna, fino a Lucio Caudullo. Personaggi che hanno suscitato profondamente il mio interesse.

C'era poi Ciccio Busacca, il 'cuntastorie', legato anche alle tradizioni culturali della sinistra. La mia è una famiglia di tradizione socialista, quindi queste esperienze venivano vissute in maniera molto diretta e popolare. Quello è stato il mio primo vero impatto.

Fin da subito ho avuto un grande interesse per la musica. Ho iniziato a suonare la chitarra da autodidatta, senza alcun aiuto, vivendo le esperienze tipiche di tanti ragazzi: suonare, cantare i brani dei cantautori. La parola e la musica sono stati quindi, per me, due elementi fondamentali. Al liceo cominciai a suonare in modo più assiduo e lì accadde qualcosa di nuovo, incontrai l'esperienza del teatro-canzone. Andai a vedere Giorgio Gaber e fu un'esperienza straordinaria. Vedere un artista capace di mettere insieme musica e parola in quel modo fu estremamente coinvolgente. Nello stesso periodo scoprii anche Carmelo Bene: andai a vederlo al Teatro Lirico Giorgio Gaber e per me fu una vera capitolazione. Da lì iniziai subito a frequentare un corso di teatro a Catania, un corso per animatori teatrali, e successivamente sostenni il provino per entrare all'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Fu così che cominciai questo percorso. Un percorso che, a distanza di quarant'anni, coincide ancora con la mia vita. La cosa straordinaria è stata scoprire, poco alla volta, che il teatro non riguardava più soltanto me stesso o un bisogno personale di esprimermi. Cominciava a diventare qualcosa di più ampio.

Quando debuttai al Teatro Greco di Siracusa con *l'Antigone* diretta da Walter Pagliaro, accanto a Turi Ferro e Margaret Mazzantini, e nella stessa stagione recitai anche ne *Le Troiane* di Euripide con la regia di Giancarlo Sbragia, iniziai a comprendere molte cose. Cominciai a interrogarmi profondamente sulla funzione di quello spazio scenico per una comunità e per una città. Perché quel luogo era stato pensato così? Che cosa significava, nell'antichità, riunire praticamente tutti i cittadini in uno stesso spazio? Il rapporto tra spazio e città, tra spazio pubblico e cittadinanza, e il ruolo stesso dei cittadini, ha generato in me una riflessione che mi accompagna ancora oggi e che continua a orientare il mio percorso artistico e professionale.

D.: *La tua compagnia Retablo si presenta sotto il segno della «dissomiglianza come virtù». Com'è nata questa esperienza e cosa intendete con questa definizione?*

T. Z.: Retablo si presenta con la caratteristica della dissomiglianza, nel senso che chi partecipa all'ensemble proviene da esperienze artistiche differenti. Noi riteniamo che la complessità sia una virtù, un valore. Per

questo il punto di vista differenziato che esiste tra me e il regista Federico Magnano è, in realtà, uno dei punti di forza del nostro lavoro. Non perché abbiamo visioni radicalmente opposte, ma perché i nostri sguardi ci costringono continuamente a metterci in discussione, a confrontarci con qualcosa di non scontato, a evitare letture ovvie o superficiali. Questo ci impone un lavoro di approfondimento costante.

Retablo nasce nel 1989 proprio da questo incontro: tra me, Federico e Maria Piera Regoli. Provenivamo da esperienze molto diverse. Maria Piera Regoli arrivava dall'avanguardia romana degli anni Settanta e Ottanta, Federico dal DAMS di Bologna e dall'Accademia Teatro Galante Garrone, mentre io provenivo dall'esperienza dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico. Tutti avevamo alle spalle esperienze con registi importanti e con il teatro istituzionale, ma allo stesso tempo sentivamo l'esigenza di cercare strade nuove, non battute. In quel periodo ci siamo trovati a interpretare una realtà in forte trasformazione, anche dal punto di vista sociale: il territorio di Catania stava vivendo cambiamenti molto intensi. Da lì nasce la decisione di intraprendere un percorso autoriale. Abbiamo iniziato lavorando sui materiali del Maxiprocesso del 1986 e ne abbiamo tratto uno spettacolo che è ancora oggi in repertorio. Ha debuttato nel 1993, con una prima stesura nel 1992, e da allora è stato replicato moltissime volte.¹ In quel momento abbiamo scelto di costruirci un nostro repertorio.

Retablo è anche un termine che richiama una forma artistica precisa: la pala d'altare, il trittico, un contenitore che racchiude immagini diverse al suo interno. Allo stesso modo, la nostra produzione di lavori costituisce un corpus che, nel suo insieme, potrebbe essere letto come un'unica opera. Dentro questo 'contenitore' inseriamo spettacoli volutamente differenti tra loro, che non condividono la stessa cornice stilistica. Non ci interessa ripetere sempre la stessa forma. Anche gli spettacoli già esistenti vengono modificati nel tempo, ogni volta che li riprendiamo. Quando uno spettacolo resta in repertorio per trent'anni è inevitabile che non possa mai essere identico a sé stesso: cambia insieme a chi lo interpreta e al tempo in cui viene rappresentato.

D.: *Come si articola il tuo metodo di scrittura drammaturgica, in particolare nel rapporto con gli spazi scenici e con le tecnologie digitali? Queste ultime sono individuate all'inizio del lavoro drammaturgico o emergono in parallelo allo sviluppo del concept spaziale e tematico?*

T. Z.: Il metodo di scrittura drammaturgica che utilizzo non è legato a schemi precostituiti. L'esperienza al Teatro Greco di Siracusa è stata per

¹ Lo spettacolo *Doppio legame*, andato in scena per la prima volta al Teatro de' Fabbri di Trieste il 5 novembre 1993, e vincitore del Premio Oltreparola (2006) e del Premio Autori nel cassetto attori sul comò (2011).

me fondante, perché mi ha fatto comprendere il rapporto fortissimo tra le architetture teatrali e la città, quindi con la civiltà intesa come comunità di cittadini. Mi ha fatto capire come una scrittura teatrale, soprattutto all'inizio del mio percorso, fosse consustanziale allo spazio in cui veniva rappresentata. Da lì ho maturato la consapevolezza che l'attenzione allo spazio fosse il nucleo centrale della mia necessità di scrivere per la scena. Questa consapevolezza è arrivata dopo anni di lavoro come attore di compagnia.

Il rapporto con lo spazio è, a mio avviso, una chiave fondamentale per comprendere la drammaturgia contemporanea. Nell'evoluzione degli spazi teatrali in Occidente, la scrittura ha sempre dialogato con i luoghi in cui la società si rappresenta. Esiste, in qualche modo, una necessità costante di autorappresentazione della civiltà, che genera a sua volta nuovi spazi adatti a questa funzione. Se pensiamo all'evoluzione degli spazi nel contesto italiano (dal teatro greco e romano fino al passaggio attraverso gli spazi ecclesiastici trasformati nei cosiddetti teatri all'italiana) notiamo come ogni forma abbia una struttura precisa, che implica anche un modo specifico di scrivere e di mettere in scena. Quando si affronta una tragedia come l'*Agamennone* in uno spazio diverso dal teatro greco, non la si può semplicemente riprodurre: va necessariamente trasformata. Il Teatro Greco di Siracusa, con la sua forma semicircolare, permette al pubblico non solo di vedere lo spettacolo, ma anche di vedersi tra sé, di riconoscersi come comunità. È qualcosa di profondamente diverso dagli spazi teatrali contemporanei.

Oggi, però, dobbiamo confrontarci con una trasformazione più radicale, legata alla tecnologia digitale, che ha modificato sia la dimensione del corpo sia quella dello spazio. Viviamo in uno spazio ibrido, continuamente ridefinito, in cui non esiste più una sola collocazione fisica: siamo dentro relazioni che non si esauriscono nel 'qui e ora' che tradizionalmente fonda il teatro.

Questa nuova condizione modifica profondamente la realtà stessa, creando una sorta di 'neorealtà'. Di fronte a questo, il teatro deve interrogarsi: come si rapporta a questa trasformazione? Che tipo di scrittura può ancora produrre? Che relazione può costruire con la città, la società e il pubblico?

Oggi il pubblico non è più soltanto 'qui', ma potenzialmente è ovunque. Questo cambia radicalmente l'idea stessa di presenza. Anche lo spazio teatrale tradizionale, se affrontato in modo frontale e convenzionale, rischia di non restituire più un rapporto autentico con la realtà che pretende di rappresentare. In questo senso la tecnologia non è un elemento aggiunto dall'esterno, né un semplice strumento estetico o di modernizzazione, è parte costitutiva del mondo e quindi della scrittura stessa. La scrittura, per me, non può essere pensata prima dello spazio, ma deve nascere già

dentro uno spazio preciso, dentro le sue condizioni reali. La drammaturgia, in questo senso, entra nelle feritoie della realtà per provare a disvelarla, a renderne visibili gli aspetti meno evidenti. Occuparsi di tecnologia significa, oggi, occuparsi del reale.

La concezione di teatro che mi interessa di più è quella che condivide lo stesso territorio della politica: non coincide con essa, ma riguarda comunque la città e i cittadini. Il teatro greco di Siracusa era un teatro della *polis*, non un teatro isolato. Era uno spazio di comunità, in cui lo spettatore era interpellato come cittadino, non come semplice fruitore di un'opera. Per questo, quando vengono meno gli spazi pubblici di rappresentazione e di incontro viene meno anche una parte essenziale della comunità. La crisi della rappresentazione contemporanea coincide con la crisi della rappresentanza politica, perché entrambe perdono i luoghi reali in cui la collettività si riunisce. In questo senso, la sostituzione della realtà fisica con quella digitale apre questioni decisive, sia per il teatro che per la politica.

D.: *In molte tue opere Catania emerge come corpo vivo della scena: pensiamo a Ballata per San Berillo, Il muro, Shock in my town. Che cosa rappresenta per te la città etnea e come vivi il fare teatro in un territorio che spesso hai definito ossimorico e contraddittorio?*

L'artista legge una riflessione personale sulla città di Catania.

T. Z.:

Catania è una città di inizi, orientale, nel senso della vocazione al sorgere e al far sorgere. Non conosce tramonti, se li lascia alle spalle, semplicemente non li vede. Escono dalla sua consapevolezza, dal suo campo di esperienza. Non è Palermo, sontuosa, struggente nella decadenza. Meno che mai è Roma, eterna, ridondante di vestigia. Catania non conosce vecchiaia. Ha poco più di 300 anni, praticamente quanto una città americana, ma è *antica* come Roma, solo che non se lo ricorda. La sua memoria è occultata, coperta sotto strati di lava. L'unica sua memoria è a breve termine.

Catania è giovane, come Dorian Gray, vive nella dannazione di non poter invecchiare. Sa di non avere futuro, di non avere tempo. Sarà distrutta, è una certezza, ogni volta che verrà ricostruita. Senza sosta, muore incessantemente, in giovane età. Ogni azione che si compie al suo interno contiene in nuce la consapevolezza del fallimento.

Eppure è alacre, infaticabile, nel principiare, nell'intraprendere, *nel girare a vuoto intorno all'asse del proprio destino*. Recita senza crederci la costruzione di un domani.

Catania è Sisifo.

Catania rappresenta un mondo per me. Ritengo che la nostra città viva spesso delle forme di brutta autorappresentazione, quasi un'esposizione pornografica dell'identità. A volte anche la festa di Sant'Agata viene mo-

strata come la sintesi di ciò che siamo, attraverso un'esibizione continua di immagini e simboli: un'esposizione del sacro che finisce per dissacrare la vera essenza della tradizione. Ovviamente non sono contro le tradizioni, però esiste un uso strumentale dell'identità, un uso che serve a separare, a escludere, a far credere che la propria città – che sia Catania, Roma o Milano – abbia qualcosa di assolutamente speciale. “Tu sei siciliano, quindi sei particolare”: sarà anche vero, ma lo è in fondo per ogni essere umano.

Per me Catania rappresenta una geografia, un mondo dentro cui posso osservare tutte le aporie, le fratture e le contraddizioni che la città espone. Contraddizioni che spesso vengono nascoste o sovraesposte; e alla fine è quasi la stessa cosa, perché anche la sovraesposizione diventa un modo per occultare la verità e impedirne una reale consapevolezza. Catania rappresenta questa possibilità di conoscenza. È diventata una ‘città-mondo’ nella quale, per una fatalità che mi ha portato a vivere qui più che altrove, mi sono confrontato continuamente con tutte le sue contraddizioni.

Racconto spesso un episodio avvenuto all'inizio degli anni Ottanta. Prima dicevo di essere stato vittima di una sparatoria: una pallottola sparata da un gruppetto di persone che sembravano essere delinquenti. In realtà il colpo non era destinato a me, ma a un ragazzo che si trovava poco distante. Quel gruppo lo aggredì violentemente, e mi accorsi che era un mio compagno delle elementari. Lo caricarono in macchina e lo massacrarono di botte. Io pensai a un sequestro e chiesi alle persone intorno di chiamare la polizia. Mi risposero che quelli erano proprio la polizia: agenti travestiti da delinquenti, che recitavano la parte dei delinquenti.

Tempo dopo si scoprì che alcuni di quei poliziotti erano killer al soldo della famiglia Santapaola, quindi erano realmente dei delinquenti, dei mafiosi. La gente, però, viveva quella scena come se stesse assistendo a una rappresentazione, a una recita. In realtà quelle persone stavano semplicemente mostrando ciò che erano davvero. Si creava così una sorta di parossismo.

Quando poi ne scrissi un pezzo, confluito in *Shock in my town*, arrivai a pensare che fare teatro in questa città fosse quasi un'attività pleonastica: la città stessa è già recitazione, e per essere davvero realistico, il teatro deve rompere quella rappresentazione. Non puoi rappresentare qualcosa che si presenta già come rappresentazione di sé stessa. Questa riflessione mi ha portato a scrivere *Ballata per San Berillo*, *Shock in my town* e molti altri lavori: andare incontro a questa dinamica in maniera quasi anti-rappresentativa, proprio per spezzarla.

D.: *Il tuo legame con Catania si manifesta anche nel progetto di cittadinanza attiva D.e-Mo, la cui ultima edizione, Controfuturi, ha reso le periferie della città dei presidi educativi e dei cantieri culturali. Qual è la visione che sta dietro a questa esperienza?*

T. Z.: In tutto questo, il rapporto che mi lega ancora alla città passa attraverso la progettazione culturale. Retablo, proprio perché non ripete mai le stesse modalità produttive, prova continuamente a inventare nuovi spazi pubblici e nuove possibilità di socialità, elementi capaci di rimettere al centro le persone e i territori. Lo facciamo anche in contesti diversi da quelli tradizionali. Da quattro anni portiamo avanti un progetto che si chiama D.e-Mo, sempre più orientato a vivere insieme alle comunità presenti sul territorio: comunità che hanno trasformato concretamente i luoghi in cui esistono.

Penso a realtà come il Campo San Teodoro Liberato a Librino, o i Cavalieri della Mercede a San Berillo, che lavorano in spazi dove vengono accolte le esigenze di chi vive in condizioni molto difficili. Sono luoghi di riscatto, spazi in cui si è immaginato un nuovo modo di vivere la collettività. Laddove esistevano destini già scritti, come nel caso del Campo San Teodoro nato per le Universiadi del 1990 e destinato all'abbandono, si è creato invece un esempio virtuoso: il quartiere si è ricostruito attorno a una squadra di rugby, dando vita ad attività comunitarie che stanno trasformando concretamente il territorio. Ci sono orti urbani, iniziative sociali, esperienze che modificano davvero il mondo circostante.

Noi abbiamo pensato di costruire insieme a loro un racconto di tutto questo. Un racconto in cui il futuro possa tornare a essere qualcosa verso cui guardare. Il nostro 'controfuturo', per evitare l'eterno ritorno del peggio, è proprio questo: raccontare ciò che quasi mai viene raccontato, o che non viene mai mostrato nella sua interezza. Queste realtà esistono, sono numerose, ma spesso restano invisibili. Ho deciso di vivere questa esperienza insieme a loro per dare anche al nostro lavoro una rappresentazione della città il più contemporanea e autentica possibile.



LAURA PERNICE

*The artist is plural.**Scrittura civile, sperimentazione tecnologica e pratiche di cittadinanza attiva nel teatro polimorfico di Turi Zinna*

The essay provides a comprehensive overview of the forms and themes of Turi Zinna's dramaturgical work, tracing its development from its origins to its most far-reaching contemporary manifestations. Starting from his peculiar dual talent – whereby Zinna wears the dual hat of actor and author – the essay explores the convergence of various media in his performances, combined with the declared and impelling civic drive, centred on the city of Catania. From the analysis of signature works (*Ballata per San Berillo*, *Il muro*, *Tifeo il tradimento dell'orecchio*, *Poison Ivy*, *Shock in my town - Backrooms edition*, etc.), a complex and polymorphic mythopoiesis emerges, consisting of a constellation of texts rendered on stage through vastly different forms: ballad, oratorio, techno-narration, audio-guided and site-specific performances, immersive experiences in augmented and virtual reality. A varied theatrical landscape which, although 'fragmented' into a multitude of forms, coalesces around a single imperative: to combine *techné* and *ethos*, civil engagement and technological research, thereby updating the usual dynamics of the actor-author model and consolidating intermedial processes between performance and mediatisation.

Noi esistiamo soltanto nelle relazioni. Siamo esseri impermanenti e interdipendenti. La consapevolezza di questa condizione è ciò che consente di *gestire creativamente la complessità*.
Andrea Balzola, Paolo Rosa, *L'arte fuori di sé*

1. Forme e temi di un talento doppio

Percepivo che gli spettatori e gli attori dovessero abbandonarsi a quell'orrore che afferra l'uomo quando all'improvviso perde l'orientamento, che questa tensione alla lacerazione delle forme potesse contribuire a infrangere la coltre che teneva occultata la menzogna della

rappresentazione su cui si fondava il nostro patto sociale. Provenivo dalla scuola di teatro classico dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico e avevo debuttato recitando nei cori di *Antigone* e *Le Madri*. Non mi era così chiaro allora, quanto lo fu dopo, lo spessore della cognizione che avevo appreso che la tragedia era sorta dal coro tragico e che originariamente era nient'altro che coro (Zinna, 2020a, p. 15).

Sintetizza così la propria formazione e vocazione artistica Turi (Salvatore) Zinna, in una delle rare occorrenze in cui ha scelto di fermare sulla pagina le impressioni di un 'sentire teatrale' tanto radicato e robusto quanto esplicitamente *in progress*. Sono poche, infatti, le testimonianze scritte in grado di accreditare le origini e le peculiarità dell'arte scenica di Zinna, nonostante la sua generosa disponibilità a partecipare a dibattiti e incontri di approfondimento; ma chi ha avuto modo di ascoltarlo, anche nell'estemporaneità dei «veri e propri capannelli con accesi commenti» (Di Vita, 2020, p. 181) che l'autore, regista e interprete è solito condividere con il pubblico alla fine dei propri spettacoli, sa che le radici della sua ispirazione affondano in una memoria autobiografica in continua revisione e in una instancabile sperimentazione formale, nel tentativo di dare corpo e voce sempre nuovi ai fantasmi di un passato mai dimenticato.

Al fine di dare consistenza teorica a un'indagine panoramica, che possa restituire le forme e i temi della ricerca drammaturgica dell'artista catanese osservandola dalla sua genesi fino alle propaggini più estreme dell'oggi, conviene partire proprio dal peculiare 'bifrontismo' espressivo e contenutistico che caratterizza il suo percorso, paradigmatico e unico al tempo stesso. Alla stregua di altri protagonisti della scena siciliana contemporanea,¹ ma certamente con una lingua e uno stile individuali e riconoscibili, Zinna veste il doppio abito di attore e di autore, inserendosi nella vasta categoria ermeneutica dei talenti doppi e plurimi, in un affascinante processo di sdoppiamento del sé.

Non è questa la sede per tentare di definire le articolazioni possibili del *Doppelbegabung*,² concetto, nota opportunamente Anna Barsotti, «pieno di sensi, antichi e moderni, declinato diversamente dagli studiosi di teatro che portano lo sguardo sull'Otto e Novecento» (Barsotti, 2007, p. 13), ma risulta imprescindibile ai fini dell'analisi su Zinna rilevare il suo pas-

¹ Tra gli attori-autori della nuova drammaturgia siciliana ricordiamo almeno Emma Dante, Davide Enia, Vincenzo Pirrotta, Spiro Scimone e Francesco Sframeli, Tino Caspanello, Enzo Alaimo, Tindaro Granata, Rosario Palazzolo. Per una ricognizione attenta sulle drammaturgie d'attore dell'attuale scuola siciliana si rimanda a Tomasello, 2016 (specialmente il capitolo *Il sipario s'alza al Sud*, che riprende un omonimo articolo del critico Renato Palazzi su «Il Sole 24 Ore» del 3 dicembre 2006) e Ilardo, 2018.

² Cfr. Warren, Wellek, 1956.

saggio dall'apprendistato attorale alla scrittura per la scena, e quindi la maturazione di un profilo da «attore-che-scrive» (Taviani, 1985, p. 158) a cui si aggiunge l'ulteriore strato della pratica registica. In questo *iter* esistenziale-artistico gli anni di *training* all'Accademia dell'INDA (Istituto Nazionale del Dramma Antico) gli forniscono una preparazione organica, di alto respiro culturale e calibrata sulle sintassi vocali e corporee della tragedia classica, a cui si abbinerà il magistero multiforme di Turi Ferro, fatto di drammaturgia siciliana, di opera dei pupi, di commedia dell'arte, di retaggi di cultura orale. La teatralità di Zinna, dunque, è frutto di una formazione composita e anche *sui generis*, che intreccia l'eredità del mito greco con pratiche orali e performative antiche, generando un approccio ritmico e sonoro all'espressività attorale molto simile a quello dei 'cantorì' del teatro epico e di narrazione.³ Lungo la linea di questo orizzonte, il vero balzo in avanti dell'artista catanese è stato il felice sconfinamento nel campo della digital performance, attraverso la costruzione di architetture spettacolari ad alto tasso di tecnologia, del tutto ascrivibili alla «nozione operativa» di drammaturgia intermediale così come è stata enucleata da Vincenzo Del Gaudio.

Per drammaturgia intermediale si intende la forma di narrazione teatrale-performativa al cui centro sono situati frammenti di comunicazione prodotti da altri media o disseminati in essi, in particolare nei media digitali, e al cui interno tali media assumono una posizione privilegiata, seppur rimediata dal dispositivo scenico (Del Gaudio, 2020, p. 90).

La convergenza di diverse forme mediali nella performance teatrale, a partire dalla seconda avanguardia, è una pratica consolidata e diffusa, a tratti perfino 'archeologica', ma ciò che la contraddistingue nel caso del Nostro è una specifica postura etica orientata non tanto (e non solo) all'ibridazione dei codici, quanto a un coinvolgimento interattivo degli spettatori, a una «costruzione mediatizzata del *senso comune*» (Gemini, Brilli, 2024, p. 89). Innestare le più recenti tecnologie digitali sul palcoscenico diventa allora un atto politico, che si concreta nella «possibilità di innovare le modalità di fruizione di questi media contendendo alle corporation produttrici l'egemonia linguistica. L'arte teatrale può farsi carico delle sperimentazioni più ardite. Il mio intento è di riportare a una fruizione sociale, a una relazione reale, concreta, fisica, il rapporto quotidiano che abbiamo con questi strumenti» (Zinna, 2022).

³ Sulla cosiddetta performance epica e di narrazione si vedano innanzitutto Guccini, 2011 e Soriani, 2009.

Proprio queste parole di Zinna illuminano un altro aspetto molto marcato del suo doppio talento – drammaturgico e attoriale –, che consiste nella dichiarata e stringente pulsione civile che anima il suo agire teatrale, polarizzata in modo quasi esclusivo sulla città di Catania. Sineddoche e specchio della Sicilia e dell'intero Sud Italia, «isola plurale» nell'espressione di Gesualdo Bufalino,⁴ Catania rappresenta uno spazio ossimorico, contraddittorio, di cui Zinna descrive le strade deturpate, le ferite dell'edilizia speculativa, le brutalità mafiose, le miserie dei più disgraziati abitanti delle zone popolari del centro storico o delle periferie dimenticate e abbandonate a sé stesse. Pur non essendo originario di Catania (ma di Catenanuova), è nella città etnea che da oltre trent'anni Zinna concentra le sue esperienze artistiche e il suo impegno civile, situando qui la propria compagnia Retablo⁵ e maturando nel tempo un rapporto viscerale, basato sulla feconda simbolizzazione di episodi autobiografici, in grado di trasformare ogni contatto con luoghi e abitanti in uno *scouting* dentro sé stesso.

Un fatto insolito succede in me come in tanti, forse tutti i siciliani: l'attaccamento inevitabile a questa terra malgrado la si disprezzi, se ne spari. In me l'attaccamento alla Sicilia, a Catania è ormai interiorizzato, mi appartiene in modo del tutto naturale. Ciò si riflette nel mio teatro. Se penso ad uno spettacolo mi viene spontaneo pensare a Catania ed alle sue contraddizioni. Il rapporto che ho con questa città è di ricerca di vie, di posti e parti nascoste come fossero parti e posti nascosti di me stesso (Zinna, 2013).

Alla luce di queste riflessioni si delinea con più chiarezza la direzione del teatro di Zinna, che coniuga *techné* ed *ethos*, responsabilità civile e ricerca tecnologica, nell'intento di espandere le forme o crearne di inedite per dare vigore a un'azione artistica espressamente calibrata su questioni sociali vive e brucianti. In tal senso, i due filoni tematici della sua drammaturgia individuati da Vincenza Di Vita, «quello cronachistico-politico e quello mitologico-sperimentale» (Di Vita, 2020, p. 182) si intersecano nell'ampio raggio di una mitopoiesi prolifica, complessa e polimorfica, fatta di una costellazione di testi – scritti e performativi – 'in movimento', rimanipolati in continuazione, germinati in forma di *spin off*, resi scenicamente con moduli espressivi diversissimi: ballata, oratorio, tecno-narra-

⁴ Cfr. Bufalino, 1993.

⁵ Fondata da Zinna nel 1989, insieme a Maria Piera Regoli e Federico Magnano San Lio, la compagnia Retablo opera su tutto il territorio nazionale promuovendo, creando e producendo drammaturgia contemporanea e assumendo la curatela di laboratori, progetti territoriali e festival.



Fig. 1 *Sulle tracce di Majorana*, Retablo / Officina Carbonara di Karakorum Teatro / La Confraternita del Chianti, 2025. Ph. Giuseppe Saitta, © Retablo

zione, performance audioguidata e *site-specific*, esperienze immersive in AR (augmented reality) e in VR (virtual reality). Una versicolore geografia teatrale che, seppur 'frammentata' in una pluralità di forme, si compatta attorno a un'urgenza comune: la necessità di fare i conti con le ferite della realtà e dell'individuo per restituire al teatro la sua funzione elettiva, ossia quella di spazio cruciale della *polis* – metaforizzata dal coro greco –, luogo conoscitivo e culturale di dibattito e di confronto.

Tracciate queste premesse di senso proviamo adesso a pedinare l'itinerario drammaturgico e scenico di Zinna, sempre instancabilmente *in fieri*, selezionando quei lavori che in virtù della loro caratterizzazione stilistica, tematica e simbolica costituiscono un campione altamente indicativo della duplice cifra, civile e intermediale, della sua feconda immaginazione teatrale.

2. Cantare San Berillo

Il primo, autentico confronto con la dimensione civile della scena si consuma nel segno di Palermo, e del Maxiprocesso a Cosa Nostra del 1986 nei cui verbali Zinna si imbatte pochi anni più tardi. Da quei documenti nasce lo spettacolo *Doppio legame* (1993), in cui l'artista filtra uno spaccato di mafia nella storia tragicomica di Enzuccio, ladruncolo palermitano che vorrebbe sottrarsi al proprio destino ma che rimane incastrato nel goglio della criminalità organizzata. Scritto da Zinna insieme a Maria Piera Re-

goli e diretto da Federico Magnano San Lio, lo spettacolo segna una tappa importante di un percorso attoriale-autoriale ancora agli inizi, che vede la pura presenza del corpo e l'incalzante tensione affabulatoria come gli indici di un'oralità altamente espressionistica.

Immerso nello specchio metaforico di Catania, e mosso dall'urgenza di misurarsi con le sue ferite contemporanee, Zinna successivamente punta il suo sguardo drammaturgico sullo storico quartiere San Berillo, focalizzando l'attenzione sulla tragica vicenda del suo sventramento.

La brutalità con cui, alla fine degli anni Cinquanta, l'antica area abitativa nel cuore della città fu demolita e i suoi trentamila abitanti trasferiti in periferia, in un quartiere anonimo denominato San Leone ma nostalgicamente chiamato San Berillo Nuovo, non sfugge alla sensibilità dell'artista. A colpirla con forza è anche l'assordante silenzio dei media sull'eclatante operazione edilizia – «Possibile che un accadimento del genere fosse avvenuto nell'indifferenza generale?» (Zinna, 2020a, p. 11); un'omertà che lo spinge a un'azione di recupero della memoria sommersa, a un'accurata indagine svolta sul campo attraverso la raccolta di interviste, testimonianze, articoli, fotografie. Dall'osservazione del reale, dalla registrazione *live* delle «parole di diversi testimoni diretti, vittime di quell'esproprio traumatico» (ivi, p. 12), nasce il monologo in forma di oratorio *Ballata per San Berillo*, felicemente presentato al Festival Europeo di Drammaturgia contemporanea Outis nel 2004, e, dopo una lunga vita scenica, approdato a una dimensione testuale nel 2020 (insieme a una serie di testi *spin off*).⁶

Il secondo esempio di drammaturgia civile di Zinna ribadisce le coordinate fondamentali della sua scrittura per la scena: la cronaca offre lo spunto iniziale, ma poi interviene l'elaborazione fantastica di una storia fatta di storie, di flashback continui, una ballata che racconta fatti realmente accaduti ma filtrati da «un'allucinazione che permette all'artista di alimentare la realtà con elementi a metà tra verità e fantasia, e di raccontare così di un quartiere fantasma» (Scattina, 2020, p. 159).

Rifiutando la staticità dell'inchiesta di stampo giornalistico, e scegliendo invece il dinamismo polifonico di un incastro di personaggi, registri linguistici e sentieri narrativi, Zinna intreccia l'operazione speculativa del risanamento di San Berillo all'omicidio mafioso del giornalista Giuseppe Fava,⁷ subito accolto nell'auto dei due protagonisti – Salvo, l'io-narratore, e Silvia – per un viaggio surreale e spericolato nella devastazione urbani-

⁶ All'interno della raccolta di testi curata da Simona Scattina per la collana "Tascabili – Teatro" della casa editrice Bonnano. Cfr. Scattina, 2020.

⁷ Fava, del resto, nel 1966 aveva realizzato una lunga inchiesta pubblicata sul quotidiano catanese «La Sicilia», in cui portava alla luce l'operazione edilizia condotta tra enti pubblici e privati che aveva reso la Civita di Catania «solo un deserto». Cfr. Fava, 1986.

stica, politica e culturale di Catania. Se il metodo di scrittura, pertanto, è quello dell'autofinzione, della «menzogna che dice la verità» come intendeva Jean Cocteau,⁸ l'articolazione sintattica della parola, della dizione e della prosodia si fonda sulla frammentazione e sulla ripetizione quasi ossessive, da cui deriva quel tono di ballata, quella sonorità appieno musicale, esplicitamente richiamata dal titolo dell'opera. Il ricorso al dialetto locale (che non è il protagonista del testo così come non lo sarà di quelli successivi) serve a Zinna per agganciarsi alla realtà intercettata, per restituire espressivamente le voci degli ex abitanti del quartiere catturate durante i tanti colloqui e interviste. Il suo, quindi, è un dialetto 'citato', trattato teatralmente al fine di conferirgli una musicalità carnale e poetica, inserito in una narrazione colta e allusiva in cui convivono senza inciampo alto e basso, aulico e triviale, antico e moderno.



Fig. 2 *Ballata per San Berillo*, regia di Elio Gimbo, con Turi Zinna. Piazza delle Belle, 2001. Ph. Umberto Siagura, ©Retablo

Con la regia di Elio Gimbo, le musiche originali di Fabio Grasso e la *location* dell'ex Piazza delle Belle, oggi Piazza Goliarda Sapienza a San Berillo Vecchio, *Ballata* debutta nel 2001 nella migliore tradizione del teatro di narrazione: a Zinna non occorre altro che una sedia di legno, e lo sfondo

⁸ Cfr. Cocteau, 1988, p. 17.



Fig. 3 *Ballata per San Berillo*, regia di Elio Gimbo, con Turi Zinna. Piazza delle Belle, 2001. Ph. Umberto Siagura, ©Retablo

dei ruderi di un palcoscenico *site-specific*, per dare fiato a un'affabulazione incandescente e trascinante, alla foga di un'«aspirazione alla giustizia così assoluta / da renderci intollerabile l'intero mondo» (Zinna, 2020b, p. 46). L'attore tiene la scena senza soste o esitazioni, è lui il fulcro di ogni azione parlata, il polo magnetico che calamita su di sé un coro di fantasmi dialoganti, testimoni, complici o artefici della «guerra non dichiarata di Catania» (Zinna, 2020a, p. 14).

A questo punto si impone un passo in avanti lungo la linea teatrografica del Nostro, che illustra l'evoluzione tecnologica intrapresa dal suo teatro. Un momento di svolta, in tal senso, è costituito dallo spettacolo *Sulla donna* (2003), ispirato a dei saggi brancatiani e allestito presso il Museo Emilio Greco di Catania. In questo lavoro le azioni sceniche si svolgevano simultaneamente in diversi ambienti, collegati via cavo a dei monitor posti nelle stanze in cui si trovava il pubblico, e gli attori interagivano tra loro come se condividessero lo stesso spazio. Nella sua dislocazione dei luoghi scenici, e soprattutto nell'uso non canonico delle telecamere *live*, l'esperienza di *Sulla donna* introduce uno spiegamento espressivo in forma tecnologica che troverà ampio respiro in seguito.

Nel 2012, infatti, Zinna torna ad accogliere dentro la scrittura drammaturgica l'eco delle voci spente e delle ribellioni stroncate, i sussulti e gli schianti degli invisibili al mondo, amplificando però la fisionomia spettacolare di vicende e personaggi attraverso l'utilizzo di 'attrezzi' tecnologi-



Fig. 4 *Il muro. Cronachetta drammatronica di una civile apartheid*, impianto scenico, regia e interpretazione Turi Zinna, 2018. Ph. Giovanni Nicotra, ©Retablo

ci. *Il muro. Cronachetta drammatronica di una civile apartheid* racconta la storia di Giacchino, povero barbiere di San Berillo che, durante la visita del Duce a Catania nell'agosto del 1937, per colpa di un banale errore viene prima ferocemente picchiato dai fascisti e poi umiliato dalla borghesia della sua stessa città. Il muro che dà il titolo all'opera rimanda alla serie di palizzate erette affinché Mussolini non potesse vedere le condizioni di povertà e degrado del quartiere, ma nello stesso tempo incarna una netta linea di demarcazione tra la connivenza della Catania altoborghese e la miscela esplosiva di ribellione e miseria che San Berillo rappresentava.

L'odissea di Gioacchino trova una sua collocazione multifocale e polisemantica all'interno di un complesso impianto da dj/vj set, in cui Zinna agisce da tecno-narratore e simultaneamente si fa carico della regia audio-visuale, gestendo in prima persona gli apparati mediali dello spettacolo. L'attore, pertanto, processa in tempo reale la propria voce e la fa interagire con i *beat* elettronici della partitura sonora⁹ e con una densa gamma di frammenti audiovisivi, sia filmati d'epoca dell'Istituto Luce, sia estratti della cinematografia di inizio Novecento (Man Ray, Hans Richter, Aldo Tambellini, etc.).

Grazie a un sapiente utilizzo di luci, video e amplificazioni sonore la struggente 'fiaba' di Gioacchino si dilata in una forma intermediale che ne espande e rilancia il senso, trovando la via di una composizione stilistica

⁹ Condotta insieme a Giancarlo Trimarchi.

che conferisce alla narrazione lo statuto di una «polifonia informazionale», per dirla con Roland Barthes,¹⁰ di una vera e propria coalescenza tra la presenza dell'interpretazione, dell'*acting*, e l'amplificazione dell'immagine schermica. Oggetto di prolungata fortuna scenica,¹¹ il caso de *Il muro*, della sua genesi profondamente civile e della sua configurazione intermediale, dimostra una consapevolezza di impegno e ricerca da parte Zinna che si confermerà nel tempo; lo slancio e l'intelligenza polimorfica di una teatralità che, nella polarità tensiva tra autenticità e immaginazione, tra corpo fisico e corpo messo in immagine, gioca tutta la sua partita.

3. Creazioni plurali in chiave mitologico-sperimentale

L'apporto delle tecnologie digitali si rivela drammaturgicamente decisivo in seguito, a partire dall'articolato progetto Kthack, che debutta nel 2015 in forma integrale¹² ma i cui lavori hanno intrapreso un'evoluzione autonoma estesa fino alle progettualità correnti del collettivo Retablo. Richiamando le definizioni tematiche proposte da Di Vita, riteniamo che Kthack rappresenti il vertice assoluto del filone mitologico-sperimentale della poetica di Zinna, l'esempio più fulgido di un approccio teatrale volto a trasporre il linguaggio crepuscolare del mito e dell'inconscio, confrontando sempre più il proprio talento multiplo con la contaminazione dei media elettronici.

Il titolo del progetto è il risultato della crasi tra *Katane*, l'antico nome di Catania, e *hack*, termine inglese che rinvia all'attività degli hacker volta a forzare un programma o un dispositivo informatico. Nella fusione tra *Katane* e *hack* sta il filo conduttore tematico del progetto: l'intreccio tra miti e memorie letterarie proprie della storia di Catania e il linguaggio sempre più pervasivo delle tecnologie digitali, qui adoperate per attivare nuovi modi, fortemente non standardizzati, di creare e fruire l'esperienza scenica.

Il palinsesto drammaturgico di Kthack si compone di quattro spettacoli, *Tifeo il tradimento dell'orecchio*, *De Cinere*, *Soggiornando vicino* e *Non si vive nemmeno una volta*,¹³ tutti basati su immaginifiche riscritture storico-mitologiche e affidati a un sofisticato impianto mediale. Esplicitando la quarta parete come «paradossale pratica schermica, che allo stesso tempo

¹⁰Cfr. Barthes, 2002, p. 258.

¹¹Dopo aver debuttato nel 2012, ed essere stato semifinalista al Premio Cassino Off nel 2017, lo spettacolo continua a circuitare ancora oggi, incrementando la complessità tecnologica della sua audace drammaturgia visiva.

¹²Nell'ambito del festival multidisciplinare I ART promosso dal Comune di Catania, e negli spazi di Zō Centro Culture Contemporanee.

¹³Rispettivamente diretti da Turi Zinna, Maria Arena, Federico Magnano San Lio.



Fig. 5 *Tifeo il tradimento dell'orecchio*, regia, drammaturgia e interpretazione Turi Zinna. Ph. Stefania Mazzara, ©Retablo

Stefania Mazz
fotografia

isola e mostra» (Del Gaudio, 2020, p. 173), un grandissimo doppio tulle avvolge completamente lo spazio scenico, non impedendone la visione ma funzionando a tutti gli effetti come «schermo in tempo reale» (Manovich, 2002, p. 258) che mostra immagini in videomapping.¹⁴

Tali videoproiezioni, drammaturgicamente al centro dei quattro lavori, sono l'esito di una precisa interfaccia¹⁵ uomo-macchina fondata sull'utilizzo di sensori di *motion tracking*: il corpo e la voce di Zinna, come quelli degli altri interpreti coinvolti, sono percepiti dal software Isadora¹⁶ che traduce i segnali elettro-meccanici e acustici in video e suoni, manipolandoli progressivamente nel corso degli spettacoli.

¹⁴«Con questo termine si indica la sintesi della tecnologia video con quella del computer per la realizzazione di video che si adattano alla superficie su cui vengono proiettati» (Del Gaudio, 2020, p. 185).

¹⁵Sulla nozione di interfaccia nella nuova comunicazione performativa si veda Laurel, 1991.

¹⁶Creato nel 2004 dall'artista multimediale e programmatore Mark Coniglio, insieme alla coreografa Dawn Stoppiello e al suo gruppo Troika Ranch Company, Isadora è tra i software più accreditati per la costruzione di ambienti virtuali, capace di gestire dai più tradizionali effetti video alla renderizzazione in tempo reale di file 3D complessi.

L'apparato scenografico interattivo trasforma il palcoscenico in una «prigione virtuale, traslucida, tecnologica»,¹⁷ e si fa latore di precise risonanze simboliche soprattutto nel primo lavoro, *Tifeo*: non a caso l'allestimento di Kthack ad aver goduto della circuitazione più ampia a livello nazionale nonché di recenti aggiornamenti sul piano mediale. Qui Zinna, autore del testo e solo performer in scena, dà corpo e voce a un'originale versione del mostro mitologico sepolto vivo sotto la massa vulcanica dell'Etna, presentandolo come un folle, un disadattato, un soggetto clinico trattato con farmaci ed elettroshock. È un Tifeo che, per sua stessa ammissione, ha «perso il mostruoso», è vittima di allucinazioni uditive, si sente smarrito, depresso, emarginato. Cerca di curarlo il Dottor Cadmo, deuteragonista interpretato dallo stesso Zinna in una schizofrenica alternanza di ruoli affidata all'uso strategico di una videocamera. L'attore, infatti, si serve del mezzo tecnologico per imbastire lunghi dialoghi tra Tifeo e il suo medico curante, alternando l'interpretazione del mostro rivolta verso il pubblico a quella del dottore indirizzata all'occhio digitale della videocamera e quindi proiettata sul telo-schermo. I ripetuti *close-up* del Dot-



Fig. 6 *Tifeo il tradimento dell'orecchio*, regia, drammaturgia e interpretazione Turi Zinna. Ph. Luca Pulvirenti, ©Retablo

¹⁷Zinna T., *Tifeo Il tradimento dell'orecchio*, note di regia, in <<https://retablo.org/portfolio/tifeo-il-tradimento-dellorecchio/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].

tor Cadmo, manipolati digitalmente in diretta, si inseriscono all'interno di un flusso di immagini debordanti: giochi di linee e forme geometriche colorate che seguono i movimenti di Zinna e richiamano, ripensate con il dinamismo della *computer graphics*, le masse volumetriche dell'arte suprematista. Lo spazio drammaturgicamente attivo diventa così un costruito astratto e mentale, un'esteriorizzazione 'aumentata' e lisergica della psiche alterata del personaggio.

Se la costruzione dialettica del testo si fonda sullo scontro verbale tra l'incontrollabile bestia e il razionalissimo Dottor Cadmo, è soprattutto nella serrata interfaccia tra Zinna e i dispositivi tecnologici di acquisizione e manipolazione che si rivela l'intrinseca portata metaforica dell'opera.

Natura vs civiltà, corpo vs macchina, l'essere umano è la risultanza di questa radicalizzazione di estremi che giungono a toccarsi. La percezione aumentata, polifonica, l'interazione tra l'elemento umano e quello digitale, l'esternalizzazione di sensi attraverso dispositivi extracorporei, ma sempre meno distinguibili da quelli biologici, creano una nuova mostruosità. Come Tifeo, l'uomo dell'era tecnologica è imprigionato, staccato dal proprio corpo, estraneo a sé, ma con la necessità di impadronirsi dello stesso affermando la propria libertà/animalità: il teatro è il luogo in cui ciò avviene.¹⁸

Figura chiave dell'immaginario di Zinna, il suo Tifeo si staglia come allegoria drammatica della relazione che sussiste tra le tecnologie digitali contemporanee e l'incarnazione di tali logiche all'interno del tessuto sociale e identitario. L'affermazione della presenza corporea dell'interprete non può essere disgiunta dagli strumenti digitali che servono ad aumentarla, e in questo senso si spiega la «percezione polifonica» di cui parla Zinna, giacché la sua *agency* performativa è legata a doppio filo al contributo drammaturgico degli altri (co)artefici dello spettacolo (sound e video designer). Computer, mixer e videocamera, dunque, non sono soltanto il prolungamento del suo corpo – nel senso che intendeva Marshall McLuhan –¹⁹ ma anche l'habitat tecnologico in cui agisce e con cui interagisce, creato e manipolato in stretta sinergia con gli artisti responsabili dell'ingegneria del suono (Fabio Grasso e Giancarlo Trimarchi) e dell'interattività della scena (Luca Pulvirenti). È stato lo stesso Zinna, del resto, a sottolineare l'importanza dell'interazione tra la sua recitazione tecnologicamente amplificata e la sonorizzazione e visualizzazione dell'ambiente scenico ad opera della *crew* del progetto, parlando del-

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. McLuhan, 1967.

la costituzione di «un apparato, di un'unità che recitava insieme, di un lavoro corale e quindi di un coro, in cui sta dentro anche lo spettatore».²⁰

Lungi dall'assumere pose individualiste, Zinna percorre la via della riflessione etica sul rapporto uomo/società-tecnologie non solo ibridando le forme mediali ma anche praticando fattive interconnessioni di competenze, professionalità, visioni. La sua propensione a creare collaborativamente, a intrecciare approcci eterogenei, si riflette nel principio-guida di Retablo, la «dissomiglianza come virtù»,²¹ e combacia alla perfezione con l'idea di artista plurale affermata da Andrea Balzola e Paolo Rosa.

L'artista plurale è colui che oltre a creare opere crea relazioni, agisce in una rete di relazioni senza perdere la sua dimensione autoriale. [...] Mediante i nuovi linguaggi tecnologici che sono in grado di parlare all'immaginario attuale delle persone, l'artista plurale scava nel territorio reale e ne estrae, come pietre preziose, le risorse simboliche. In questo modo può rigenerare la propria sensibilità e rivitalizzare le memorie locali, avvicinandosi e facendo avvicinare gli altri – anche persone normalmente distanti dal mondo dell'arte – a nuove visioni creative del proprio futuro (Balzola, Rosa, 2011, p. 14).

4. Visioni collettive di Controfuturi

Raggiungendo il versante più recente dell'operato artistico di Zinna appare evidente che proprio nel lemma 'futuro' si condensano fondamentali nuclei concettuali, orientati verso l'urgenza di «impegnarsi a generare nuovi immaginari di convivenza, a piantare

²⁰Zinna T., in S. Scattina, *Turi Zinna. Ibridare la narrazione*, puntata di *Confini e Sconfinamenti* del 6 marzo 2021, <<https://www.youtube.com/watch?v=cPftF-MoNWcE>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].

²¹Così infatti si presenta la compagnia all'interno del suo sito: «Il Nostro DNA: Dissomiglianza come Virtù. Drammaturghi, performer, content creator, musicisti, registi, progettisti e ricercatori: il nostro team proviene da discipline, esperienze e visioni diverse, unite dalla volontà di creare arte che ispiri e rispecchi la complessità della realtà contemporanea. Da noi, l'unicità è valore: nessuno parla la stessa "lingua" artistica, ma insieme costruiamo qualcosa che racconti la realtà in tutte le sue sfumature!». Cfr. <<https://retablo.org/chi-siamo/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].



Fig. 7 Controfuturi, Librino, 2025. Ph. Giuseppe Saitta, ©Retablo

i semi di Controfuturi possibili».²² Per l'edizione 2025 del progetto D.e-Mo,²³ intitolata Controfuturi (che si inserisce nel piano comunale di rigenerazione urbana *Palcoscenico Catania. La bellezza senza confini*), l'*ethos* civile dell'autore e il suo 'posizionamento' politico si focalizzano con rinnovata militanza sulla città etnea, allontanandosi volutamente dai centri nevralgici della cultura istituzionale e addentrandosi invece nelle sue periferie. La necessità di un confronto diretto con gli spazi più marginalizzati del territorio catanese – esattamente i quartieri Librino, Nesima e Tondicello della Plaia – nasce anzitutto dall'esigenza di rintracciare il loro potenziale espressivo, ponendoli in risalto come «luoghi generatori di visioni divergenti. [...] luoghi-limite dove convivono vulnerabilità e creatività, esclusio-

²²Zinna T., *D.e-Mo 2025 | Controfuturi. Visioni divergenti per evitare l'eterno ritorno del peggio*, in <<https://retablo.org/portfolio/controfuturi/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].

²³L'acronimo D.e-Mo sta per Democracy and Electronic Movement. Collocato dentro il progetto curatoriale permanente Dreamaturgy Zone, D.e-Mo è nato nel 2022 come un progetto di cittadinanza attiva in cui l'uso di linguaggi innovativi e tecnologie immersive diviene strumento di rigenerazione e coesione sociale. La presentazione e il programma dell'edizione 2025, Controfuturi, si possono leggere a questo link: <<https://retablo.org/portfolio/controfuturi/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].



Fig. 8 *Poison Ivy*, Retablo /
Kònic Thtr. Campo San Te-
odoro Liberato, Librino,
2025. Ph. Giuseppe Sait-
ta, ©Retablo



Fig. 9 *Poison Ivy*, Retablo /
Kònic Thtr. Campo San Te-
odoro Liberato, Librino,
2025. Ph. Giuseppe Sait-
ta, ©Retablo

ne e desiderio, assenza di servizi e ricchezza relazionale». ²⁴ Da questi presupposti è emersa la volontà di coinvolgere trasversalmente professionisti, scuole, associazioni e comunità locali, attraverso una rassegna-palinsesto dal taglio artistico e laboratoriale in cui ogni evento – spettacolo, narrazione itinerante audioguidata, roleplay ludico-performativo, laboratorio teatrale, esperienza immersiva e interattiva in virtual reality – è *attentamente calibrato per il suo luogo*

²⁴ *Ibidem*.

e Alain Baumann)²⁶ e realizzato al Campo San Teodoro Liberato di Librino a giugno 2025.²⁷ La scelta di questo luogo, appunto liberato dall'incuria e trasformato in un centro di aggregazione sociale e sportiva dall'associazione Briganti Rugby, è simbolicamente potente: uno spazio che rappresenta la riappropriazione collettiva e la riqualificazione dal basso ospita una performance sull'intelligenza artificiale e la partecipazione condivisa, un'opera(azione) che riporta alla necessità – che va oltre il teatro – di essere soggetti attivi e partecipi, anche grazie alle tecnologie. Dopo il primo esperimento in virtual reality del 2021, *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*,²⁸ l'ingegno drammaturgico di Zinna, complice l'azzardo tecnologico di Kònic Thtr, si estende in un processo creativo che può essere ricondotto alla logica della «*Mixed Media Performance*», per cui si «usano dispositivi diversificati interattivi tratti dall'universo del gaming o della VR» (Monteverdi, 2020, p. 85). La combinazione di tecnologie diverse ruota attorno al tentativo di dare forma a un giardino digitale tridimensionale, popolato da piante iperrealistiche generate dal pubblico stesso tramite sistemi LLM (Large Language Model), cioè modelli avanzati di AI generativa volti a produrre contenuti basati su prompt testuali. Utilizzando i propri smartphone gli spettatori sono chiamati a sfidarsi in una battaglia di *prompt*, inviando suggerimenti scritti all'intelligenza artificiale che vengono poi selezionati da un 'applausometro', un dispositivo che rileva l'intensità dei loro applausi per decidere quali parole trasformare in immagini 3D.

Nel dare forma alle piante e ai fiori del giardino virtuale, un giardino alla Tennyson riletto secondo l'estetica digitale del software Unreal Engine (a cui è affidato lo sviluppo dell'ambiente immersivo, frutto anche dell'interazione dei performer), si attiva una dinamica

²⁶Qui insieme a Alex Martinez Casalà per lo sviluppo e la programmazione dell'ambiente 3D, e a Xavi Casadesús per la progettazione grafica della WebApp.

²⁷Lo spettacolo nasce da una committenza e da una curatela di Retablo rivolte a Kònic Thtr, in un processo articolato in due fasi distinte. La prima, nel 2024, si è sviluppata con due residenze nell'ambito del progetto formativo Scena Contemporanea 4.0, Tecnologie immersive per l'intermedialità, finanziato dal bando TOCC PNRR Next Generation EU: *Poison Ivy*, realizzato in scena dai partecipanti come esito della residenza, ha rappresentato il progetto pilota dell'intero percorso. La seconda fase ha coinciso con il debutto italiano del lavoro all'interno di D.e-Mo 2025 | Controfuturi, dopo delle precedenti presentazioni a Barcellona, Casablanca e Maiorca.

²⁸Su questo lavoro si vedano Minciullo, 2022 e Scattina, 2023.

di «creazione-selezione-integrazione»²⁹ che solleva importanti domande sull'autorialità dell'opera. Zinna e Kònic Thtr con *Poison Ivy* si interrogano, e ci interrogano, sulla responsabilità artistica declinata come autorialità collettiva, come interconnessione democratica che si estende oltre la sola cooperazione del pubblico arrivando a includere la funzione espressiva dell'AI. Integrando anche il linguaggio della danza urbana Krump, il rilevamento dell'attività elettrica di piante reali e del movimento dei performer attraverso la *motion capture*, la drammaturgia visiva dello spettacolo si nutre della reciprocità tra biologico e artificiale, tra fisico e smaterializzato, e rilancia l'idea di un mondo 'aumentato' tecnologicamente quale risultato di un sinergico co-design di uomo e macchina. L'istanza di un immaginario che aspira a essere co-creato da sguardi diversi, per superare la soglia del medium teatrale ed espandere l'esperienza umana dentro nuovi 'paesaggi algoritmici', è stata ben interpretata da Luciano Floridi.

È straordinario pensare alla potenza di ri-immaginazione dell'esperienza anche estetica in un sistema in cui tu non crei un ambiente per le macchine né le macchine si adattano al tuo ambiente ma è il mondo che diventa frutto di un co-design, una collaborazione; le macchine non hanno alcuna intelligenza umana ma hanno una capacità produttiva straordinaria, quella di agency: sono motori di creazione quando li usiamo nel modo in cui vogliamo. [...] Il digitale in versione 3D ci permette anche di essere un po' meno corporei e questo fatto libera e scatena il mondo dell'esperienza (Floridi, 2023, pp. XXVIII e XXX).

A manifestarsi dunque, nel co-design botanico di *Poison Ivy*, è la volontà degli artisti di utilizzare la combinazione di realtà virtuale e sistemi intelligenti a fini segnatamente creativi, riattivando un effetto di condizione partecipativa³⁰ del pubblico nel segno allargato dell'interazione uomo-macchina, a cui si aggiunge quella specifica «bellezza ambivalente di un futuro sempre più automatizzato»³¹ che ogni spettatore è in grado di cogliere.

Tornando alle parole 'profetiche' di Balzola e Rosa, se «il cuore della tecnologia digitale è l'interattività», una dimensione particolare in cui essa si articola è quella dell'«*habitat partecipativo*», inteso come «condizione ibrida che intreccia elementi naturali, elementi artificiali e la performatività dell'uomo. [...] che parte dalle esigenze e dalle caratteristiche del mondo ma non coincide con il mondo reale» (Balzola, Rosa, 2011, pp. 18 e 19).

²⁹Zinna T., *D.e-Mo 2025 / Controfuturi*, cit.

³⁰Cfr. Barney *et al.*, 2016 e Giannachi, 2004.

³¹Zinna T., *D.e-Mo 2025 / Controfuturi*, cit.

La creazione di un habitat partecipativo è la spinta che anima anche *Shock in my town - Backrooms edition*, spettacolo con cui a novembre 2025 si è conclusa la rassegna Controfuturi presso l'*hub* culturale di Retablo: un'ex area proto-industriale di Via del Principe nel quartiere periferico Tondicello della Plaia, che la compagnia ha trasformato in spazio di creazione e formazione compiendo un'operazione esemplare di riqualificazione di archeologia industriale.

Lo spettacolo è il *remake* di un lavoro realizzato nel 2019,³² che già condensava dei nodi poetici fondamentali dell'ispirazione di Zinna: il desiderio di affrancarsi dal codice mimetico, la volontà di consegnare agli spettatori una lezione sul confine tra realtà e rappresentazione, ma anche un monito contro la violenza mafiosa, le stragi di Stato, l'«u golpe» ordito dalle agenzie criminali e dall'estrema destra, non esitando a denunciare esplicitamente i responsabili del «disastro sociale e politico» (Zinna, 2020c, p. 146). La formula scelta, pertanto, è ancora quella dell'autofiction, in cui l'autore trae spunto da un episodio personale (una pallottola vagante partita dalle pistole di finti poliziotti che recitavano la parte di mafiosi, che in realtà erano, la quale rischiò di colpire Zinna agli inizi degli anni Ottanta) per imbastire un serrato *storytelling* a mezza via tra fatti reali e mimesi artistica. Confermando l'attitudine a (s)comporre testi mobili, Zinna recupera il dettato drammaturgico del lavoro precedente ma lo riplasma con un montaggio diverso, in cui si alternano tre figure tutte incarnate dall'interprete: uno Zombie vittima di una strage e intrappolato in una *backroom*, un Dj Stragista esecutore materiale degli omicidi di Stato, e il narratore/persona Zinna che ricuce i fili della memoria – privata e collettiva – con il presente dell'azione teatrale, in un intenso processo ostensivo-performativo che lo disvela come artista nell'atto di rapportarsi al proprio pubblico.

Se già quest'architettura diegetica poggia sulla partecipazione degli astanti, sollecitandoli a stare al gioco di dissimulazione tra realtà e rappresentazione, la riconfigurazione dell'impianto mediale nella nuova edizione dello spettacolo rilancia il coinvolgimento del pubblico su un piano immersivo. Traslocando il racconto dello Zombie nell'universo distopico delle *backrooms*, le stanze labirintiche e perturbanti della cultura web, la scena si apre su un ambiente digitale tridimensionale, navigabile e modificabile dinamicamente poiché dotato di una logica procedurale.³³ I quadri virtuali che ospitano la narrazione sono il risultato dell'azione diretta di

³²Con il titolo *Shock in my town. Saggio ex-drammatico sull'impostura della rappresentazione sociale* lo spettacolo aveva debuttato presso Zō Centro Culture Contemporanee nell'autunno del 2019 in occasione del trentesimo anno di vita di Retablo.

³³L'ambiente scenico generativo è costruito in Unity, motore grafico leader del settore per la creazione di videogiochi 2D, 3D, realtà aumentata e virtuale.



Fig. 10 *Shock in my town - Backrooms edition*, regia Federico Magnano San Lio, interpretazione, drammaturgia interattiva e testuale Turi Zinna. Via Del Principe, Tondicello della Plaia, 2025. Ph. Lucia Pisana, ©Retablo

Zinna, il quale interagisce *live* con l'ambiente generativo attraverso sistemi di *body tracking* e di *audio-reactive*, dando forma a un paesaggio scenico distorto da effetti di *glitch* ma soprattutto multiplo e non prospettico. Nell'alternarsi di botta e risposta tra il disperato Zombie e l'esaltato Stragista, infatti, gli sguardi degli spettatori percorrono un *continuum* visivo che è la sintesi tra la 'cattura' digitale del corpo dell'attore (manipolata tramite *compositing*) e il labirinto virtuale delle *backrooms*; uno spazio che corrisponde pienamente a una «scenografia espansa», vale a dire a «una estetica nuova e flessibile, che sradica i confini tradizionali e sovverte la convenzionale nozione del ruolo dello spettatore, [...] per cui lo spazio può essere considerato come una prassi estetica che, anziché segnare dei limiti, permette al pubblico di sperimentare un'esperienza» (Gough, Lotker, 2013, p. 3).³⁴

Visivamente assorbito dalla macchina scenografica digitale, il pubblico viene chiamato in causa come «testimone-giudice»³⁵ dello scontro senza requie tra lo Zombie-vittima e lo Stragista-carnefice; a tutti gli effetti diventa parte integrante del congegno dialogico frutto dello sdoppiamento dell'interprete, e dell'intarsio di apparizioni e inserti cantanti dallo stesso in qualità di narratore, immergendosi in un fluido andirivieni di fatti e memorie, civile per tema e tecnologico per estetica.

³⁴Sulla nozione di scenografia espansa si veda anche McKinney, Palmer, 2017.

³⁵Zinna T., *D.e-Mo 2025 | Controfuturi*, cit.

C'è profonda amarezza nelle livide storie scandite dai personaggi, mentre il narratore-Zinna si fa carico del fallimento del Paese e di un'intera generazione: incapace di arginare la violenza, di spezzare il sistema di connivenze tra Stato e mafia, di sciogliere il rimpianto retrospettivo per non avere fatto di più. Il senso di sconfitta che circola tra le pieghe del racconto stringe la gola del narratore, che si abbandona a parole di cupo sconforto, lasciando addosso una consapevolezza empatica che commuove e ferisce. E forse proprio questo 'graffio' alla nostra coscienza sociale è il pregio più rilevante del teatro di Zinna, esaltato dalla capacità di accogliere le tragedie dell'oggi dentro una sfera di espressione plurale in cui, sfidando le logiche del mercato, ricerche di stampo civile e tecnologico procedono lungo un asse comune, che punta dritto al sentire dello spettatore.

La formula composita elaborata dall'artista, considerata la continua evoluzione del suo percorso, e i tanti fronti su cui sarà impegnato nei prossimi mesi,³⁶ non può essere decrittata in via definitiva ma solo distillata nella sua consistente ibridazione di codici, non dando nulla per scontato bensì aprendosi a un coinvolgimento inatteso, a «un'interrogazione collettiva sul possibile».³⁷

Bibliografia

- BALZOLA A., ROSA P. (2011), *L'arte fuori di sé. Un manifesto per l'età post-tecnologica*, Milano, Feltrinelli.
- BARNEY D., COLEMAN G., ROSS C., STERNE J., TEMBECK T. (eds.) (2016), *The participatory condition in the digital age*, Minneapolis, The University of Minnesota Press.
- BARSOTTI A. (2007), *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- BARTHES R. (2002), *Saggi critici*, Torino, Einaudi.
- BUFALINO G. (1993), *L'isola plurale*, in Id., N. Zago, *Cento Sicilie. Testimonianze per un ritratto*, Firenze, La Nuova Italia.
- COCTEAU J. (1988), *Lettere a Jean Marois*, Milano, Archinto.
- DEL GAUDIO V. (2020), *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della*

³⁶Proprio in questi giorni Zinna ha lanciato il progetto Area Protetta di Colture Poetiche, che si inserisce come categoria permanente in Dreamaturgy Zone e punta a immaginare uno spazio protetto di creazione, un incubatore in cui gli artisti possano sentirsi al sicuro mentre danno alla luce il primo stadio delle loro opere. Cfr. Zinna T., *Sopravvivere al realismo culturale*, in <<https://re-tablo.org/area-protetta-di-coltivazioni-poetiche/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].

³⁷Ibidem.

performance, Milano, Meltemi.

DI VITA V. (2020), *Appendice. Cronaca mitico-divulgativa*, in S. Scattina (a cura di), *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile*, Acireale-Roma, Bonanno, 2020, pp. 181-184.

FAVA G. (1986), *La miseria e la virtù. Catania San Berillo vent'anni fa*, «I Siciliani», 2 aprile 1986, <<https://www.argocatania.it/2019/01/05/san-berillo-la-miseria-e-la-virtu-di-giuseppe-fava/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].

FLORIDI L. (2023), *La vera rivoluzione non è l'ambiente digitale ma l'esperienza*, intervista a cura di A. M. Monteverdi, A. Pizzo, «Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia», n. 5.

GEMINI L., BRILLI S. (2024), *Gradienti di liveness. Performance e comunicazione dal vivo nei contesti mediatizzati*, Milano, FrancoAngeli.

GIANNACHI G. (2004), *Virtual Theatres. An introduction*, London-New York, Routledge.

GOUGH R., LOTKER S. (2013) (eds.), *On Scenography*, «Performance Research», XVIII, 3.

GUCCINI G. (2011), *La nuova performance epica*, «Acting Archives Review», a. I, n. 2, pp. 65-90.

ILARDO F. (2018), *Cromosoma Sicilia: l'Isola plurale come forma. La Nuova Drammaturgia Contemporanea in Sicilia: anatomia di un'estetica divergente*, Palermo, Accademia di Belle Arti.

LAUREL B. (1991), *Computer as Theatre*, New York, Addyson-Wesley.

MANOVICH L. (2002), *Il linguaggio dei media*, Milano, Olivares.

MCKINNEY J., PALMER S. (eds.) (2017), *Scenography Expanded. An Introduction to Contemporary Performance Design*, London, Bloomsbury Methuen Drama.

MCLUHAN M. (1967), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1967.

MINCIULLO V. (2022), *Teatro e nuove tecnologie: Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*, «Theatron Webzine», <<https://webzine.theatron-duepuntozero.it/teatro-e-nuove-tecnologie-una-fuga-in-egitto-rotta-virtuale-per-l'esilio/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].

MONTEVERDI A. M. (2020), *Leggere uno spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza Artificiale*, Roma, Dino Audino.

SCATTINA S. (2020), *Once upon a time... San Berillo*, in Ead. (a cura di), *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 151-179.

SCATTINA S. (2023), *Sguardi dall'Isola. Rotte per una narrazione dell'esilio*, «SigMa. Rivista internazionale di Letterature Comparate, Teatro e Arti Dello Spettacolo», 7, pp. 74-90.

- SORIANI S. (2009), *Sulla scena del racconto*, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona.
- TAVIANI F. (1985), *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino.
- TOMASELLO D. (2016), *La drammaturgia italiana contemporanea*, Roma, Carocci.
- WARREN A., WELLEK R. (1956), *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino.
- ZINNA T. (2020a), *Attraverso lo specchio che ha nascosto il mondo*, in S. Scattina (a cura di), *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 9-16.
- ZINNA T. (2020b), *Ballata per San Berillo*, in S. Scattina (a cura di), *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 21-97.
- ZINNA T. (2020c), *Shock in my town. Saggio ex-drammatico sull'impostura della rappresentazione sociale*, in S. Scattina (a cura di), *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile*, Acireale-Roma, Bonanno, pp. 133-150.
- ZINNA T. (2022), in E. Zeta Grimaldi, *Per una drammaturgia degli spazi, anche virtuali: una conversazione con Turi Zinna*, «PAC», <<https://www.paneacquaculture.net/2022/02/26/per-una-drammaturgia-degli-spazi-anche-virtuali-una-conversazione-con-turi-zinna/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].
- ZINNA T. (2013), in L. RAPICAVOLI, *Turi Zinna, personaggio-attore in continuo esperimento*, «Sicilia e Donna», <<https://www.siciliaedonna.it/interviste/turi-zinna-personaggio-attore-in-continuo-esperimento/>> [ultimo accesso 12 marzo 2026].



ESTER FUOCO

Spazialità ibride e forme della presenza nel teatro di Turi Zinna

This article examines Turi Zinna's theatre through a reconfiguration of scenic space as a dispositif that does not merely host action but actively produces it, reorganizing regimes of visibility, proximity, and relation. Drawing on the theoretical framework of Rancière's 'distribution of the sensible' and the notion of space as socially produced, the stage is approached as a hybrid and stratified environment in which corporeality, sound, and technology converge in the construction of experience. Focusing on the Kthack project and *Una fuga in Egitto*, the analysis shows how the integration of digital systems and immersive environments gives rise to a generative rather than representational dramaturgy, structured by operative protocols that condition its unfolding. Within this configuration, the spectator's position is destabilized: no longer external to the scene, but entangled within a perceptual field where the real and the virtual co-constitute one another. Zinna's theatre thus emerges as a critical space in which experience is not simply mediated but rendered reflexively opaque, exposing the technological and political conditions that underlie its very possibility.

1. Metafisica dello spazio della rappresentazione

Prima di procedere all'analisi dei casi studio presi in esame nel presente contributo, è opportuno soffermarsi su una breve disamina teorica del concetto di spazio. Questa scelta metodologica non risponde a un semplice intento introduttivo, ma deriva dalla centralità che lo spazio assume nella poetica teatrale di Turi Zinna.¹ Nel suo lavoro, infatti, la

¹ Salvatore Zinna, classe 1963, è originario di Catenanuova. Drammaturgo, organizzatore e interprete formatosi nei primi anni Ottanta alla scuola dell'I-

configurazione spaziale non costituisce soltanto la dimensione materiale in cui si colloca la performance, ma rappresenta una componente strutturale della drammaturgia e della relazione con lo spettatore. Esso diventa così al tempo stesso ambiente percettivo, luogo di relazione sociale e dispositivo politico, capace di organizzare forme di comunità temporanee e modalità specifiche di esperienza condivisa.

In questa prospettiva, il concetto di *dispositivo politico* non rinvia all'attribuzione di contenuti ideologici alla rappresentazione, bensì al modo in cui l'organizzazione dell'ambiente performativo istituisce specifici regimi di visibilità, prossimità e relazione tra i soggetti coinvolti nell'evento teatrale. È proprio all'interno di questa organizzazione del sensibile che si attiva il riferimento all'inconscio collettivo, inteso come deposito di immagini, gesti e modelli archetipici sedimentati nel tempo. La pratica performativa di Zinna vi attinge attraverso l'immaginazione e il lavoro sul corpo, trasformando tali sedimentazioni in una memoria simbolica condivisa che si manifesta in forme espressive capaci di eccedere la dimensione puramente spettacolare. La riflessione qui proposta si iscrive nel quadro teorico elaborato da Rancière intorno alla dimensione politica dell'esperienza estetica. Il concetto di «distribuzione del sensibile» (*partage du sensible*) designa l'assetto di visibilità, dicibilità e intelligibilità che definisce, in una determinata configurazione storica, chi può prendere parte allo spazio comune e secondo quali modalità; in questo senso, la politica dell'arte non consiste nella rappresentazione di contenuti ideologici, ma nella ridefinizione delle condizioni percettive che organizzano le relazioni tra soggetti, pratiche e forme di esperienza condivisa. (Rancière, 2008). Nel regime estetico dell'arte, le pratiche artistiche operano precisamente su questo livello, riorganizzando i rapporti tra vedere, dire e agire e ridefinendo le posizioni dei soggetti all'interno dello spazio sensibile della comunità. Il teatro costituisce un caso paradigmatico di tale operazione, poiché l'evento scenico implica sempre una configurazione spaziale che articola rapporti specifici tra corpi, sguardi e modalità di presenza, configurando la scena come un dispositivo che distribuisce posizioni e regimi di visibilità tra attori e spettatori.² Secondo la teoria dello «spettatore emancipato», tale configurazione non implica una contrapposizione tra attori attivi e

stituto Nazionale del Dramma Antico. Autore di opere crossmediali e crossdisciplinari per teatro, danza, musica, cinema, fonda insieme a Maria Piera Regoli e Federico Magnano San Lio nel 1989 la Compagnia Retablo (<<https://retablo.org/wp-content/uploads/2024/12/CV-SALVATORE-ZINNA.pdf>>).

² Questa dimensione politica è già iscritta nella forma del teatro classico greco: inserito nel contesto rituale e civico della polis, lo spazio teatrale istituisce un campo di visibilità condiviso in cui la comunità si confronta con le proprie tensioni e contraddizioni, configurandosi come una forma di manifestazione pubblica del politico.

spettatori passivi: lo spettatore è piuttosto un soggetto interpretante che osserva, seleziona e rielabora ciò che percepisce, partecipando alla produzione di senso attraverso un processo di traduzione delle immagini e delle azioni sceniche (Rancière, 2008, pp. 40-44).

Nel teatro contemporaneo, in particolare nella performance intermediale di Zinna, che combina diversi media quali suono, video e realtà virtuale, si può osservare una manifestazione tangibile della «società telematica» di Flusser. Queste forme teatrali sperimentali mettono in discussione i codici tradizionali della narrazione e della rappresentazione, analogamente a come le «immagini tecniche» trasformano la comunicazione visiva (Flusser, 2004, p. 22). Nella performance intermediale, gli artisti utilizzano la tecnologia non solo come strumento scenico, ma come componente essenziale dell'espressione creativa, ridefinendo così la relazione tra attore, spettatore e spazio scenico.

La tecnologia nel teatro intermediale può essere impiegata per creare ambienti immersivi che trasformano la percezione dello spazio e del tempo, superando le barriere fisiche e consentendo agli spettatori di entrare in un mondo digitalmente costruito. Ciò si allinea con il concetto del filosofo ceco di una cultura in cui la distanza fisica perde rilevanza grazie alla connettività digitale. Questa pratica artistica solleva interrogativi cruciali sull'autenticità dell'esperienza umana in un'epoca in cui la realtà può essere simulata o interamente costruita attraverso mezzi digitali.

Inoltre, il teatro e le performance intermediali dell'artista catanese si confrontano direttamente con la dialettica tra libertà e determinismo. Nel teatro che integra elementi digitali, infatti, l'azione dal vivo può essere manipolata, distorcendo la realtà attraverso la mediazione tecnologica (Flusser, 2004). Ciò spinge artisti e pubblico a interrogarsi sulla natura dell'arte e sulla sua capacità di riflettere la realtà umana o di crearne un'alternativa. La performance intermediale diviene così un terreno di sperimentazione per la simpoiesi performativa (Haraway, 2016), in cui la co-creazione tra esseri umani e tecnologia avviene in tempo reale. Questo ibrido tra performance dal vivo e tecnologia avanzata riflette le tensioni e le possibilità fin qui dette, configurandosi come uno scenario privilegiato per indagare nuove forme di coscienza, intelligenza e arte in una società radicalmente trasformata dalla tecnologia.

Si tratta di un teatro da attraversare e abitare piuttosto che da definire, un teatro su cui riflettere attraverso l'esplorazione. Pertanto, in questo discorso non ci limitiamo a tracciare i cambiamenti nel panorama artistico a seguito dell'irruzione della tecnologia, ma ci addentriamo anche in un'indagine sociologica dello stato trasformato dell'«essere» che questa nuova arte rappresenta e della dissonanza cognitiva che essa introduce (Fuoco, 2025). Un teatro non solo mediato, ma «mediatizzato», che evidenzia come la società sia sempre più permeata e influenzata dalla logica dei

media (Hepp, 2013). Tale processo, particolarmente rilevante per le arti performative che impiegano la tecnologia, trasforma profondamente sia la produzione sia la fruizione delle opere artistiche.

In questo senso, la drammaturgia di Zinna può essere interpretata come una composizione di quadri drammaturgici, ovvero unità formali in cui suono, parola, vuoto scenico, presenza corporea e dispositivi tecnologici concorrono alla costruzione dell'esperienza teatrale. Il quadro drammaturgico non coincide semplicemente con un momento narrativo, ma rappresenta un campo percettivo temporaneo in cui i diversi elementi della scena si organizzano secondo una logica compositiva. Il suono assume in questo contesto una funzione strutturale. Il tono della voce, la tessitura sonora dell'ambiente, le pause e le eventuali elaborazioni elettroniche contribuiscono a definire la qualità sensibile della scena (Hayes, 2017). Allo stesso modo il vuoto scenico diventa una componente attiva della drammaturgia: la gestione delle distanze, delle sospensioni e delle pause produce una tensione percettiva che orienta l'attenzione dello spettatore e amplifica la densità simbolica della rappresentazione. A questi elementi si aggiungono le impronte elettroniche della scena, ovvero le tracce tecnologiche che configurano lo spazio performativo contemporaneo: ambienti virtuali, immagini stereoscopiche, paesaggi sonori digitali e dispositivi immersivi. Queste componenti non sostituiscono la presenza dell'attore, ma instaurano con essa una relazione dialettica, generando una stratificazione di livelli percettivi in cui reale e virtuale coesistono. La scena diventa così un luogo di interazione tra corpi fisici e corpi sociali. Da un lato vi è il corpo dell'attore, con la sua presenza materiale e la sua voce; dall'altro lato vi è il corpo dello spettatore, che attraverso la percezione, la memoria e l'immaginazione partecipa attivamente alla costruzione del senso dell'evento performativo (Fischer-Lichte, Wihstutz, 2012).

Risulta ora ancora più chiaro come una trasformazione di questo genere conduca inevitabilmente a interrogarsi prima di tutto sulla natura dello spazio della rappresentazione. In questo senso la riflessione di Fabrizio Cruciani appare ancora particolarmente significativa:

Lo spazio è così non soltanto una qualità della realtà fisica quanto piuttosto una struttura storica dell'esperienza: in arte, e nel teatro, è una dimensione del soggetto, che rimanda all'immaginario, all'attività fabulatrice dell'intelletto. [...] Lo spazio teatrale, come il teatro, è refrattario a identificazioni univoche [...] è stato più campo di esperienza che oggetto di conoscenza (Cruciani, 2024, pp. 17-20).

Il teatro tende infatti a negare, manipolare o reinventare lo spazio ricevuto, trasformandolo continuamente in funzione della creazione drammatica. Questa concezione trova una significativa risonanza nella teoria dello spazio lefebvriana, secondo cui lo spazio non è una realtà neutrale o puramente geometrica, ma una produzione sociale.

Lefebvre sostiene che ogni spazio è il risultato di pratiche sociali, relazioni di potere e processi simbolici che lo strutturano e lo rendono significativo. Lo spazio non è quindi semplicemente il luogo in cui le azioni avvengono, ma il prodotto dinamico delle relazioni che lo attraversano; e si distingue tra le pratiche spaziali (spazio percepito), ovvero le azioni quotidiane; le rappresentazioni dello spazio (spazio concepito), pianificato da esperti; e gli spazi di rappresentazione (spazio vissuto), vissuti dagli utenti attraverso simboli (Lefebvre, 1974). Applicata al teatro contemporaneo, questa distinzione permette di interpretare lo spazio scenico come una dimensione stratificata: lo spazio fisico della scena, lo spazio progettato dalla drammaturgia e lo spazio immaginario costruito dall'esperienza dello spettatore (Beato, 2025, pp. 37-39).³

Questa dimensione relazionale assume nuove configurazioni con l'introduzione delle tecnologie immersive. L'ambiente virtuale non sostituisce la scena, ma ne ridefinisce le condizioni percettive, trasformando lo spettatore da osservatore esterno a partecipante immerso nello spazio performativo. In termini lefebvriani, si potrebbe dire che il teatro contemporaneo tende a produrre nuovi spazi vissuti, in cui esperienza sensibile, immaginazione e tecnologia contribuiscono alla creazione di ambienti percettivi inediti.

2. Kthack e la riconfigurazione del sensibile

All'interno del quadro teorico delineato, il progetto Kthack (2015) si configura come un fondamentale campo di sperimentazione attraverso cui Turi Zinna elabora una concezione dello spazio teatrale come ambiente interattivo, sensibile e tecnologicamente mediato. Il progetto non introduce semplicemente strumenti digitali, ma ne ridefinisce la struttura, ponendo al centro la relazione tra spazio, percezione e dispositivo.⁴

Kthack nasce dall'intreccio tra due dimensioni: «da un lato il territorio etneo più volte distrutto e sepolto sotto la lava», configurato come «monumento all'oblio e alla continua rinascita»,⁵ dall'altro il mondo delle tec-

³ Questa concezione trova una risonanza significativa anche nelle teorie contemporanee della performance. Sia Lehmann che Fischer-Lichte hanno mostrato come il teatro contemporaneo, nella sua dimensione postdrammatica, non si organizzi più esclusivamente attorno alla centralità del testo, ma si configuri come campo performativo di elementi eterogenei, in cui immagini, corpi, suoni e tecnologie contribuiscono alla costruzione dell'esperienza scenica.

⁴ Vd. Pernice 2015.

⁵ Cfr. <<https://www.agenda.unict.it/10540-tifeo.htm>> [ultimo accesso 6 marzo 2026].



Fig. 1 *Tifeo il tradimento dell'orecchio*, regia, drammaturgia e interpretazione Turi Zinna. Screenshot da <<https://www.youtube.com/watch?v=wvNZrGy0Oog>>

nologie digitali e delle pratiche non standardizzate di fruizione mediale. Questo doppio asse, memoria geologica e innovazione tecnologica, non costituisce un semplice sfondo tematico, ma struttura profondamente la logica drammaturgica delle opere, che si organizzano come «processi di distruzione, trasformazione e ricostruzione del reale».⁶

In questo senso, le performance si collocano pienamente nella prospettiva per cui lo spazio teatrale non è più un contenitore neutrale, ma una produzione relazionale, un dispositivo che organizza forme di esperienza e di comunità (Rancière, 2008). La drammaturgia non si sviluppa più come successione di azioni all'interno di uno spazio dato, ma come «compilazione altra [...] in un apparato scenico sensibile, digitale, interattivo, in cui le azioni performative [...] una volta processate da un computer, non rappresentano, ma generano esiti». Questo passaggio è decisivo: la scena non è più rappresentazione, ma produzione (Fischer-Lichte, 2008).

L'impiego degli ambienti di programmazione scelti consente l'utilizzo di sistemi scenici reattivi, nei quali suono, immagine e luce vengono modulati in tempo reale in relazione all'azione *live*. In questa configurazione, il codice non è uno strumento invisibile, ma parte integrante della drammaturgia: organizza le condizioni di emergenza dell'immagine e del suono, trasformando la scena in un sistema dinamico. È in questo senso che la riflessione di Lev Manovich sulla centralità del software come forma culturale risulta particolarmente pertinente: la scena di Kthack può essere letta come un database performativo, ovvero un insieme di elementi modulari

⁶ *Note di regia*, p. 1.

che si attivano attraverso l'interazione. La narrazione qui non è più lineare, ma emerge dalla combinazione di stati e possibilità (Manovich, 2013).

Tuttavia, questa apertura combinatoria non coincide con una totale libertà. Infatti, ogni sistema digitale è governato da protocolli, ovvero da regole operative che determinano ciò che è possibile fare all'interno del sistema. La scena interattiva che caratterizza le quattro opere del progetto (*Tifeo il tradimento dell'orecchio*, *De Cinere*, *Soggiornando vicino*, *Non si vive nemmeno una volta*) è strutturata da queste logiche: l'interazione tra attore e dispositivo è mediata da condizioni tecniche che stabiliscono quali input sono riconosciuti e quali trasformazioni possono avvenire. La scena si configura così come uno spazio di tensione tra *agency* performativa e struttura tecnologica.

Questa dinamica emerge con particolare evidenza nello spettacolo *Τυφῶν - Tifeo il tradimento dell'orecchio*,⁷ dove il conflitto tra impulso primordiale e razionalizzazione si traduce in una tensione tra corpo e sistema. Il protagonista è descritto come una figura rinchiusa nel retro della propria mente, la cui dimensione interiore diventa il vero spazio dell'azione (Pernice, 2015).

Ciò che lo spettatore percepisce non è semplicemente una rappresentazione narrativa, ma un ambiente mentale esternalizzato attraverso dispositivi visivi e sonori. La presenza del Dottor Cadmo, che «ipnotizza il mostro con la musica del razionalismo progressista», può essere letta anche come metafora del dispositivo tecnologico stesso: un sistema che organizza, normalizza e controlla. In questo senso, la scena diventa il luogo in cui si manifesta la tensione tra una dimensione caotica e una struttura regolativa, tra apertura e protocollo. Inoltre, lo spettacolo *Tifeo* consente di leggere questa operazione alla luce del paradigma interpretativo elaborato da Aby Warburg, in particolare attraverso il concetto di *Nachleben der Bilder*. Il mito del gigante Tifeo – sepolto sotto l'Etna e responsabile dei movimenti tellurici della terra – non si presenta qui come semplice ripresa di un motivo del passato, ma come riemersione di una forma simbolica che attraversa e riattiva differenti strati della memoria culturale. La persistenza del mito, quindi, non va intesa nei termini di una trasmissione lineare o di una consapevole citazione, bensì come una sopravvivenza attiva inscritta nel

⁷ *Tifeo* ideazione Maria Piera Regoli, Turi Zinna, Giancarlo Trimarchi e Fabio Grasso, drammaturgia e interpretazione Turi Zinna, musiche dal vivo e ingegneria del suono Fabio Grasso e Giancarlo Trimarchi, interattività scena digitale Luca Pulvirenti / laboratorio Mammasonica in collaborazione con Piero Douber (Hackspace), scena Salvo Pappalardo, disegno luci Aldo Ciulla, supervisione artistica Federico Magnano San Lio, regia Turi Zinna.

tessuto stesso dell'immagine, che riemerge secondo dinamiche antropologiche profonde. La scena diventa così il luogo in cui tali forme iconiche riattivano la propria carica espressiva, manifestandosi come configurazioni simboliche capaci di eccedere il proprio contesto originario e di produrre nuovi effetti di senso nel presente.

Il progetto di Zinna può essere interpretato come una forma di *digital storytelling* performativo che assume una forma spaziale e immersiva nella quale la dimensione narrativa si sviluppa attraverso l'esperienza percettiva dello spettatore. L'ambiente scenico diventa uno spazio narrativo espanso in cui la dimensione simbolica e mitica del racconto si articola attraverso la relazione tra azione performativa e ambiente digitale.

A differenza di *Tifeo*, costruito attorno alla dimensione archetipica e mitica del racconto, *Soggiornando vicino*⁸ orienta la ricerca verso una drammaturgia più intimamente legata alla memoria e alla dimensione linguistica della presenza. In questo spettacolo la parola diventa il principale vettore di configurazione dello spazio performativo, mentre gli interventi digitali contribuiscono a rendere instabili i confini tra ambiente reale e ambiente immaginario, generando una scena percettivamente mobile e stratificata (Pernice, 2015). Il protagonista, chiuso in uno spazio minimo, «si trasmuta in un foglio di carta assorbente» su cui si depositano tracce linguistiche e affettive. Le proiezioni, i paesaggi sonori e le trasformazioni visive non illustrano semplicemente la narrazione, ma la producono, configurando uno spazio che si comporta come una superficie sensibile.

Lo spazio non è più un dato preliminare, ma un effetto emergente della relazione tra elementi eterogenei, configurandosi come ambiente ecologico che è scenario di una nuova dimensione rituale del teatro contemporaneo, un dispositivo di costruzione di comunità ibride. L'estetica teatrale della partecipazione tende così a configurarsi come luogo di tensione e di riscrittura del contratto enunciazionale tra scena e spettatore, ridefinendo continuamente le modalità attraverso cui l'evento performativo viene percepito e interpretato (Beato, 2025, p. 63).

Questa trasformazione deve essere letta, nell'intenzione dell'artista catanese, anche alla luce della crisi dello spazio pubblico che caratterizza molte società contemporanee. Nel corso della modernità il teatro ha rappresentato uno dei luoghi privilegiati di costruzione simbolica della comunità: uno spazio nel quale una collettività si riuniva per condividere

⁸ *Soggiornando vicino* liberamente ispirato all'omonimo racconto di Turi Salemi, ideazione Maria Piera Regoli, Turi Zinna, Federico Magnano San Lio, drammaturgia Maria Piera Regoli e Turi Zinna, interpretazione Turi Zinna, musiche dal vivo e ingegneria del suono Fabio Grasso e Giancarlo Trimarchi, interattività scena digitale Luca Pulvirenti / laboratorio Mammasonica, scena Salvo Pappalardo, disegno luci Aldo Ciulla, regia Federico Magnano San Lio.



Foto Antonio Parrinello

Fig. 2 *Una fuga in Egitto*. Rotta virtuale per l'esilio, progetto drammaturgico, post produzione e regia Turi Zinna, drammaturgia Lina Prosa, Tino Caspanello, Turi Zinna, 2021. Ph. Antonio Parrinello, ©Retablo

un'esperienza estetica e politica. Con la trasformazione dei media e la progressiva frammentazione delle forme di partecipazione pubblica, questo modello di comunità teatrale entra gradualmente in crisi.

In tale contesto il teatro non si limita più a rappresentare la comunità, ma diventa il luogo in cui possono emergere forme di comunità temporanee generate dall'esperienza condivisa dell'evento performativo. L'evento teatrale assume così una funzione liminale: uno spazio di transizione in cui i partecipanti vengono momentaneamente sottratti alle strutture ordinarie dell'esperienza sociale e coinvolti in una configurazione relazionale che ridefinisce, anche solo per la durata della performance, le modalità della presenza e della partecipazione collettiva (Balme, 2008).

Se nei lavori di Kthack il digitale opera ancora come dispositivo di trasformazione percettiva all'interno di uno spazio condiviso, con *Una fuga in Egitto*, tale processo giunge a una radicalizzazione: lo spettatore non si limita più a percepire uno spazio trasformato, ma vi entra direttamente, attraverso dispositivi immersivi che ridefiniscono completamente il suo modo di fruire l'opera. La relazione tra performer e pubblico continua a essere attraversata da una particolare intensità percettiva – una sorta di energia relazionale che attraversa lo spazio dell'evento performativo – che costituisce uno degli elementi fondamentali dell'esperienza teatrale.

3. Lo spettatore immerso: Una fuga in Egitto

All'interno del percorso di ricerca sviluppato con il progetto Kthack lo spettacolo *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*⁹ (2021) rappresenta una tappa decisiva nella sperimentazione di nuove forme di drammaturgia legate agli ambienti immersivi. L'opera si configura come un esperimento per spazi virtuali e realtà aumentata nel quale la dimensione tecnologica non sostituisce la presenza teatrale, ma la riorganizza all'interno di un dispositivo scenico inedito.

L'esperienza è concepita secondo una logica di rapporto uno a uno: ogni spettatore, indossando il visore, viene immerso in uno spazio narrativo che alterna differenti livelli di percezione, un sistema multidimensionale che mette in relazione performance teatrale, cinema stereoscopico a 360°, arti visive digitali, musica elettronica e tecniche sceniche tradizionali.

Il sistema tecnologico utilizzato nello spettacolo è quello dei visori Oculus Meta Quest, strumenti che permettono allo spettatore di attraversare

⁹ *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*, drammaturgia Lina Prosa, Tino Caspanello, Turi Zinna, progetto drammaturgico, post produzione e regia Turi Zinna, attori in video 360° stereoscopico Barbara Giordano, Marcello Montalto, Chiaraluce Fiorito, Giovanni Arezzo, Valentina Ferrante, attori in scena Valentina Ferrante, Turi Zinna, musiche originali e ingegneria del suono Giancarlo Trimarchi, regista assistente Federico Magnano San Lio, luci Gaetano La Mela, sviluppatori Unity Tiziano Lotta e Funny Tales, sviluppatore max msp: Gianluca Aresu, costumi Vincenzo La Mendola, D.O.P. Antonio Parrinello, collaboratore compositing Rocco Minore, produzione Retablo Dreamaturgy Zone. Cfr. <<https://retablo.org/portfolio/una-fuga-in-egitto/>> [ultimo accesso 10 marzo 2026].



Foto Antonio Parrinello

Fig. 3 *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*, progetto drammaturgico, post produzione e regia Turi Zinna, drammaturgia Lina Prosa, Tino Caspanello, Turi Zinna, 2021. Ph. Antonio Parrinello, ©Retablo

diversi livelli di realtà: l'ambiente virtuale, lo spazio fisico circostante e la sovrapposizione di elementi digitali alla scena reale. La drammaturgia sfrutta precisamente questa oscillazione tra stati percettivi differenti, alternando momenti di immersione totale nello spazio virtuale ad altri in cui lo spettatore percepisce nuovamente lo spazio reale e la presenza fisica degli attori.

L'uso della visione a 360° consente di superare lo sguardo assertivo legato alla convenzione palco-platea e alla frontalità della scena, introducendo una modalità percettiva immersiva e situata. Lo spettatore si trova così ad alternare due regimi di visione: da un lato la prospettiva frontale del teatro tradizionale, dall'altro una percezione incorporata e questa oscillazione costituisce uno degli elementi più significativi della drammaturgia, trasformando lo spettatore in un nodo dinamico di relazioni tra spazio fisico, ambiente virtuale e immagine.

In questo senso, il dispositivo immersivo non si limita a produrre un effetto di simulazione, ma rende percepibile il carattere costruito dello sguardo tecnologico. Come osserva Zinna, nella visione a 360° viene meno la distanza tra il punto di vista dello spettatore e quello della macchina da presa: la loro coincidenza evidenzia il grado di mediazione e di manipolazione implicito nel dispositivo.

Assume inoltre rilievo la natura delle tecnologie impiegate: i visori attraverso cui si accede all'ambiente virtuale appartengono a un ecosistema controllato da grandi piattaforme digitali. L'esperienza immersiva si realizza dunque all'interno di un'infrastruttura economica e tecnologica non neutrale, che contribuisce a ridefinire le condizioni stesse dello spazio scenico contemporaneo.

Nel contesto di una performance di questo tipo, in cui il dispositivo immersivo non sostituisce la scena, ma ne espande le possibilità percettive e relazionali, i concetti di *onboarding* e *offboarding* assumono una funzione strutturale nella definizione del rapporto tra spettatore, dispositivo tecnologico e spazio della rappresentazione. Tali processi delimitano il campo esperienziale della performance, configurandosi come soglie attraverso cui lo spettatore viene progressivamente introdotto e riemerge da un regime percettivo altro (Garson, 2025, pp. 46-53).

L'*onboarding* studiato da Zinna si configura esplicitamente come soglia drammaturgica e percettiva, quando

nel foyer entra un vapore che proviene dalla sala, due figure in tuta da lavoro ci conducono ai nostri posti, e ci allacciano i caschi. Si parte. Tramite i visori di realtà virtuale, il pubblico (in dieci, quindici al massimo) percepisce di essere all'interno e di essere parte dello stesso ambiente nel quale agiscono i personaggi. Figure simili a spettri, tableau vivant, «dentro la scatola (Dolci, 2021).



Fig. 4 *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*, progetto drammaturgico, post produzione e regia Turi Zinna, drammaturgia Lina Prosa, Tino Caspanello, Turi Zinna, 2021. Ph. Anthea Ipsale, ©Retablo

Questa 'trasformazione' è ulteriormente tematizzata all'interno della scena attraverso il discorso dell'Arcangelo Nero, che esplicita la condizione dello spettatore come soggetto immerso e consapevole del dispositivo: «Rinchiusi nella scatola attaccata alla scatola che si chiude con la tua fronte». Il visore viene così nominato e reso visibile come dispositivo, trasformando l'*onboarding* in un processo non solo di accesso, ma anche di presa di coscienza critica. Ancora più esplicita è la dichiarazione: «Ho creato io l'account senza il quale tu, qui, non saresti potuto neanche entrare», che mette in scena l'atto stesso dell'ingresso come condizione mediata e controllata. Parallelamente, l'*offboarding* emerge come processo di riemersione percettiva e rielaborazione critica, inscritto nella struttura stessa della drammaturgia. Se l'*onboarding* comporta la sospensione del mondo reale, l'esperienza immersiva conduce progressivamente a una crisi di tale separazione, come suggerisce la domanda: «Dove finisce la tua mente e dove inizia il resto del mondo?». Questa oscillazione tra interno ed esterno prepara il momento finale, in cui lo spettatore viene simbolicamente reinserito in uno spazio condiviso, ma trasformato. La scena conclusiva rende esplicito questo passaggio attraverso una potente immagine di riemersione: lo spettatore è «sommerso fino al collo» insieme ad altri corpi che indossano visori «del tutto simili a quello indossato dallo spettato-

re», configurandosi come «naufrago tra i naufraghi». Qui l'*offboarding* non coincide con un semplice ritorno alla realtà, ma con una presa di coscienza della propria condizione all'interno del dispositivo tecnologico e sociale. L'uscita dall'esperienza si configura dunque come momento riflessivo, in cui la percezione del reale è ridefinita alla luce dell'immersione vissuta.

Come detto, nella configurazione proposta dallo spettacolo lo spettatore sperimenta una condizione percettiva ambivalente: pur non trovandosi fisicamente nello spazio della rappresentazione, ha la sensazione di essere immerso al suo interno. Ne deriva una fluidità spazio-temporale dell'esperienza scenica che rompe la linearità della visione frontale tipica del teatro tradizionale, configurandosi come esempio concreto del passaggio da una fenomenologia dell'*embodiment*, in cui l'esperienza percettiva resta

legata alla centralità del soggetto individuale e a un corpo concepito come radicato nello spazio, a una fenomenologia dell'*emplacement*, nella quale la percezione emerge dalla co-implicazione tra corpo e ambiente (Beato, 2025, pp. 33-34). Da questo punto di vista, l'esperienza cognitiva non è il prodotto di un soggetto isolato ma il risultato di una rete di relazioni ecologiche che coinvolgono corpo, spazio e ambiente (Ingold, 2000).

Il dispositivo teatrale e partecipativo qui analizzato implica una rinegoziazione del tradizionale contratto enunciazionale della scena teatrale alla luce di una differente distribuzione di ruoli, spazi e forme di *agency*. Se nella scena teatrale classica tale contratto si fonda su una distinzione relativamente stabile tra chi agisce e chi osserva, nelle configurazioni immersive questa separazione tende a ridefinirsi: lo spettatore non è più soltanto destinatario dell'evento performativo ma diventa parte della sua configurazione percettiva. L'immersione chiamata in causa non deve quindi essere intesa come fuga dalla realtà, ma come una modalità percettiva



Foto Antonio Parrinello

Fig. 5 *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*, progetto drammaturgico, post produzione e regia Turi Zinna, drammaturgia Lina Prosa, Tino Caspanello, Turi Zinna, 2021. Ph. Antonio Parrinello, ©Retablo

nella quale il soggetto entra in relazione con il mondo attraverso un'intensificazione sensoriale e affettiva dell'esperienza (Beato, 2024, p. 99).

Il copione sembra suggerire una riflessione critica sul ruolo della tecnologia contemporanea, rappresentata non tanto come strumento neutrale quanto come dispositivo che interviene nella configurazione dell'esperienza e della soggettività. La ricorrenza della metafora della 'scatola', che si sovrappone alla mente dello spettatore, lascia intravedere una possibile interiorizzazione del sistema tecnico, entro cui anche il pensiero e la memoria appaiono mediati, come suggerisce l'espressione «pensano di pensare ricordi». Allo stesso tempo, elementi come il «tempio e il codice sorgente» possono essere letti come figure simboliche di forme di potere che regolano l'accesso, l'interazione e la produzione di senso. In questo quadro, la scena sembra articolare una tensione tra individuo e sistema, ma anche aprire a una dimensione collettiva e politica, visibile tanto nelle immagini di comunità in fuga quanto negli spazi di organizzazione e resistenza condivisa. La dimensione performativa diventa così il luogo in cui si intrecciano controllo e possibilità di trasformazione, lasciando emergere, accanto alla regolazione tecnica, anche pratiche di relazione e di azione collettiva.

Da questo punto di vista l'esperienza proposta da *Una fuga in Egitto* può essere letta come una riflessione sulle modalità attraverso cui le tecnologie del capitalismo digitale producono nuovi ambienti percettivi e nuove forme di relazione tra soggetti, immagini e narrazione.

In tale contesto assume particolare rilievo la scelta iconografica che costituisce il punto di partenza della drammaturgia. Lo spettacolo prende ispirazione dal dipinto *Una fuga in Egitto in barca* di Giambattista Tiepolo, realizzato nella seconda metà del XVIII secolo. L'opera appartiene a un momento storico che coincide con l'alba della modernità industriale e può essere interpretata come un'immagine sospesa tra tradizione e trasformazione.

Nella configurazione scenica dello spettacolo il quadro non rappresenta soltanto una fonte iconografica ma diventa parte integrante dell'ambiente virtuale. L'immagine pittorica entra a far parte degli oggetti digitali che compongono lo spazio scenico, mentre i personaggi della narrazione si muovono all'interno di un ambiente generato a partire dallo stesso dipinto. Questo passaggio produce una trasformazione significativa del rapporto tra immagine e scena: il quadro non viene semplicemente rappresentato ma diventa uno spazio attraversabile della drammaturgia.

Questa operazione può essere interpretata alla luce della teoria benjaminiana dell'immagine dialettica. Per Benjamin l'immagine emerge come punto di condensazione tra tempi storici differenti, luogo in cui passato e presente entrano in relazione producendo nuove configurazioni di senso (Benjamin, 1997). Nel caso di *Una fuga in Egitto*, l'immagine settecentesca di Tiepolo entra in relazione con le tecnologie immersive contemporanee,

generando una costellazione temporale nella quale lo spettatore non osserva semplicemente l'immagine ma vi entra.

Troviamo ancora una volta l'eco della teoria di Warburg in cui le immagini non appartengono definitivamente al tempo storico in cui sono state prodotte ma continuano a riemergere in contesti culturali differenti attraverso processi di trasformazione e riattivazione simbolica. La *Nachleben der Bilder* implica che un'immagine possa riapparire assumendo nuove funzioni all'interno di sistemi mediali diversi e di conseguenza l'immagine di Tiepolo sopravvive nel dispositivo teatrale contemporaneo non come citazione estetica ma come matrice iconica che viene riattivata attraverso la tecnologia immersiva.

Lo schermo non è più una superficie di separazione tra osservatore e immagine ma diventa una soglia attraverso la quale il soggetto entra nello spazio della rappresentazione. Se Narciso rappresenta la figura archetipica dell'*experienter* che si immerge nell'immagine scambiandola per realtà, nello spettacolo tale dinamica si trasforma in un'esperienza collettiva e tragica: l'immersione non coincide più con l'illusione di una presenza piena, ma con una condizione di esposizione e vulnerabilità condivisa (Pinotti, 2021, pp. 28-29). Nell'epilogo, infatti, lo spettatore non attraversa semplicemente la soglia dell'immagine, ma vi è sommerso insieme ad altri corpi, ad altri naufraghi. L'immagine immersiva non si offre più come spazio di accesso privilegiato o di potenziamento dell'esperienza, ma come ambiente instabile e precario, attraversato da tensioni politiche e da condizioni materiali di crisi. In questo senso, l'immersività non realizza una promessa di immediatezza, ma rende visibile la propria ambivalenza: da un lato coinvolge il soggetto fino a inglobarlo, dall'altro ne espone la fragilità all'interno di un sistema che lo eccede. La soglia, lungi dall'essere superata, si moltiplica e si stratifica, diventando il luogo in cui si manifesta la coincidenza inquietante tra immersione e perdita di orientamento, tra esperienza e rischio di dissoluzione.

È proprio in questa torsione che lo spettacolo produce il suo gesto critico: l'immersione non è più esperienza individuale di assorbimento nell'immagine, ma condizione collettiva che richiama scenari di migrazione, fuga e sopravvivenza. L'*experienter* non è più Narciso, ma un soggetto situato in un mondo in crisi, in cui l'accesso all'immagine coincide con l'essere esposti alla sua instabilità. L'immersività si configura così non come promessa di presenza, ma come pratica che rende percepibile la precarietà stessa del reale, trasformando la soglia in uno spazio politico di attraversamento e di rischio.

4. *Conclusion*

Invece di stabilire un unico quadro interpretativo fondato su una narrazione condivisa con il pubblico, l'intervento del sistema tecnico – a volte parzialmente occultato ma percettivamente attivo – produce un evento la cui natura processuale e il carattere reiterativo prevalgono sull'interpretazione simbolica. Come si evince dall'analisi, tale evento tende a incrinare la tradizionale separazione tra scena e sala, così come quella tra reale e simbolico, configurando uno spazio ibrido in cui percezione, corpo e tecnologia si co-determinano (Arnulf, 2019). Il dispositivo tecnologico utilizzato da Zinna, lungi dall'essere neutrale, opera secondo logiche proprie, spesso non immediatamente visibili, che regolano il flusso dell'informazione e le condizioni dell'interazione. In questo senso, la relazione tra attore e tecnologia non è simmetrica né stabile, ma intrinsecamente tensionale e precaria, esposta a possibili rotture, analogamente a uno strumento inaffidabile: «Ogni tentativo di costruire una relazione simmetrica tra l'uomo e l'essere tecnico è distruttivo tanto per i valori dell'individuo quanto per quelli dell'essere tecnico» (Simondon, 2021). L'interazione simbolica attivata nelle opere analizzate eccede il valore puramente semantico della rappresentazione teatrale. Ciò che emerge con maggiore evidenza è la costruzione di una spettatorialità immersa nell'opera, capace di testimoniare una trasformazione più ampia del teatro contemporaneo sempre più legato a una condizione percettiva paradossale che coinvolge simultaneamente distanza e incorporazione. Lo spettatore si trova infatti a oscillare tra due modalità di visione: da un lato lo sguardo assertivo, legato alla distanza prospettica e alla convenzione della frontalità teatrale; dall'altro uno sguardo immersivo o aletico, che nasce dall'essere collocati all'interno dell'ambiente performativo e dall'esperire la scena come spazio vissuto (Beato, 2024, p. 44). Nel teatro di Zinna la densità della parola drammaturgica e della costruzione poetica assume una funzione decisiva. La scrittura scenica non si limita a organizzare l'azione narrativa, ma diventa il mezzo attraverso cui lo spazio rarefatto dell'ambiente virtuale viene simbolicamente abitato e riempito. Il linguaggio teatrale agisce dunque come forza di condensazione semantica, capace di strutturare l'esperienza percettiva dello spettatore.

L'uso che Zinna fa dei dispositivi digitali non produce una semplice estetica della simulazione, ma diventa uno strumento per interrogare criticamente le condizioni contemporanee della percezione, della presenza e della relazione tra immagine e corpo. La sua ricerca sviluppata mostra come il teatro contemporaneo possa ancora reinventare le proprie condizioni di esistenza, trasformando le tecnologie immersive in strumenti di riflessione critica sul rapporto tra immaginario, spazio e comunità percettiva. In questa prospettiva, il teatro non abbandona la propria dimensione

relazionale e rituale, ma la riformula all'interno delle nuove configurazioni mediali del presente.

Se l'ipotesi qui avanzata è corretta, le arti performative rappresentano un limite cruciale alla digitalizzazione: la loro insistenza sulla co-presenza incarnata, sulla temporalità effimera e sulla costruzione intersoggettiva del significato le pone come argine alla normalizzazione algoritmica della vita sociale. In un'epoca di sorveglianza digitale e comunicazione mediata, esse riattivano la possibilità di un tempo pubblico libero, in cui gli individui si incontrano non come dati, ma come esseri vulnerabili e agenti.

È precisamente perché l'immaginario sociale moderno non possiede una propria carne, perché prende a prestito la propria sostanza dal razionale, da un momento del razionale che esso trasforma così in uno pseudorazionale, che è destinato alla crisi e all'erosione e che la società moderna contiene in sé la possibilità "oggettiva" di una trasformazione di ciò che finora è stato il ruolo dell'immaginario nella storia (Castoriadis, 1987 p. 160).

Zinna sembra configurare il suo teatro non solo come spazio di rappresentazione, ma come luogo critico in cui si rendono visibili e negoziabili le condizioni stesse dell'esperienza, restituendo alla percezione una dimensione politica capace non tanto di opporsi alle tecnologie, quanto di riorganizzarsi al loro interno. Si delinea così una forma di resilienza del teatro rispetto al dispositivo tecnico, intesa come capacità di riarticolare le proprie condizioni di esistenza senza rinunciare alla propria dimensione relazionale e sensibile.

Bibliografia

- ARNULF T. (2019), *Pratiques technologiques émergentes dans le théâtre et l'installation*, «Appareil», 21.
- AUSLANDER P. (1999), *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge.
- BALME C. (2008), *Introduction: Theatre and Theatre Studies*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BEATO M. R. (2025), *Fenomenologia della partecipazione. L'esperienza dello «spettatore» teatrale postumano*, Roma, Bulzoni.
- BENJAMIN W. [1942] (1997), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di M. Ranchetti e G. Bonola, Torino, Einaudi.
- BONSIGNORE T. (2022), *Nuove politiche della visione. La Fuga in Egitto è virtuale*, «Teatro e Critica», <<https://www.teatroecritica.net/2022/07/nuove-politiche-della-visione-la-fuga-in-egitto-e-virtuale/>> [ultimo accesso 6 febbraio 2026].

- CASTORIADIS C. (1987), *L'immaginario capovolto*, a cura di E. Colombo, Milano, Elèuthera.
- DOLCI P.S. (2022), «Una fuga in Egitto», in *chiave femminista la Sacra famiglia*, «Il manifesto», <<https://ilmanifesto.it/una-fuga-in-egitto-in-chiave-femminista-la-sacra-famiglia>> [ultimo accesso 6 febbraio 2026].
- FISCHER-LICHTE E. (2008), *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London, Routledge.
- FISCHER-LICHTE E., WIHSTUTZ B. (2012), *Performance and the Politics of Space*, London, Routledge.
- FLUSSER V. [1978] (2004), *Il mondo codificato*, in *La cultura dei media*, Milano, Bruno Mondadori.
- GARSON C. (2025), *La "conquête américaine" de l'espace vide du métavers : essor d'un nouveau théâtre virtuel*, «Théâtre/Public», 2025/2, n. 256, pp. 46-53.
- GIACOBBE G. (2021), *FUGA IN EGITTO (UNA)* - regia Turi Zinna, «Sipario», <<https://ilmanifesto.it/una-fuga-in-egitto-in-chiave-femminista-la-sacra-famiglia>> [ultimo accesso 11 marzo 2026].
- HANSEN M.B.N. (2004), *New Philosophy for New Media*, Cambridge (MA), MIT Press.
- HARAWAY D.J. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press.
- HAYES L. (2017), *From site-specific to site-responsive: sound art performances as participatory milieu*, «Organised Sound», 22(1), pp. 83-92.
- HEPP A. (2013), *Cultures of Mediatization*, Cambridge, Polity Press.
- INGOLD T. (2000), *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London-New York, Routledge.
- LEFEBVRE H. (1974), *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos; trad. it. *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.
- LEHMANN H.-T. (2006), *Postdramatic Theatre*, London, Routledge.
- MANOVICH L. (2013), *Software Takes Command*, New York, Bloomsbury.
- MINCIULLO V. (2022), *Teatro e nuove tecnologie: Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*, «Theatron Webzine», <<https://webzine.theatron-duepuntozero.it/teatro-e-nuove-tecnologie-una-fuga-in-egitto-rotta-virtuale-per-lesilio/>> [ultimo accesso 10 marzo 2026].
- PERNICE L. (2015), *Progetto Kthack*, «Arabeschi», n. 6, luglio-dicembre 2015.
- PINOTTI A. (2021), *Alla soglia dell'immagine. Da Narciso alla realtà virtuale*, Torino, Einaudi.
- RANCIÈRE J. (2008), *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique.
- SESTO GIORDANO M. (2023), *Viaggio tra mondo reale e virtuale: "Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio"*, «Rumor(s)cena», <<https://www.rumorscena.com/09/04/2023/viaggio-tra-mondo-reale-e-virtuale-una-fuga-in-egitto-rotta-virtuale-per-lesilio>> [ultimo accesso 6 febbraio 2026].

ROSSINI I. (2018), *Centro Zo di Catania: The medium is the message?*, «Teatro e Critica», <<https://www.teatroecritica.net/2018/03/centro-zo-di-catania-the-medium-is-the-message/>> [ultimo accesso 6 febbraio 2026].

SIMONDON G. (2021), *Del modo di esistenza degli oggetti tecnici*, Napoli-Salerno, Orthotes.



| Saggi



STEFANO CARRAI

*Premessa a***Dante visuale. La fortuna visiva delle opere dantesche
dalle miniature al cinema**

La propensione a illustrare e visualizzare il testo letterario ha una tradizione secolare, tanto antica quanto lo è l'attitudine parallela e complementare a corredare di didascalie l'immagine dipinta o scolpita. Nel panorama italiano il caso dei tre grandi scrittori del Trecento è senz'altro paradigmatico. Basta scorrere il vecchio studio di Victor Massèna (Prince d'Essling) e di Eugène Muntz sulla fortuna figurativa dell'opera di Petrarca (1902) o l'imponente *Boccaccio visualizzato* compilato da Vittore Branca e Victoria Kirkham (1999) per rendersi subito conto di come tra Medioevo e Rinascimento gli artisti s'inducessero spesso a trarre ispirazione da questi due autori, fosse per dipingere una tavola o decorare i margini di un codice oppure le mura di un palazzo ovvero un cassone nuziale. Si tratta in genere di rappresentare attraverso la realizzazione visuale un testo o eventualmente i suoi momenti salienti. Per Dante il fenomeno è ancor più dilagante e arriva fino ad oggi, come ha messo in luce una lunga tradizione di ricerche che fa capo a Lucia Battaglia Ricci e Andrea Mazzucchi, oltre che alle rispettive scuole. La popolarità della *Commedia* dantesca fa sì che a volte l'artista si appropri di una scena o di un'immagine per rifunzionalizzarla in chiave personale o comunque diversa.

Alla Scuola Normale di Pisa, nella circostanza del centenario del 2021, si è pensato di cogliere l'occasione per approfondire questo aspetto della fortuna di Dante e non soltanto per ciò che riguarda il poema ultraterreno, ma anche per la *Vita nova*. L'idea di organizzare un incontro di studi su questo argomento è venuta a Giovanna Rizzarelli e, per ritardi dovuti all'epidemia di Covid, si è concretizzata nei giorni 23 e 24 giugno 2022 col titolo *Dante per figuras*. Con grande tenacia la stessa Giovanna Rizzarelli ha poi raccolto i contributi scritti che ne sono risultati. La compagine, che ora «Arabeschi» raccoglie e pubblica per la curatela sua, di Giulia Depoli e di Chiara Portesine, rispecchia la varietà degli interventi tenuti al convegno. Si va infatti dall'indagine di

Marcello Ciccuto sulle miniature di un codice importante di area visconteo-sforzesca a quella di Giulia Depoli, che esamina l'opera assai originale di due artiste britanniche di fine Ottocento, Phoebe Anna Traquair ed Evelyn Paul, le quali hanno illustrato rispettivamente le rime della *Vita nova* e la sua traduzione inglese condotta da Dante Gabriel Rossetti. Rimane sul prosimetro giovanile di Dante, portandoci però alla piena contemporaneità, il saggio di Chiara Portesine, che studia la brillante riscrittura delle fonti nella *New Vita nova* di Lamberto Pignotti (2016). Al fumetto *L'inferno di Topolino* (1949-50) si applica invece l'analisi di Lorenzo Bartoloni, che ne illustra gli aspetti anche tecnici della versificazione del testo firmato da Guido Martina. In epoca ancora vicino a noi si torna con l'ampia carrellata di Lucia Battaglia Ricci, relativa alle interpretazioni visuali della *Commedia* rese dagli artisti fra gli anni Sessanta del secolo scorso e i primi anni Duemila. Non poteva mancare poi, ovviamente, l'ambito di studi dell'immagine in movimento: Silvio Alovio e Stella Dagna scelgono il personaggio del conte Ugolino per indagarne la rappresentazione lungo tutto l'arco della storia del cinema dalle origini alla contemporaneità; Sandra Lischi ci dà infine una stimolante ricognizione della popolarità della figura e dell'opera di Dante nella televisione e nella videoarte.

Come si vede questi saggi costituiscono dunque sì una serie di affondi su episodi particolari della fortuna visuale di Dante, ma al tempo stesso forniscono al lettore un attraversamento largo del campo d'indagine in questione.



MARCELLO CICCUTO

*Una sintesi di cultura visiva tardo-gotica: la Commedia
'Parigi-Imola'*

By this essay I try to show how the structuring of a picture commentary of the *Commedia* (by the hand of Magister Vitae Imperatorum) is part of the Visconti politics aimed at recovering a *plenitudo potestatis* which had its roots in ancient history. Illuminated in the way of those classical texts of ancient history that crowded the shelves of the ducal library, this *Commedia* mirrored a process of validation of the state power in key of a human visionary travelling, towards an almost heavenly horizon.

L'espandersi presso le corti di Bernabò e Gian Galeazzo Visconti di una cultura di riflessione storico-figurativa ebbe a fondarsi, come è noto, anche sulla collocazione dell'eredità libraria specialmente di radice petrarchesca presso il Castello di Pavia: di qui gli straordinari portati che, vera e propria 'moda' diremmo a partire grosso modo dal 1388, una nuova quanto intensa produzione codicologica (e pure monumentale) venne a definire, assieme a una vasta *translatio studii* – dai modelli resi correnti dalla committenza di Francesco I da Carrara alle forme imitative della *revanche* di Francesco II Novello – entro un generale progetto di consolidamento di un'identità politica, sulle orme di un ideale di riconquistata *romanitas* come pure sulla via di una prospettiva salvifica di cui il potere politico visconteo si sarebbe fatto carico anche attraverso l'accostamento al testo della *Commedia* dantesca (rappresentato in almeno sei esemplari di pregio all'altezza dell'inventario 1426 della stessa biblioteca pavese). (Pellegrin, 1955, 1969; Cavagna 1989, pp. 29-97; Albertini Ottolenghi, pp. 1-238).

Di fatto, tra l'arrivo a Pavia della biblioteca di Francesco I e l'affermarsi di uno spirito di *reconquista* culturale giocata dai Visconti nei termini del recupero di una *plenitudo potestatis* che affondava le sue radici nella storia degli antichi, stanno numerose esperienze artistiche

legate all'*ouvrage de Lombardie* e alle sue direttrici agganciate a una materia di stampo gotico-cavalleresco, ai temi del trionfo degli Uomini Illustri o insomma ai tanti acquisti storico-classicizzanti degli esordi padovani e veronesi attivi in questa prospettiva. La celebre *Incoronazione di Gian Galeazzo in Paradiso* del codice della *Genealogia* viscontea, Bibliothèque nationale de France, lat. 5888, f. 1, evoca alla fine giusto l'orizzonte di un immaginario di perfezione quasi paradisiaca che si riteneva pertinente alla vicenda terrena della casata nonché all'apoteosi di un intero ceto: un messaggio di conquista di una *eternitate* mondana, anche, al quale non poteva dirsi estraneo appunto nemmeno il portato delle rinnovate quanto iterate letture del poema dantesco e dei suoi commentari. Del resto anche la bulimia ritrattistica dello stesso signore visconteo presente all'*Offiziolo Visconti*, ora diviso fra il ms. B.R. 397 e il Landau-Finaly 22 della Biblioteca Nazionale Centrale fiorentina (Bollati, 2003, pp. 219-384; Kirsch 1991), ascende alla voga delle effigi imperiali diffusa dalla seminale *Historia imperialis* di Giovanni de Matociis che figurava con l'esemplare oggi della Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigi VII 259, proprio negli armadi del fondo pavese.

Giova ricordare quanto il progetto visconteo di riacquisto della storia antica, esemplare e classica consolidato specialmente dal duca Filippo Maria ai fini dell'affermazione di un ideale imperiale di *concordia ordinum* che potesse far scorgere in Milano una seconda Roma (altresì in riconosciuta opposizione alla prospettiva civico-repubblicana dei fiorentini, espansa dalle proposizioni già pienamente umanistiche di un Leonardo Bruni),¹ fece centro particolarmente sulla valorizzazione di tanti testi di storia e relative figurazioni, che potessero per parte loro definire la consistenza di un *exemplum vitae* nel quale l'istruzione o l'immagine stessa del principe venissero a esaltarsi per un'*utilitas* e un *decus* realizzati nel tempo presente (Rosso, 2015, pp. 3-5).

Assieme all'avvio di un'intensa pratica di volgarizzamenti, con Suetonio e la *Historia Augusta* quali prime opere a essere volgarizzate e, come vedremo, anche dotate di corredi illustrati di rilievo, fu questione per i duchi di contare su una *schola* di funzionari e di intellettuali che potessero sostenere quel processo di accreditamento del potere signorile in chiave di eccellenza storico-politica, sia sul piano di progettualità e committenza letterarie, sia su quello di una resa visiva di quella sacralizzazione della storia antica e profana che, per quanto ancora goticamente attardata su radicali aulico-cavallereschi, rappresentava una forma comunque rinno-

¹ Anche per la posizione polemica assunta da Guarino nei confronti di Poggio Bracciolini in materia di cesarismo – ripresa dai Barzizza padre e figlio, come vedremo – utile sarà la consultazione del recente studio di P. Ponzu Donato (2020, pp. 9-33).

vata di *translatio imperii* rispetto al passato; apprendo allora ai primi segnali umanistici di una edificazione eroicizzata del principato un'ampia fetta dell'apparato propagandistico governativo. Di un'affermazione molto marcata di una *plenitudo potestatis* ad ogni livello si dovettero far carico i vari umanisti circolanti attorno alla corte ducale, a partire da quel Guarino Veronese (Ponzù Donato 2020, p. 15) – maestro dei Barzizza padre e figlio – che seppe fra i primi versare nel contenitore propagandistico del cesarismo ducale i modelli dell'impegno retorico-oratorio e della conoscenza della storiografia classica.

Ma dalla prospettiva guariniana, declinata pure nelle posizioni di un accentuato fervore anti-repubblicano, discendeva come è noto l'attività profusa da Gasparino e Guiniforte Barzizza specialmente sul piano del perfezionamento dei tanti strumenti retorico-oratorii che quella filosofia morale avrebbero dovuto sostenere: Gasparino avrebbe intanto consolidato il terreno alla diffusione dei prototipi di un'eloquenza ciceroniana modellata su numerosi testi-cardine della storiografia classica (Zaggia, 1998, pp. 120-126);² determinando una direttrice culturale lungo la quale si sarebbe radicato poi il lavoro di esegeta semplice e limitato ma competente del figlio Guiniforte. In più, il coinvolgimento con *boni pictores* documentato per l'insegnamento 'liberale' di Gasparino (Baxandall, 1965, p. 183) si sarebbe riprodotto anche nell'attività a più largo raggio dello stesso Guiniforte, solo a pensare ai vari codici illustrati di classici alla cui storia fu avvinto nel corso delle sue esperienze sforzesche e aragonesi, oppure se vogliamo anche all'esser ritrattato nel codice Agliardi della British Library, ms. Additional 14786, forse dallo stesso Maestro delle Vitae Imperatorum (Zaggia, 1998, p. 130-131). Ciò che l'epistola proemiale a Iacopo da Abbiate, nel commento al codice 'Parigi-Imola' della *Commedia* (Calenda, 2011, pp. 284-285), finisce per collocare nella giusta prospettiva di una collaborazione interartistica, diciamo pure fra *ordo rethoricus* e codici di una pittura 'di storia', fondamentale sul crocevia della politica iconocratica di Filippo Maria Visconti.

Perché è indubbio che uno dei momenti iniziali di detta politica sembra aver coinciso con l'accostamento di Filippo Maria al testo di Dante indotto dall'opera di un umanista e miniatore quale fu Marziano Rampini da Tortona (o di Sant'Aloisio), secondo la testimonianza del Decembrio;³

² Per il valore poi che avrebbero assunto in quest'ambito episodi quali la composizione dell'*Orthographia* barzizziana o la produzione dello sforzesco codice Varia 75 della Biblioteca Reale di Torino si può rinviare allo studio di C. Revest (2016, pp. 47-72).

³ Questo il luogo interessato: «Litterarum studiis a pueritia edoctus fuit sub Ioanne Tienio preceptore suo, qui non litteris, sed moribus eius presens astitit, ac



Fig. 1 Omero, *Iliade e Batracomiomachia*, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 32. 1, f. 17r, ca. 1440-1443. Per gentile concessione della Biblioteca Medicea Laurenziana Digital Library, CC BY-NC-SA, <https://tecabml.contentdm.oclc.org/digital/collection/plutei/id/550344>

alla testa di una trafila di ‘pensieri per immagini’ che un altro passo del Decembrio ha il merito di aver collegato alle iconografie astratte, da tarocchi, da sequenze di *viri illustres* ma anche da vistosa animazione in chiave naturalistica che cominciarono ad essere apprezzate dai gusti aulici ducali anche sul tracciato delle iconografie proposte col *Tractatus de deificatione sexdecim heroum* e con la ricchezza ornamentale dei mazzi di tarocchi ad esso per più aspetti oltreché materialmente collegati.⁴

Di qui le figurazioni eroicizzanti e le esemplarità in figura che in particolare la produzione dei mazzi di tarocchi era venuta accreditando in un ambiente, quello visconteo, pronto ad accogliere sulle carte dei codici di ‘rappresentanza storica’ e relativa iconizzazione del potere dinastico o nei cicli a fresco di luoghi-simbolo come Casa Borromeo o il Duomo di Monza l’effetto di eter-

veluti pedagogus quidam erudit, nec quicquam fieri ab eo permisit, eruditus est autem precipue ex Petrarce sonitiis, confectis materno carmine, quorum lectione adeo afficiebatur; ut et princeps etiam aliquo assidente annotari faceret, preponeretque, que prius, queve posterius legi cuperet. Audivit et Martianum dertonensem summa attentione explicantem vulgares libros, quos Dantis appellant, audivit e Livii historias, verum nullo ordine, sed ut queque memoratu digna subicerentur excerpens quod gratius sibi foret» (da P.C. Decembrio, 1928, p. 322).

⁴ Ivi, pp. 323-324: «Variis etiam ludendi modis ab adolescentia usus est, nam modo pila se exercebat, nunc folliculo: plerumque eo ludi genere, qui ex imaginibus depictis fit, in quo precipue oblectatus est, adeo ut integrum eorum ludum mille et quingentis aureis emerit, autore vel in primis Martiano dertonensi eius secretario, qui deorum imagines, subiectasque his animalium figuras, et avium miro ingenio, summaque industria perfecit». L’importanza di quest’opera e del suo autore per la diffusione di alcune iconografie già di tradizione astrologica e ora decisamente ‘eroiche’ in senso petrarchesco è messa in luce da R. Caldwell (2020-2021, pp. 46-55).



Fig. 2 Guglielmo da Pesaro, *De practica seu arte tripudii*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Italien 973, f. 21v, ca. 1463 (Source <https://gallica.bnf.fr/>)

nizzazione del proprio ruolo nel mondo (Bandera, 1999, pp. 105 e 111; Delmoro, 2021, pp. 70-77).

Di questi codici figurati abbiamo campionatura eccelsa entro le ampie committenze di opere classiche, nell'originale veste latina o volgarizzate, che caratterizzarono l'*entourage* di Filippo Maria: basterà guardare a quanto la critica recente ha saputo ricostruire attorno a *monumenta* di questo tipo, a una produzione codicologica orchestrata sia dal duca in persona, sia dai suoi numerosi funzionari di corte, sia da dignitari di varia estrazione e collocazione. Saranno sotto il nostro sguardo allora le imprese di committenza libraria ascendenti a intellettuali del calibro del bolognese Tommaso Tebaldi (cui riferire ad



Fig. 3 Suetonio, *Vitae duodecim Caesarum*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 162, f. 164v, 1443 (Source <https://gallica.bnf.fr/>)

esempio la copia del *De gestis Alexandri* ora Bibliothèque de l'Arsenal 1092 o la *Vita Iohannis Baptistae* filelfiana del Vat. Lat. 5880); del Bartolomeo Aicardi legato all'*Historia Augusta* vaticana o allo Suetonio del Trivulziano 696 come pure a quello dell'eminente Urbinatense Lat. 437 nel volgarizzamento di Antonio da Rho; dell'altro Antonio (da Pesaro) promotore di capolavori quali le *Vite dei dodici Cesari* ancora suetoniane del Vaticano Ottoboniano lat. 1966; o infine del Gianmatteo Bottigella, dall'impegno del quale soprattutto prendono forma e fortuna le realizzazioni di alcuni fra gli iconotesti più celebri, bastante il ricordo del *Liber de excellentibus ducibus* di Cornelio Nepote – Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. Riccardiano 631 – e di nuovo dello Suetonio ora a Cambridge (Fitzwilliam Museum, ms. McClean 162) fra tutti quelli inventariati e discussi dalla bibliografia critica più recente.

Evidente come qui il dispiegamento della stilematica illustrativa del Maestro delle Vitae Imperatorum raggiunga un'altissima definizione espressiva, sulle tracce di quella tendenza «of unrealistic but decorative amiability that was a constant feature of illumination in manuscripts produced for the Milanese court over a period of more than seventy years» (Sutton, 1991, p. 87), e in particolare entro una forte sintonia con le immote iconizzazioni, auliche ed eroicizzanti, nelle quali si distingueva il vocabolario del Maestro delle Ore di Modena o Tomasino da Vimercate che dir si voglia; una volta visti di questo gli esiti deposti su iconotesti appresi a figurazioni araldiche ed esemplari, dalla tendenza a un esibizionismo espressivo focalizzato su elementi di una narrazione digressiva spesso naturalisticamente atteggiata quando non fortemente deviante rispetto alla 'storia prima', più testualmente rilevante. Ciò che accade splendidamente nel manoscritto dell'Aja, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 F 6, c. 24 (*Libro d'Ore di Isabella di Castiglia*) (cfr. Sutton 1991; Bollati, 2003, pp. 280-281), che può valere da battistrada per diversi altri codici esemplari di uno stile narrativo di questo tipo, fra il trattato di giochi nel ms. V.E. 273 della Biblioteca Nazionale di Roma, le *Romuleae fabulae* del Gualterius Anglicus di Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 1213, o la *Commedia* del Banco Rari 39 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale) (Melograni, 1990, p. 278) ben accostabile al nostro Parigi-Imola se teniamo per fermo quanto l'immaginario eroico-esemplare delle committenze ducali abbia trovato poi nel linguaggio fantasiosamente digressivo del Maestro delle Vitae Imperatorum una sua fissazione araldica evidentissima o, a dirla diversamente, una spettacolarizzazione dello spazio rappresentativo delle miniature quale effetto dominante di una generale dinamica narrativa. Varrebbe estendere il discorso alle migliori iconizzazioni in linea con questa tendenza, potremmo dire fra il Tito Livio Italien 118 della Bibliothèque nationale de France, la ricordata *Historia Augusta* del Vat. Lat. 1903 o gli *Scriptores* del torinese (Biblioteca Nazionale) E III 19; ma avendo sott'occhio il Pari-

gi-Imola viene facile verificare quanto il *ductus* narrativo del Maestro delle Vitae Imperatorum sia fissato in linea di principio su una figurazione standard e ripetitiva dei personaggi-guida, Dante e Virgilio nella prevalenza dei casi, al massimo potenziata attraverso una qualche movenza o espressione emotivamente caricata dei personaggi modulari, iterabile e iterata senza soluzione di continuità talora con convenzionali gesti deittici⁵ o pose in accentuata e alla fine anti-naturale curvatura, tali da non arrivare a intaccare la tutto sommato inerte modularità del trovato ma incrementandone anzi le valenze di araldica ieraticità. Un confronto di forte efficacia può esser fatto con l'identica risultanza da emblema nelle figure staticizzate occorrenti nel corpo tutto del ms. CCXXXIX della Biblioteca Capitolare di Verona (Pier Candido Decembrio, *In libri Epitomatum Illustriorum Viventium Plutarchi*).

Non dunque dalla ripetitiva serialità delle figure-guida occorrenti in ogni miniatura viene la pur evidentissima dinamicità narrativa della partitura illustrata del nostro codice 'Parigi-Imola'; che risulta affidata in effetti e invece e nel più delle occorrenze alla dettagliata animazione rappresentativa degli sfondi, dei dettagli paesaggistici, delle collocazioni infernali di Dante e Virgilio fatte con abbondanza descrittive e sbrigliata fantasia costruttiva: come accade – tanto per fare qualche comparazione – ancora in classica compostezza su un Tito Livio

⁵ Si tratta di una marca stilistica del Maestro delle Vitae Imperatorum, come più volte rilevato nello studio, fondamentale per la conoscenza del nostro artista, di A. Ritz-Guilbert (2010).

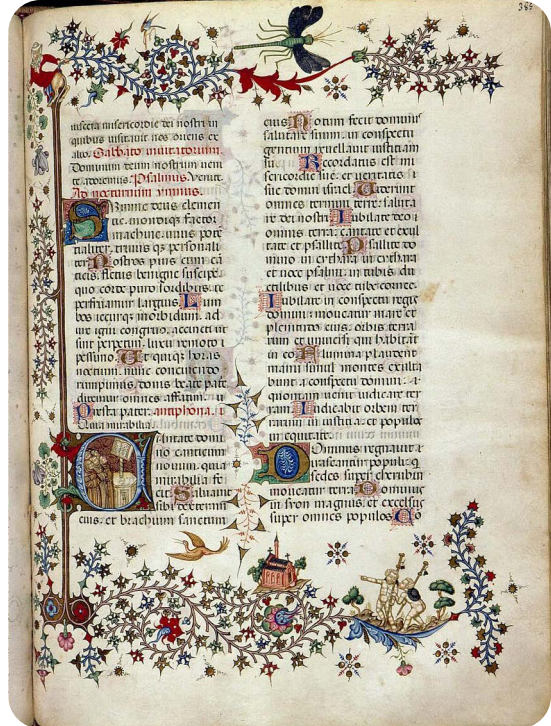


Fig. 4 *Breviario di Maria di Savoia*, Chambéry, Bibliothèque municipale, ms. 4, f. 385, ca. 1434, Œuvre du domaine public: libre de droits (Source: ARCA IRHT <https://arca.irht.cnrs.fr/ark:/63955/md53jw827h9p>)

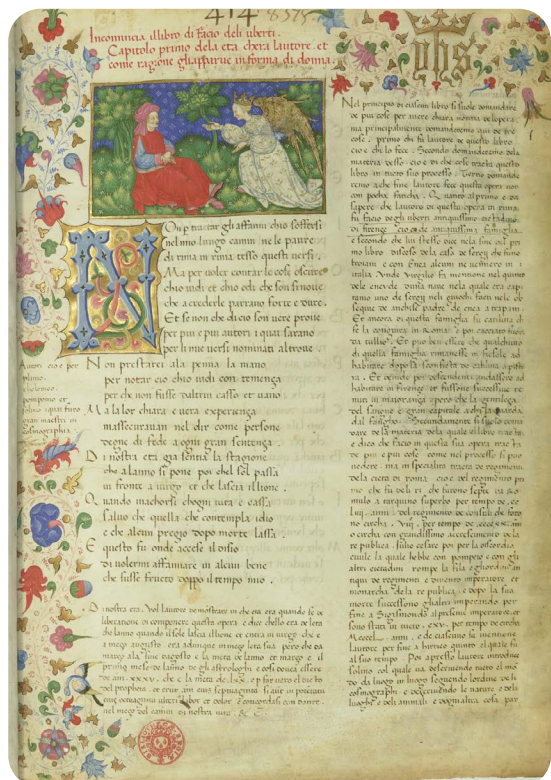


Fig. 5 Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Italien 81, f. 1r, 1447 (Source: <https://gallica.bnf.fr/>)

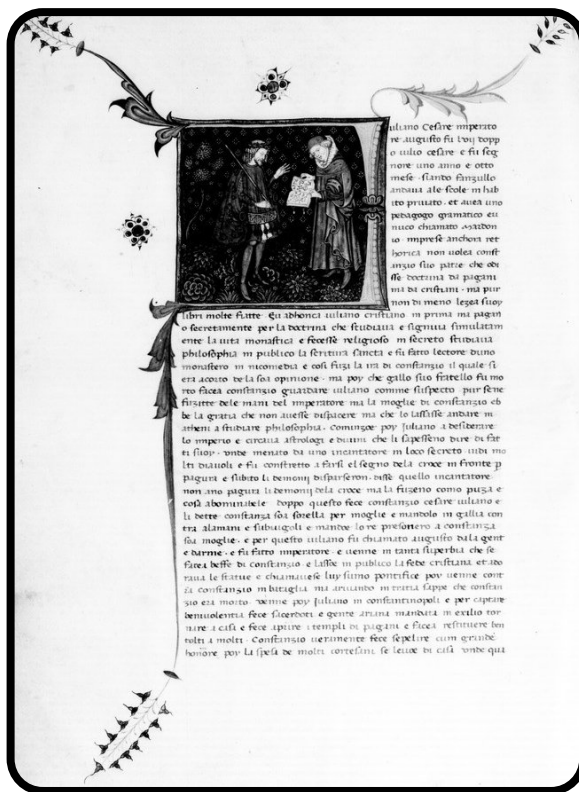


Fig. 6 Suetonio, *Vitae duodecim Caesarum*, Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Italien 131, f. 81v, 1441 (Source <https://gallica.bnf.fr/>)



Fig. 7 Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial, Macrobio, *Saturnalia*, Ms Latinos, Q-1-1, f. 1, ca. 1455

Vat. Lat. 1854 (eppoi in un affine di Glasgow, University Library, ms. Hunter 370-V 1 7, a non dire della compostezza d'esordio di una carta notissima del *Dittamondo* Italien 81) (Algeri, 1996-1997, pp. 153-159) e a piene mani invece nel *Breviario* di Maria di Savoia e altrove, per quanto non con gli esiti di alta spettacolarizzazione dello spazio rinvenibili nel Parigi-I-mola, capaci di accogliere l'intera energia narrativa entro la componente appunto secondaria o di margine o 'deviante' rispetto all'iconografia cristallizzata dei personaggi.

Nel lavoro del Maestro per questo codice diventa preminente una dinamica descrittiva in debito col naturalismo degli erbari e dei *tacuin*a che già aveva contribuito a svecchiare i canoni dell'illustrazione libraria aulico-cavalleresca, e che adesso fa spostare il fuoco narrativo dalla *centration* esplicita sul personaggio-araldo all'animazione del corredo come accessorio e di sfondo delle scene infernali, pure in concordanza con analoghe soluzioni presenti nel *Pontificale* di Francesco Pizzolpasso (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. 28) o nel lavoro del Maestro di Ippolita Sforza per i *Saturnalia* di Macrobio, El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, ms. Q

1 1.

Ne scopriremmo facilmente la sintonia col divagare da umanista-*conteur* del commentatore Barzizza, maestro non proprio nell'uso del volgare quanto piuttosto in quella digressione in chiave esemplare e morale (Ruggiero, 2021, pp. 410 - 413) cui si affidava lo scopo, appunto, di 'divertire' il committente-lettore, nei modi già sperimentati da vari artisti della Lombardia quattrocentesca col loro *istoriare* di marca tutta cortese, non dunque impostato sulla figurazione di azioni realmente dramatizzate quanto piuttosto addensato nell'intensificato esercizio di un descrivere pittorico che fra il libero registro narrativo e l'astrazione di una tutta araldica *courtoisie* ricavava anche dal testo dantesco gli emblemi della sua propria storia.

Bibliografia

- ALBERTINI OTTOLENGHI M.G. (1991), *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza. Gli inventari del 1488 e del 1490*, «Studi petrarcheschi», n.s. 8, pp. 1-238.
- ALGERI G. (1996-1997), *Un Tito Livio lombardo della Biblioteca Vaticana*, «Rivista di storia della miniatura», 1-2, pp. 153-159.
- BANDERA S. (a cura di) (1999), *Brera. I tarocchi: il caso e la fortuna. Bonifacio Bembo e la cultura cortese tardogotica*, Milano, Electa.
- BAXANDALL M. (1965), *Guarino, Pisanello and Manuel Chrysoloras*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 28, pp. 183-204.
- BOLLATI M. (2003), *La miniatura tardogotica in Lombardia e il Libro d'Ore Visconti*, in M. Bollati (a cura di), *Il Libro d'Ore Visconti. Commentario al codice*, Modena, Panini, pp. 219-384.
- CALDWELL R. (2020-2021), *Le Traité de la déification des seize héros, un «proto-tarot» milanais et son auteur*, in T. Depaulis (éd.) *Tarots enluminés. Chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne*, catalogue de l'exposition (Issy-les-Moulineaux, Musée Français de la Carte à Jouer, 15 décembre 2021 – 13 mars 2022), Paris, Lienart, pp. 46-55.
- CALENDA C. (2011), *Guiniforte Barzizza*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi, I, I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, tomo I, Roma, Salerno, pp. 284-285.
- CAVAGNA A.G. (1989), «*Il libro desquaternato: la carta rosechata da rati*». *Due nuovi inventari della libreria visconteo-sforzesca*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», n.s. 88, pp. 29-97.
- DECEMBRIO P.C. (1928), *Vita Philippi Mariae Vicecomitis*, in A. Butti, F. Fossati, G. Petraglione (a cura di), *Opuscula historica*, Bologna, Zanichelli.

DELMORO R. (2020-2021), *Entre Filippo Maria Visconti et Francesco Sforza: trois célèbres tarots ducaux*, in T. Depaulis (éd.) *Tarots enluminés. Chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne*, Tarots enluminés. Chefs-d'œuvre de la Renaissance italienne, catalogue de l'exposition (Issy-les-Moulineaux, Musée Français de la Carte à Jouer, 15 décembre 2021 – 13 mars 2022), Paris, Lienart, pp. 70-77.

KIRSCH E.W. (1991), *Five illuminated manuscripts of Giangaleazzo Visconti*, University Park and London, Pennsylvania State University Press.

MELOGRANI A. (1990), *Appunti di miniatura lombarda. Ricerche sul «Maestro delle Vitae Imperatorum»*, «Storia dell'arte», 70, p. 278.

PELLEGRIN É. (1955), *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza, ducs de Milan au XVe siècle*, Paris, C.N.R.S.

PONZÙ DONATO P. (2020), *Between Dante and Caesar. The Vernacular Policy of Filippo Maria Visconti*, «Humanistica Lovaniensia», 69, 1-2, pp. 9-33.

REVEST C. (2016), *Les discours de Gasparino Barzizza et la diffusion du style cicéronien dans la première moitié du XVe siècle*, «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 128, pp. 47-72.

RITZ-GUILBERT A. (2010), *Des drôleries gothiques au bestiaire de Pisanello. Le Bréviaire de Marie de Savoie*, Paris, CTHS.

ROSSO P. (2015), *La scuola nelle corti tardomedievali dell'Italia nord-occidentale: circolazione di maestri e di modelli*, «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge», 127, 1, pp. 3-5.

RUGGIERO F. (2021), *Il Dante dei Visconti: il commento all'Inferno di Guiniforte Barzizza (1438)*, in L. Böniger, P. Procaccioli (a cura di), *Da Boccaccio a Landino un secolo di "Lecturae Dantis"*, Atti del Convegno internazionale Firenze 24-26 ottobre 2018, Firenze, Le Lettere, pp. 381-420.

SUTTON K. (1991), *The Master of the 'Modena Hours', Tomasino da Vimercate, and the 'Ambrosianae' of Milan Cathedral*, «The Burlington Magazine», 133, 1055, pp. 87-90.

ZAGGIA M. (1998), *Guiniforte Barzizza e il suo commento dantesco*, in C. Villa, F. Lo Monaco (a cura di), *Maestri e traduttori bergamaschi fra Medioevo e Rinascimento*, Bergamo, Civica Biblioteca Angelo Mai, pp. 119-151.



GIULIA DEPOLI

*Phoebe Anna Traquair ed Evelyn Paul: scene 'miniature' dalla Vita Nova**

1. Introduzione

La *Vita Nova*, a differenza della *Commedia*, non ha goduto fin dalle origini di un esaustivo apparato iconografico che ne percorra interamente la trama, come possiamo apprendere già dalla *recensio* di Michele Barbi (cfr. Alighieri, 1907, pp. Xvii - lxxv). Proprio per questo pare interessante analizzare i progetti artistici realizzati da due illustratrici che hanno scelto di dedicare la loro attenzione al «libello» dantesco, Phoebe Anna Traquair ed Evelyn Paul, con l'obiettivo di realizzare un prodotto dichiaratamente medievaleggiante: un manoscritto miniato. Solo di recente, Federica Coluzzi ha pubblicato su «Italian Studies» il primo articolo che indaga in senso generale le loro così peculiari trasposizioni della *Vita Nova*, inquandole nel contesto della fascinazione per il medioevo della tarda età vittoriana, (cfr. Coluzzi, 2022, pp. 190-201, Ead., 2023, pp. 121-136)¹ ma nessun altro dantista si è mai occupato nel dettaglio di queste due opere. In questa sede, intendo proporre qualche prima osservazione a riguardo, andando a indagare le soluzioni che le due artiste hanno adottato per rappresentare i sogni-visioni

* Ringrazio la Scuola Normale Superiore per aver finanziato le riproduzioni delle opere di Phoebe Anna Traquair ed Evelyn Paul incluse in questo articolo. Ringrazio inoltre la National Library of Scotland e la University Library of St. Andrews per aver realizzato e fornito queste riproduzioni. Ringrazio inoltre i revisori anonimi di questo articolo per i loro preziosi suggerimenti.

¹ Colgo l'occasione per ringraziare Federica Coluzzi per la sua generosa disponibilità e il suo gentile supporto durante la stesura di questo contributo nel 2022.

della *Vita Nova*, prendendo come caso di studio due episodi: il sogno del cuore mangiato (VN I, 14-24) e quello della morte di Beatrice durante la «dolorosa infermitade» di Dante (VN XIV).²

Data la scarsa notorietà delle due artiste, specie in Italia, è opportuno anticipare qualche informazione di contesto sulle loro vicende biografiche. Phoebe Anna Traquair nacque in Irlanda nel 1852 e la sua formazione artistica avvenne alla School of Design of the Royal Dublin Society tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta. Si trasferì in Scozia, dove fu incaricata di decorare gli interni di vari edifici e divenne celebre soprattutto per i suoi affreschi di St. Mary's Cathedral, a Edimburgo. La sua produzione includeva anche arazzi, ricami e, ciò che più ci interessa in questo caso, diversi manoscritti miniati, sia di testi sacri come i *Salmi* sia di opere letterarie di autori moderni, come Elizabeth Barrett Browning o Dante Gabriel Rossetti. Elizabeth Cumming, fra le più influenti studiose di Traquair, fa risalire questa passione per i manoscritti medievali alla sua formazione a stretto contatto con le collezioni del Trinity College di Dublino; sul finire degli anni '80, poi, entrò in contatto con John Ruskin e studiò assiduamente i manoscritti italiani e francesi della sua collezione (Cumming, 2005, pp. 9-29).³

Evelyn Paul appartiene alla generazione immediatamente successiva: nata nel 1883, originaria del nord di Londra, iniziò la sua formazione alle South Kensington Schools (ora il Royal College of Art) e divenne un'illustratrice di libri professionista. Nella sua produzione, fu influenzata dal movimento Arts and Crafts, di cui Traquair era considerata una dei massimi esponenti in Scozia, dall'Art Nouveau, ma soprattutto dai Preraffaeliti e da Dante Gabriel Rossetti in particolare (cfr. Coluzzi, 2022, pp. 197-198).⁴ Simili influenze, ma due artiste ben distinte: come rileva giustamente Coluzzi, «Traquair built her authority in Britain and America as a well-rounded Arts and Craft professional – as a mural painter, embroiderer, and furniture designer. Paul, instead, dedicated herself completely “to improving the quality of mass-produced books”» (Ivi, p. 194).

Il confronto con la *Vita Nova* e l'ambizione a crearne un moderno manoscritto illuminato di ispirazione medievale accomuna strettamente le due

² In questo contributo, per uniformità, citerò il testo del prosimetro e le sue partizioni dalla più recente edizione critica: Alighieri, 1996, da qui in avanti VN; naturalmente, le edizioni di riferimento per le illustratrici di cui mi occuperò erano altre, per cui cfr. infra.

³ Per una disamina completa della biografia di Traquair, non posso che rimandare a Cumming, 2005, pp. 9-29. Ringrazio di cuore Elizabeth Cumming per il vivo interesse dimostrato per questa mia ricerca e per aver condiviso con me preziose riproduzioni delle opere dell'artista, dando un contributo decisivo alle mie analisi.

⁴ Per la vita di Paul, rimando a Coluzzi, 2022, pp. 197-198.

artiste; tuttavia, le loro opere si differenziano sotto molti aspetti fondamentali, di cui occorre tener conto. Il manoscritto di Traquair è frutto di una commissione privata del 1899 da parte di Sir Thomas Gibson Carmichael, collezionista di antichi manoscritti e libri a stampa italiani, in particolare danteschi (Ivi, p. 195). Il lavoro impegnò la donna per quattro anni e il risultato finale fu un vero e proprio manoscritto pergameneo, che includeva le sole rime della *Vita Nova*, nel testo dell'edizione Fraticelli (cfr. Coluzzi, 2022, p. 196; Havelly, 2023, pp. 42-59)⁵ ciascuna accompagnata da miniature a colori. L'opera è attualmente proprietà di un privato, ma ne furono realizzate 150 riproduzioni collotipiche in bianco e nero per l'editore di Edimburgo William Hay (Traquair, 1902).

Evelyn Paul, invece, quindici anni dopo realizzò un'opera che era sì estremamente raffinata e impegnata, ma in ultima analisi destinata al commercio: si tratta di un apparato iconografico che accompagna la traduzione di Dante Gabriel Rossetti dell'intero prosimetro, il testo di riferimento in ambito anglofono (cfr. Ellis, 1982, pp. 102-134; cfr. Woodhouse, 2000, pp. 67-86; Camilletti, 2023, pp. 93-106).⁶ Mentre l'intero testo di Traquair era manoscritto, Paul si servì di questo supporto solo per alcune pagine fondamentali della *Vita Nova*, mentre il resto del testo era semplicemente a stampa. Le sue miniature, che si distinguono per la varietà tipologica (ventidue tavole a colori, a cui si alternano numerose illustrazioni in bianco e nero ad inchiostro, nonché fregi e riempimenti di vario genere) furono poi riprodotte meccanicamente insieme al testo, pubblicato dall'editore londinese Harrap (Paul, 1916). La *New Life* illustrata da Paul godette di una notevole fortuna e venne ristampata con vari tipi di legatura nei due decenni successivi (cfr. Coluzzi, 2022, p. 198).

2. Il sogno del cuore mangiato

Per un primo confronto ravvicinato di queste illustrazioni, ancora così poco battute dalla critica, si prenderanno in esame due sequenze di sogno. Quella che Tavoni definisce come «vocazione onirico-visionaria» costituisce uno degli aspetti più vitali e affascinanti della *Vita Nova*: sempre con le sue parole, «è evidente che sogni, visioni, immaginazioni, veicolano, o addirittura costituiscono, una porzione enorme del significato del

⁵ L'assetto testuale costituito dalle sole rime, del resto, era tipico del periodo primo-vittoriano, come testimonia l'edizione *The Canzoniere of Dante Alighieri, Including the Poems of the Vita nuova and Convito* (Lyell, 1835), che godette di numerose edizioni e ristampe (cfr. Havelly, 2023, pp. 42-59).

⁶ Su questa traduzione, cfr. Woodhouse, 2000, pp. 67-86; Camilletti, 2023, pp. 93-106.



Fig. 1 Phoebe Anna Traquair, *La vita nuova of Dante Alighieri*, Edinburgh, William J. Hay, 1902, f. 3 (dettaglio) da riproduzione fornita da National Library of Scotland sotto la Licenza Internazionale [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

testo» (Tavoni, 2019, p. 43, p. 63). Questi episodi, d'altra parte, costituiscono inevitabilmente una sfida particolarmente ardua per ogni illustratore, dal momento che le scelte per rendere visivamente il fenomeno psichico (e, nel caso del capitolo XIV, psicosomatico) non sono affatto scontate. Ritengo che sia interessante osservare, in particolare, quali elementi le due artiste attingano dalla tradizione iconografica medievale e quali da quella coeva, per elaborare le loro soluzioni visuali a questo complesso problema rappresentativo.

Il primo caso di studio che propongo è quello della visione onirica del cuore mangiato. Dopo aver rivisto Beatrice a diciotto anni e averla sentita parlare per la prima volta, quando la giovane lo ha onorato del suo saluto, Dante viene preso da

un'estrema dolcezza e, «come inebriato» (VN I, 13), si ritira nella sua stanza a pensare intensamente alla sua amata. In questo frangente, è colto dal sonno e gli appare la celebre «maravigliosa visione» (VN I, 14) di Amore che nutre la fanciulla del suo cuore ardente. Sia Traquair che Paul scelgono di dedicare un solo pannello a questo episodio.

In coda al suo manoscritto, Traquair ha incluso un indice completo di tutte le illustrazioni accompagnate da una didascalia: in questo caso, ha chiosato: «Dante dreams, he sees the angel of Love⁷ feed his lady with his heart, after which Love departs in grief» (Traquair, f. 42) Nonostante Dante sia qui menzionato come soggetto, egli manca nella rappresentazione, che mostra esclusivamente il contenuto del sogno narrato nel sonetto *A ciascun'alma presa e gentil core* (VN I, 21-23). A tal proposito, va notato

⁷ Che Amore sia un angelo alato, tanto nella rappresentazione di Traquair quanto in quella di Paul, non deriva dal testo dantesco in sé, bensì dalla mediazione di Dante Gabriel Rossetti, che fin dal *Dantis Amor* del 1860, ha così trasfigurato il dominus della *Vita Nova*.

This sonnet is divided into two parts. In the first part I give greeting, and ask an answer; in the second, I signify what thing has to be answered to. The second part commences here: "Of those long hours."

che Traquair adotta una soluzione decisamente medievale, cioè quella del cosiddetto «metodo simultaneo», attraverso cui una sequenza di azioni successive nel tempo vengono rappresentate nella stessa miniatura, con lo stesso soggetto visualizzato più volte (cfr. Battaglia Ricci, 1996 p. 45).⁸ Infatti, in primo piano vengono rappresentati i vv. 9-11, in cui Amore «allegro» (v. 9) regge con un braccio Beatrice addormentata, mentre nell'altra mano tiene il cuore ardente di Dante; sullo sfondo, invece, e controintuitivamente sulla sinistra, lo stesso Amore si allontana in lacrime, come avviene «appresso» nell'ultima scena

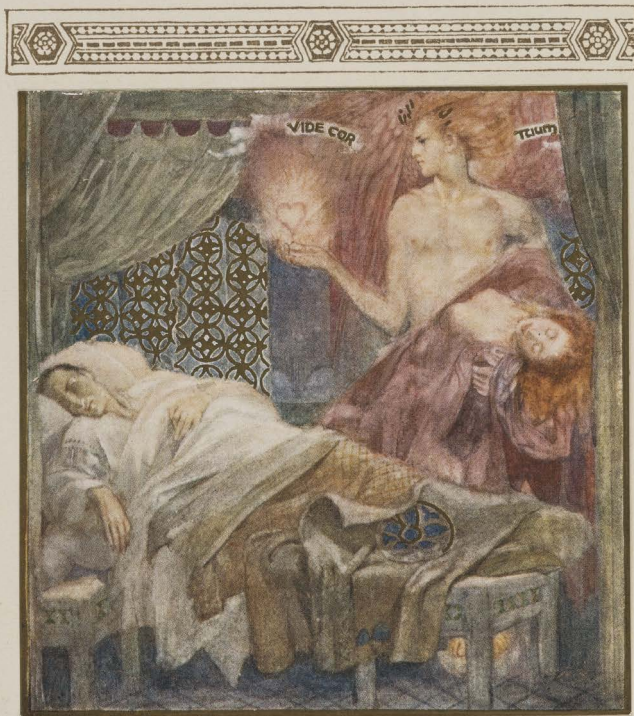


Fig. 2 Evelyn Paul, *The New Life by Dante Alighieri*, Londra, George G. Harrap & Co., 1916, p. 14 (dettaglio) da riproduzione fornita dalla University Library of St. Andrews - Special Collections Division

del sogno dantesco, che nel sonetto occupa il v. 14. Si noti come l'artista censuri la cruenta scena intermedia in cui Beatrice è costretta a nutrirsi del cuore di Dante; anche Paul fa lo stesso, limitandosi a tracciare un cuore stilizzato e circondato da un alone luminoso nella mano di Amore, ben lontano dal crudo realismo che caratterizza, ad esempio, la *Ghismunda* di Bernardino Mei.

Ma con Paul ci troviamo di fronte a una struttura iconografica completamente diversa, su cui vale la pena soffermarsi. Nell'immagine compare in primo piano Dante addormentato nel suo letto; dietro di lui, nella sua stanza, Amore con Beatrice in braccio. L'artista ha incluso diversi elementi dal testo dantesco, certamente seguendo il resoconto in prosa dell'episo-

⁸ Solo parzialmente assimilabili a questa tecnica sono alcune celebri opere di Dante Gabriel Rossetti, come la *Salutatio Beatricis in Terra et in Eden* e *Paolo e Francesca*, in cui però la divisione in pannelli diversi (assente, invece, in opere come *The Salutation of Beatrice* o *Beata Beatrix*, dove però, di contro, non ricorrono gli stessi personaggi in momenti diversi) resta marcata.

dio, a partire dall'ambientazione dell'apparizione nella camera di Dante e dalla «nebulosa di colore di fuoco» (VN I, 14) che circonda Amore e che è visibile nella parte superiore dell'illustrazione. Nella caratterizzazione del dio, ha prevalso il «pauroso aspetto» sulla «letitia» (VN I, 14), a differenza di quanto si rileva in Traquair, e la nudità della sua Beatrice è meno occultata dal «drappo sanguigno» (VN I, 15). Le parole «Vide cor tuum» pronunciate da Amore (VN I, 16) sono riportate in lettere dorate all'interno di due cartigli, modalità di visualizzazione delle "parole in scena" (cfr. Pozzi, 1993, pp. 439-464) che, con l'ambientazione nella stanza, dà al quadro la parvenza di un'Annunciazione. La scelta di questa frase di Amore, piuttosto che il biblico «Ego dominus tuus» della sua prima battuta (VN I, 14), ha senz'altro una più immediata funzione didascalica per dare risalto al cuore, avvolto nella luce e posizionato al centro dell'immagine.

Paul dipinge, dunque, sia il dormiente sia il suo sogno nello stesso pannello. Si tratta di un tipo di rappresentazione dei sogni assolutamente tipico del medioevo. Una recente tesi di dottorato in Storia dell'Arte di Jennifer Owen, discussa a Edimburgo nel 2016, ripercorre e documenta gli elementi chiave di questo modulo (in particolare, la compresenza del sognatore e del contenuto del sogno e l'uniformità nella rappresentazione della 'realtà primaria' e della visione onirica) con un'inedita quantità di esempi (Owen, 2016). Sebbene Owen concluda che la rappresentazione di un personaggio sdraiato sul fianco, con gli occhi chiusi e spesso con una mano che regge



Fig. 3 London, British Library, ms. Egerton 943, f. 3r

il capo, caratterizzi i sognatori a differenza dei profeti e dei visionari (cfr. ivi, p. 66) è in realtà molto difficile stabilire una demarcazione netta, dal momento che il cosiddetto *dream-type* ha ascendenza nella tradizione iconografica dei testi sacri e poteva essere considerato anche fra XIII e XIV secolo, come illustra ad esempio Klein, una soluzione metaforica per le vere e proprie visioni profetiche (come nel caso dell'*Apocalisse* Lambeth), (cfr. Klein, 2010, pp. 178-179).

Se non abbiamo miniature medievali per gli episodi onirici della *Vita Nova*, data la particolare tradizione dell'opera (cfr. Priolo, 2016, pp. 147-180) a stento serve ricordare che lo schema in questione è stato invece utilizzato a più riprese per la *Commedia* (cfr. Battaglia Ricci, 1996) e a Londra Paul poteva averne un eminente esempio nell'Egerton 943, che come sappiamo dalla *Notizia* di Mazzinghi fu acquistato dal Barone Koller nel 1842 da parte dei librai Payne e Foss, e dalle loro mani passò alla collezione del British Museum nel 1844 (cfr. Mazzinghi, 1844, p. ix).

Sempre il British Museum, poi, ospitava manoscritti del *Roman de la Rose* in cui questo modulo (ricconvertito dalla materia sacra a quella letteraria) era ricorrente,⁹ e che con ogni probabilità, dato ormai acquisito grazie agli studi di Battaglia Ricci e Pegoretti, hanno ispirato lo stesso Egerton, a giudicare dalla vicinanza di quest'ultimo in particolare con l'Add. 31840 (Battaglia Ricci, 1994, pp. 43-44; Ead, 1996, p. 45, Pegoretti, 2014, pp. 156-167). In entrambi i casi, così come nell'illustrazione di Paul, il protagonista che sogna è visualizzato all'interno della sua camera da letto, dato che per l'incipit della *Commedia* – come giustamente sottolinea Battaglia Ricci – implica un notevole scarto «esegetico-visivo» (Battaglia Ricci, 1996, p. 45), e il contenuto della sua visione in sogno è situato in alto a destra.

Una possibile mediazione nell'applicazione di questo schema alla materia dantesca della *Vita Nova*, poi, poteva essere senz'altro offerta da Dante Gabriel Rossetti, che nella predella sinistra nell'ultima delle sue versioni di *Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice*, attualmente conservato dalla Dundee Art Galleries and Museums Collection, adotta la stessa soluzione nel tentativo di rappresentare un altro sogno di Dante. Avrò modo di tornare su questo dipinto molto a breve; per ora mi limito a notare che nel quadro di Rossetti viene meno la continuità qualitativa tra la realtà del dormiente e quella del sogno, che nonostante mantenga la stessa posizione viene inserito in una sorta di fumetto più sfocato e dai toni seppia. In questo senso, Evelyn Paul opta per una soluzione 'più medievale' rispetto al modello rossettiano, che comunque è altrimenti ben presente (specialmente nel cromatismo e nella fisionomia di Beatrice, modellata sul precedente preraffaelita).

⁹ A tal proposito, è utile ora rimandare alla già citata tesi di Owen, 2016.



Fig. 4 Giotto, *Sogno delle armi*, Basilica superiore di Assisi, 1295-1299

Però, credo che il modello di Paul sia in questo caso un altro. È il *Sogno delle armi* del ciclo di affreschi della Basilica Superiore di Assisi dedicati alla vita di San Francesco (e che, come è più che noto, rientra negli oggetti dell'irrisolta 'questione Giottesca') che mi pare il parallelo più significativo per l'illustrazione di Paul.¹⁰ Il dipinto circolava anche in Gran Bretagna nel periodo in cui l'artista lavora alla sua *Vita Nova*, soprattutto grazie alla riproduzione fotografica realizzata da Domenico Anderson.

(cfr. Tridenti, 1901, Berenson 1909, pp. 22-23)¹¹ Ci sono, peraltro, vari indizi dell'interesse di Paul per questo ciclo pittorico; mi limito qui a ricordare che, in associazione con la materia dantesca, cinque anni prima aveva illustrato le *Stories from Dante* di Susan Cunnington, scegliendo tra i capitoli da rappresentare non solo quello su San Francesco, ma anche quello su Giotto e Cimabue, dipingendoli entrambi nella Basilica Inferiore di Assisi (Cunnington, 1909, p. 162 e p. 242). In relazione all'illustrazione del cuore mangiato di Paul, è particolarmente rilevante notare che nella struttura del *Sogno delle armi* non c'è la doppia presenza del sognatore addormentato e del sognatore come protagonista del suo sogno, come avveniva nei manoscritti della *Rose*, nell'Egerton e nel quadro di Rossetti. Si è dunque molto più vicini alle declinazioni di questo modulo per la materia biblica, già da secoli applicato ai personaggi dell'Antico e del Nuovo Testamento (dove il contenuto che viene mostrato al visionario prevale nettamente sulla sua partecipazione attiva all'interno della visione), (cfr. Emerson, 2010, pp. 148-176). Inoltre, si notano molte corrispondenze anche nei sin-

¹⁰ Devo molto di questa ipotesi a Mirko Tavoni, che nelle sue lezioni pisane del 2018, trattando le diverse concezioni dei sogni fra Due e Trecento, propose un confronto fra l'immagine incipitaria dell'Egerton 943 e questo dipinto.

¹¹ La si trova riprodotta nel celebre volume dell'Italia monumentale (Tridenti, 1910), e qualche anno prima veniva già proposta in Gran Bretagna (Berenson, 1909) pubblicato per la prima volta in rivista (The Burlington Magazine, III/7, 1903, pp. 3-35 e ivi, III/8, 1903, pp. 171-184) privo, però, della tavola in questione.

goli elementi della composizione delle due illustrazioni, fino ai dettagli: la struttura del letto, del baldacchino, la posizione di Amore analoga a quella di Cristo, nel mostrare Beatrice, l'oggetto della rivelazione. Questa vicinanza alla rappresentazione di Francesco è significativa: Paul interpreta l'episodio in chiave 'sacra' e 'profetica', coerentemente con lo stesso testo di Dante.

Per il primo capitolo della *Vita Nova*, quindi, entrambe le 'miniatrici' si servono di soluzioni figurative tipiche della sensibilità medievale, cercando di immaginare come un artista contemporaneo a Dante avrebbe potuto dar forma visiva a una simile narrazione. Nonostante questa vicinanza nelle intenzioni, in questo caso si nota in Paul una valorizzazione superiore dell'elemento onirico, assente invece nella resa di Traquair. Ma non si tratta di un dato assoluto, e forse è proprio l'assenza dell'esplicita menzione del sogno all'interno del sonetto (in cui si legge solo: «Già eran quasi che atterzate l'ore / del tempo che onne stella n'è lucente, / quando m'apparve [...]», vv. 5-7) ad aver determinato la decisione di Traquair di rappresentare direttamente l'apparizione di Amore, che guarda dritto negli occhi il lettore mettendolo nella stessa posizione del Dante *somnia-tor*. In altri punti dell'opera, infatti, anche l'artista irlandese dimostra una particolare attenzione alle cornici oniriche, come mette bene in luce con il caso successivo.

3. Il sogno della morte di Beatrice

Il capitolo XIV della *Vita Nova* è senz'altro uno dei più suggestivi, nonché dei più complessi dal punto di vista narratologico. Dante, fiaccato da una prostrante malattia, si ritrova immobilizzato nel suo letto; la percezione della propria debolezza fisica porta il poeta a riflettere sulla propria mortalità e, per associazione, sulla mortalità della donna che ama, arrivando alla dolorosa epifania: «Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si moia» (VN XIV, 3). Ha inizio così una travolgente visione che, a differenza dell'apparizione di Amore del capitolo I, viene a più riprese connotata da Dante come un'allucinazione ingannevole: «mi giunse uno sí forte smarrimento, che chiusi gli occhi e cominciai a travagliare come farnetica persona e a ymaginare in questo modo: che nel cominciamento dello errare che fece la mia fantasia [...]» (VN XIV, 4); «così cominciando ad errare la mia fantasia» (VN XIV, 5); «fue sí forte la erronea fantasia» (VN XIV, 8); «vana fantasia» (VN XIV, 29); «farneticare» (VN XIV, 30) e, al risveglio, «vidi che io era ingannato» (VN XIV, 13) e «conosciuto lo fallace ymaginare» (VN XIV, 15). Il contenuto della delirante visione è concitato e intenso. Anzitutto, Dante vede «donne andare scapigliate piangendo per

via, maravigliosamente triste» (VN XIV, 5), seguite da una serie di segni apocalittici: il sole si oscura, le stelle sembrano piangere, gli uccelli cadono morti, la terra trema. Un suo amico gli viene incontro e gli annuncia la morte di Beatrice; immediatamente, un gruppo di angeli si leva verso il cielo portando una «nebuletta bianchissima», cioè l'anima di Beatrice, intonando «Osanna in excelsis!» (VN XIV, 7). Dante fa quindi visita alla sua salma, che delle donne coprono con un velo bianco e che trattano con «tutti li dolorosi mistieri che alle corpora de' morti s'usano di fare» (VN XIV, 10). Infine, torna nella sua camera e, lo sguardo rivolto al cielo, inizia a piangere, a lamentarsi e a invocare la morte. Questa reazione non avviene solo all'interno dell'incubo, ma anche, come spesso accade, nella realtà: le donne presenti nella camera di Dante assistono al pianto del malato e una sua stretta parente scoppia in lacrime alla vista della sua sofferenza, mentre le altre cercano di svegliarlo, credendo che stia sognando. Solo una volta riscosso completamente dal delirio, Dante racconta loro tutto ciò che ha visto.

A livello narrativo, va rilevato che la prosa della *Vita Nova* segue una diversa struttura rispetto alla relativa canzone *Donna pietosa, e di novella*

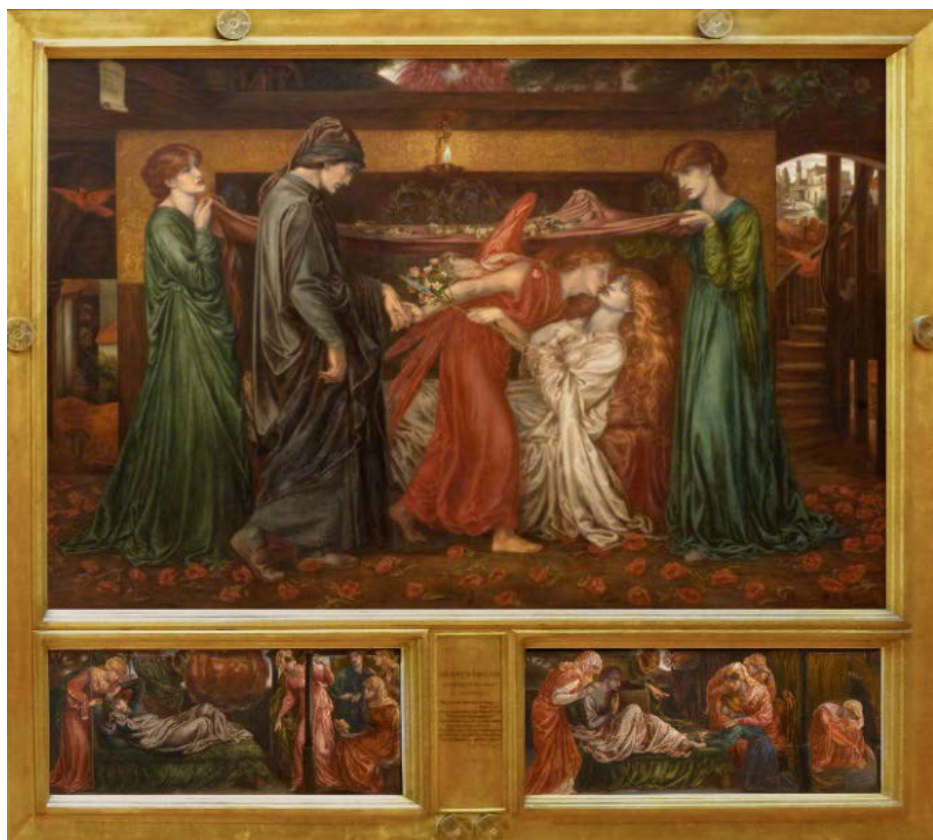


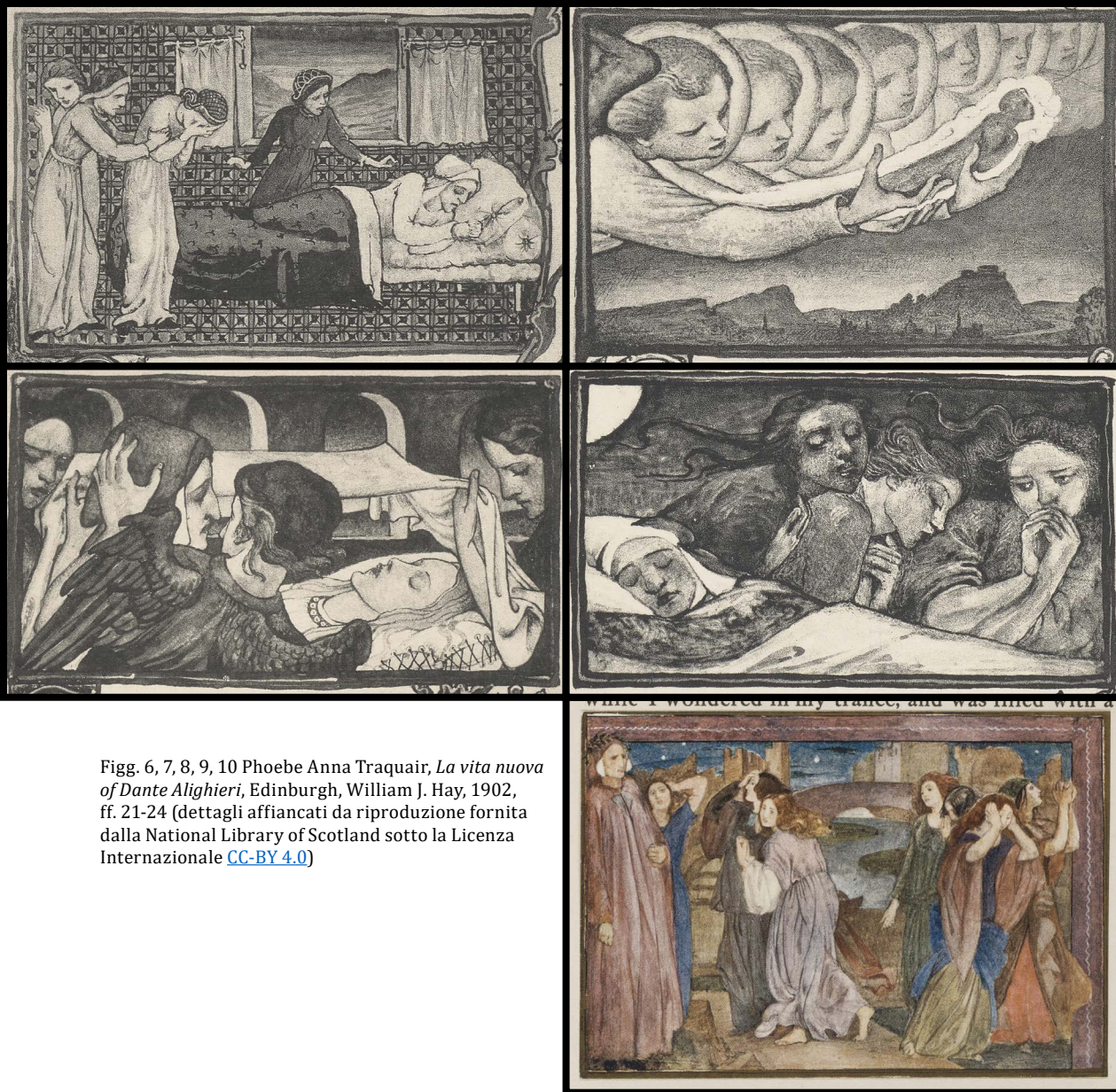
Fig. 5 Dante Gabriel Rossetti, *Dante's Dream on the Day of the Death of Beatrice*, 1880, Dundee Art Galleries and Museums Collection

etate (VN XIV, 17-28), il che ha delle ovvie ripercussioni sulle trasposizioni grafiche, a seconda di quale brano l'artista decida di illustrare. Mentre la prosa segue la 'fabula' degli eventi in ordine cronologico, nei versi di Dante il racconto prende avvio dalla scena finale del risveglio e il contenuto dell'allucinazione viene riportato con analessi nel discorso diretto che il poeta rivolge alle donne, in un resoconto che si conclude proprio con il momento del risveglio.

Dante Gabriel Rossetti era stato particolarmente colpito da questo episodio ed è un precedente imprescindibile per Traquair e Paul. Il suo primo tentativo di rappresentare la visione della morte di Beatrice prese avvio già nel 1848, pur con alcune interruzioni. Nel 1856 completò la prima versione, un acquerello attualmente conservato al Tate Britain; seguì una seconda versione a olio iniziata nel 1869 e terminata nel 1871, esposta nei National Museums di Liverpool, del tutto simile all'ultima versione che qui vi ho riportato e a cui ho già accennato, quella completata nel 1880 e ora a Dundee (cfr. Moriconi, 2014, p. 56; cfr. Straub, 2009, p. 70).

Questa, oltre al quadro principale contenente la scena della visita a Beatrice sul letto di morte, include due scene ulteriori nella predella. Sul lato sinistro, Dante sta ancora sognando (*en abyme*, Rossetti riproduce nel 'fumetto' il quadro principale) e la sua agitazione attira la donna; sul lato destro, Dante ritorna lucido e, con affanno, racconta alle donne ciò che ha visto. Fra le due predelle, sotto al dipinto principale, vengono incisi nella cornice i vv. 63-70 della canzone, nella traduzione inglese dello stesso Rossetti (Rossetti, 1874, p. 74)¹² Chi si avvicinasse al quadro vedrebbe anzitutto il sogno e solo in un secondo momento, spostando lo sguardo alla fascia inferiore, come afferma Julia Straub, «The two predellas take both the viewer and Dante back to an earthly realm» (Straub, 2009, p. 71)

¹²«Then Love said, "Now shall all things be made clear: / Come and behold our lady where she lies" / These 'wilderings fantasies' / Then carried me to see my lady dead. / Even as I there was led, / Her ladies with a veil were covering her / And with her was such very humbleness / That she appeared to say, "I am at peace"». Il testo è quello che appare a partire dall'edizione della *New Life* contenuta in Rossetti, 1874, p. 74, mentre nella prima versione della traduzione si leggeva al v. 65: «These idle phantasies» (Id. (a cura di), *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri* (1100-1200-1300), London-New York, George Newnes Limited-Charles Scribener's Sons, 1861, p. 210), più vicina all'originale «Lo imaginar fallace». Questo slittamento semantico, che accentua l'elemento perturbante, è coerente con l'esperienza traumatica del lutto vissuta da Dante nel momento della morte vera e propria di Beatrice: di fatto, il titolo dell'opera situa l'evento nel giorno stesso della dipartita della donna, contraddicendo il testo della *Vita Nova*, che viene riplasmata dall'immaginazione di Rossetti traduttore e artista, riducendo drasticamente il confine fra sonno e veglia.



Figg. 6, 7, 8, 9, 10 Phoebe Anna Traquair, *La vita nuova* of Dante Alighieri, Edinburgh, William J. Hay, 1902, ff. 21-24 (dettagli affiancati da riproduzione fornita dalla National Library of Scotland sotto la Licenza Internazionale [CC-BY 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/))

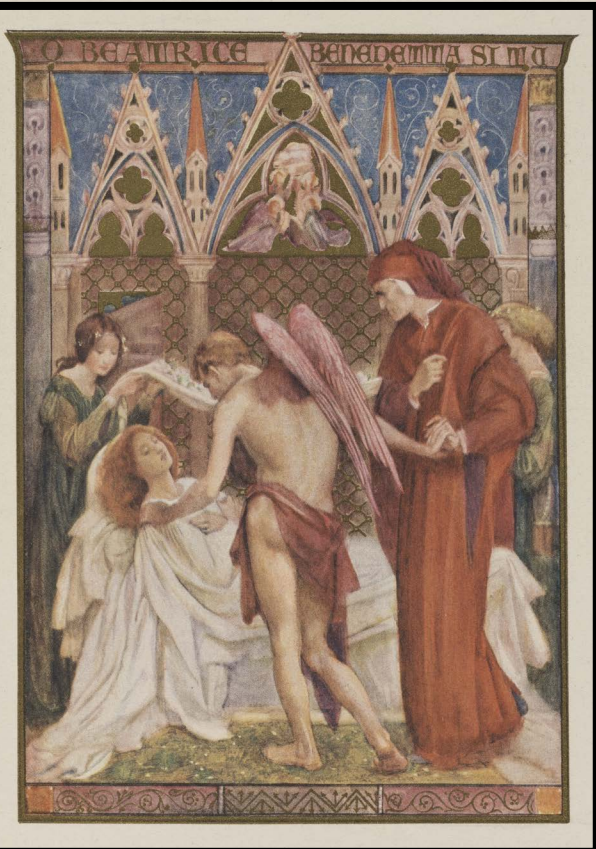
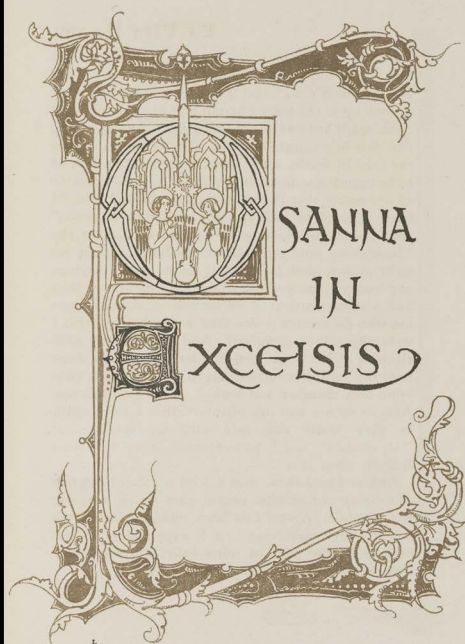
in un percorso analogo a quello delineato dalla prosa della *Vita Nova*. Ma leggendo le didascalie nella cornice, lo spettatore potrebbe seguire anche l'ordine inverso, a partire dal risveglio di Dante, descritto in terza persona dall'artista, per poi riportare gli occhi al quadro principale, chiosato dalle stesse parole che il poeta utilizza nella canzone per spiegare il contenuto della sua visione alle donne, rendendo possibile anche una fruizione dal basso verso l'alto che ripropone l'andamento della poesia.

Con questo modello a mente, volgiamoci ora al confronto fra Traquair e Paul. Entrambe le artiste decidono di dedicare a questo episodio una sequenza di illustrazioni, con alcune ma significative divergenze.

Traquair, ancora una volta, si mantiene vicina al testo della canzone

piuttosto che a quello della prosa nelle sue illustrazioni (anche se le sue didascalie vanno a integrare la trama con i dati mancanti nei versi di Dante). Non stupisce, dunque, che la prima illustrazione rappresenti la «donna pietosa e di novella etate» scoppiare in lacrime al capezzale di Dante, mentre un'altra donna cerca di svegliarlo. L'inclusione di questo episodio deve molto all'ipotesi di Rossetti, che certamente ha influito anche sull'ultimo pannello, quello dedicato alla visione di Beatrice morta. Di fatto, nelle acconciature e nelle fisionomie, nonché nelle pose, alcuni personaggi femminili ricordano molto quelli delle predelle di Rossetti. Nel secondo riquadro, ritroviamo la stessa struttura in cui coesistono, senza soluzione di continuità, sognatore e sogno, come già osservato per Paul nell'episodio precedente. Tra le due visioni di donne in lutto della canzone, Traquair non sceglie le donne che vanno «per via» della prosa, quanto solo i loro «visi» che aprono l'allucinazione di Dante portandolo alla prima realizzazione di morte nella terza stanza della canzone («Morra'ti, morra'ti!», v. 42). Purtroppo, senza la possibilità di vedere l'immagine a colori, è difficile farsi un'idea dello sfondo, e se ciò che vediamo possa rappresentare l'eclissi solare dello scenario apocalittico tratteggiato più oltre nel testo; certamente, il fondale appare molto cupo. La terza illustrazione mostra la schiera di angeli che trasporta verso il cielo la «nebuletta bianchissima» contenente l'anima di Beatrice. Questo elemento, a differenza del precedente, non è completamente assente dal dipinto di Rossetti, perché dall'apertura sul tetto della stanza di Dante dovrebbe intravedersi il gruppo di cherubini analogamente diretti al paradiso; ma certamente dedicare a ciascuna di queste due scene un intero riquadro rappresenta una scelta originale di Traquair rispetto al modello, che valorizza maggiormente la prima metà della quinta stanza. Infine, l'ultimo riquadro ripropone l'illustrazione principale di Rossetti, seppur scorciata da più vicino. Le due donne, in particolare, mostrano una notevole somiglianza con il modello; Amore però volge direttamente il viso di Dante verso Beatrice, forzandolo a dare un ultimo sguardo al volto della donna prima che venga velato.

Per molti aspetti, Paul compie delle scelte analoghe a quelle di Traquair, soprattutto per quanto riguarda l'allargamento degli episodi del sogno da includere: le donne in lutto, gli angeli che trasportano l'anima di Beatrice, e la visione finale della sua salma. Entrambe le artiste omettono i «visi diversi e orribili a vedere» (VN XIV, 4), l'amico che porta il lugubre annuncio e il ritorno finale nella camera da letto, prediligendo i soggetti femminili o comunque eteri, come gli angeli, ed evitando i dettagli più cruenti, come già avevano fatto per il cuore mangiato. Tuttavia, è Paul stavolta a differenziarsi per la mancata tematizzazione della componente onirica, o comunque allucinatoria, per dar spazio immediatamente alle scene sognate. L'episodio si apre direttamente sulla terribile visione delle donne che vanno «scapigliate piangendo per via», con le mani nei capelli, sotto il cielo



Figg. 11, 12, 13 Evelyn Paul, *The New Life by Dante Alighieri*, Londra, George G. Harrap & Co., 1916, pp. 83-85 e p. 95 (dettagli) riproduzione fornita dalla University Library of St. Andrews - Special Collections Division

reso oscuro dall'eclissi, mentre la terra si spacca sotto i loro piedi, in uno scenario, stavolta, evidentemente catastrofico. Segue un'illustrazione solo delineata ad inchiostro, con gli angeli incorniciati da una struttura archi-

tettonica a trifora, che anticipa la camera dell'ultima scena: a più mani sollevano verso il cielo l'anima di Beatrice sotto forma di nuvola non meglio definita, sovrastata da una colomba. Appare molto interessante la scelta dell'artista di dedicare un'intera pagina alla scritta «Osanna in excelsis», che visualizza il grido di giubilo all'interno della O miniata, in cui due angeli cantano a bocca aperta. Infine, l'ormai canonica scena della contemplazione del cadavere di Beatrice, che denuncia ancor più apertamente rispetto a Traquair la sua derivazione rossettiana – non dall'ultima versione, bensì dalla prima, l'acquerello del 1856. Invariate, in particolare, le due donne in verde che calano il sudario su Beatrice, il cui viso è poi modellato molto da vicino sulla *Beata Beatrix* di Rossetti. Paul preleva da Rossetti anche il pavimento ricoperto di fiori e l'idea di aprire il soffitto alla lontana vista degli angeli, che però risultano più visibili nell'arco trilobato centrale, riproponendo a colori e in scala la seconda illustrazione di questa sequenza.

Per concludere, vorrei concentrarmi su un ultimo dettaglio di questa illustrazione. Il lato superiore della cornice include, in maiuscolo, le parole «O Beatrice benedetta si tu». Si tratta di una frase prelevata dalla prosa, cioè le ultime parole che Dante, in preda al pianto, dice all'interno del suo delirio – o meglio, le ultime parole che vorrebbe dire, che ha sulla punta della lingua proprio nel momento in cui le donne lo riscuotono riportandolo, definitivamente, alla lucidità: «E parlandomi cosí, cessò la forte fantasia entro in quello puncto che io volea dire: "O Beatrice, benedicta sie tu!"; e già detto avea "O Beatrice", quando riscotendomi apersi gli occhi, e vidi che io era ingannato» (VN XIV, 13). Pur non mostrando il sognatore, dunque, è come se Paul demarcasse in questo modo i limiti del sogno. Le ultime parole, che collegano il delirio alla veglia, segnano distintamente i confini della visione, incastonata in una cornice non solo narrativa ma, per metonimia, anche concretamente visualizzata come oggetto artistico.

Bibliografia

ALIGHIERI D. (1896), *La vita nuova; aggiuntevi alcune rime del Canzoniere ad essa spettanti con note e illustrazioni a uso delle scuole di Pietro Fraticelli*, Firenze, G. Barbera, 1896.

ALIGHIERI D. (1907), *La vita nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze, Società Dantesca Italiana Editrice, pp. xvii-lxxv.

ALIGHIERI D. (1996), *Vita Nova*, a cura di G. Gorgi, Torino, Einaudi, 1996.

BATTAGLIA RICCI L. (1994), *Parole e immagini nella letteratura italiana medievale. Materiali e problemi*, Pisa, GEL, pp. 43-44.

BATTAGLIA RICCI L. (1996), *Testo e immagini in alcuni manoscritti illustrati della Commedia: le pagine d'apertura*, in L. Lugnani, M. Santagata,

- A. Stussi (a cura di), *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, p. 45.
- BERENSON B. (1909), *A Sienese painter of the Franciscan legend*, London, J.M. Dent & Son, 1909, plate X (tra pagina 22 e 23), pubblicato per la prima volta in rivista (*The Burlington Magazine*, III/7, 1903, pp. 3-35 e ivi, III/8, 1903, pp. 171-184).
- CAMILLETTI F. (2023), *Dante Gabriel Rossetti's The New Life*, in F. Coluzzi, J. Blakesley (2023), pp. 93-106.
- COLUZZI F. (2022), *Illuminating the Vita Nuova: Phoebe Anna Traquair, Evelyn Paul, and Medievalist Practices of Visual Mediation*, «Italian Studies», LXXVII/2, 2022, pp. 190-20
- COLUZZI F. (2023), *The Vita nuova in the Victorian Fin de Siècle. Translations, editions and commentary, 1893-1906*, in F. Coluzzi, J. Blakesley (ed.), *The Afterlife of Dante's Vita Nova in the Anglophone World. Interdisciplinary Perspectives on Translation and Reception History*, New York-London, Routledge, pp. 121-136.
- CUMMING E. (2005), *Phoebe Anna Traquair 1852-1936*, Edinburgh, National Galleries of Scotland in association with the National Museums of Scotland, pp. 9-29.
- CUNNINGTON S. (1909), *Stories from Dante*, with illustrations in colour by E. Paul, London, George G. Harrap & Co., p. 162 (*Giotto the Painter*) e p. 242 (*S. Francis of Assisi tending Lepers*).
- ELLIS S. (1983), *Dante and English poetry: Shelley to T. S. Eliot*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 102-134.
- EMMERSON R.K. (2010), *Visualizing the Visionary: John in his Apocalypse*, in C. Hourihane (ed.), *Looking beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Princeton, Index of Christian Art - Pennsylvania State University Press, pp. 148-176.
- HAVELY N. (2023), *Early English Lives of the Vita Nova*, in F. Coluzzi, J. Blakesley (2023), pp. 42-59.
- KLEIN P.K. (2010), *Visionary Experience and Corporeal Seeing in Thirteenth-Century English Apocalypses: John as External Witness and the Rise of Gothic Marginal Images*, in C. Hourihane (ed.), *Looking beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Princeton, Index of Christian Art - Pennsylvania State University Press, pp. 178-179.
- LYELL C. (1835), (ed.) *The Canzoniere of Dante Alighieri, Including the Poems of the Vita nuova and Convito*, London, Murray.
- MAZZINGHI, T. J. (1844), *A Brief Notice of Some Recent Researches Respecting Dante Alighieri*, London, Cochran-Rolandi, p. ix.
- MORICONI C. (2014), *Dante's Dream: Rossetti's Reading of the Vita Nuova Through the Lens of a Double Translation*, *Nordic Journal of English Studies*, XIII/4, 2014, p. 56.

- OWEN J. (2016), *Imaging Dreams in the Middle Ages: The Roman de la Rose and Artistic Vision, c.1275-1540*, tesi di Dottorato, University of Edinburgh.
- PAUL E. (1906), *The New Life by Dante Alighieri*, London, George G. Harrap & Co..
- PEGORETTI A. (2014), *Indagine su un codice dantesco. La Commedia Egerton 943 della British Library*, Pisa, Felici, pp. 156-167.
- POZZI G. *Dall'orlo del "visibile parlare"*, in G. Pozzi., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, 1993, pp. 439-464.
- PRIOLO C. G. (2016), *Il codice Ambrosiano R 95 sup. e la tarda tradizione manoscritta della Vita Nuova*, «Carte Romanze», IV/1, 2016, pp. 147-180.
- ROSSETTI D. G. (1874), (ed.), *Dante and His Circle: With the Italian Poets preceding Him. (1100-1200-1300). A collection of Lyrics*, London, Ellis and White, p. 74.
- ROSSETTI D. G. (1861), (ed.), *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300)*, London-New York, George Newnes Limited-Charles Scribener's Sons, p. 210.
- STRAUB J. (2009), *Victorian Muse: The Afterlife of Dante's Beatrice in Nineteenth-Century Literature*, London - New York, Continuum, pp. 70-71.
- TAVONI M. (2019), *La visione interiore dalla Vita nova al Convivio*, in M. Maslanka-Soro (a cura di), «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce». *La vista e gli altri sensi in Dante e nella ricezione artistico-letteraria delle sue opere*, Roma, Aracne, p. 43 e p. 63.
- TRAQUAIR P. A. (1902), *La vita nuova of Dante Alighieri*, Edinburgh, William J. Hay. f. 42.
- TRIDENTI C. (1910), *La Basilica d'Assisi. Sessantaquattro illustrazioni*, Firenze, Fratelli Alinari.
- WOODHOUSE J. R. (2000), *Dante Gabriel Rossetti's Translation and Illustration of the Vita nuova*, in M. McLaughlin (ed.), *Britain and Italy from Romanticism to Modernism. A Festschrift for Peter Brand*, Oxford - Leeds, European Humanities Research Centre - Modern Humanities Research Association, 2000, pp. 67-86.



CHIARA PORTESINE

*La New Vita Nova di Lamberto Pignotti, tra Marco
Giovenale e McLuhan*

The essay aims to analyze Lamberto Pignotti's *New Vita Nova* (2016), contextualizing the Dantean references within the artist's creative process and identifying the graphic and textual sources, ranging from Francesco Colonna's *Hypnerotomachia Poliphili* to some newspaper articles from «La Repubblica».

1. Collage, francobolli e centenari: la preistoria dantesca

Nel 2016 esce un libretto di Lamberto Pignotti dalla titolatura scintillantamente dantesca, *New Vita Nova*, referto di una lunga fedeltà citazionistica, tra poesie visive, collage e più convenzionali tributi. Per evitare che il rifacimento sembri un fenomeno irrelato e d'occasione, è bene premettere all'analisi una breve anticamera di esempi relativi agli anni Sessanta e Settanta. Intanto, un primo avvicinamento riguarda il versante strettamente teorico, con il recupero della lezione di Dante come *analogon* della proposta linguistica avanzata dal Gruppo 70.¹ Nei manifesti e negli scritti programmatici, infatti, l'acquisizione del lessico massmediale veniva paragonata da Pignotti a una forma di «neo-volgare» che, contrastando il 'poetichese' della poesia ermetica o neorealista, ricordava l'«immissione del "volgare" in poesia da parte degli stilnovisti e di Dante» (Pignotti, 1974, p. 83). In questa sostanziale complanarità tra «super-avanguardia» e tradizione, i poeti tecnologici

¹ Sull'uso programmatico di Dante negli scritti e nei primi collage di Pignotti, mi permetto di rimandare a Portesine (2022). Desidero ringraziare Lamberto Pignotti e Fernanda Salbitano per il consueto aiuto e supporto documentario.

si proponevano di recuperare quelle forme di ‘novello volgare’ sedimentatesi nella cultura pop e nell’inconscio dei nuovi Media. Nel manipolare i contenuti ipnotici e vuoti della pubblicità, il Gruppo 70 tentava di «rispedire al mittente» il medium e il messaggio, servendosi di questi detriti comunicativi per rifondare un alfabeto che fosse al contempo moderno ma che denunciassse le contraddizioni e le abiezioni di quella stessa modernità massmediale.² A sancire questo gemellaggio di poetiche, il 14 aprile del 1965 Pignotti pubblicava sulla «Nazione» una vignetta (*Il figlio tecnologico*) in cui uno scorbutico Dante abbracciava tre cartigli («De Vulgari Eloquentia», «Del bel paese là dove 'l sì suona» e «Il dolce stil nuovo ch'i'odo») mentre un bambino ‘vestito’ di poesie visive, concretismi e grafiche dada lo chiamava «papà».



Fig. 1 L. Pignotti, *Fermati, che ti diamo i diritti d'autore! Grrr!*, francobollo e fumetto, 4 x 3 cm, 2013

Al terzo festival del Gruppo 70 il *Manifesto* distribuito ai visitatori poteva così recitare apoditticamente: «Quanto alla poesia è l'anno dantesco ma è anche l'anno della poesia visiva, e tutt'e due i titoli tendono al rialzo» (*Manifesto del Terzo Festival del Gruppo 70*, 1965).

La pubblicistica dantesca di Pignotti viene accompagnata da una disseminazione di tributi iconografici, dal collage intitolato didascalicamente *La Divina Commedia* (1964) al francobollo *...E io non credo agli spiriti* (1965) (riprodotto in Pignotti, 1968, p. 22). Adoperando come base i francobolli stampati

proprio in occasione del VII Centenario dantesco, Pignotti aveva realizzato decine di collage dando voce, con l'espedito della nuvola fumettistica, a

² Come ha scritto Adriano Spatola, «è nella poesia visiva che il discorso politico trova la possibilità di attuarsi, mediante la manipolazione critica delle immagini alienanti che costituiscono i leit-motif della civiltà dei consumi» (Spatola, 1978, p. 105). Per un'analisi della posizione differenziale del Gruppo 70 rispetto alle altre neoavanguardie, cfr. Fastelli, 2013.

Beatrice, Virgilio e ai dannati. Una simile coazione dantesca arriverà fino agli anni 2010-2013, con un nuovo ciclo inedito di francobolli ricavati dal disavanzo del 1965. Qui le conversazioni filateliche riguarderanno perlopiù problemi meta-letterari, come avviene nel *Fermati, che ti diano i diritti d'autore* pronunciato dalle tre fiere 'editoriali' oppure nel *Cosa scrivi?* domandato da Dante a Virgilio dopo aver avvistato l'angelo nocchiero di *Purg. II*.

Negli anni Settanta e Ottanta, invece, il dialogo con i classici si riduce a *griffe* letteraria, in una serie di fotografie (private o giornalistiche) che vengono idealmente 'firmate' dai maestri del passato. In un *Senza titolo* del 1975 Pignotti inserisce addirittura il proprio nome tra Caravaggio, Dante e Masaccio, quasi ad auto-nominarsi quarto «tra cotanto senno»³.

Il canone si assottiglia a convenzione nominale, di volta in volta sovraesposta a monumenti, scatti di cronaca nera o album di famiglia: un puro nome che, come il proverbiale nero, 'sta' con tutto.

Avviandosi verso gli anni Novanta e Duemila, la presenza pure ossessiva di Dante è difficile da definire in termini di intertestualità o di semplice latenza verbo-visiva: la *Commedia* diventa una funzione semiotica, un'icona rimasticata dai nuovi Media e di volta in volta interscambiabile



Fig. 2 L. Pignotti, *Senza titolo*, tecnica mista su carta stampata, 1975

³ Il gioco si ripete in altre tavole degli anni Settanta, ad esempio in Raffaello Sanzio Dante Giotto (1973), dove la firma di Pignotti corrisponde, per grandezza e per statuto grafico, alle altre tre 'firme' d'autore (Pignotti, 2012, p. 27), così come in Michelangelo Giotto Leopardi (1971) (ivi, p. 60) o nella Fotoricordo (1973) 'con' Beato Angelico, Palazzeschi, Michelangelo, Giotto, Dante e Tiziano (Lambroni, Saccà, 2019, p. 41).

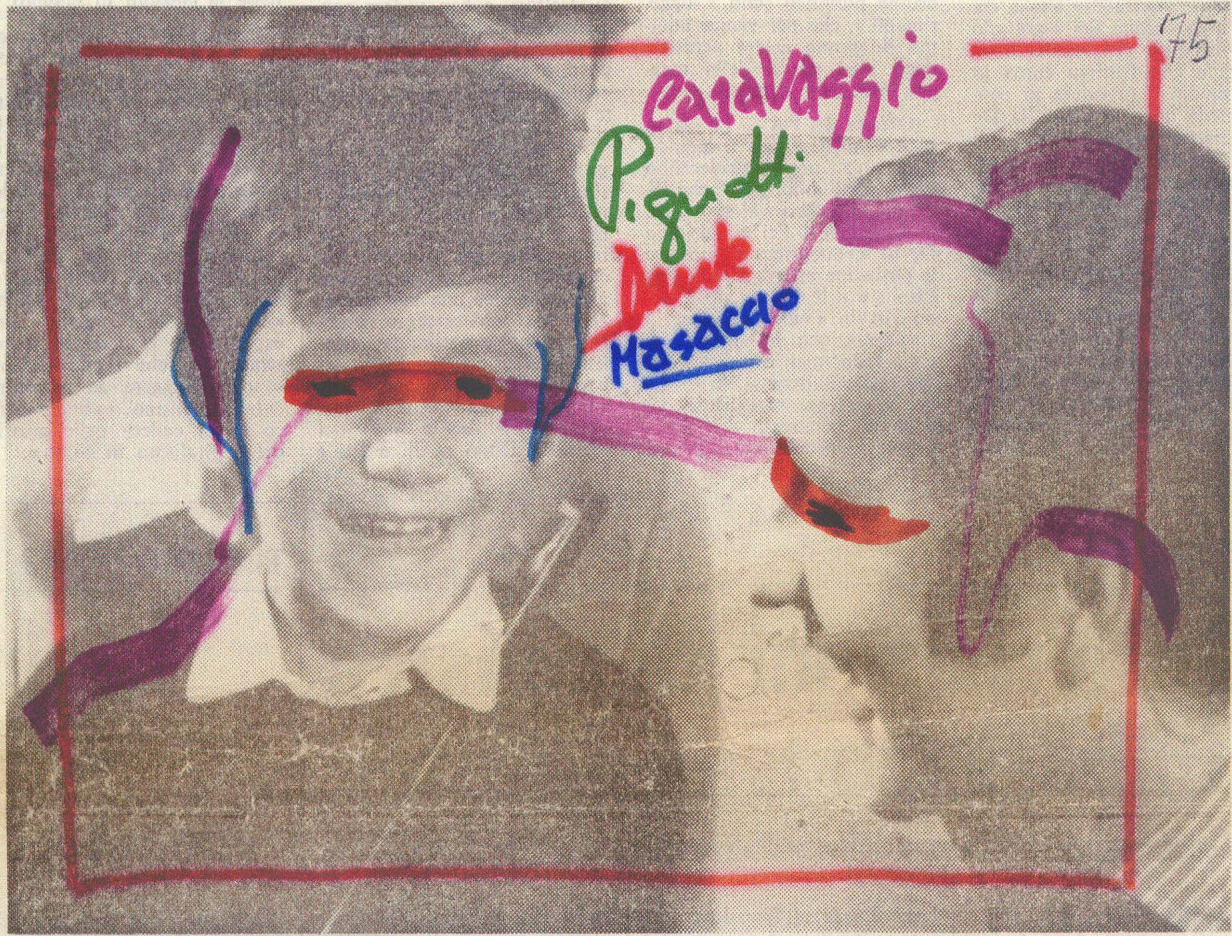


Fig. 3 L. Pignotti, *Dà per li occhi una dolcezza al core*, in *Versi sinottici*, IV, Livorno, Edizioni Peccolo, 2011

con Beato Angelico, Omero o Raffaello.⁴ Uscendo fuori dalla produzione collagistica e avvicinandosi cronologicamente alla *New Vita Nova*, invece, il nome di Dante tornerà ad attraversare i lavori più 'libreschi' di Pignotti, a partire dai *Versi sinottici*, una plaquette di tredici componimenti stampata dalle Edizioni Peccolo nel 2011. Nel risvolto di copertina Pignotti avverte che

questa composizione verbovisiva rappresenta, in stile volutamente aulico, il fantastico viaggio di un vulnerabile poeta verso la vetta del mondo, guidato da un seducente quanto cangiante figura femminile amata a prima vista. Ne risulta un viaggio evocato da un composito e atipico poemetto di tredici componimenti che si avvale anche di versi appassionati estorti da altrettanti poeti italiani classici, dallo stilnovo al manierismo (Pignotti, 2011).

⁴ Come ha scritto Mario Lunetta a proposito della *Biblia pauperum* 'fumettizzata' da Pignotti nel 1977, il classico si riduce a un «qualunque manufatto culturale di arcaica maestà ormai neutro, che ha alimentato comunque millenni di inconscio collettivo» (Lunetta, in Pignotti, 1977, pp. n.n.).

Non soltanto la cornice del viaggio ammicca a un'ascesa di tipo dantesco, ma Dante sarà l'esplicito protagonista della quarta tavola sinottica. Qui, infatti, a una sezione in rosso composta da Pignotti («Al levar del sole, | nella sconfinata distesa delle colline | quando mi appare | così bella da sembrare irreale») segue una citazione, in nero, da *Tanto gentile e tanto onesta pare* («dà per li occhi | una dolcezza al core»). La ripresa dal xxvi cap. della *Vita Nova* verrà poi incorniciata nella tavola corrispondente e sovrastata dal volto 'anticato' di una modella-Beatrice.

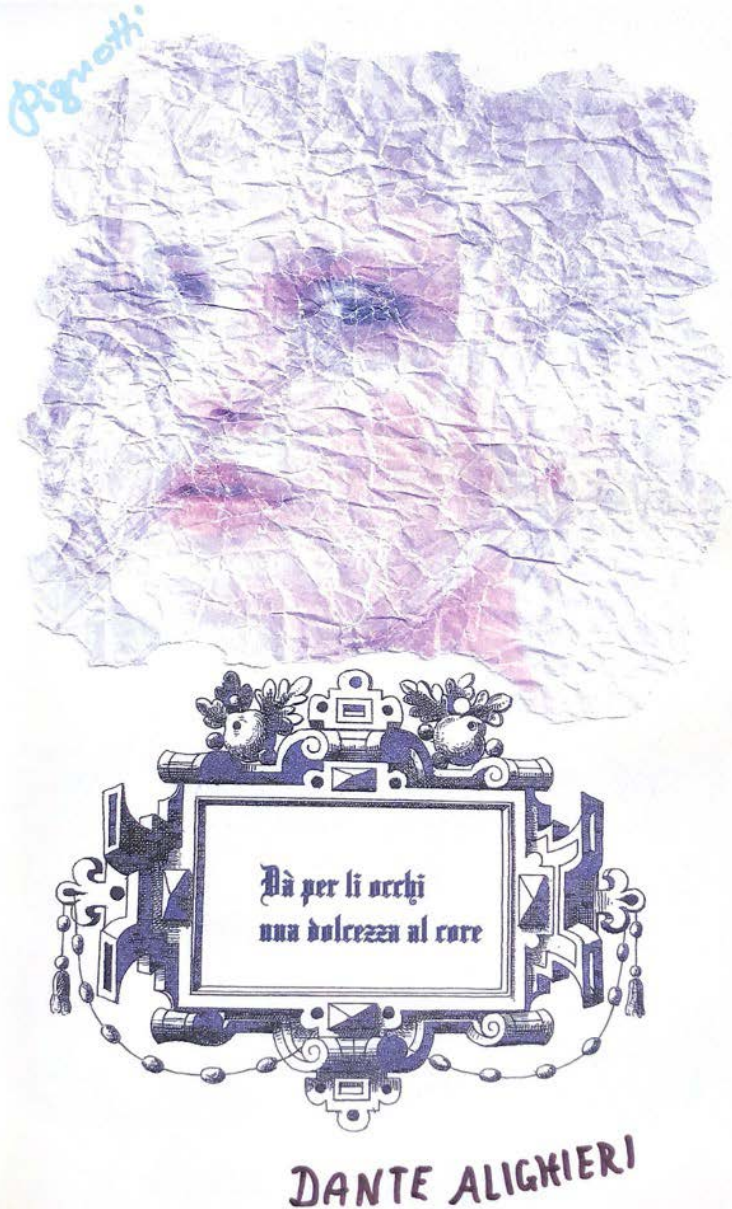


Fig. 4 L. Pignotti, *New Vita Nova*, VI, Roma, Empiria, 2016

Come aveva premesso Pignotti, infatti, i profili femminili «sembrano ora risolutamente affiorare da frammenti di antichi screpolati dipinti», in un effetto vintage ottenuto appallottolando le immagini, bagnandole e poi incollandole sul foglio in modo da far risaltare le pieghe, come se si trattasse di scrostature o 'rughe' della tela. Nei *Versi sinottici* si assiste, dunque, a un tentativo di armonizzare presente e passato, iper-modernità e Trecento, dai versi al corpo stesso di una Beatrice invecchiata dal ritocco.⁵ In

⁵ Un effetto simile si ritroverà in *Illimitata Francesca*. Omaggio a Ezra Pound (Pignotti, 2022a). Qui, a partire dalla poesia omonima di Pound, Pignotti farà dialogare i versi inglesi con «dieci volti di immagini femminili strappate a metà

questa fase creativa la *Vita Nova* funziona come un aggregatore in cui poesia e poetica, immagine e parola raggiungono un punto di fusione radicale, contendendo la comunicazione all'imperante iconismo dei consumi, in cui «alla nobilitazione del prodotto concorrono Dante o Petrarca, Shakespeare o Manzoni» al pari delle pubblicità di Carosello.⁶

2. *New Vita Nova: un Polifilo 'crociato'*

Arriviamo così alla *New Vita Nova* (Pignotti, Alighieri, 2016)⁷ un curioso caso di «co-autorship» provocatoriamente firmato a quattro mani (Lamberto Pignotti e Dante Alighieri). Il volume, stampato in quaranta esemplari numerati e firmati dall'artista, consta di tredici capitoli e quattro collage posizionati a intermittenze nell'impaginato (dopo la terza, la sesta, la nona e l'undicesima sezione). Si tratta di un oggetto difficilmente addomesticabile entro i consueti generi verbo-visivi: intanto, non è una semplice riscrittura, giacché alcuni passaggi si rivelano dei calchi letterali dall'originale mentre altri si presentano piuttosto come amplificazioni o aggiornamenti in chiave tecnologica della fonte. Questo travaso copiativo dei classici ritorna spesso nei cantieri iconografici di Pignotti, a partire almeno da *Parola per parola, diversamente*, una raccolta di poesie licenziata nel 1976. In particolare nella sezione *Ditelo con i classici. Antologia sperimentale della letteratura italiana da Dante a Leopardi (1971-1972)*, Pignotti teorizza e applica un rivoluzionario «riciclaggio di autori classici», le cui parole

circa del volto» e «sgualcite» dagli increspamenti della carta, per «simboleggiare la distanza non solo temporale fra il verso e l'immagine corrispondente» (Ivi, p. 5). L'esperimento riprende la serie di Muse apocrife (2003) in cui «le immagini di alcune fotomodelle mediali opportunamente trattate e abrase rimandavano ad antichi palinsesti e affreschi deturpati dal tempo» (ibidem). Soltanto così, come ha notato Matteo D'Ambrosio, «l'immagine della donna "inventata" dal discorso pubblicitario e dai linguaggi della moda» potrà tornare reale, per positivo «contrappasso» letterario (D'Ambrosio, in Pignotti, 1989).

⁶ Del resto, «"Io son Beatrice che ti faccio andare", asseriva un tempo una mecicitrice raffigurata su una cartolina nell'atto di offrire a Dante un bicchiere di notissima acqua curativa»: mentre anticamente «ai versi di Dante si faceva concorrenza opponendo le pennellate di Leonardo», oggi «la Gioconda si è messa a sorridere addentando un panforte» (Pignotti, 1974, pp. 107-108).

⁷ [d'ora in poi = *New Vita Nova*]. Dal momento che le pagine non sono numerate, nel testo si indicherà semplicemente il numero progressivo dei capitoli e delle tavole. I testi della *Vita Nova*, invece, sono restituiti dall'edizione a cura di Carrai (2016) [d'ora in poi = VN].

vengono riprese “alla lettera”, per impiegarle e rigenerarle [...] in processi di significazione in atto. [...] Questa operazione vuole indicare quanto in esse c'è da riprendere e da tramandare, e quindi nel tramandarlo non come una cognizione da antologia o da museo, ma critica e ancora potenziale (Pignotti, 1976, pp. 3-4).

Ancora nella *Nota* conclusiva Pignotti ribadisce il valore di questa ‘archeologia attualizzante’, giacché soltanto con questi calchi sovversivamente rispettosi «si può ritrovare il tono ancora palpitante e demistificatorio di una scrittura classica, ribaltandone l'immagine convenzionale e oleografica [...]. Archeologia e letteratura, filologia e sperimentalismo [...] vanno pertanto a confluire» (Ivi, p. 115).

A questa dialettica tra citazione e innovazione contribuiscono, nella *New Vita Nova*, le quattro tavole realizzate assemblando icone contemporanee e dettagli tratti dall'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna, stampata per i torchi di Manuzio nel 1499 con ben centosessantanove illustrazioni xilografiche. Questo ‘icono-romanzo’ allegorico godrà di una larghissima fortuna negli ambienti sperimentali del secondo Novecento, da Andrea Zanzotto⁸ a Edoardo Sanguineti – che arriverà addirittura a confezionare, nel 1984, un intero componimento polifilescico (*Erothypnomachia*) destinato ad accompagnare i disegni di Lucio Del Pezzo (Sanguineti, 2021, p. 149).

Nel caso della *New Vita Nova* assistiamo, invece, a una straniante coabitazione tra classico, massmediale ed enigmistico. Nella sesta tavola ad esempio, il rettangolo del *Polifilo* diventa la cornice spezzata del collage in cui, al posto della fontana del Putto mingente nel tempio del Riso, Pignotti incastona il profilo di Dante.

A completare il quadro interviene poi la griglia del cruciverba sovrapposta, in diagonale, alla tavola del *Polifilo*. Il tabellone da gioco comparirà in tutte le illustrazioni del libro, come se l'enigmistica⁹ fosse l'ultimo col-

⁸ Su Zanzotto e alcuni affioramenti dal *Polifilo* in chiave anti-neoavanguardista si veda Portesine (2021, pp. 106-108). Ma si pensi anche alla recensione di Alfredo Giuliani alla nuova edizione del *Sogno di Polifilo* curata per Adelphi da Ariani e Gabriele, citata e commentata (con riferimento alle postille autografe) da Milone (2023, p. 34).

⁹ Già nel 1975 Pignotti aveva realizzato un libro d'artista, *Il mondo*, composto da quattro rebus metallici su cui campeggia la scritta «mondo» in quattro lingue diverse (Pignotti, 1975). Come scrive Lucia Miodini, l'attrazione per i rebus è riconducibile «al più generale interesse che [Pignotti] nutre per il contesto di una tradizionale scrittura verbo-visiva che parte dagli alfabeti figurati, dai codici miniati [...] e arriva alle stampe popolari, alle etichette, alle vignette satiriche» (Miodini, 2012, p. 13). Più recentemente, l'enigmistica sarà al centro dei *Quadri fuori posto* (Pignotti, 2016a), un'antologia di collage dal 1968 al 2016 in cui prevale la dimensione del gioco, con inserti da cruciverba, enigmi e rebus, e in

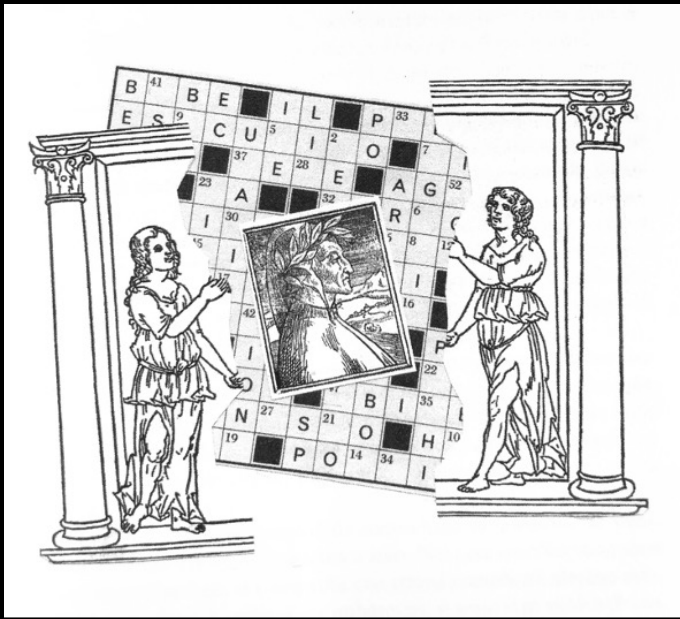
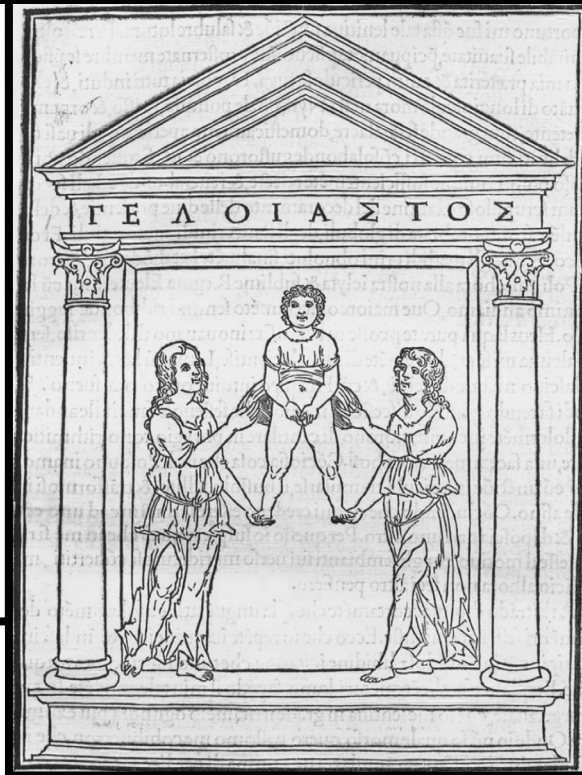


Fig. 5 F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, VIII, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, p. 85; Fig. 6 L. Pignotti, *New Vita Nova*, III, Roma, Empiria, 2016



lante rimasto per legare il presente a una classicità che resiste in forma di definizione da Bartezzaghi. Come ha dichiarato lo stesso Pignotti in un'intervista ad Armando Adolgisio,

a me piacciono quegli autori e quelle opere che mi invitano a partecipare come lettore o come spettatore. Dante nella sua *Vita Nova* mi ha fatto entrare nella storia istintivamente comunicandomi che c'era qualcosa da colmare, da rettificare [...] in modo da renderla più "attuale". "Attuale" la *Vita Nova* lo è già di suo: sembra concepita nel contesto delle avanguardie contemporanee dove poesia e poetica si fondono, dove la cronaca quotidiana e il surreale onirico confluiscono (Adolgisio, 2017).

Per fare un secondo esempio a una delle scene collettive ambientate nella selva del *Polifilo* Pignotti sovrappone gli schemi delle parole crociate e un profilo dantesco ritagliato da un'edizione veneziana del *Convivio*, stampata dai fratelli Nicolini da Sabbio nel 1521 e variamente riproposta ancora oggi in antologie o manuali scolastici.¹⁰

Controverso. Arte per fraintenditori (Bobò, 2019), dove si susseguono collage enigmistici come *Cruciverba volant* (2018), *Ricerca di parole* (2018) e *Fraasi in cocci* (2018).

¹⁰L'immagine riproduce un ritratto dantesco pubblicato nell'edizione veneziana del *Convivio* stampata dai fratelli Nicolini da Sabbio (1521).

In generale, le tavole di Pignotti ripetono questa impostazione modulare, in cui un'effigie di Dante dialoga con i personaggi della visione picaresco-amorosa del *Polifilo* e con le geometrie di un'enigmistica vuota.

L'operazione di Pignotti sembra azzerare l'originario binomio tra prosa e poesia, dal momento che i versi danteschi non vengono distribuiti verticalmente sul foglio ma inglobati, in orizzontale, nel testo principale. In realtà, il ruolo rivestito dalla poesia viene semplicemente trasferito sui collage: le tavole, infatti, mantengono un proprio spazio tipografico separato e 'lirico' rispetto ai capitoli indistinti in prosa, trasformando la *Vita Nova* in un modernissimo icono-prosimetro. Come spesso accade nei lavori di Pignotti, la parola «interagisce con l'immagine, non la didascalizza» (Miodini, 2012, p. 12) e, soprattutto nei collages degli anni Novanta e Duemila, «emergono sulla superficie gli strati accumulatisi uno sull'altro, in un sapiente gioco di filologia e sperimentazione» (ivi, p. 16). E proprio l'indagine filologica servirà a illuminare la struttura aggrovigliatamente derivativa dei tredici capitoli, ancor più affollati di prestiti letterari rispetto alle tavole.

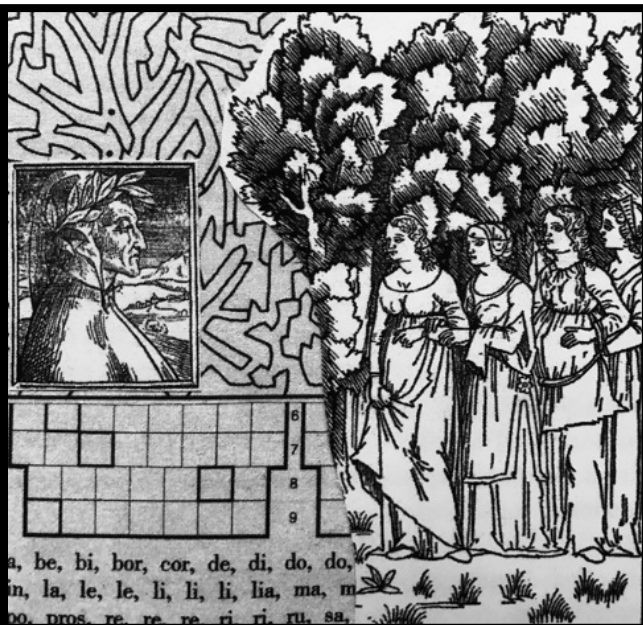


Fig. 7 F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, III, Venezia, Aldo Manuzio, 1499, p. 139

Fig. 8 L. Pignotti, *New Vita Nova*, XI, Roma, Empiria, 2016

3. Un centone dantesco-giornalistico

Passando al versante testuale, la *New Vita Nova* non prende avvio dall'effettivo incipit dantesco ma dal secondo capitolo, mentre un segmento della prima sezione, slegato e posposto, verrà ricopiato a distanza di

due capoversi, in un puzzle accavallato e schizofrenico di tessere (i corsivi sono miei):

(I) Comincia la vita nuova quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti li quali non sapeano che si chiamare «virtuosa» o «virtuale», a inclinare lo spazio della rappresentazione classica, la disgiunzione fra vedere, parlare e sentire, fra visibile, dicibile e sensibile, come fondamento di ogni estetica, inducendomi a ricreare un equivalente a un tempo verbale, visivo e sensoriale della nozione di «gioco linguistico».

È il piacere di manipolare una nuova lingua: lettere, sillabe, parole, figure, sfondi, sigle, anagrammi, ebook, streaming, quiz, cruciverba, blog, suoni, fotocopie, siti, sciarade, spot, rebus, avatar, password, mail. [...] Sotto questa nuova lingua io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; se non tutte la loro sentenza.

Mi apparve dunque vestita di un nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a guisa che a la sua giovanissima etade si convenia.

Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare. [...] Apparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia (VN, 2).

In quella parte del libro de la mia memoria, dinanzi a la quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*. Sotto la quale rubrica io trovo scritte le parole le quali è mio intendimento d'assemblare in questo libello; e se non tutte, almeno la loro sentenza (VN, 1).

Apparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. (VN, 2).

Fin dalle primissime righe il centone rivela la propria straniante radicalità: al posto del nome di Beatrice, Pignotti semplicemente cassa la parola vanificando l'atto stesso di nominazione («la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti li quali non sapeano»). Come ha notato opportunamente Francesco Giusti, perdendo il proprio nome Beatrice rivela «her quality of having a meaning and a function only within the language-game of poetry» (Giusti, 2022, p. 529).¹¹ Subito dopo, infatti, Pignotti inserisce l'endiadi «“virtuosa” o “virtuale”» attorno cui si strutturerà l'intera riscrittura tecnologica, dove il lessico dantesco viene aggiornato ai *software* della rete – quasi un Dante a bottega degli informatici. Dal

¹¹A questo saggio, esaustivo anche sul piano teoretico, rimando in particolare per le riflessioni conclusive (Giusti, 2022, pp. 538-541), nonché per l'individuazione di alcune fonti giornalistiche o filosofiche, a cui mi limiterò qui ad aggiungere alcuni altri ritrovamenti.

secondo paragrafo, infatti, cominciano a delinearsi le direttrici principali di questa risemantizzazione digitale, in un elenco che mescola «anagrammi» e «ebook», «sigle» e «streaming». Gli inserti attualizzanti non vengono segnalati da virgolette o avvertenze tipografiche ma 'inoculati' tra un passo dantesco e l'altro (già preliminarmente centrifugato e decostruito rispetto alla sequenza originaria del libro). L'impianto collagistico delle tavole viene insomma replicato anche all'interno di testi in apparenza più conservativi e piattamente citazionistici, trasformando l'*assemblage* in una figura retorica della scrittura.

In alcuni casi, Pignotti si diverte a ri-raccontare una *Vita Nova* filtrata dalle griglie di visione dei nuovi Media, dalla donna-schermo (interpretata, appunto, come una donna dietro a un *desktop*) a varianti apparentemente più marginali, come la sostituzione delle «parole de la regina de la gloria» con le «parole in sottofondo» nel cap. II. Il generico e laico brusio dell'*information pollution* succede, dunque, alle preghiere mormorate dalle donne che sedevano in Chiesa nel passo dantesco di VN 5, introducendo una cesura quasi epistemologica rispetto alla trama originale. All'equivoco finzionale degli sguardi subentrano i disturbi causati dal medium («visione sfocata, audio approssimativo»), in una sorta di voyeurismo digitale a bassa qualità per cui la donna viene vista di sguincio, «sbirciando e origliando, perfino con uno dei più aggiornati dispositivi che la tecnologia offre alla mia stremata curiosità».

Il gioco citazionistico non si limita, però, a un semplice *upgrade* dantesco, estendendosi ad altre forme di testualità rubata. Intanto, Pignotti inserisce nei capp. II e III alcuni frammenti ritagliati da un articolo di Stefano Bartezzaghi (*Guardare la politica dal buco della serratura*), apparso su «La Repubblica» il 21 febbraio 2014 e puntualmente segnalato da Francesco Giusti (Giusti, 2022, pp. 531-532). L'innesto è particolarmente curioso perché Bartezzaghi stava descrivendo un agone *streaming* tra Matteo Renzi e Beppe Grillo, in cui i protagonisti erano disposti lungo un tavolo in cui «tre persone stavano sedute a sinistra, quattro a destra» e «nessuna di loro era una donna». Per parlare della «gentilissima» donna, insomma, Pignotti si serve parassitariamente di un confronto politico, virtuale e completamente declinato al maschile, in un rovesciamento quasi carnascialesco dei valori iniziali. L'intertestualità diventa un terreno di eversione, di sconfessione e di sabotaggio interno, postulando un lettore ricettivo, che non si affidi all'apparente trasparenza del testo ma che provi incessantemente a interrogarlo per verificarne la natura derivativa, presa a prestito dal magazzino intersemiotico della tradizione e dal «nuovo volgare» della cronaca.

L'articolo identificato da Giusti non è l'unico testo di Bartezzaghi ad essere campionato nella *New Vita Nova*. Nel finale del decimo capitolo troviamo infatti un breve affioramento dalle *Ragioni nascoste dell'enigmistica*:

perché giochiamo con le parole, apparso sempre su «La Repubblica» il 28 luglio 2012. Qui, sostituendo al soggetto iniziale (la Sfinge di Edipo) un nuovo modello di videoproiettore, la Pizia-dispositivo di Pignotti offre due percorsi alternativi: «il primo propone un testo apparentemente insensato, o incompleto, o ambiguo; il secondo trova o ricostruisce la chiave che ne dischiude il segreto» (Bartezzaghi, 2012).¹² Per la sua 'aria di famiglia' enigmistica, la pubblicistica di Bartezzaghi diventa dunque uno dei magazzini di citazioni preferiti da Pignotti.¹³

Agli ipotesti di Bartezzaghi possiamo aggiungere un frammento estrapolato da un saggio del poeta Marco Giovenale, *Glitch, alterazioni, disfunzioni (e 'addenda' politici)*, pubblicato sull'«Immaginazione» nel numero del gennaio-febbraio 2013 (i corsivi sono miei):

(III) Appresso la mia ritornata mi misi a cercare di questa donna, che lo mio signore m'avea nominata ne lo cammino de li sospiri, tramite l'inserimento di un codice ottenuto via sms, la password; e acciò che lo mio parlare sia più breve, dico che in poco tempo la feci mia difesa tanto, che troppa gente ne ragionava oltre li termini onde molte fiate mi pesava duramente per il *disturbo della ricezione, un più o meno marcato ostacolo alla decodifica, l'assente o imprecisa traduzione, il fuori luogo, l'errore voluto, l'alterazione occasionale o sistematica, la ricerca intenzionale di elementi in attrito, l'assemblaggio e riuso disturbato di fonti a loro volta magari già corrotte*. Oggi basta un errore di codifica perché qualcuno possa asserire la vostra identità senza il vostro consenso.

Se prendiamo l'alterazione e il malfunzionamento, la parziale non transitività, come possibili elementi unificanti, il filo comune risulta, per le aree appena nominate, evidente. Non chiede altra spiegazione che un semplice elenco.

Sono omogenei, affini, *il disturbo della ricezione, un più o meno marcato ostacolo alla decodifica, l'assente o imprecisa traduzione, il fuori luogo, l'errore voluto, l'alterazione occasionale o sistematica, la ricerca intenzionale (nella sought poetry) di elementi in attrito, l'assemblaggio e riuso disturbato di fonti a loro volta magari già corrotte*, e così la disposizione in sintagma ri(dis)ordinato di fenomeni in partenza già eterogenei e scomposti (Giovenale, 2013).

La fonte viene fedelmente incollata a eccezione del riferimento più specialistico alla *sought poetry*, saltato a piè pari dalla sbobinatura intertestuale. L'articolo di Giovenale viene scelto perché consuona involontaria-

¹²In questi esempi di raffronti testuali, segnalo in nota la fonte dei prelievi che corrispondono millimetricamente alle stringhe di testo recuperate da Pignotti nella New Vita Nova, evitando ogni volta che sia possibile la doppia trascrizione in tabelle comparative.

¹³Peraltro, Bartezzaghi e Pignotti avevano collaborato editorialmente prima di questa occasione dantesca; come ricorda lo stesso Bartezzaghi in un'intervista a Paolo Albani, la rivista, occupandosi di «giochi letterari», è stata il «laboratorio di quello sperimentalismo verbo-visivo legato all'esperienza del Gruppo 70, fondato da Eugenio Miccini e Lamberto Pignotti, una delle espressioni più significative [...] dell'avanguardia italiana del secondo dopoguerra» (cfr. Albani, Bartezzaghi, 1998).

mente con la trama di questa *New Vita Nova*, tra «disturbi della ricezione» e «ostacoli» alla decodifica. Anzi, il riferimento all'«assemblaggio e riuso disturbato di fonti a loro volta magari già corrotte» sembra descrivere *en abîme* la stessa operazione di Pignotti. Del resto, le incursioni meta-letterarie si ritroveranno anche nelle quattro tavole grafiche co-impaginate. Nella FIG. 8, ad esempio, accanto al consueto 'Dante crittografato' troviamo le vicende sentimental-fumettistiche di due tablet che litigano e degustano cocktail mentre, sopra, viene proposta una sedicente *Ricomposizione lirica*. A dispetto del titolo si tratta, però, dell'ennesimo gioco ritagliato dalla settimana enigmistica, in cui bisogna ripristinare l'ordine corretto delle lettere per ottenere le parole di partenza. Il lessico della poesia diventa insomma un completamento automatico, una definizione eterodiretta nell'enigmistica della comunicazione contemporanea. In *Da un'altra Galassia*, Pignotti parlerà di un «neo-ideogramma, di inedita segnaletica» maturato proprio in un'«enigmistica di nuovo stampo», che acquisisce una propria identità estetica «approfittando delle secolari pratiche linguistiche e visive, però fuggendo tangenzialmente da esse collocandosi potenzialmente in un'orbita plurisensoriale e allegorica» (Pignotti, 2022b, pp. 6-7).

Anche la frase che compare in coda al brano di Giovenale («Oggi basta un errore di codifica perché qualcuno possa asserire la vostra identità senza il vostro consenso») non è un'invenzione creativa di Pignotti ma coincide con l'aforisma promozionale di «Oneld», un progetto lanciato da Steve Kirsch nel 2013 che prometteva di rimpiazzare la tradizionale password con un codice di accesso ottenuto tramite sms.¹⁴

In questo bignami del dibattito sulle nuove tecnologie sembrano comparire, a tratti, inserti più lirici, come l'aforisma di William B. Yeats che, nel terzo testo, fa capolino tra gli stralci di Bartezzaghi:

¹⁴L'articolo di Chiusi, come verificheremo infra, sarà una delle fonti maggioritarie nella quarta sezione della *New Vita Nova*. (Cfr. Chiusi, 2013).

(III) Non importa quanto ogni singolo protagonista di queste comunicazioni sappia di esserne coinvolto o addirittura lo desideri. Il tratto unificante della categoria consiste nella rappresentazione di un disvelamento: ecco cosa pensa davvero lui, ecco quanto travisa lei, ecco cosa si dicono i due protagonisti mentre si interfacciano...

Non importa quanto ogni singolo protagonista di queste comunicazioni sappia di esserne coinvolto o addirittura lo desideri. Il tratto unificante della categoria consiste nella rappresentazione di un disvelamento: ecco cosa pensa davvero il ministro, ecco quanto è ignorante il sottosegretario, ecco cosa si dicono i due avversari mentre inciuciano. Ecco le parole, i modi di dire, i segreti (Bartezzaghi, 2014).

...Ecco le parole, i modi di dire, i segreti, e allora *il visibile non è più una realtà, l'invisibile non è più un sogno*, e proprio lui sta cambiando canale, lei gli appare con tinte squillanti stese a campiture unite e prevale l'espressione sexy enfattizzata dalla ricercatezza del trucco.

Il mondo visibile non è più una realtà e il mondo invisibile non è più un sogno.

L'apparente digressione letteraria nasconde, in realtà, un'ennesima mediazione dalla sociologia dei Media, giacché la frase di Yeats veniva citata in un passaggio chiave degli *Strumenti del comunicare* di Marshall McLuhan,¹⁵ in cui pensatori come Blake, D.H. Lawrence e Yeats assurgevano a pionieri del «sogno irraggiungibile» della tecnica, prefigurata dalla sinestesia e dall'immaginario fantastico dei simbolisti. Come ha scritto Carlo Augieri, in questi lavori «l'«espianto» di un avvenimento dal suo organismo semiotico (reale e cronachistico) costituisce un evento di ritestualizzazione» originale (Augieri, 2016, p. 7), senza distinguere tra poesia ed elzeviri.

Proseguendo in questo smontaggio degli avantesti, nella quarta sequenza Pignotti recupera altri articoli a tema tecnologico – in questo caso, un saggio di Francesco Chiusi sulla *Fine delle password: la profezia fallita*, apparso su «la Lettura» il 22 luglio del 2013 e contaminato con l'originale dantesco (VN 18) (i corsivi sono miei):

¹⁵ «Lo scolarotto che scrisse le parole citate in precedenza vive in un mondo assai più vasto di quello che uno scienziato di oggi può misurare con i suoi strumenti o descrivere con i suoi concetti. Come scriveva W.B. Yeats: "Il mondo visibile non è più una realtà, e il mondo invisibile non è più un sogno"» (McLuhan, 1986, p. 55). I riferimenti a McLuhan sono frequenti nelle prose di Pignotti anche se, nel Supernulla, il «filosofo canadese» veniva apostrofato come un «interlocutore indubbiamente valido seppur certamente sospettabile» (Pignotti, 1974, p. 54).

(IV) Strumenti di autenticazione fisica, come le chiavette utilizzate per i servizi in rete, possono sempre essere rubati. «E non potremmo mai cambiare le nostre impronte digitali se fossero digitalmente compromesse», lei ammonisce. Conclusione: «Invece di rimpiazzare le password, dovremmo sviluppare modi per renderle più sicure e gestirle meglio». Il problema, prima che tecnologico, è culturale. «Non la password di per sé, ma il fattore umano», ella ribadisce. E la cultura dell'adozione di forme più sicure di autenticazione della propria identità online «manca perfino tra gli addetti ai lavori». Senza contare, aggiunge premurosamente «che bisogna anche trovare il giusto equilibrio tra praticità d'uso e sicurezza».

Strumenti di autenticazione fisica, come le chiavette utilizzate per i servizi bancari in rete, possono sempre essere rubati. «E non potremmo mai cambiare le nostre impronte digitali se fossero digitalmente compromesse», ammonisce il consulente. Conclusione: «Invece di rimpiazzare le password, dovremmo sviluppare modi per renderle più sicure e gestirle meglio». Il problema, prima che tecnologico, è culturale. «Non la password di per sé, ma il fattore umano», nelle parole di Paternò. E la cultura dell'adozione di forme più sicure di autenticazione della propria identità online «manca anche tra gli addetti ai lavori». Senza contare che bisogna anche «trovare il giusto equilibrio tra praticità d'uso e sicurezza» (Chiusi, 2013).

Pignotti si limita qui a sostituire i soggetti iniziali («il consulente» e «Paternò») con la sempiterna donna amata («lei» ed «ella»), spostando la responsabilità enunciativa dagli esperti tecnologici a un dominio neo-cortese della lode («Non la password di per sé, ma il fattore umano»).

Un altro affioramento tecno-giornalistico relativo al cap. v proviene da un articolo di Franco Marcoaldi apparso su «La Repubblica» il 6 settembre 2013. Misinterpretando in senso letterale un verso di *Donne ch'avete intelletto d'amore* («le donne non sono pure femmine», VN 19), Pignotti trasforma le donne nelle creature post-umane di Marcoaldi, in una metamorfosi «dai corpi organici agli esseri formati di carne e metallo, silicio e plastica, di parti umane e animali, trasferibili con trapianti da un individuo all'altro» (Marcoaldi, 2013). Attraverso l'ibridazione uomo-macchina¹⁶ e la rifrazione mediale dell'identità, si compie così il transfert definitivo dal «virtuoso» al «virtuale».

Infine, anche nell'ottava sezione gli improvvisi riferimenti a un «caso speciale» che consente di telefonare con il pensiero vengono prelevati da un articolo comparso sempre su «La Repubblica», a firma di Enrico Franceschini. Contaminando VN 26 con i sensori di una fanta-tecnologia, la «maraviglia» diventa una questione di elettrodi e cavi: «altri diceano: "Questa è una maraviglia". Ma c'è un inconveniente: [...] tenersi in testa un ingombrante cappello elettronico, da cui escono fili e cavi, può risultare disagiata e poco allettante».¹⁷

¹⁶Già ai tempi del Supernulla, peraltro, Pignotti si era interessato alla «complementarità fra uomo e macchina, fra uomo e oggetto» che stava «vertiginosamente dando luogo a una contiguità. Immersi negli oggetti, diventiamo oggetti» (Pignotti, 1974, p. 14).

¹⁷Nell'articolo originale l'ultima frase chiariva più semplicemente che l'ingombro «non è il massimo per fare una telefonata» (Franceschini, 2013).

Le fonti extradantesche corrispondono, insomma, a saggi di destinazione giornalistica e divulgativa sull'impatto dei nuovi Media sulla società degli anni Duemila, ad eccezione della riflessione di Marco Giovenale che introduce, invece, un'apertura in chiave letteraria sulle relazioni tra dispositivi e scritture di ricerca. Soltanto in pochi casi, all'iper-produzione giornalistica si sovrappongono fonti più tradizionalmente filosofiche, come avviene nel cap. XII, in cui tra due frammenti della *Vita Nova* si innesta un brano del *Foucault* di Gilles Deleuze: «E dico che d'allora innanzi cominciai a pensare di lei con l'irriducibilità storica del visibile che ha le sue leggi proprie e la sua autonomia che lo mettono in rapporto con quelle dell'enunciato» (Deleuze, 2002 [1986], p. 72).¹⁸

In questa selva di citazioni criptate, il narratore si muove problematizzando spesso il proprio ruolo di 'trovatore' da tastiera, lamentando i disservizi e le complicazioni del proprio status: «almanacco un bel po' sul web», si legge nel cap. X, ma la connessione non regge a causa del «telefono cordless [...] che qualcuno ha spostato troppo vicino al bridge. Usa la stessa banda del wi-fi ed entra in collisione». Le diverse sequenze diventano così le finestre aperte sullo schermo da questo narratore del web: il programma *Vita Nova* si può continuamente accendere o spegnere, scambiandolo con il programma Bartezzaghi o il programma Giovenale, in uno *zapping* citazionistico azionato dal telecomando del poeta-hacker. In questo modo, è proprio l'identità digitale del soggetto a saldare le tessere intertestuali, salvandole da una deriva eccessivamente digressiva e arbitraria.

La *New Vita Nova* non si reduce, dunque, a uno sterile centone di materiali pre-digeriti dalla cronaca nazionale; per Pignotti, l'intellettuale neo-dantesco è un ordinatore di messaggi provenienti da diversi campi del sapere (umanistici e scientifici),¹⁹ in un'attualizzazione della postura complessiva di Dante più che del nudo testo della *Vita Nova*, ridotto a cornice e a sommatoria involontaria di discipline. La fedeltà all'originale si registra, insomma, nella scelta di riattivarne la sfida comunicativa, confezionando un libro in cui poesia e poetica, teoria del linguaggio e prassi estetica costruiscono sincronicamente il testo e si sporgono sul mondo per modificarne i codici di programmazione.

¹⁸ Anche per questo riferimento, si veda Giusti (2022, p. 535).

¹⁹ Come scriveva già nel 1977 Vincenzo Accame, Pignotti «è un tecnico delle sequenze linguistiche», che impiega «i montaggi e le tecniche dell'industria di massa» per «rivitalizzare» la lingua e costringerla a una «nuova funzione esplicativa» (Accame, 1977, p. 75).

Bibliografia

- ACCAME V. (1977), *Il segno poetico*, Samedam, Munt Press.
- ADOLGISO A. (2017), *New Vita Nova*, «armandoadolgisio.it», 6 luglio, <<https://www.adolgisio.it/public/cosmotaxi/201707archive001.asp>> [ultimo accesso 16 marzo 2024].
- ALBANI P., BARTEZZAGHI S. (1998), Intervista possibile su Tèchne, «Golem», 17-18, 30 settembre, <<http://www.nuovatechne.it/Golem.html>> [ultimo accesso 16 marzo 2024].
- ALIGHIERI D. (2016), *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli. [d'ora in poi = VN]
- AUGIERI C. (2016), *Pignotti e la connotazione ermeneutica dello stile narrante*, in L. Pignotti, *Diario corale 1962-2015*, Lecce, Edizioni Milella, pp. 7-15.
- BARTEZZAGHI S. (2012), *Le ragioni nascoste dell'enigmistica: perché giochiamo con le parole*, «La Repubblica», 28 luglio.
- BARTEZZAGHI S. (2014), *Guardare la politica dal buco della serratura*, «La Repubblica», 21 febbraio.
- BOBÒ G. (a cura di) (2019), *Controverso. Arte per fraintenditori*, Roma, Edizioni Kappabit.
- BUENO, A., CHIARI, G., DORFLES, G., MICCINI, E., PIGNOTTI, L., VIVALDI, C. (Comitato direttivo) (1965), *Manifesto del Terzo Festival del Gruppo 70*, Firenze, Galleria La Vigna Nuova – Galleria Numero, maggio-luglio.
- CHIUSI F. (2013), *Fine della password: la profezia fallita*, «Corriere della Sera», supplemento “laLetture”, 22 luglio, <<https://terzotriennio.blogspot.com/2013/07/fine-delle-password-la-profezia-fallita.html>> [ultimo accesso 16 marzo 2024].
- DELEUZE G. (2002 [1986]), *Foucault*, Napoli, Cronopio.
- FASTELLI F. (2013), *Avanguardia o sopravvivenza: il Gruppo 70 e la dischiusura del campo letterario*, «Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2, pp. 439-448.
- FRANCESCHINI E. (2013), *Un casco per telefonare col pensiero*, «La Repubblica», 26 aprile.
- GIOVENALE M. (2013), *Glitch, alterazioni, disfunzioni (e addenda “politici”)*, «L'Immaginazione», 273, gennaio-febbraio, p. 35; poi in «Puntocritico2», 9 maggio, <<https://puntocritico2.wordpress.com/2013/05/09/glitch-alterazioni-disfunzioni-e-addenda-politici/>> [ultimo accesso 16 marzo 2024].
- GIUSTI F. (2022), *Lyric Gestures Between Written and Visual Poetry: Lamberto Pignotti's New Vita Nova*, «Italica», 99, 4, pp. 523-542.
- LAMBRONI G., SACCÀ L. (a cura di) (2019), *Abbiamo fatto cose da pazzi. Lamberto Pignotti e la Marucelliana*, Firenze, Angelo Pontecorboli Editore.

- MARCOALDI F. (2013), *No limits*, «La Repubblica», 6 settembre.
- MCLUHAN M. (1986), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti.
- MILONE F. (2023), *Un eclettico del Novecento. Indagini sulla scrittura di Alfredo Giuliani*, Milano-Udine, Mimesis.
- MIODINI L. (2012), *Lamberto Pignotti. Poesia visiva, tra figura e scrittura*, in L. Pignotti. *Poesia visiva tra figura e scrittura* (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 20 giugno-20 luglio 2012), Milano, Skira, pp. 9-18.
- PIGNOTTI L. (1968), *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici.
- PIGNOTTI L. (1974), *Il Supernulla. Ideologia e linguaggio della pubblicità*, Firenze, Guarnaldi.
- PIGNOTTI L. (1975), *Il mondo*, Roma, Elle Ci.
- PIGNOTTI L. (1976), *Parola per parola, diversamente*, Venezia, Marsilio Editori.
- PIGNOTTI L. (1977), *Biblia pauperum*, Roma, Elle Ci.
- PIGNOTTI L. (1989), *Albo d'oro. Poesie visive d'amore*, Napoli, Edizioni Morra.
- PIGNOTTI L. (2003), *Muse apocrife*, La Spezia, Il Gabbiano.
- PIGNOTTI L. (2011), *Versi sinottici*, Livorno, Edizioni Peccolo.
- PIGNOTTI L. (2012), *Poesia visiva tra figura e scrittura* (Parma, Salone delle Scuderie in Pilotta, 20 giugno-20 luglio 2012), Milano, Skira, p. 27.
- PIGNOTTI L., ALIGHIERI D. (2016), *New Vita Nova. La nuova vita nuova*, Roma, Empiria.
- PIGNOTTI L. (2016a), *Quadri fuori posto*, Roma, Galleria Artivisive.
- PIGNOTTI L. (2016b), *Diario corale 1962-2015*, Lecce, Edizioni Milella.
- PIGNOTTI L. (2022a), *Illimitata Francesca. Omaggio a Ezra Pound*, Roma, Galleria Artivisive.
- PIGNOTTI L. (2022b), *Da un'altra Galassia*, a cura di G. Moio, Corciano, Bertoni Editore.
- PORTESINE C. (2021), «Una febbriattola di lieve paranoia». Varianti "novissime" nella *Beltà*, «il verri», 77, pp. 105-117.
- PORTESINE C. (2022), *Nei bassifondi del plurilinguismo di massa: la presenza di Dante e della tradizione letteraria nel Gruppo 70*, «Rivista di letteratura italiana», XL, 1, pp. 83-95.
- SANGUINETI E. (2021), *Erothypnomachia*, in *Il gatto lupesco. Poesie 1982-2001*, Milano, Feltrinelli, p. 149.
- SPATOLA A. (1978), *Verso la poesia totale*, Torino, Paravia.



LORENZO BARTOLONI

*Primi appunti sulla «verseggiatura»
de L'Inferno di Topolino*

1. Introduzione

L'Inferno di Topolino è una storia a fumetti che racconta l'onirico viaggio di Topolino e Pippo attraverso una specie di inferno dantesco popolato da vari personaggi Disney. Uscita con cadenza mensile tra l'ottobre del 1949 e il marzo del 1950 (nn. 7-12 del *Topolino Libretto*), la storia è stata illustrata da Angelo Bioletto e sceneggiata da Guido Martina (1906-1991). Noto in redazione come 'il Professore' per via della propria formazione umanistica (Schioppa V., 2014, p. 12),¹ Martina è stato tra i padri nobili della Disney in Italia: è a lui che si deve larga parte del lessico aulico e ricercato che da sempre costella le pagine di *Topolino* e le sue storie sono spesso arricchite da riferimenti letterari, tra cui spiccano quelli danteschi.

In linea con il suo *status* di prima delle Grandi Parodie Disney e di classico del fumetto italiano, la storia ha goduto di una discreta attenzione critica (si vedano almeno Rizzarelli, 2016; Forte, 2021; e, più recentemente, Manetti, 2023).² Se vari studi ne hanno rilevato il valore letterario, tuttavia, nessuno si è occupato di studiarne le didascalie in versi da un punto di vista formale. Come è d'uso nei fumetti, infatti, la narrazione procede su due livelli testuali: da un lato le battute dei personaggi, racchiuse nei *balloon*, dall'altro le didascalie, che, escluse

¹ Martina studiò Lettere all'Università di Torino: dai documenti relativi al suo percorso di studi conservati presso l'Archivio storico dell'ateneo, al cui disponibile e competente personale va tutta la mia gratitudine, risulta che si laureò nel 1930 con una tesi intitolata *I due Prati*, per cui fu verosimilmente seguito da Vittorio Cian.

² A G. Rizzarelli e A. Forte, che mi hanno molto aiutato nella mia ricerca, va tutta la mia gratitudine.

le due tavole iniziali, si compongono di endecasillabi raggruppati in terzine a rima incatenata. In queste pagine tenterò di colmare parte di questa lacuna, offrendo prima delle considerazioni generali sulla struttura del fumetto, poi i risultati di uno spoglio prosodico che ho condotto sulla verseggiatura.

Prima di addentrarci nell'analisi vera e propria, alcune osservazioni di ordine pratico. Salvo altra indicazione, cito *L'Inferno di Topolino* (d'ora in avanti *IfT*) dall'edizione originale (Martina, Bioletto, 1949-1950), indicando i volumi e le tavole in numeri romani, i versi in numeri arabi, e normalizzando gli accenti, ma non l'uso delle maiuscole a inizio verso. Per la *Commedia* cito il testo curato da Vandelli (Alighieri 1921b) per la Società dantesca, che rappresentava la *vulgata* all'epoca di Martina.³ Va detto che, benché le citazioni dantesche incluse nel fumetto seguano il più delle volte il testo di Vandelli, talvolta sono adottate lezioni diverse: verosimilmente il grosso delle citazioni sarà stato fatto a memoria sulla *vulgata* (o su un testo vicino), ma non è da escludere che Martina abbia contaminato edizioni diverse. Dove utile a una migliore comprensione della scansione prosodica, indico dialefe e sinalefe con i simboli | e ^; a meno di diversa indicazione, grassetti, corsivi e sottolineati sono miei.

2. «Il nostro 'Inferno': struttura dell'opera

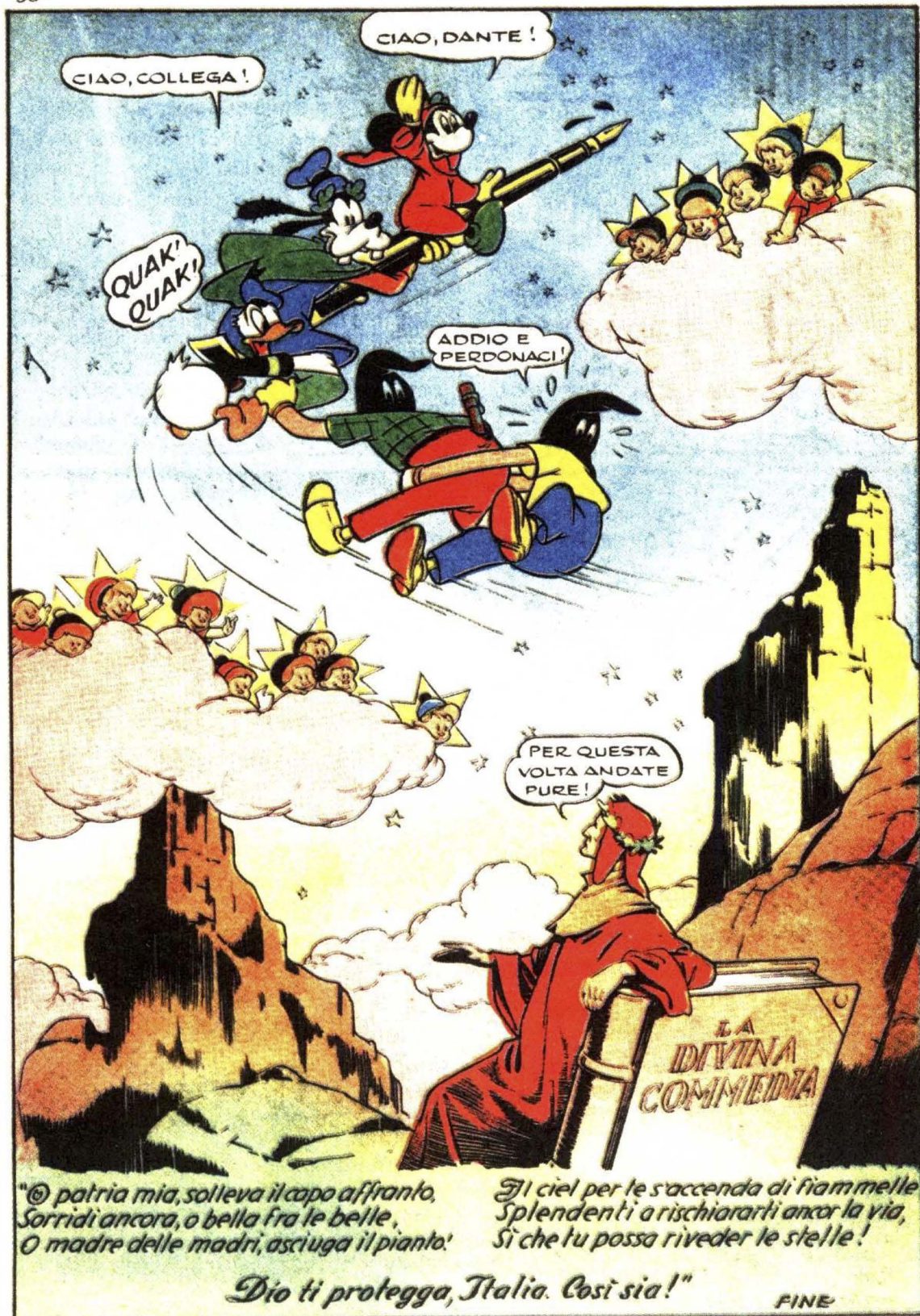
La *Tabella 1* descrive la struttura dell'*IfT* da un punto di vista narrativo e metrico: il fumetto può essere suddiviso in 19 episodi narrativi e 20 gruppi metrici (tolta la cornice in prosa, per gruppo metrico intendo un insieme di terzine di lunghezza variabile in cui si abbia continuità nella serie delle rime).

³ Sottintendo il riferimento a Dartmouth Dante Project, diretto da R. Hollander, S. Campbell, S. Marchesi, 1982-in corso <<https://Dante.Dartmouth.edu>> [ultimo accesso 28 marzo 2024] ogni volta che cito i commenti alla *Commedia*.

Volume	Tavole	Episodio	Tavole	Gruppo metrico	Tavole	Terzine	Versi
I	13	1. Cornice	2	1. Cornice	2	—	—
		2. Canto II	2	2. Canto II	2	12	36
		3. Canto III	3	3. Canto III	3	19	57
		4. Canto IV	4	4. Canto IV	4	21	63
		5. Canto V	2	5. Canto V	2	11	33
II	10	6. Canto VI	4	6. Canto VI	4	22	66
		7. Canto VII	2	7. Canto VII	2	11	33
		8. Canto VIII	3	8. Canto VIII	3	21	63
		9. Canto IX	1	9. Canto IX	1	5	15
III	11	10. Canto X	7	10. Canto X	7	33	99
		11. Canto XII	3	11. Canto XII	3	12	36
		12. Canto XIII	12	12. Canto XIIIa	1	3	9
IV	11			13. Canto XIIIb	11	46	138
V	11	13. Canto XV	3	14. Canti XV e XVIIa	4	17	51
		14. Canto XVII	2	15. Canto XVIIb	1	2	6
		15. Malebolge	5	16. Malebolge a	4	19	57
				17. Malebolge b e Ezechiele Lupo a	2	10	30
		16. Ezechiele Lupo	6	18. Ezechiele Lupo b	5	20	60
VI	13	17. Fraudolenti	3	19. Fraudolenti e Ugolino	5	25	75
		18. Ugolino	2				
		19. Finale	3	20. Finale	3	11	34

Fig. 1 Tabella 1. *Struttura dell'opera*

Dalle ultime colonne della tabella appare chiaramente che quelle di Martina non sono, come ripete la maggior parte degli studi che si sono occupati dell'*Ift*, terzine dantesche in senso stretto: solo il gruppo metrico finale termina con un endecasillabo in rima con il verso di mezzo dell'ultima terzina, come accade nella *Commedia*; in tutti gli altri casi, la serie si chiude su una terzina il cui verso centrale rimane privo di rima. Il fatto che la chiusura canonica si trovi solo nel gruppo finale fa sì che la maggiore aderenza al modello dantesco sia investita di valore strutturale, facendone un elemento che già dal punto di vista metrico concorre a distinguere la conclusione della vicenda dagli episodi precedenti:

Fig. 2 Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, vol. VI, tav. XIII ©1950 Disney

Il ciel per te s'accenda di fiammelle
Splendenti a rischiararti ancor la via,
Sì che tu possa riveder le stelle!

Dio ti protegga, Italia. Così sia!
[IfT VI, XIII, 4-7]

Vale la pena notare che questo elemento si è perso in gran parte delle ristampe: il verso finale è stato censurato – forse per il suo «tono di religiosa speranza» (Bono, 2005, p. 128) o per l'eccessivo patriottismo – appiattendolo la forma del finale su quella degli altri gruppi ed eliminando una tra le più evidenti spie della disinvoltura con cui Martina rifà il metro dantesco.

Ma torniamo alla *Tabella 1*. Fino a tutto il volume II si ha una coincidenza tra struttura narrativa e struttura metrica: a ciascun episodio, che a sua volta coincide con un canto (tranne la cornice, che però è comunque definita «primo canto» [IfT I, III, 1]), corrisponde una serie di terzine; con l'inizio di un nuovo episodio narrativo, inizia un altro gruppo metrico, inaugurato dall'adozione di nuove rime. A partire dal volume III la rigida riproduzione dell'*Inferno* canto per canto viene meno: per fuggire le ire di Paperino, Topolino e Pippo si precipitano dal canto X al XII, «saltando a piedi pari un canto intero» [IfT III, VII, 11]. A partire da questo momento si perde anche la coincidenza tra narrazione e forma metrica: il canto XIII è diviso tra il volume III e quello successivo, che occupa per intero; il canto XV e il grosso del XVII fanno parte dello stesso gruppo metrico, ma la conclusione del XVII viene affidata a un nuovo gruppo di appena due terzine; Malebolge è diviso tra due gruppi metrici, di cui il secondo include la prima tavola dell'episodio di Ezechiele Lupo, che, però, sarà sviluppato soltanto nel volume VI, in un nuovo gruppo metrico; infine, i fraudolenti e Ugolino, pur rappresentando due episodi distinti, fanno parte del medesimo gruppo metrico⁴.

Ma il turbamento della corrispondenza tra narrazione e forma metrica viene inaugurato, in maniera decisamente sottile, già a partire dall'aper-

⁴ Questa progressiva crisi formale rifletterà senza dubbio le sempre più pressanti esigenze di sintesi, eppure sembra toccare anche altri aspetti della verseggiatura, cosa che suggerisce un progressivo allentamento dell'attenzione da parte di Martina: se, come vedremo, i volumi I, IV e VI sono quelli in cui la prosodia è più curata, coerentemente con il loro ruolo di snodi fondamentali della narrazione, il volume II risulta comunque formalmente più sorvegliato di quanto non siano i volumi III e V (penso in particolare alla densità media di ictus per verso o alla relativa scarsità di endecasillabi dattilici). Non sarà un caso, del resto, che la sola rima imperfetta di tutta la verseggiatura si collochi nel penultimo gruppo metrico («Topolino»: «Ugolino»: «campione» [IfT VI, ix, 7 e x, 1 e 3]), per quanto non sia da escludere, come ha sostenuto Manetti (2023, pp. 13-14), che non fosse questa la forma voluta da Martina.

tura del volume III. Per quanto il confine tra i volumi imponga una separazione dei gruppi metrici, non si ha soluzione di continuità tra il canto IX e il canto X dal punto di vista narrativo, cosa che si riflette sia sul piano visivo (viene riproposta la stessa tavola alla fine del canto IX e all'inizio del canto X), sia su quello formale.

112

TOPOLINO



Fig. 3 Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, vol. II, tav. x ©1949 Disney



Fig. 4 Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, vol. III, tav. I ©1949 Disney

La prima terzina del canto X, infatti, riprende alla lettera la terzina finale del canto precedente (con la variante, non significativa, «trovammo» in luogo di «giacevan»), stabilendo una continuità tra i sistemi di rime dei due gruppi e minando il rigido sistema di corrispondenze messo in atto fino a questo punto.

Quivi giacevan le perdute genti,
Supine dentro a scoperchiati avelli
Da fiamme eterne resi incandescenti.
[IfT II, x, 16-18]
Quivi trovammo le perdute genti
supine dentro a scoperchiati avelli
da fiamme eterne resi incandescenti.
[IfT III, I, 1-3]

Di fatto, solo nel volume I si ha piena coincidenza tra episodi narrativi e gruppi metrici. La corrispondenza è brevemente restaurata dal volume IV, che, pur non comprendendo tutto il canto XIII, è occupato interamente da un unico episodio e un unico gruppo metrico, soluzione eccezionale che torna, per la prima volta dopo il volume I, a far coincidere fine di un episodio, fine di un gruppo metrico e fine di un volume. Dopo di che, la corrispondenza tra la scansione narrativa e la partizione metrica è ripristinata solamente nel finale, tramite un ritorno all'ordine che costituisce, con il solo caso di chiusa canonica della terza rima, un tratto distintivo rispetto alle sezioni precedenti. Sono, insomma, l'inizio, la metà e il finale, ossia gli snodi fondamentali della storia, i luoghi in cui si ha la più stretta aderenza tra episodi narrativi e impianto metrico. Già da questa prima ricognizione risulta la grande attenzione formale di Martina, di cui lo studio della prosodia offre ulteriore e più profonda conferma.

3. Tipologie ritmiche dell'endecasillabo

Ho scandito prosodicamente la verseggiatura di Martina ricorrendo, salvo alcune differenze qui trascurabili, ai criteri enunciati nella *Metrica dei Fragmenta* (Praloran, Soldani, 2003) suddividendo poi i dati secondo le tipologie individuate da Praloran nello stesso volume (Praloran 2003a). Dà conto dei miei risultati, sia per il fumetto nel suo complesso, sia per i singoli volumi, la *Tabella 2*, mentre la *Tabella 3* riporta i dati relativi ai versi in cui si ha scontro d'*ictus*, che, in linea con il modello teorico di riferimento, non ho tentato di ricondurre agli «schemi-madre» (ivi, p.132).

SCHEMI	VOLUME	I				II				III				IV				V				VI				TOTALE			
4-6-8-10	2-4-6-8-10	20	10,58			13	7,34			5	3,47			10	7,25			9	6,25			10	5,92			67	6,97		
	1-4-6-8-10	6	3,17	30	15,87	2	1,13	18	10,17	4	2,78	15	10,42	2	1,45	21	15,22	6	4,17	17	11,81	5	2,96	23	13,61	25	2,60	124	12,90
	4-6-8-10	4	2,12			3	1,69			6	4,17			9	6,52			2	1,39			8	4,73			32	3,33		
4-8-10	2-4-8-10	12	6,35			12	6,78			13	9,03			11	7,97			14	9,72			8	4,73			70	7,28		
	1-4-8-10	11	5,82	27	14,29	9	5,08	26	14,69	5	3,47	22	15,28	2	1,45	17	12,32	1	0,69	23	15,97	10	5,92	23	13,61	38	3,95	138	14,36
	4-8-10	4	2,12			5	2,82			4	2,78			4	2,90			8	5,56			5	2,96			30	3,12		
4-6-10	2-4-6-10	18	9,52			32	18,08			19	13,19			13	9,42			25	17,36			28	16,57			135	14,05		
	1-4-6-10	23	12,17	58	30,69	19	10,73	61	34,46	16	11,11	50	34,72	9	6,52	34	24,64	13	9,03	50	34,72	10	5,92	50	29,58	90	9,37	303	31,53
	4-6-10	17	8,99			10	5,65			15	10,42			12	8,70			12	8,33			12	7,10			78	8,12		
4-7-10	2-4-7-10	—	—			—	—			1	0,69			—	—			4	2,78			—	—			5	0,52		
	1-4-7-10	2	1,06	2	1,06	1	0,56	2	1,13	1	0,69	5	3,47	—	—	—	—	—	5	3,47	1	0,59	2	1,18	5	0,52	16	1,66	
	4-7-10	—	—			1	0,56			3	2,08			—	—			1	0,69			1	0,59			6	0,62		
2-6-10	2-6-10	35	18,52	42	22,22	35	19,77	48	27,12	23	15,97	25	18,12	36	26,09	20	13,89	30	20,83	20	11,83	34	20,12	158	16,44			222	23,10
	2-6-8-10	7	3,70			13	7,34			9	6,25	32	22,22	11	7,97			10	6,94			14	8,28	34	20,12	64	6,66		
	3-6-10	3	1,59			2	1,13			1	0,69			6	4,35			2	1,39			2	1,18			16	1,66		
3-6-10	1-3-6-10	1	0,53	6	3,17	3	1,69			2	1,39	4	2,78	2	1,45	8	5,80	3	2,08	5	3,47	3	1,78	6	3,55	14	1,46	35	3,64
	3-6-8-10	2	1,06			—	—			1	0,69			—	—			—	—			1	0,59			4	0,42		
	1-3-6-8-10	—	—			1	0,56			—	—			—	—			—	—			—	—			1	0,10		
1-6-10	1-6-10	2	1,06			4	2,26			—	—			—	—			7	4,86			1	0,59			14	1,46		
	1-6-8-10	2	1,06	4	2,12	2	1,13	6	3,39	2	1,39			—	—	—	—	—	7	4,86	3	1,78	4	2,37	9	0,94	23	2,39	
Versi con scontri		20	10,58			10	5,65			14	9,72			22	15,94			7	4,86			27	15,98			100	10,41		
TOTALE		189				177				144				138				144				169				961			
Densità media di ictus per verso		3,88				3,81				3,78				3,83				3,78				3,94				3,84			

ig. 5 Tabella 2. *Tipologie ritmiche dell'endecasillabo*

Cominciamo con alcune osservazioni di massima a partire dalla *Tabella 2*. La tecnica di Martina appare piuttosto manualistica, con una marcata predilezione per gli schemi giambici, in particolare per gli schemi di 4^a-6^a, seguiti a una certa distanza dagli schemi di 2^a-6^a (il tipo con accenti di 2^a-6^a-10^a è il più usato in assoluto, seguito da vicino da quello, morfologicamente molto simile, di 2^a-4^a-6^a-10^a). Le tipologie che prevedono uno o più accenti sulle sedi dispari, invece, appaiono tutte sfortunate. L'unica sede dispari che risulta tonica con una certa frequenza è la 1^a: da un lato, la maggior parte delle volte l'apertura di 1^a è 'corretta' da due o più *ictus* su sillabe pari, d'altro canto la 1^a sede è tradizionalmente distinta nell'uso dalle altre sedi dispari, poiché un *ictus* di 1^a rallenta fin da subito il ritmo del verso e contribuisce a dargli un tono più grave e solenne. Penso, banalmente, al verso incipitario, «Come nel primo canto v'ebbi a dire» [*IfT* I, III, 1], in cui l'attacco di 1^a impone, con l'andamento giambico e fitto di accenti (1^a-4^a-6^a-8^a-10^a), un ritmo lento e scandito, che ben si addice all'apertura della vicenda.

Ma a colpire particolarmente è la scarsa incidenza di versi dattilici, meno rappresentati persino del tipo che non presenta *ictus* tra l'attacco di 1^a e la 6^a tonica, raro nella nostra poesia anche per ragioni strettamente linguistiche. Com'è noto, i versi di 4^a-7^a sono stati a poco a poco esclusi dalla lirica a partire da Petrarca e, soprattutto, dai petrarchisti, rimanendo tipici della «tradizione popolareggiante o narrativa o della *mimesis* del parlato» (Prarolan, 2003a, p. 145). Ora, un testo narrativo e denso di dialo-

ghi come l'*IfT* dovrebbe essere incline a includere endecasillabi dattilici; la loro pressoché totale assenza suggerisce un'accettazione un po' passiva da parte di Martina di una tecnica versificatoria modulata sulla poesia lirica di tono elevato.

La scarsa predilezione dell'autore per i versi di 4^a-7^a risulta ancora più evidente se si va a vedere *quali* sono i versi di questo tipo all'interno della sua verseggiatura:⁵

Come colui che con lena affannata [*IfT* I, v, 1]
 Fan le vendette dei miei malefici [*IfT* I, ix, 18]
 Graffia gli spiriti, iscuoia ed isquatra [*IfT* II, i, 7]
 Ma con la testa e coi piedi e col rostro [*IfT* II, vii, 2]
 della disfida che fu concordata [*IfT* III, iv, 2]
 una donzella di cuor tenerello [*IfT* III, iv, 5]
 Pippo fu l'arbitro-cronometrista [*IfT* III, iv, 12]
 E come quei che con lena affannata [*IfT* III, vii, 1]
 o animale grazioso e benigno [*IfT* III, ix, 9]
 Che si vèr noi aguzzava le ciglia [*IfT* V, ii, 5]
 E come l'edera all'olmo si appiglia [*IfT* V, ii, 7]
 Così l'un d'essi mi prese col destro [*IfT* V, ii, 8]
 E dissi: «Siete voi qui, sor maestro?» [*IfT* V, ii, 12]
 «Di tal desio converrà che tu goda!» [*IfT* V, vii, 7]
 Era già l'ora che volge 'l disio [*IfT* VI, i, 1]
 E riferisci che s'io mi fui quello [*IfT* VI, xii, 13]

Molti di essi sono citazioni o rimaneggiamenti di versi danteschi che già nella *Commedia* hanno *ictus* di 4^a-7^a, il che, da un lato, impone di ridimensionare ulteriormente il ruolo di simili schemi nella tecnica di Martina, dall'altro sembra suggerire che l'andamento dattilico sia in qualche misura riscattato dall'autorevolezza del modello:

E come quei che con lena affannata [*If* I, 22]
 graffia li spiriti, scuia e disquatra [*If* VI, 18]
 ma con la testa e col petto e coi piedi [*If* VII, 113]
 O animal grazioso e benigno [*If* V, 88]
 e sì ver noi aguzzavan le ciglia [*If* XV, 20]
 rispuosi: «Siete voi qui, ser Brunetto?» [*If* XV, 30]
 di tal disio converrà che tu goda [*If* VIII, 57]
 Era già l'ora che volge il disio [*Pg* VIII, 1]

⁵ In mancanza di certezze rispetto a come Martina leggesse il dantesco «ruffian, baratti e simile lordura» [*If* XI, 60], in «Ladron, bugiardi e simile lordura» [*IfT* I, viii, 6] ho accolto la pronuncia moderna di simile, anche perché in «umile» [*IfT* IV, iii, 14, e vi, 1 e, V, ix, 2], che è sempre parossitono, la pronuncia è segnalata da un accento (oltre che, negli ultimi due casi, dall'esigenza di rima). Leggendo simile, si avrebbe un ulteriore verso di 4a-7a (ma riscattato, come diversi altri esempi, dall'auctoritas di Dante).

Non solo: la maggior parte dei versi rimanenti non ha un accento grammaticale in 7^a sede, ma un *ictus* ottenuto promuovendo elementi prosodicamente deboli («miei» «fu», «cuor», «io») o un accento secondario («*cro*-nometrista»). Insomma, si tratta di endecasillabi dattilici, sì, ma in cui l'*ictus* di 7^a è meno forte degli altri. Sono dettagli che la dicono lunga sui gusti prosodici di Martina.

Passando ai dati relativi ai singoli volumi, la prosodia risulta piuttosto omogenea da un volume all'altro, ma sono comunque possibili un paio di osservazioni: in particolare, mi pare che l'attenzione formale che Martina riserva agli snodi fondamentali del testo si rifletta anche sul piano prosodico. In primo luogo, i volumi I, IV e VI sono quelli in cui sono più incidenti gli endecasillabi di 4^a-6^a-8^a-10^a, che rappresentavano il modello astratto del verso, la sua forma più illustre, caratterizzata da un andamento fitto di accenti, lento e solenne. Al contempo, in questi volumi (specie nel IV e nel VI) si ha la maggiore incidenza di scontri d'*ictus*, una figura tipica della tradizione alta e che a sua volta concorre a rallentare il ritmo del verso. Non è un caso se sono proprio questi volumi ad avere la più alta densità media di *ictus* per verso (stupirà, al più, che il volume IV si assesti su una media di *solo* 3,83). Se si considerano i singoli gruppi metrici anziché gli interi volumi, poi, mi pare assolutamente degno di nota il fatto che, mentre il finale presenta la stessa media del volume in cui compare, il canto II – vale a dire la prima parte della verseggiatura – arrivi alla straordinaria quota di 4,25 accenti per verso (per intenderci, è la stessa media che si ritrova nei *Fragmenta*).

Questo per quanto riguarda alcune soluzioni care alla tradizione versificatoria italiana. Passando agli elementi che offrono un riscontro in negativo, non si può non notare che i versi di 4^a-7^a sono del tutto assenti nel volume IV e che l'altro volume in cui hanno incidenza minore è il I; allo stesso tempo, il volume VI, pur presentandone una percentuale più alta del volume II, mantiene comunque le distanze dalla vetta di 3,47% raggiunta dai volumi III e V. Non solo: se si riprende l'elenco degli endecasillabi dattilici e si osserva la loro distribuzione, si noterà che molti di essi si collocano a poca distanza gli uni dagli altri (penso soprattutto alle tavole III, IV e V, II, in cui rappresentano rispettivamente il 25% e il 22,22% del totale). Sorge il dubbio che questo incremento di versi di 4^a-7^a sia da attribuire a elementi esterni per cui la verseggiatura si fa più frettolosa e approssimativa. L'impressione è in parte confermata dal fatto che è in queste tavole (o comunque nelle loro immediate vicinanze) che si trovano i soli esempi di endecasillabi con primo emistichio sdrucchiolo non elidibile, figura rara nella nostra poesia, al limite della non canonicità (Menichetti, 1993, pp. 390-391):

Non mi solletica nemmeno un poco [IfT III, II, 14]
Pippo fu l'arbitro-cronometrista [IfT III, IV, 12]
E fra quell'anime ne vidi alcuna [IfT V, II, 4]

Insomma, se è vero che Martina segue sempre un'arte del verso tradizionale e in qualche modo manualistica, nei volumi I, IV e VI sembra esserci una volontà di massimizzare gli elementi di aderenza al grande canone, creando un *pendant* prosodico alla cura che distingue anche a livello strutturale inizio, metà e fine della narrazione.

4. Accenti ribattuti: alcune figure notevoli

ACCENTI \ VOLUME	I		II		III		IV		V		VI		TOTALE	
6-7	11	5,82	5	2,82	9	6,25	14	10,14	2	1,39	13	7,69	54	5,62
1-2	3	1,59	1	0,56	2	1,39	2	1,45	2	1,39	5	2,96	15	1,56
2-3	3	1,59	1	0,56	1	0,69	3	2,17	2	1,39	3	1,78	13	1,35
3-4	1	0,53	1	0,56	—	—	1	0,72	—	—	—	—	3	0,31
4-5	1	0,53	—	—	—	—	—	—	1	0,69	2	1,18	4	0,42
5-6	1	0,53	—	—	1	0,69	—	—	—	—	2	1,18	4	0,42
7-8	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
9-10	—	—	2	1,13	1	0,69	2	1,45	—	—	2	1,18	7	0,73
TOTALE	20	10,58	10	5,65	14	9,72	22	15,94	7	4,86	27	15,98	100	10,41

Fig. 6 Tabella 3. Scontri d'accento

Passando alla *Tabella 3*,⁶ si nota subito che oltre metà degli scontri d'accento si colloca tra la 6^a e la 7^a sede, lo snodo del verso in cui da tradizione lo stilema si realizza con maggiore frequenza. Per quanto riguarda le altre tipologie, il fenomeno ha un'incidenza piuttosto limitata e soprattutto sembra non interessare in maniera significativa altre sedi care alla tradizione, quali quelle di 3^a-4^a o di 9^a-10^a. Si ha, casomai, una predilezione per gli scontri di 1^a-2^a e 2^a-3^a, che, conferendo al verso un attacco fitto di accenti, ne impongono subito una lettura rallentata; ancora una volta, i volumi I, IV e VI fanno gruppo a sé, andando a costituire in maniera compatta i luoghi in cui questi scontri sono più diffusi.

Dal punto di vista retorico, nella poesia italiana gli scontri d'*ictus* tendono ad associarsi ad alcune figure riconoscibili, di cui Martina – a riprova

⁶ Il verso «Si che il piè fermo sempre^era il più basso» [IfT I, v, 9] in realtà presenta doppio scontro d'*ictus*, di 3a-4a e di 6a-7a; per praticità l'ho considerato solo una volta, tra quelli di 6a-7a.

del carattere fortemente letterario della sua verseggiatura – offre numerosi esempi. È il caso degli enunciati in cui si ha un'inversione del normale ordine sintattico in corrispondenza di scontri di 6^a-7^a (Beccaria, 1975, pp. 228-230; Praloran, 2003a, pp. 154-155), di cui si danno alcuni casi nell'*IfT*:

Verso di noi **venir tre** messaggeri [*IfT* I, iv, 14]
Sì che il piè fermo **sempre**^era il più basso [*IfT* I, v, 9]
Maestro e padre **son d'ogni** favella [*IfT* I, x, 11]
Che sugli | altri **come**^aquila vola [*IfT* II, ix, 9]
sì che per il **furor Gambadilegno** [*IfT* III, v, 8]
mettendo in fallo un **piè, cadde** all'indietro [*IfT* III, ix, 2]
Nel morso del **rimorso**^eran mutati [*IfT* VI, iii, 12]
Quando la gara **quasi**^era finita [*IfT* VI, x, 4]

Ma scontri accompagnati da un turbamento dell'ordine sintattico si trovano anche in posizioni diverse all'interno del verso:

Perché un demonio tosto su **lui piomba** [*IfT* II, ii, 5]
dell'anima **tua trista** e scellerata [*IfT* III, x, 3]
Così, dei **piè senza** bruciare le piante [*IfT* V, ii, 1]
Aria infernal **tutta** s'illuminava [*IfT* VI, vi, 14]

Un'altra realizzazione tipica degli scontri di 6^a-7^a prevede che la seconda metà del verso sia interamente occupata da una dittologia (Beccaria, 1975, pp. 224-225; Praloran, 2003a, pp. 155-156):

Che udimmo far con **voce**^aspra e nimica! [*IfT* IV, iii, 9]
Che la vita ci **fa trista** e dolente [*IfT* IV, viii, 9]
In mezzo a quella **schiera**^aspra e rubella [*IfT* IV, viii, 11]
Dei vispi porcellin **tondi** e leggiadri [*IfT* VI, i, 6]

A questi esempi andrà aggiunto il già ricordato «dell'anima **tua trista** e scellerata» [*IfT* III, x, 3], in cui lo scontro è anticipato alle sedi di 5^a-6^a.

Quando lo scontro è ottenuto attraverso una sinalefe tra parola piana e termine che inizia per vocale tonica, poi, ci si trova davanti a una realizzazione presente nella nostra poesia dalle Origini fino al Novecento inoltrato (Isella, 1968, pp. 51-52; Beccaria, 1975, pp. 220-233; Praloran, 2003a, pp. 157-158) Martina ne offre diversi esempi; oltre ai casi già ricordati, abbiamo:

Ed ecco, con le **grandi**^ali spiegate [*IfT* I, iv, 13]
... qui ci conviene **lasciare**^ogni viltade [*IfT* I, vi, 7]
Che, come è noto, in **vita**^era cassiere [*IfT* II, v, 11]
dall'arca usciva un **fumo**,^anzi un fumetto [*IfT* III, vii, 8]
Voi conoscete il **primo**^egli è Panchito [*IfT* III, viii, 4]
Sul bordo dei **sentieri**^eran segnate [*IfT* IV, i, 4]

Come le pecorelle[^]escon dal chiuso [*IfT* IV, iv, 7]
O mani, o duri **pugni**,[^]**or** m'aiutate! [*IfT* IV, iv, 10]

Al solito, lo stilema si trova anche al di fuori delle sedi di 6^a-7^a:

Sul **Limbo**[^]ove rinchiusi son gli eletti [*IfT* I, viii, 11]
Forato,[^]**essi** attingevan senza posa [*IfT* I, x, 6]
Lasciate[^]**ogni** speranza, o voi ch'entrate! [*IfT* VI, ii, 6]
Io dicea tra me stesso pens**ando**:[^]**Ecco** [*IfT* VI, iii, 4]

Tradizionalmente, gli scontri d'*ictus* sono accompagnati da una serie di corrispondenze foniche tra le parole coinvolte, funzionali a mitigare l'effetto di contrasto, specie nei casi in cui si dà sinalefe (Beccaria, 1975, pp. 232-233; Prarolan, 2003a, p. 157). Questo fenomeno si trova, in misura variabile, in gran parte dei versi di Martina che presentano scontri d'accento; per segnalare solo alcuni esempi:

Ed ecco, con le **grandi**[^]**ali** spiegate [*IfT* I, iv, 13]
Sì che il piè fermo **sempre**[^]**era** il più basso [*IfT* I, v, 9]
le donne, i caval**ier**, l'**armi**, gli amori [*IfT* I, viii, 3]
Maestro e padre **son d'ogni** favella [*IfT* I, x, 11]
Non frondi verdi, ma di **color fosco** [*IfT* IV, i, 3]
Sul bordo dei sentieri[^]**eran** segnate [*IfT* IV, i, 4]
Come le pecorelle[^]escon dal chiuso [*IfT* IV, iv, 7]
A un pruno che **sorgea sovra** la zolla [*IfT* IV, v, 9]
In mezzo a quella **schiera**[^]**aspra** e rubella [*IfT* IV, viii, 11]
Io dico che dal **ciel scese** una stella [*IfT* IV, viii, 13]
Dei vispi porcell**in tondi** e leggiadri [*IfT* VI, i, 6]
Nel morso del rimor**so**[^]**eran** mutati [*IfT* VI, iii, 12]
Assolse la **metà** ch'**era** cattiva [*IfT* VI, viii, 8]

Che non ti sap**rei dire** ben chi sia [*IfT* I, xi, 5]
dell'anima **tua trista** e scellerata [*IfT* III, x, 3]
Dio ti protegga, Italia. Così **sia**! [*IfT* VI, xiii, 7]

È sufficiente scorrere questi elenchi per notare che buona parte degli scontri d'accento nell'*IfT* dipende dal riuso di materiali danteschi: in particolare, almeno 21 dei 100 versi interessati dal fenomeno sono citazioni o rimaneggiamenti di versi della *Commedia*, il che evidentemente impone di ridimensionare l'incidenza di questo fenomeno rispetto a quanto non suggerisca il semplice dato statistico. Eppure non è detto che lo stilema sia giunto a Martina, per i suoi versi – per così dire – originali, direttamente dall'esempio di Dante; anzi, è verosimile che l'autore avesse in mente anche altri modelli. Non penso tanto a «le donne, i cavalier, l'armi, gli amori» [*IfT* I, viii, 3], ma ad alcune spie stilistiche che prescindono dalla citazione letterale. Si consideri il ricorso al lemma *aspro* in *IfT* IV, iii, 9 e viii, 11, che risponde perfettamente alla tendenza a realizzare tali scontri con sina-

lefe tramite «voci che lessicalmente esprimono altezza, nobiltà, difficoltà, oltranza» (Isella, 1968, p. 51). In particolare, *aspro* viene spesso usato, specie in dittologia, per creare uno scontro di 6^a-7^a nella poesia di Petrarca.⁷ Ma non si può certo pensare di trovare un modello univoco, tale è la diffusione di questa figura nella nostra poesia; si può, al più, notare che lo scontro d'*ictus*, specie tra 6^a-7^a, era una marca ritmica propria del grande canone che già a inizio Novecento iniziava a essere sentita come «troppo segnata di classicità, troppo oratoriamente illustrata e incanalata in alta direzione» (Beccaria, 1975, p. 222). Il fatto che Martina la usi con questa insistenza conferma la natura letteraria e per certi aspetti attardata del suo stile, accentuando al contempo (non saprei dire quanto consapevolmente) tutta la geniale ironia della sua operazione.

5. I «versi sbarazzini»: promozione di sedi atone e ipermetrie

Nonostante la competenza metrica dimostrata da Martina, lo spoglio ha portato alla luce alcuni versi dall'andamento irregolare, che mi sentirei di chiamare, con una formula con cui Topolino allude alla verseggiatura del fumetto in generale, «versi sbarazzini» [*Ift* VI, XII, 4]. In qualche caso, per esempio, la necessità di evitare uno spazio atono superiore a quattro sillabe impone di considerare toniche delle sillabe prosodicamente deboli, ma il verso presenta accento di 4^a o di 6^a anche al di là di questa promozione prosodica. Ci sono un paio di versi, tuttavia, in cui a dipendere dalla valorizzazione di una sede di per sé atona è la canonicità stessa del verso.

Le genti **che**, per marinar la scuola [*Ift* V, x, 2]

Precipitevolissimevolmente [*Ift* I, XIII, 3]

Precipitevolissimevolmente [*Ift* V, xi, 12]

Su *precipitevolissimevolmente* non c'è molto da dire; il termine ha una lunga storia letteraria ed è stato impiegato in contesto burlesco da vari

⁷ Offro di seguito i risultati di un rapido spoglio condotto sul Canzoniere di Petrarca (1908), d'ora in poi Rvf. Si ha scontro di 6a-7a, con aspro in 7a e primo elemento di una dittologia, in: Rvf XXIII, 66; Rvf XXXVII, 48; Rvf XLV, 11; Rvf CXXXII, 3; Rvf CCXLI, 5; Rvf CCLXIV, 96; Rvf CCCX, 14; Rvf CCCXLII, 4. In Rvf LXXXIII, 14, il lemma dà adito alla stessa figura ritmica al di fuori di dittologia, mentre sono quattro i casi in cui si danno scontri in altre sedi con aspro in dittologia come secondo elemento ritmico: Rvf XXXIV, 5; Rvf CCLXII, 7; Rvf CCLXVIII, 13; Rvf CCCLX, 38. Per maggiori considerazioni relative a questo uso di aspro in Petrarca cfr. anche Beccaria, 1975, p. 224, n. 52.

autori (Battaglia, Bárberi Squarotti, 1988, p. 52b) per cui l'infrazione è giustificata da un lato dall'effetto comico, dall'altro dall'avallo della tradizione.

Passando a «le genti che, per marinar la scuola», tra gli accenti di «genti» e «marinar» ci sarebbe una valle atona di cinque sillabe, tale da comportare, di per sé, la promozione a *ictus* di una sede atona (Prarolan, Soldani, 2003, pp. 13-15) inoltre, «che» si trova subito prima di un inciso e stando al sistema teorico di riferimento «se [che] è isolato da un forte inciso, che obbliga a una pausa intonativa marcata» (ivi, p. 58), esso può risultare tonico. Ci sono tutti i motivi, insomma, per promuovere «che» e considerare il verso regolare. Resta il fatto che si tratta di un verso strano per le abitudini di Martina, sempre attento ad accentare le sedi canoniche; la deroga andrà fatta risalire all'esempio di Dante (nelle mie ricognizioni ho fatto riferimento, qui e altrove, a Beltrami, 2015a; per questo caso si veda, in particolare, ivi, p. 145):

La gente **che** per li sepolcri giace [*If*X, 7]
O Tosco **che** per la città del foco [*If*X, 22]

Entrambi questi versi sono simili a quello in esame, nella misura in cui: a) presentano lo stesso andamento di 2^a-4^a-8^a-10^a; b) richiedono la promozione di «che» in 4^a sede; c) «che» è seguito da «per». Ma è evidentemente il primo la fonte di Martina, che, oltre a riproporne l'andamento prosodico, ne riprende per intero il primo emistichio, legittimando ulteriormente la promozione di «che» tramite l'inserimento di un inciso, assente in Dante. Accade qualcosa di simile a quanto si è osservato per gli endecasillabi datilici: dietro a una scelta meno scolastica si cela il modello dantesco, qui, addirittura, reso 'più canonico' di quanto non fosse nell'originale.

Oltre a questi versi dall'andamento prosodico più o meno irregolare, la verseggiatura di Martina include cinque endecasillabi ipermetri:

Io cominciai: "Poeta, che è quel ch'i' odo? [*If*T I, v, 13]
... qui ci conviene lasciare ogni viltade [*If*T I, vi, 7]
Ed ora contemplerai in tua presenza [*If*T IV, viii, 1]
D'essere buoni e studiosi in avvenire [*If*T IV, ix, 12]
Sì che d'ammirazione mi fece pieno! [*If*T V, iii, 15]

«Ed ora contemplerai in tua presenza», in particolare, non è solo ipermetro, ma privo di *ictus* sulla 4^a e la 6^a sillaba: ha schema 2^a-7^a-11^a, come se gli accenti del secondo emistichio fossero tutti spostati di una sede, il che suggerisce che il verso fosse stato pensato con **or* anziché «ora» (benché si potrebbe anche eliminare la *d* eufonica: l'uso di Martina è abbastanza incoerente in questo senso). Il fatto che anche gli altri, a ecce-

zione del primo, sarebbero regolari se una parola nel primo emistichio fosse apocopata (**convien*; **esser*; **ammirazion*) fa pensare che fossero queste le lezioni originarie (per il secondo verso, del resto, interviene anche il modello dantesco: «*Qui si conven lasciare ogni sospetto; / ogni viltà conven che qui sia morta*» [*If* III, 14-15]). Si noterà, per inciso, che *If* IV, VIII, 1 e *If* IV, IX, 12 sono molto vicini tra loro, il che spinge a chiedersi se non si tratti

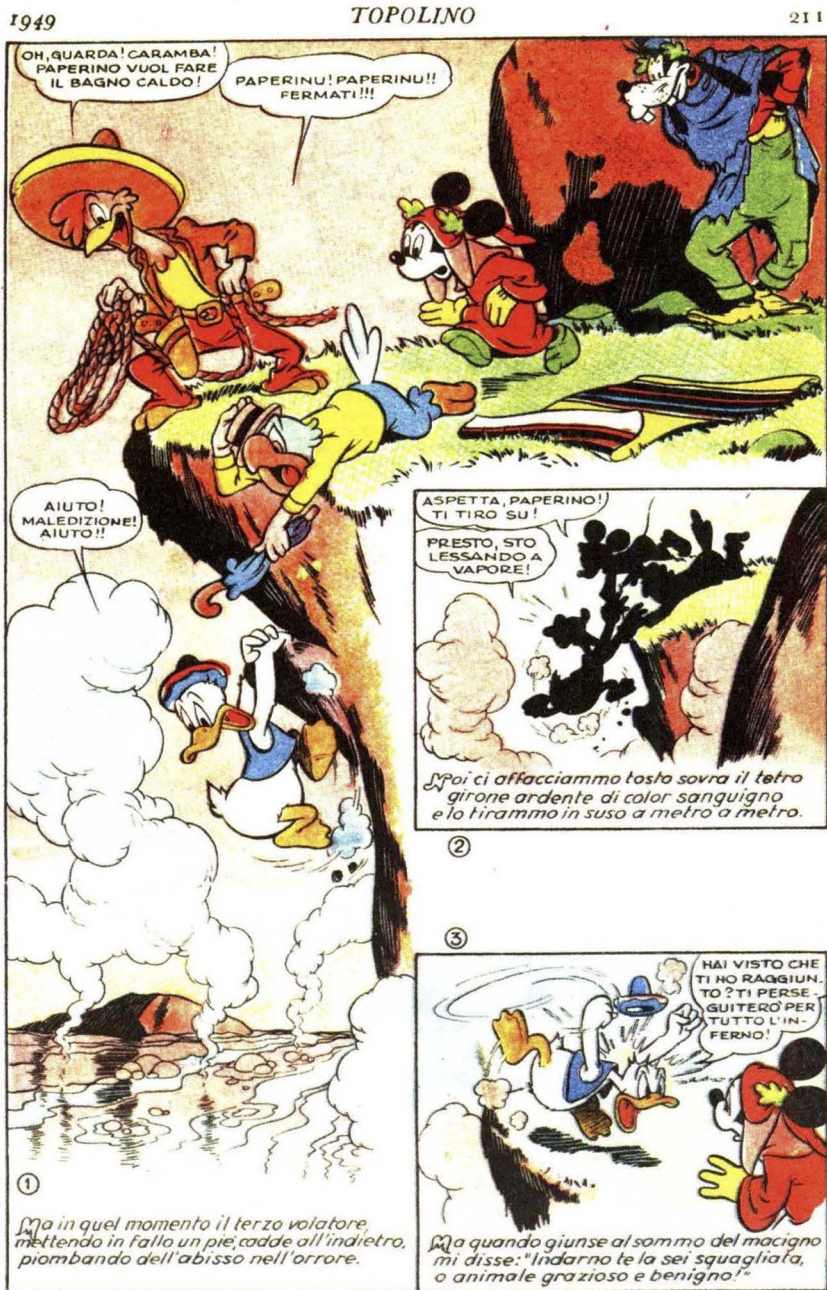


Fig. 7 Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, vol. III, tav. IX © 1949 Disney]

di errori dovuti a delle condizioni di copia non ottimali. Che la persona che ha trascritto le didascalie non fosse un 'copista' del tutto affidabile, in effetti, è suggerito da almeno un altro paio di luoghi.

Come si è già avuto modo di osservare, Martina cita spesso versi danteschi, riprendendo con particolare insistenza il canto V dell'*Inferno* (Rizzarelli, 2016, pp. 169-170); tra le altre cose, mette in bocca a Paperino l'allocuzione che Francesca rivolge a Dante.

o | animale grazioso e benigno [*IfT* III, ix, 9]

O | animal grazioso e benigno [*IfV*, 88]

È verosimile che la forma «animale» non sia una scelta d'autore, ma un ulteriore caso di *scriptio plena* che solo la conoscenza del testo dantesco mette in luce, essendo qui l'ipermetria sventata dalla possibilità di non fare dieresi su «grazioso». Una situazione analoga si ha nel verso «Che sugli | altri come aquila vola» [*IfT* II, ix, 9]: non solo «sugli» in luogo di «sopra gli» [*If* IV, 96] non si trova, a quanto mi risulta, in nessuna edizione dell'epoca, ma, soprattutto, questa lezione impone una dialefe parecchio sgraziata (in buona prosodia moderna il verso sarebbe ipometro). È ragionevole supporre, insomma, che si tratti di una banalizzazione del testo di partenza. Sulla non piena affidabilità della lezione offerta dalle didascalie, del resto, insiste anche Manetti (2023, pp. 13-14), che si sofferma sulla già ricordata rima imperfetta «Topolino» : «Ugolino» : «campione» [*IfT* VI, ix, 7 e x, 1 e 3] e sulla rima identica «incombustibile» : «incombustibile» [*IfT* III, ii, 11 e 15] (ma cfr. *infra*).

Ma lasciamo questi casi, in cui l'eziologia dell'errore può essere ricostruita con facilità, e torniamo al verso che avevamo lasciato da parte.

Io cominciai: "Poeta, che è quel ch'i' odo?" [*IfT* I, v, 13]

Qui non si danno correzioni banali, per ricondurre il verso al giusto numero di sillabe bisogna considerare bisillabico o «ch'i' odo» (sinalefe d'eccezione) o «poeta» (sineresi d'eccezione). Entrambe le soluzioni sono dure, ma la prima mi sembra da preferire alla luce di un problema di vecchia data negli studi danteschi. Com'è noto, il verso «di qua dal dolce stil novo ch'i' odo» [*Pg* XXIV, 57] è trasmesso da alcuni codici come *di qua dal dolce stile il (stilo el) novo chiodo* (traggo questa rappresentazione grafica da Fenzi, 2003, p. 77). Al di là delle difficoltà di senso che solleva, la lezione è problematica sul piano metrico, perché imporrebbe una lettura bisillabica di *ch'i' odo*. Ora, se la formula potesse o meno valere due sillabe nella poesia delle Origini – Beltrami ha dimostrato in maniera a mio avviso incontrovertibile di no (Beltrami, 2015, pp. 313-321) – è secondario ai



Per ciò se vuoi discender nel profondo Inferno, omai poniamoci in cammino: lo sarò primo e tu sarai secondo.



fini di questo lavoro: vale la pena notare, casomai, che una simile lettura doveva apparire del tutto accettabile in un periodo dalla sensibilità prosodica incerta e in evoluzione come il Novecento, come prova, del resto, la lettura che del tormentato verso dantesco hanno dato studiosi illustri. In ogni caso, ciò che conta è che nell'*IfT* si ritrova lo stesso problema.

Includendo il passo appena ricordato, la formula *ch'i' odo* compare cinque volte in punta di verso nella *Commedia*:

dissi: «Maestro, **che è quel ch'i' odo?** [*If* III, 32]
 «Quei sono spirti, maestro, **ch'i' odo?**» [*Pg* XVI, 22]
 «O dolce padre, **che è quel ch'i' odo?**» [*Pg* XXIII, 13]
 di qua dal dolce stil novo **ch'i' odo** [*Pg* XXIV, 57]
 Tu dici: 'Ben discerno ciò **ch'i' odo** [*Pd* VII, 55]

Il verso di Martina ricorda il primo e il terzo caso, di cui condivide il secondo emistichio; se si considera che è tratto dal canto III dell'*IfT*, si può supporre che sia proprio un rifacimento di *If* III, 32, a cui, del resto, è del tutto sovrapponibile (*verbum dicendi* – «dissi» → «io cominciai» – più allocazione a Virgilio/Pippo – «Maestro» → «Poeta»). Ma perché questa modifica del verso di partenza, che non ha, direi, altro effetto che introdurre una fastidiosa sinalefe di eccezione? Si tratta di un'ipotesi azzardata, me ne rendo conto, ma non è da escludere che la pronuncia bisillabica di «ch'i' odo» sia stata introdotta a tavolino per rievocare la situazione testuale di *Pg* XXIV, 57.

Si ripropone il problema della cultura di Martina e della sua conoscenza della *Commedia*. Se le citazioni incluse nella verseggiatura non consentono di stabilire con certezza su quale testo si basasse, è forse possibile, tuttavia, farsi un'idea di quali commenti gli potessero essere noti. Per esempio, quando Ezechiele Lupo attacca i tre porcellini, questi sono detti «tremante strupo» [*IfT* VI, II, 9], il che presuppone la tesi per cui *strupo* non sia una metatesi di *stupro*, com'è oggi accettato, ma significhi *truppa*, *branco*. L'idea ha goduto di un certo successo nell'Ottocento e si trova in diversi commenti del tempo, ma solo in quello di Giuseppe Campi (1888-1893) si ha un accostamento esplicito tra *strupo* (e forme affini) e un branco di maiali, il che costituisce un precedente interessante per l'uso di Martina.

Il P. Beccaria credette che *strupo* significhi *branco*, chè tanto significa *stroup* in dialetto piemontese, sicchè qui vorrebbe significare *branco d'angeli ribelli*. — Il Bianchi preferì questa sposizione, dicendo *strupo* derivato dal latino barbaro *stropus*, che vale *branco di pecore*, e generalmente *moltitudine*, in senso dispregiativo [...] — Il Monti [...] dice *strupo*, non metatesi, ma vocabolo perfetto italiano, e vivo nelle due estremità dell'Italia.

I Piemontesi dicono *stroup* per *branco*, dal francese *troupe*; **ed i Calabresi dicono *struppo* un branco di porci**, dal greco *strophe*, astuta opposizione, inganno, fallacia.
[Corsivi d'Autore]

Mi sembra significativo che quello di Campi sia il solo commento dell'epoca che, a mia conoscenza (ma Fenzi – 2003, p. 76 – sembra della stessa idea), segnali la variante *di qua dal dolce stile il (stilo el) novo chiodo*:

O fratello (risponde Bonagiunta), **ora conosco il nuovo chiodo**, l'ostacolo, che ritenne il Notajo (Giacomo di Alentino) e frate Guittone d'Arezzo, trovatore felice in lingua materna, non tanto per lo stile, quanto per le gravi sentenze di che fece uso in semplici parole, e me; ci stemmo troppo al di sotto del tuo nuovo stile. [...] — **il nuovo *ch'io odo*, il 2; – il o el nuovo chiodo, quattordici de' m. s., le prime sei ediz., Benv. che dichiara: *i. retinaculum***

[Corsivi d'Autore]

Campi non si limita a dar conto della lezione con articolo determinativo dopo *stile*, ma arriva a citare l'interpretazione di *chiodo* come 'chiodo' presente in vari autorevoli commenti antichi (Pietro Alighieri, le Chiose Cassinesi e Benvenuto da Imola – per maggiori dettagli rispetto a questa tradizione esegetica si veda Zaccarello, 2014, pp. 725-728, che in tempi recenti ha recuperato questa lettura del passo) e, anzi, pur non ammettendola a testo, sembra presupporla nelle note.

Questo sembra corroborare l'ipotesi che Martina conoscesse proprio questo commento. La terzina di cui il verso incriminato fa parte, infatti, include una geniale e iper-dantesca rima equivoca contraffatta:

Io cominciai: "Poeta, che è quel ***ch'i' odo***?
Parvemi di sentire un fischio asmatico"
Ed egli a me: "Non vedi? È stato un ***chiodo***...

... che mi s'è conficcato in un pneumatico!
Per la miseria! Con le gomme a terra,
Il nostro andar diventa problematico» [*sic*]
[IfT I, v, 13-18]

(Si noti, per inciso, come l'omofonia sia rafforzata dalla pronuncia bisillabica imposta a «ch'i' odo» dal rimaneggiamento del verso di partenza.) Ora, questo è l'unico caso di rima equivoca che si dà nell'*IfT*; al più, ce ne sono di identiche («grigia»: «grigia» [*IfT* II, VI, 8 e 10]; «incombustibile»: «

«incombustibile» [IfT III, II, 11 e 15]],⁸ ma, anche ammettendo che non si debbano a degli errori, si tratta evidentemente di soluzioni molto diverse. Possibile che l'unica rima equivoca del fumetto dia adito a questo raffinato iper-dantismo per puro caso? Non mi pare convincente: è più verosimile che qui Martina giochi con la tradizione testuale e critica della *Commedia* e che la lettura eccezionale che il verso richiede sia un'anomalia ricercata.

6. Correggere Dante: l'episodio di Cerbero

Ma l'attenzione formale di Martina risulta particolarmente evidente in un altro luogo, sul quale vorrei chiudere la mia ricognizione. Si tratta dell'inizio del canto VI, che, in linea con la *Commedia*, descrive il cerchio dei golosi; la rappresentazione di Cerbero, in particolare, appare del tutto fedele al modello dantesco.

[Inserire]

Codesta **fiera** dalla strana foggia
Caninamente con tre bocche **latra**
Sopra una turba che nel fango alloggia;

Graffia gli spiriti, iscuoia ed isquatra,
E intorno s'odon urlì spaventosi,
Sì che par d'esser dall'odontoiatra.
[IfT II, I, 4-9]

Cerbero, **fiera** crudele e diversa,
con tre gole **caninamente latra**
sopra la gente che quivi è sommersa.

Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra,
e 'l ventre largo, e unghiate le mani;
graffia li spiriti, scuioia e disquatra.

⁸ In alcune ristampe se ne ha un'altra, dovuta a un tentativo di correggere un verso della princeps in cui la Fata Turchina era erroneamente chiamata Biancaneve; se, infatti, nell'originale si leggeva «Io dico che dal ciel scese una stella / E cominciò a parlar soave e lieve / Con angelica voce in sua favella... // Comparve poi la dolce Biancaneve, / Che fe' un materno cenno di carezza / Di quei rottami sull'ammasso greve» [IfT IV, viii, 13-15 e ix, 1-3], nelle ristampe più recenti si ha «la fatina, lieve» [Martina, Bioletto, 2021, p. 106; v. 1] in luogo di «la dolce Biancaneve». Si veda al riguardo anche quanto scrive Manetti (2023, pp. 7-8), che, rilevando come si accennava la rima «incombustibile»: «incombustibile» (mentre non fa cenno a «grigia»: «grigia»), ritiene che si tratti di un «clamoroso errore», sostenendo (forse a ragione), che «Martina mai sarebbe caduto nella trascurataggine di una rima identica» (ivi, p. 13).

L'INFERNO di Topolino

SINFONIA ALLEGRA
di WALT DISNEY

VERSEGGIATURA

DI
G. MARTINA



*Mentre procedevamo nel riverbero
D'un fioco lume sotto una gran pioggia,
Giungemmo innanzi al minaccioso Cerbero.*



*Questa Fiera dalla strana foggia,
Caninamente con tre bocche latra
Sopra una turba che nel fango alloggia;*

*Graffia gli spiriti, iscuoia ed isqualra,
E intorno s'odon urli spaventosi,
Sì che par d'esser dall'odontoiatra.*



*¶ Invece siam nel cerchio dei golosi
Gonfi di creme e di cioccolattini,
Di torte e d'altri dolci appetitosi:*

*Dal cielo piovon pizze e salamini,
E lì vicino scorre un gran torrente
Di miele e di rosoli sopraffini.*

[IfVI, 13-18]

Oltre ai legami più evidenti, si osservi come «dalla strana foggia» altro non sia che una parafrasi di «diversa». Ma sono i due versi ripresi quasi alla lettera a stabilire il legame più serrato con il testo di partenza, generando un orizzonte di attesa che viene poi genialmente tradito dalla rima «odontoiatra». Entrambi questi versi, tuttavia, sono diversi da come comparivano nella *vulgata*. Per quanto riguarda IfVI, 18, la fisionomia del verso variava considerevolmente nelle edizioni dell'epoca, fatto che rifletteva la molteplicità delle lezioni date dei testimoni: la forma adottata da Martina, in particolare, è uguale a quella dell'edizione curata da Steiner, che si discosta qui da Vandelli, suo testo-base (Steiner, 1921, IfVI, 18).

Più interessante il caso di «caninamente con tre bocche latra». Il verso è formato, al di là della sostituzione di «gole» con «bocche» (indicativa del fatto che Martina citasse a memoria?), dagli stessi materiali lessicali di «con tre gole caninamente latra», disposti tuttavia in un ordine diverso. Qualcosa di simile avviene nel passaggio da «mi ritrovai per una selva oscura» [IfI, 2] a «In una selva oscura mi trovai» [IfT I, III, 2], ma lì la modifica è funzionale al cambio di rima, mentre qua il rimante rimane lo stesso: lo spostamento di «caninamente» sembrerebbe dovuto solo a ragioni di tipo prosodico. «Con tre gole caninamente latra», in effetti, è un verso che ha storicamente messo in imbarazzo vari commentatori, poiché né la 4^a né la 6^a sede ospitano un accento grammaticale. Ora, con ogni probabilità ai tempi di Dante le due parti degli avverbi in *-mente* erano ancora avvertite come indipendenti, almeno nella lingua poetica (si pensi a «così quelle carole, differente- / mente danzando [...]» [Pd XXIV, 16-17]), così che la canonicità del verso è preservata dall'accento di *canina-* sulla 6^a sede. Sia Dante sia Petrarca offrono numerosi esempi di questo fenomeno; limitandoci ai casi in cui senza l'accento del radicale il verso non sarebbe canonico, è il caso di:

con tre gole **caninamente** latra [IfVI, 14]
e vidila **mirabilmente** oscura [IfXXI, 6]
cotanto gloriosamente accolto [Pd XI, 12]

Nemica natur**al**mente di pace [RvfXXVIII, 50]
Et perché natur**al**mente s'aïta [RvfXLVII, 3]
Coi sospiri so**av**emente rotti [RvfCCXIII, 13]
Come chi smisur**at**amente vòle [Petrarca, 1930, *Trionfo della pudicizia*, 58]

Come si è già visto, in Martina i soli versi la cui canonicità dipende dalla promozione di un *ictus* secondario sono i casi-limite «Precipitevolissimevolmente» [IfT I, XIII, 3, e V, XI, 12]: si tratta, in effetti, di un avverbio in *-mente*, ma va notato che, essendo l'aggettivo di partenza *precipitevolissi-*

mevole, se fosse sfruttato l'*ictus* del radicale sarebbe tonica l'8ª sede, non la 6ª. In tutti gli altri casi in cui è necessario promuovere un accento secondario per scongiurare una valle atona troppo ampia la canonicità del verso non è mai in discussione (anche se in due casi, in effetti, è promossa proprio la sillaba di un avverbio in *-mente* tonica nella forma aggettivale):

e senza gemma *cat*arifrangente... [*IfT* I, vi, 15]
E inchioda i denti irresi**sti**bilmente [*IfT* II, ii, 3]
Pippo fu l'arbitro-*cron*ometrista [*IfT* III, iv, 12]
Il savio Gimmi che, affann**os**amente [*IfT* V, xi, 8]

Insomma, benché questa soluzione fosse autorizzata tanto da Dante quanto da Petrarca, Martina non sfrutta mai l'accento del radicale di un avverbio in *-mente* per ottenere uno degli *ictus* portanti del verso. Ma perché qui non si comporta come per altre 'irregolarità' e si sente autorizzato (anzi, tenuto) a intervenire sul testo di Dante? Difficile dirlo: forse sentiva l'assenza di un accento grammaticale sulla 4ª o la 6ª sede come un'infrazione troppo grande, impossibile da giustificare anche per amore di Dante; se, da un lato, è una soluzione non troppo lontana da «Le genti *che*, per marinar la scuola» [*IfT* V, x, 2], è pur sempre vero che qui l'inserimento di un inciso dopo *che* rende comunque il verso più regolare di quanto non fosse nel testo dantesco. Non è da escludere, peraltro, che fosse consapevole del fatto che la forma *caninamente con tre gole latra* è attestata nella vastissima tradizione testuale della *Commedia*: la lezione è riportata a margine dell'edizione degli Accademici della Crusca del 1727 (Alighieri, 1727, *If* VI, 14) ed è stata addirittura accolta a testo da Gabriele Rossetti nella sua edizione (Alighieri, 1826-1827 *If* VI, 14). Ma non serve certo ipotizzare che Martina abbia conosciuto direttamente uno di questi testi: l'esistenza della variante è segnalata da Campi nel suo commento, ulteriore tassello che sembra suggerirne una conoscenza da parte dell'autore.⁹

Ma che Martina si sia qui consapevolmente dato al recupero archeologico di una lezione minoritaria o l'abbia ricreata in maniera poligenetica, in fin dei conti, importa fino a un certo punto; ciò che conta è che ha rimangiato la fisionomia generalmente accettata di un verso di Dante, rendendolo più vicino al proprio canone metrico ed estetico. Scrive Poletto, a proposito della lezione *caninamente con tre gole latra* segnalata dall'edizione del 1727: «in questo verso così rifatto ci si sente il retore a cento miglia di distanza». È proprio il ruolo del «retore», del 'Professore', come era noto in redazione, che Martina assume in questo luogo: nonostante lo straordinario amore che nutre per la sua opera, o forse proprio per questo, quando Dante si perde nella «selva oscura» di soluzioni metriche non ca-

⁹ A quanto mi risulta, la lezione è discussa solo da Campi stesso e da Giacomo Poletto (1894).

noniche, Martina veste i panni di Virgilio e lo riconduce sulla «diritta via» prosodica.

Bibliografia

- ALIGHIERI D. (1727), *Divina Commedia*, a cura di G. A. Volpi, Padova, Comino.
- ALIGHIERI D. (1826-1827), *Divina Commedia*, a cura di G. Rossetti, Londra, Murray.
- ALIGHIERI D. (1921a), *Divina Commedia*, a cura di C. Steiner, Torino, Paravia.
- ALIGHIERI D. (1921b), *Divina Commedia*, a cura di G. Vandelli, in Id., *Le opere*, a cura di M. Barbi, E. G. Parodi, E. Pistelli, P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli, Firenze, Bemporad, pp. 481-837.
- BATTAGLIA S., BÁRBERI SQUAROTTI G. (1988), *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, vol. XIV.
- BECCARIA G. L. (1975), *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi.
- BELTRAMI P.G. (2015a), *Cesura epica, lirica, italiana: riflessioni sull'endecasillabo di Dante*, in Beltrami (2015c), pp. 117-161.
- BELTRAMI P. G. (2015b), *Incertezze di metrica dantesca*, in Beltrami 2015c, pp. 303-321.
- BELTRAMI P.G. (2015c), *L'esperienza del verso. Scritti di metrica italiana*, Bologna, il Mulino.
- BONO G. (2005), (a cura di), *Topolino Story*, vol. II, 1950, Milano, RCS Quotidiani.
- FENZI E. (2003), *Dopo l'edizione Sanguineti: dubbi e proposte per Purg. XXIV 57*, «Studi danteschi», LXVIII, pp. 67-82.
- FORTE A. (2021), *Il Dante di Guido Martina. L'Inferno di Topolino e altre storie disneyane ispirate al poema dantesco*, in L. Canova, L. Lombardo, P. Rigo (a cura di), «A riveder la china». Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, pp. 65-87.
- ISELLA D. (1968), *L'officina della «Notte»*, in Id., *L'officina della «Notte» e altri studi pariniani*, Milano-Napoli, Ricciardi, pp. 39-74.
- MANETTI R. (2023), *L'evoluzione delle parodie dantesche disneyane e delle riedizioni dell'Inferno di Topolino: uno specchio dei tempi*, «Perspectives médiévales», XLIV, pp. 1-23.
- MARTINA G., BIOLETTA A. (1949-1950), *L'Inferno di Topolino*, «Topolino», Milano, Periodici Mondadori, VII-XII.
- MARTINA G., BIOLETTA A. (2021), *L'Inferno di Topolino*, in E. Fecchio, S. Carboni (a cura di), *PaperDante*, Firenze, Giunti, pp. 61-133.

MENICHETTI A. (1993), *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore.

PETRARCA F. (1908), *Canzoniere*, a cura di G. Rigutini, M. Scherillo, Milano, Hoepli.

PETRARCA F. (1930), *Trionfi*, in Id., *Le rime sparse e i Trionfi*, a cura di E. Chiorboli, Bari, Laterza, pp. 301-444.

PRALORAN (2003a), *Figure ritmiche dell'endecasillabo*, in Praloran (2003b), pp. 125-189.

PRALORAN (2003b), (a cura di), *La metrica dei Fragmenta*, Padova, Antenore.

PRALORAN M., SOLDANI A. (2003), *Teoria e modelli di scansione*, in Praloran (2003b), pp. 3-123.

RIZZARELLI G. (2016), *Capolavori di capolavori. Pippo e Topolino all'inferno degli scolari*, in N. Catelli, G. Rizzarelli (a cura di), *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante e Tasso nelle trasposizioni fumettistiche, Arabeschi*, VII, pp. 158-297 <<http://www.arabeschi.it/capolavori-di-capolavori-pippo-e-topolino-allinferno-degli-scolari/>> [ultimo accesso 28 marzo 2024].

SCHIOPPA V. (2014), *Guido Martina: il professore gentiluomo. Biografia del più celebre autore Disney dagli anni '40 agli anni '80*, Tricase, Youcanprint Self-Publishing.

ZACCARELLO M. (2014), *Rimatori e poetiche «da l'uno a l'altro stilo» (Purgatorio XXIV)*, in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, II, *Purgatorio*, 2, canti XVIII-XXXIII, Roma, Salerno, pp. 712-744.



LUCIA BATTAGLIA RICCI

*Tra rifiuto, reimpiego, citazione e reworking:
gli artisti di oggi e la tradizione plurisecolare del 'Dante
per immagini'*

Recognising the significant influence exerted by the centuries-old tradition of 'visual Dante' on artists active between the second half of the 20th century and the early decades of the 2000s, this essay presents an initial, partial survey and a preliminary classification of the various types of intertextual relationships that can be identified between works on Dantean themes created by contemporary artists and works which, like Doré's Illustrated Dante or Botticelli's parchments, are used by them as models or counter

1. Il peso della tradizione

Per gli artisti che tra gli anni Sessanta del Novecento e i primi decenni del Duemila sono tornati, per sollecitazioni esogene o per spinte endogene, a interessarsi alla *Commedia*, misurarsi con la tradizione plurisecolare del 'Dante per immagini' pare momento fondativo, necessità primaria inevitabile, che in vario modo ha pesato (e continua a pesare), tanto in positivo quanto in negativo, sulle opere di soggetto dantesco da loro realizzate. Gli esiti del personale dialogo istituito da ciascuno di loro con le opere prodotte nel corso dei secoli sono i più vari, attestati dalle eterogenee soluzioni adottate da ciascun artista per dare realtà visiva al 'proprio' Dante, oltre che da eventuali riflessioni attorno al proprio 'fare' da loro consegnate a documentazione, scritta o orale.

Impossibile qui dare compiutamente conto di questa varietà, o anche solo tentare di evidenziare linee di tendenza, per opere programmaticamente concepite rispettando il dogma dell'originalità.

Meno chimerico, forse, tentare di fissare una griglia tipologica per una prima classificazione dei prodotti censiti, utilizzando come termini di riferimento generale le etichette indicate nel titolo di questo mio intervento. Con la consapevolezza che si dovranno aggiungere altre formule per rendere più adeguatamente conto delle relazioni strette dalle opere di cui si ragiona con i loro (riconoscibili) 'modelli' o 'antimodelli', prevedendo anche la possibilità che dietro alle affinità figurative – che sembrano implicare un rapporto di 'intertestualità' (se si può estendere un termine proprio della tradizione letteraria a quella figurativa) con un precedente 'Dante illustrato' o 'visualizzato' – possano essere attivi processi che definiremmo, importando ancora l'etichetta dal demanio della critica letteraria, di 'memoria involontaria'.

Di questi processi pare essere ben consapevole, ad esempio, Renato Guttuso, che nella lucida riflessione registrata nel quadernetto di appunti (Caparezza Guttuso, Radin, 2015, p. 12) cui affidava le sue osservazioni negli anni in cui era impegnato nella creazione delle sue illustrazioni, così scrive:

Mi misi a pensare qual era il modo più giusto più efficace. Anzitutto bisognava sgomberare la mente dai ricordi visuali che integravano il nostro pensiero ad ogni contatto coi personaggi della D.C. *Problema doppio* – dimenticare – ma rivedere l'opera dei precedenti illustratori. [...] Conoscere ma anche in modo che si annullassero reciprocamente (cancellare Dalì) – varie soluzioni che ho scartato perché intellettualistiche – anti Doré [...].-

La produzione dantesca di Guttuso attesta che le soluzioni da lui esperte vanno effettivamente in direzione anti-Doré e anti-Dalì. Impossibile per lui, nonostante le richieste dell'editore, realizzare esattamente cento tavole: il che certifica la distanza da questi modelli anche sul piano macrostrutturale. Illustrare Dante implica infatti, per il pittore siciliano, una personalissima ricerca di ciò che nell'opera risulta più prossimo o meno estraneo ai suoi valori o alle sue corde, da cui conseguono selezioni nel corpo dell'opera non meno personali. Nessuna sistematicità o completezza, dietro le scelte da lui operate, che lo portano a tradurre in immagini ora porzioni del tessuto retorico del testo, ora singoli personaggi o momenti narrativi: scelte che comportano l'impossibilità di realizzare una vera e propria edizione illustrata della *Commedia*. Il *Dante di Guttuso* (questo il titolo dell'edizione uscita da Mondadori nel 1970, in cui sono riprodotte solo cinquantasei delle centinaia di tavole e disegni realizzati tra il 1959 e il 1961) è costituito da una serie di disegni corredati di titolo e di riproduzione del segmento del testo più o meno esteso, più o meno direttamen-

te implicato. Un «impetuoso realismo» (Valente in Berté, Fiorilla, Chiodo, Valente, 2017) e un'inesausta, programmatica tendenza all'appropriazione attualizzante caratterizzano le sue tavole (Cfr. Ricci, 2018, 233-238; RAI, 2024; Barison, 2018).

Per quanto riguarda il rapporto con Doré, pur, si è visto, espressamente rifiutato, si può sospettare un affioramento – difficile dire quanto inconsapevole – nella costruzione del disegno dedicato a mettere in scena il rito lustrale cui Matelda sottopone Dante dopo la sofferta confessione a Beatrice. Quel corpo nudo – reale, riconoscibile, moderno, immerso nella natura – è perfetta espressione di una precisa, personalissima idea di quella felicità terrestre di cui si fa qui icona la Matelda dantesca. La soluzione escogitata dall'artista per tradurre in fatto visivo la non limpidissima descrizione dantesca di *Purg.* XXXI, vv. 94-96:

Tratto m'avea nel fiume infin a gola
e tirandomi sì dietro sen giva
sovr'esso l'acqua, lieve come scola,

che l'amico Natalino Sapegno così chiosava: «Matelda trascorre sulla superficie dell'acqua appena sfiorandola», (Alighieri, 1968) non è fedelissima e certifica assente, in Guttuso, qualsiasi esigenza di fedeltà al testo, ma prova altresì, mi pare, il ruolo attivo esercitato dal 'ricordo visuale' della tavola di Doré, rielaborata attribuendo alla Matelda dantesca la carica realistica e fortemente attualizzata di un vero e proprio, riconoscibilissimo, ritratto estratto dal suo archivio personale (Battaglia Ricci, 2018, fig. 133). Da questo derivano esplicitamente tanto i ritratti dei poeti e quelli degli intellettuali immersi tra le fiamme in cui espiano le loro colpe i lussuriosi quanto quelli dei tiranni che affiorano dal rosso ribollire del Flegetonte (Ivi, p. 236 e fig. 135).

2. Un 'padre' ingombrante: Gustave Doré

Dell'ingombrante presenza dell'edizione illustrata di Doré nella produzione moderna e contemporanea di Danti illustrati e visualizzati mi sono già interessata altrove (Battaglia Ricci, 2024). Mi limito qui a ricordare come spesso quell'edizione sia stata, per espressa testimonianza di alcuni artisti, il medium fisico-visivo tramite il quale essi sono poi arrivati a Dante, e osservare che proprio attraverso un dialogo con le illustrazioni di Doré molti di loro hanno trovato la strada per dar vita ai loro più o meno

personali 'Danti': implicitamente o esplicitamente rifiutando quel modello, ma anche recuperandolo e sottoponendolo a più o meno complesse operazioni di rielaborazione.

Profondamente critico nei confronti di Doré, in particolare per il *Paradiso*, è ad esempio Achille Incerti (Battaglia Ricci, 2018, pp. 240-245), che così annota nella sua memoria autobiografica: «Mi misi a studiare, ad esaminare vari illustratori. Non volevo assomigliare a nessuno. [...] passai ad autori più recenti. Il classico dei classici, vale a dire Gustave Doré. Il Paradiso, una vera noia. Quanta opulenza! Non si può materializzare un discorso celeste» (Cortese, 2007, p. 10). Per l'artista reggiano, autodidatta e fuori dagli schemi, la scoperta della *Commedia*, fatta nel 1961 grazie a Dino Buzzati che gli suggerì di illustrare il poema dantesco, è stata esperienza personale profondamente coinvolgente. Egli ha infatti 'letto' la *Commedia* attraverso il filtro della sua dolorosa esperienza di sanatori e prigionieri e la sua forte coscienza sociale e antimilitarista, riuscendo a vedere nella storia del pellegrino, senza aver verisimilmente mai letto i saggi di Singleton o di Auerbach, un'esperienza valida per 'ognuno' di noi, cogliendo, sotto la superficie della lettera, le profonde valenze allegorico-morali dei mondi costruiti da Alighieri.

Di fortissimo impatto il suo *Lucifero*:¹ «un Lucifero arcimbolesco, strutturato con tutti i micidiali, sofisticati strumenti di morte del secolo XX: bombe, testate nucleari, missili» (Petrocchi, 1988, p. 9), che mastica senza fine i tre dannati fitti nelle sue bocche e stringe nelle mani di orribile robot una sfera piena di spermatozoi, con i due viaggiatori minuscoli in piedi, in inorridita contemplazione tra fiumi di sangue. Anche il cosmo dantesco è da lui totalmente desacralizzato: la tavola che apre il *Purgatorio*² mette in scena non la sola montagna, come di prassi nelle edizioni scolastiche della *Commedia*, ma un'immagine altamente simbolica, focalizzata su una serie di antitesi (alto/basso; mare/terra; luce/ombra) che esalta le implicazioni di marca morale implicite nella cosmologia dantesca, affidando allo splendore di una luce aranciata che progressivamente illumina la superficie marina dell'emisfero australe e il monte levato verso il cielo il senso, profondo, di una vera e propria rinascita, relegando alla notte e alla greve densità terrestre dell'emisfero boreale collocato in basso il mondo claustrofobico del Male. La funzione simbolica prevale sulla didascalica e la visione del mondo dell'artista prevale su quella dell'autore. Questa terra sospesa nel vuoto, in una prospettiva cosmologica ampia, è infatti del tutto 'desacralizzata'. Del tutto 'desacralizzato' è anche, o soprattutto, il

¹ Visibile in: <<http://www.danteverona.it/dante-e-l-arte.php?id=1>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].

² Visibile in: <<http://www.danteverona.it/dante-e-l-arte.php?id=4>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].

suo *Paradiso*, per visualizzare il quale, dopo una prima tavola che traduce in termini figurativi il dantesco «la gloria di colui che tutto muove...» mettendo in scena un «abbagliante faro di luce» (la luce che irradia da Dio) entro il vuoto cosmico, l'artista ha costruito magnifiche immagini caleidoscopiche composte ora di molecole colorate ora di fiori, di cui si serve per «mettere in scena la nascita, l'organizzazione, la trasformazione della vita primigenia e della materia» (Cortese, 2007, p. 96). Di questa scelta personalissima, che gli permette di superare l'afasia paradisiaca di tanti artisti, offrendo un'«interpretazione moderna» dell'intera *Commedia*, dà ragione quanto lo stesso Incerti scrive ancora nella nota prefatoria all'edizione Mazzotta: «[...] il mio *Paradiso* l'ho inteso con la luce per renderlo il meno materializzato possibile. Basta, infatti, la natura per descriverne tutta la bellezza. Se c'è un *Paradiso*, questo è per tutti, di qualsiasi idea o religione» (Incerti, 1988). Evidente, nell'annotazione «renderlo meno materializzato possibile», una precisa presa di distanza dal giudizio da lui espresso sul *Paradiso* di Doré: troppo opulento, troppo materializzato. Seppur, si può forse aggiungere, un ricordo (involontario?) di quella che è forse la più famosa delle immagini paradisiache di Doré possa essere colta anche dietro uno dei suoi 'tondi', dove la serie di cerchi concentrici che ricorda la tavola composta da Doré a illustrazione del canto XXXI («In forma dunque di candida rosa ecc.») è, per così dire, abitata non da cori angelici ma da corone di fiori intrecciate a formare un armonioso ingranaggio cosmico di forte valenza simbolica.³

In un personalissimo percorso di appropriazione-attualizzazione, eventi e paesaggi danteschi sono così profondamente translitterati in immagini di forte valenza etico-simbolica, per costruire le quali Incerti ha utilizzato motivi grafico-visivi propri della sua produzione, in modo sistematico, e sulla spinta di un intenso coinvolgimento autobiografico-esistenziale, di cui danno testimonianza le riflessioni da lui consegnate alla sua memoria autobiografica («Ho dato la mia interpretazione. L'*Inferno*, io l'ho conosciuto: la guerra, la fame, la miseria, la sofferenza: poi è arrivata la malattia con i sanatori e il forzato isolamento dal mondo») (Cortese, 2007, p. 22) e alla nota prefatoria all'edizione Mazzotta:

Al di là delle singole soluzioni via via adottate, e più o meno convincenti, ho avuto molto rispetto per il testo del sommo poeta, pur non utilizzando formule tradizionali. Ho inserito, infatti, i temi riconoscibili in tutta la mia produzione, per esempio la condanna della guerra, della violenza – e qui mi riferisco soprattutto all'*Inferno*. Impegno morale che ho sempre avuto sia come uomo, sia come pittore. (Incerti, 1988, p. 7)

³ Visibile in: <<http://www.danteverona.it/dante-e-l-arte.php?id=5>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].



Fig. 1 Gustave Doré, Paradiso XXXI, 1861 in G. Doré, D. Alighieri, *The Divine Comedy by Dante*, Illustrated, Complete, London, Paris & Melbourne, Cassell & Company, edited by C.H. Francis, 1892, Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paradiso_Canto_31.jpg#/media/File:Paradiso_Canto_31.jpg.

Il ricorso a un lessico figurativo personale e a un altrettanto personale mondo visionario per tradurre in immagini l'intera *Commedia* è anche la scelta che caratterizza gli acquerelli realizzati negli anni Cinquanta da Salvador Dalí. Anche per l'artista catalano è stato inevitabile misurarsi con le illustrazioni di Gustave Doré. E anche per lui il rapporto con il 'padre' è segnato da esplicite prese di distanza ed è difficile dire quanto involontari 'recuperi' di iconografie siano da lui costruite. La celeberrima tavola che apre la serie degli acquerelli da lui realizzati (Battaglia Ricci, 2018, pp.

222-225 e fig. 128)⁴ va registrata sotto l'etichetta 'rifiuto' – programmaticamente esplicitato nella pagina del diario datata 19 maggio 1960, nella quale, dopo aver dato notizia dell'entusiastica reazione del pubblico parigino all'inaugurazione delle sue illustrazioni, l'artista precisa:

in mezzo a una folla numerosissima che mormora il mio nome e mi chiama "maestro" vado a inaugurare l'esposizione delle mie cento illustrazioni della Divina Commedia al museo Galliera a Parigi. [...] Poiché mi domandano perché ho ravvivato l'inferno con colori chiari, rispondo che il romanticismo ha perpetrato l'ignominia di far credere che l'inferno sia nero come le miniere di carbone di Gustave Doré, in cui non si vede niente. Ciò è falso. L'inferno di Dante è rischiarato dal sole e dal miele del Mediterraneo ed è per questo che i terrori delle mie illustrazioni sono analitici e supergelatinosi con il loro coefficiente di viscosità angelica. (Dalí, 1966, p. 179)

Lungi dal mettere in scena la canonica selva oscura, qui Dalí rappresenta Dante in cammino in un immenso spazio desertico e luminoso. Lasciata la via dritta, il pellegrino, di cui la *silhouette* derivata dal *Parnaso* di Raffaello – per la quale si può propriamente parlare di citazione – esplicita nome e professione, si dirige verso un colle verdeggiante, alla cui base lievi segni rossi (che ricordano i cespugli della prima incisione di Doré), alludono alla selva, mentre ai cipressi, raffigurati in progressivo movimento ascensionale sopra il crinale del colle, è affidato il compito di alludere alla 'vera' direzione di quel viaggio indicando, e anticipando, la meta finale trascendente. Ma le incisioni di Doré non sono state veramente ignorate dall'artista catalano, e verisimilmente gli hanno permesso di risolvere alcuni problemi di costruzione dell'immagine, per invenzioni dantesche particolarmente disancorate dall'esperienza comune come sono il particolare movimento aereo del mostro infernale Gerione o la metamorfosi di Aracne raffigurata sul pavimento della cornice purgatoriale su cui sono incisi gli esempi di superbia punita. Le illustrazioni di Gerione⁵ e di Aracne⁶ realizzate da Dalí vanno registrate, io credo, come rielaborazioni di un modello figurativo ben preciso (piuttosto che come 'portato di memoria involontaria'). Che si tratti di riprese consapevoli di un modello figurativo e non di casi di memoria involontaria certifica il fatto che le due tavole sono legate da un errore di interpretazione/o di visualizzazione: negli acquerelli di Dalí, così come nelle incisioni di Doré, Aracne è pensata come un corpo fisico appog-

⁴ Consultabile anche all'indirizzo: <https://rmc.library.cornell.edu/visionsof-dante/art_dali.php> [accessed 21 May 2024].

⁵ Visibile in: <<https://www.cartiglio.it/timthumb.php?src=public/foto/inferno-canto-xvii-in-groppa-a-gerione.jpg&w=600&a=>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].

⁶ Visibile in: <<https://www.artsy.net/artwork/salvador-dali-arachne-1>> [accessed 21 May 2024].



Fig. 2 Gustave Doré, *Inferno XVII*, 1861, Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_17_vers_117.jpg.

giato sul pavimento e non come figura 'segnata' su «tomba terragna» come vuole *Purg.* XII 16 ss., e Gerione è impropriamente dotato di ali.

Anche per Lorenzo Mattotti, impegnato nei primi anni Novanta del Novecento a illustrare *l'Inferno* per le edizioni Nuages, è Doré il nome da cui inizia la riflessione sull'impresa che sta per partire registrata in apertura di libro: «Come partire? Difficile perché è un classico, perché è Dante, perché c'è Doré. C'è William Blake, c'è Botticelli [...] come prenderlo? Che colori? Che colori nell'inferno di Dante? Doré è in bianco e nero. Il colore abbellisce, il rosso scalda» (Mattotti, 2006, p. 5). Così l'illustrazione per il primo canto è una rivisitazione nel brillante stile fumettista

di Mattotti della prima tavola di Doré (per le due immagini Cfr. Battaglia Ricci, 2018, figg. 140-141), contraddistinta proprio dall'aggiunta del rosso per il lucco medievale di Dante: un'arcuata figura rossa stretta tra rami e tronchi, che rielabora profondamente la prima tavola di quelle illustrazioni, che, compulsate a lungo nella biblioteca di famiglia, sono, per dirla con l'artista, «rimaste lungamente e fortemente impresse nel *suo* immaginario visivo» (Bacci, 2018, p. 54). Per le tavole rimanenti è invece pienamente realizzato il progetto esplicitato in apertura, ovvero: «acchiappare il piacere [...] di disegnare [...] schizzi di mostri, sì i mostri come al liceo quando disegnavo sui libri di testo, durante le lezioni, Arpie e Minotauri, animali strani e anime condannate» (Mattotti, 2006, p. 5). Questo è in effetti il programma iconografico dell'illustratore bresciano, prevalentemente focaliz-

zato sull'immaginario degradato e mostruoso dell'inferno dantesco, tradotto in allucinate metamorfosi che sono espressione di incubi e fantasmi personali. Esemplari in tal senso tanto lo spettrale, onirico intreccio di sterpi, spiriti dannati e cagne fameliche per i vv. 124-129 del canto tredicesimo (Cfr. Battaglia, Ricci, 2018, fig. 142), quanto le metamorfosi cui sono sottoposti i ladri o, ancora, il mostruoso Gerione, le cui ali sembrano il residuo memoriale dell'immagine creata da Doré, e destinata a modellare l'intera tradizione moderna.

Così, ad esempio, dipende puntualmente da quello immaginato da Doré anche il Gerione⁷ disegnato da Go Nagai

per la sua versione manga della *Commedia* (Tomasi, 2021), come, più in generale, dipendono puntualmente da quelle di Doré le illustrazioni che l'artista giapponese utilizza per «introdurre visivamente il contesto narrativo di ogni singolo canto» sfruttando «a vantaggio della sua opera, e in modo esplicito, la memoria visuale-globale legata alla conoscenza mondiale delle illustrazioni di Doré, e conseguentemente della *Commedia*» (Biondi, 2023, p. 189). Queste «tavole che ricalcano Doré» (*ibidem*) si possono qui citare come un primo esempio di *reworking*, ovvero di riproduzioni per così dire 'esplicitate', a volte anche esplicitate, di opere altrui sottoposte a un processo più o meno esteso di rielaborazione personale. Giusto di «ricalco» parla l'artista cui si deve l'illustrazione del *Paradiso* per le edizioni Nuages,

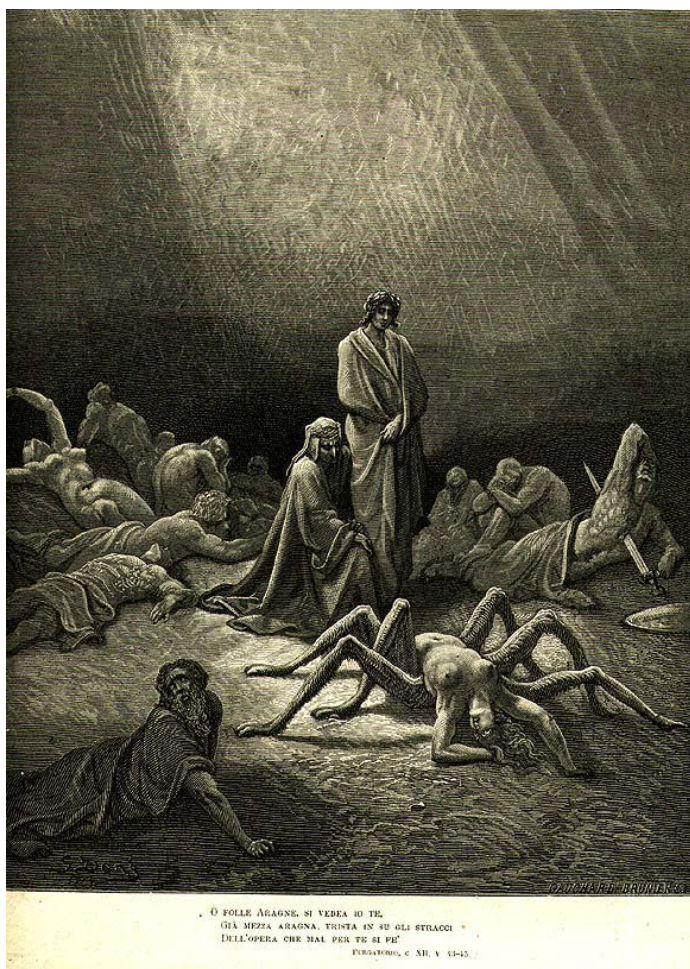


Fig. 3 Gustave Doré, Purgatorio XII, 1861, Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Dore_Inferno1.jpg

⁷ Consultabile in: <<https://i.postimg.cc/3rB6LXSY/Gerione.jpg>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].

Moebius, ovvero Jean Giraud, che, messo di fronte alla sfida di illustrare la terza cantica, riconosce in Doré «la sua sola via d'accesso» *al Paradiso* e per questo, aggiunge, di aver «senza vergogna, [...] appoggiato di nascosto la sua carta da ricalco» (*Moebius, 1999, p. 5*) sulle incisioni realizzate dall'artista francese, intervenendo però sul piano formale per declinare in direzione fantasy i soggetti danteschi, come Nagai interviene declinandoli in direzione fumetto.

Ben più rilevante, anche perché investe il piano semantico-ideologico, la rielaborazione delle tavole di Doré messa in atto da Sandow Birk per dar vita al corredo illustrativo di una versione americana della *Commedia* curata dallo stesso Birk e da Marcus Sanders, uscita dapprima in tre tomi tra il 2003 e il 2005 e poi in cofanetto nel 2005.⁸ Anche per quest'artista californiano è stata un'edizione della *Commedia* illustrata da Doré acquistata per caso, ma fatta oggetto di una lunga riflessione, il medium per arrivare a Dante, e «scoprire» – come si legge in alcune interviste da lui rilasciate, che quello poteva essere un mezzo per «commentare il mondo oggi» (Olson, 2013, p. 145): annotazione di non poco peso in prospettiva storiografica. Per l'artista californiano l'illustrazione è «commento», ma non alla *Commedia*, sì invece al «mondo oggi». Illuminante in tale direzione la tavola utilizzata per la copertina dell'*Inferno*, che rappresenta un apocalittico paesaggio della California devastato da crisi climatica, inquinamento operato dalla società dei consumi e degrado delle grandi opere ingegneresche costruito attorno a una voragine che cita e rielabora attualizzando la celeberrima Voragine infernale di Botticelli. Non meno illuminante la prima tavola dell'*Inferno*, intitolata *Dante lost in the Wilderness*, che è stata costruita da Birk usando come ipotesto grafico la prima incisione dell'*Inferno* illustrato da Doré.

Il tracciato dei tubi per il condizionamento dell'aria che corrono sui muri di edifici di una degradata metropoli moderna mima fedelmente l'andamento del fusto e l'articolato intreccio delle radici dell'albero che l'artista francese ha disegnato di fianco al pellegrino, e il viluppo di filo spinato in primo piano mima l'esuberante macchia di cespugli immaginata da Doré, ma più perentoriamente di quella definisce, con la giunta della catena abbattuta che segna il divieto di parcheggio e dei due fumogeni, quel *limes*, quel pericolosissimo «passo», che il pellegrino ha ormai superato. Come sempre nei confronti tra

⁸ La documentazione completa fotografica è consultabile all'indirizzo: <<https://sandowbirk.com/divine-comedy>> [accessed 21 May 2024].

testi e ipotesi, le differenze contano più delle analogie, evidenziando lo scarto e rendendone decodificabili le implicazioni. Il processo di rielaborazione messo in atto dall'artista californiano muove nella direzione di rendere attuale il messaggio dantesco, piegandolo a nuovi significati. Oltre all'ambientazione, che implicitamente assimila la «selva selvaggia, aspra e forte» in cui si smarrisce il pellegrino Dante al paesaggio urbano estremamente realistico e molto connotato in cui

si accinge a entrare il giovane in jeans, e l'attribuzione a lui di abiti che danno corpo visivo all'idea, cara anzitutto al dantismo americano, che nel Dante pellegrino vuole rappresentato 'ognuno di noi', e in ciò che a lui capita nell'opera, ovvero nel suo viaggio nell'aldilà cristiano, qualcosa che, per dirla con Erich Auerbach (1963, p. 120), «riguarda proprio noi» (il nostro 'ora' e il nostro 'qui'), va rilevata la presenza di icone che fungono da 'segni' immediatamente decodificabili dal pubblico contemporaneo, americano e non. La *M* dorata di McDonalds, le scritte luminose «LIQUOR», «SHELL» con la *S* spenta (e dunque equivalente a «HELL», 'INFERNO') – tre nuove fiere/vizi della cultura consumistica globalizzata che dal ventre del centro commerciale attirano macchine che sgommano incuranti dei divieti



Fig. 4 Gustave Doré, *Inferno I*, 1861, Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Dore_InfernoI.jpg

– sollecitano, già in apertura di libro, una precisa riflessione di tipo sociale ed etico sui modelli di vita contemporanea, imperniandola sulla diretta esperienza che l'artista ha delle metropoli americane. Così ancora nelle tavole che seguono, il *reworking* grafico attualizzante cui sottopone i disegni di Doré consente all'artista californiano di 'usare Dante' per una personalissima riflessione, di forte carica politica ed etica, su valori e disvalori del vivere post-moderno: trasferendo l'aldilà dantesco nel suo personale 'qua', Birk radica in un 'oggi' e in un 'qui' molto reali il sistema etico dantesco, annullando di fatto l'impianto teologico-dottrinario di Alighieri e la dimensione catartico-visionaria del viaggio.

In altri casi il *reworking* delle tavole di Doré ha invece consentito di conservare, trasformandola in esperienza puramente intuitiva ed emozionale, questa dimensione del viaggio ultraterreno del Dante pellegrino. È questo il risultato del lavoro di rielaborazione con mezzi tecnologici cui le incisioni di Doré sono state sottoposte da Felice Limosani, un artista multidisciplinare che opera nell'ambito dell'informatica umanistica. Le xilografie originali sono state digitalizzate, e ne sono state modificate le proporzioni al fine di 'metterle in movimento' e renderle fruibili su supporto diverso da quello librario (tablet, video di computer). In occasione del centenario, con queste tavole così rielaborate, Limosani ha realizzato un'installazione *site-specific* all'interno della Cappella Pazzi, in Santa Croce, fruibile dal 14 settembre 2021 fino al 27 febbraio 2022 in occasione della mostra *Dante. Il Poeta eterno*. Si tratta di una video-proiezione⁹ che intreccia immagini in movimento del tutto prive di testo e canti corali, consentendo una fruizione immersiva ed emozionale del 'viaggio' dantesco, piuttosto che dell'opera *Commedia*. In questo caso l'intervento dell'artista moderno è stato non quello di rielaborare sul piano iconografico in direzione attualizzante le immagini costruite da Doré, ma di modificare il tipo di fruizione, attivando un'interazione intuitiva, emozionale e contemplativa con i visitatori della mostra, fattisi spettatori/testimoni dell'esperienza viatorio-catartica del pellegrino Dante.

⁹ Fruibile all'indirizzo: <<https://www.felicelimosani.com/it/projects.74/dante-il-poeta-eterno>> [ultimo accesso 23 Maggio 2024].

3. Non solo Doré

Mentre a Firenze Limosani era impegnato a dare una vita virtuale al Dante di Doré, a New York un fumettista fattosi amanuense terminava di realizzare un Dante concepito esattamente come un libro miniato attingendo liberamente all'immenso deposito di immagini dantesche costruito nel corso dei sette secoli che ci separano dall'uscita della *Commedia* dallo studio del suo autore. A differenza di quanto si può osservare per molti artisti moderni e contemporanei, che non pare abbiano una conoscenza diretta del testo (per non dire di Dalí, che ostenta di non averla letta), per George Cochrane, come si evince dalle dichiarazioni da lui rilasciate in occasione di interviste (Casini, 2018), il principio guida è stato quello di «rendere in maniera fedele il testo dantesco», mimando le procedure compositive e grafiche degli antichi manoscritti, scrupolosamente studiati. Per comporre il corredo illustrativo, collocato, come nei manoscritti, antichi nei margini attorno al testo, l'artista attinge con un approccio decisamente post-moderno all'intera tradizione, trascogliendo liberamente e riproducendo nello stile dei *comics* singoli frammenti estratti dalle opere più diverse per dar vita a un personalissimo *collage*. Così, ad esempio, l'illustrazione relativa al terzo dell'*Inferno* è costruita combinando un disegno di Zuccari, frammenti da manoscritti e lo sfondo paesaggistico di Doré, mentre per il quinto un *Minosse* di marca michelangiolesca o un *Paolo e Francesca* uscito dalla penna di Flaxmann possono convivere con le immagini 'fumetto' da lui create.¹⁰ Siamo, mi pare, al limite tra reimpiego e citazioni vere e proprie. Per i materiali utilizzati per costruire il 'suo' Gerione (tradotto in realtà visiva combinando particolari estratti dalle pergamene di Botticelli, con altri estratti da antichi manoscritti, senza evitare un controllo autotico circa la reale configurazione della coda dello scorpione, ad esempio), penso si possa parlare di reimpiego, come si usa nei casi di riadattamento di vecchi pezzi in un contesto nuovo: per i capitelli e le colonne degli edifici di epoca classica nelle chiese medievali, ad esempio. Senza un'esplicita annotazione dell'artista risulta difficile, in molti casi, riconoscere le fonti, ma non certo per il *Minosse* che vien dal Giudizio Universale della cappella Sistina o per il *Paolo e Francesca* che viene dai disegni di Flaxmann: icone riconoscibilissime, esibite, catalogabili, queste, come citazioni, che creativamente interagiscono con il disegno di stile fumettistico con cui convivono sul margine della carta.

Di riuso di modelli grafico-visivi piuttosto che di citazione parlerei anche per il recupero, da parte di Robert Rauschenberg, della soluzione grafica adottata da Botticelli per rappresentare nelle sue pergamene istoriate

¹⁰Una ricca documentazione è reperibile all'indirizzo: <<https://digitaldante.columbia.edu/image/cochrane-illustrations/#anchor>> [accessed 21 May 2024].

la discesa di Dante e Virgilio da una sezione all'altra dell'inferno, e dunque per tradurre con gli strumenti dell'arte figurativa la dimensione narrativa dell'opera dantesca. In tale direzione si può confrontare il ricorso, da parte di entrambi gli artisti, alla raffigurazione della serie di scalini che consentono a Dante e a Virgilio di scendere da una sezione all'altra dell'inferno per dare realtà visiva, ad esempio, a quanto narrato nel canto trentunesimo¹¹ (Battaglia Ricci, 2018, pp. 225-233 e tav. 131). Anche per l'artista texano, come già per il fiorentino, il fine cui tendono strategie siffatte è infatti, esplicitamente, quello di costruire immagini 'da leggere', ovvero di visualizzare la dimensione narrativa dell'opera illustrata, offrendo segnali atti a tradurre in immagine il *continuum* del racconto, scansione temporale e dislocazione spaziale comprese.



Fig. 5 Sandro Botticelli, Berlino, ms. Hamilton 201, 1480-95ca, Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inf_31_Sandro_Botticelli_I_sei_Giganti_nudi_attorno_al_pozzo.jpg.

4. Utilizzare immagini estratte dalla tradizione del 'Dante per immagini' non per illustrare, visualizzare o commentare la Commedia, ma per parlar di sé e del mondo

Servirsi consapevolmente di modelli grafico-visivi 'd'autore' per dar vita a nuove immagini dantesche è una procedura abbastanza diffusa tra

¹¹ Si veda il sito: <<https://www.moma.org/collection/works/36743>> [accessed 24 May 2024].

gli artisti che in epoca moderna e contemporanea tornano a illustrare o visualizzare Dante. L'elenco potrebbe essere infinito. Mi limito a citare due esempi che mi paiono di rilevante interesse, precisando che non si tratta più, però, di «Danti per immagini» o, come recita il titolo di questo nostro incontro «*per figuras*», ma di opere in cui un'immagine appartenente alla tradizione del «Dante per immagini» è utilizzata in tutt'altro contesto, e soprattutto non al fine di illustrare o visualizzare il poema o sue porzioni. Si tratta di vere e proprie citazioni, alla cui forte carica evocativa e pregnanza semantico-simbolica è affidato il compito di svelare il significato profondo della nuova opera.

Del disegno intitolato *Arbat Refugee Camp - Iraq*¹² realizzato dallo studio di architettura Tamassociati ed esposto in zona *Paradiso* in occasione della mostra *Divina sezione*, tenutasi a Caserta nel 2018 mi sono già diffusamente interessata (Battaglia Ricci, 2021). Qui basterà osservare come la citazione di quei veri e propri archetipi topografici che sono la voragine infernale e la montagna-zikkurat purgatoriale, che hanno nelle pergamene di Botticelli e nella tavola di Domenico di Michelino i loro remoti antecedenti, ma che, insieme alla raffigurazione del Paradiso a cerchi concentrici ruotanti attorno a un punto centrale, appartengono alla cultura visiva di qualsiasi fruitore mediamente acculturato, grazie ai grafici presenti nelle edizioni scolastiche della *Commedia*, sono stati utilizzati dagli architetti che hanno realizzato quest'opera sovrapponendo questi grafici alla foto di un (vero) campo profughi per mettere in scena /auspicare? (per quei profughi) – un viaggio dalla selva oscura al paradiso, attraverso inferno e purgatorio – analogo a quello dantesco offrendo al contempo un'implicita chiave di lettura di quella tragica realtà.

Gli schemi grafici in cui una tradizione plurisecolare ha formalizzato e reso immediatamente riconoscibili le strutture che il Dante 'architetto' dell'aldilà ha creato riplasmando la cosmologia a lui contemporanea alla luce di un rigorosissimo sistema etico-penale per raccontare il viaggio del pellegrino e catalogare bene e male, sono qui infatti adottati come supporto figurativo e simbolico che consente di intrecciare indissolubilmente racconto e interpretazione, eventi e valori. Il recupero esteso e sistematico della 'struttura' della *Commedia*, ovvero, di quella «topografia fisica» e di quella «topografia morale dei tre regni» che a Benedetto Croce parevano «mere costruzioni immaginative, di scarsissima importanza, soprattutto per noi che abbiamo altre immaginazioni pel capo» (Croce, 1958, p. 58), consente oggi – e la cosa non può che destare la massima attenzione, per la novità assoluta di operazioni siffatte – a chi ha composto questa tavola, come anche a tanti altri artisti contemporanei, di organizzare lo spazio in

¹²Si veda il sito: <https://img.edilportale.com/News/62867_07.jpg> [accessed 24 May 2024].

modo molto connotato sia sul piano figurativo che su quello simbolico e assiologico, offrendo precise, personalissime, interpretazioni e valutazioni etiche degli eventi reali di volta in volta messe in scena.

Si tratta di un'operazione piena di senso, che usa il Dante poeta-giudice, e più propriamente la struttura topografica da lui inventata, come forma simbolica per 'raccontare' e al contempo giudicare il presente e la storia.

Una scelta affine si può riconoscere attiva anche nel complesso panorama immaginato da Sadow Birk per la copertina¹³ del 'suo' *Inferno*. Basti qui a segnalare il riuso della Voragine infernale di Botticelli per raffigurare l'inferno che si spalanca davanti agli occhi del Dante in jeans, e che, mediante il riuso di icone riconoscibilissime, mette in scena e denuncia il degrado urbanistico e ambientale, ma anche culturale, dell'America contemporanea se la citazione delle sculture dei primi presidenti americani sul monte Rushmore evoca di necessità le violenze e i contrasti con i nativi Sioux, cui quel luogo è sacro.

Non è un esempio isolato. In altri casi l'immaginario dantesco, magari attraverso la citazione delle immagini create da Botticelli per raffigurare Dante e Virgilio in viaggio, è utilizzato per 'parlare', ad esempio, delle tragedie in mare del nostro presente. Alcuni esempi di grande interesse ha fornito di recente Andreas Schalhorn in occasione di una conversazione dantesca *La Divina Commedia nell'arte grafica degli anni '20 e oltre* da lui tenuta il 21 aprile del 2021 all'Istituto di cultura di Berlino.¹⁴

Chiudo queste mie riflessioni ricordando il riuso (propriamente catalogabile come citazione sottoposta a *reworking*) del quadro di Delacroix, *La barca di Dante*, all'interno del celebre e discusso film *La casa di Jack*¹⁵ (*The House that Jack Built*, di Lars von Trier, uscito nel 2018 (per documentazione fotografica e analisi Cfr. Rimini, 2021).

Quel quadro, che appartiene alla memoria collettiva, e che a suo tempo è stata adottato come manifesto del romanticismo a significare il conflitto tra ragione e passioni, è qui utilizzato per esprimere in modo implicito, ma altamente emozionale, il giudizio morale sul vissuto di un serial-killer psicopatico, mettendone in scena, dantescamente, la discesa agli inferi, previe minime variazioni funzionali al nuovo contesto, quale, ad esempio, l'attribuzione al protagonista di un accappatoio rosso, parodica rivisitazione del lusso tradizionale

¹³Visibile al sito: <<https://digitaldante.columbia.edu/wp-content/uploads/2014/11/Birk-LA-Inferno.jpg>> [accessed 23 May 2024].

¹⁴Fruibile all'indirizzo: <https://iicberlino.esteri.it/it/gli_eventi/calendario/die-commedia-in-der-druckgraphik/> [accessed 23 May 2024].

¹⁵Visibile al sito: <<https://echoraffiche.com/wp-content/uploads/2021/09/2021-09-16-echoraffiche-il-killer-e-il-poeta-the-house-that-jack-built-00-scaled.jpg>> [ultimo accesso 23 maggio 2024].

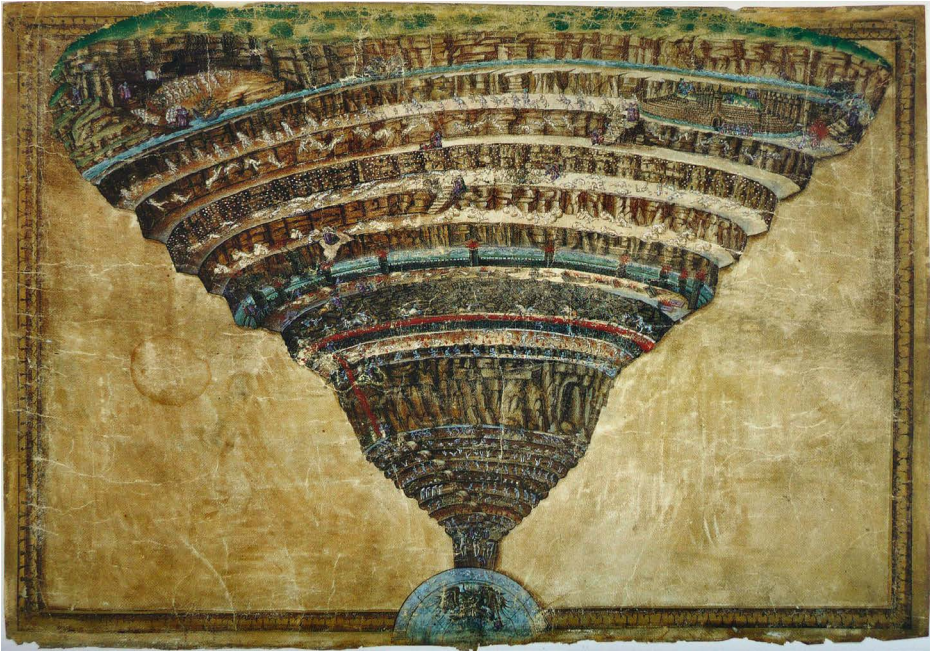


Fig. 6 Sandro Botticelli, Voragine infernale, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg.lat.1896.pt.A, c. 101r, 1480-95 ca, Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l%27Enfer.jpg



Fig. 7 USA, South Dakota, Mount Rushmore National Memorial. Photograph by Thomas Wolf, www.foto-tw.de, Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0, [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mount_Rushmore_detail_view_\(100MP\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Mount_Rushmore_detail_view_(100MP).jpg).



Fig. 8 Eugène Delacroix, *La Barque de Dante*, 1822, Musée du Louvre, Public Domain, Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Barque_de_Dante_\(Delacroix_3820\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Barque_de_Dante_(Delacroix_3820).jpg).

come è stato annotato in un recente convegno su Dante e il cinema (Fasolato, 2023, p. 303, n. 9).

Un omaggio alla *Commedia*, certo, ma soprattutto, direi, prova estrema, ma non isolata, della tendenza, da parte di nostri contemporanei a ‘usare’ occhiali danteschi per leggere e giudicare il presente e la storia, come anche dell’inesausta capacità del «poema sacro» di farsi voce di ogni presente.

Bibliografia

ALIGHIERI D. (1968), *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, in The Dartmouth Dante Project, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, <<https://dante.dartmouth.edu/>> [accessed 21 Maggio 2024].

AUERBACH E. (1963), *Studi su Dante*, tr. it. a cura di Maria Luisa De Pieri Bonino, Milano, Feltrinelli.

- BACCI G. (2018), *Lorenzo Mattotti. Immagini tra arte, letteratura e musica*, Pisa, Felici.
- BARISON G. (2018), "Un libro pieno di grazia, ben stampato e fuori dal comune": Dante e la sua *Commedia* letti e illustrati da Renato Guttuso, <<https://parentesistoriche.altervista.org/dante-guttuso-commedia>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].
- BATTAGLIA RICCI L. (2018), *Dante per immagini*, Torino, Einaudi.
- BATTAGLIA RICCI L. (2021), *Architetture dell'aldilà: Dante, gli artisti, gli architetti*, «Opus incertum», VII, pp. 16-31, <https://issuu.com/dida-unifi/docs/opus_incertum_2021> [ultimo accesso 23 Maggio 2024].
- BATTAGLIA RICCI L. (2024), *Illustrare/visualizzare "il Dante". Esperienze moderne e contemporanee*, in R. Bardi, L. Canova (a cura di), «A guisa d'uom che 'n dubbio si raccerta». *Vecchie questioni e nuove prospettive per la biografia e l'opera dantesca*, Atti del Convegno di Verona, 5-7 luglio 2021, Firenze, Cesati, pp. 161-174.
- BIONDI T. (2023), *Dante nei manga e negli anime di Go Nagai. Trasposizioni "a bassa intensità" del mito diabolico e de «l'amor che move il sole e le altre stelle»*, in S. Alovio, G. Carluccio, S. Dagna (a cura di), *Schermi oscuri. L'inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi*, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 183-192.
- CARAPEZZA GUTTUSO F., RADIN G. (a cura di) (2015), *Guttuso e Sapegno. Un dialogo dantesco*, Saint-Christophe, Tip. Duc.
- CASINI S. (2018), *Un amanuense e miniature della "Commedia" a New York. Simone Casini intervista George Cochrane*, «insulaeuropa.eu», 8 novembre, <https://www.insulaeuropa.eu/2018/11/08/un-amanuense-e-miniature-della-commedia-a-new-york-simone-casini-intervista-george-cochrane> [ultimo accesso 23 Maggio 2024].
- CORTESE A. (2007), *Achille Incerti illustratore della Divina Commedia*, Verona, Litografica ZEROTRE.
- CROCE B. (1958), *La poesia di Dante*, Bari, Laterza.
- DALÍ S. (1996), *Diario di un genio*, trad. it a cura di F. Gianfranceschi, Milano, SE.
- FASOLATO U. (2023), *Tre mappe sonore dell'inferno tra horror e fantascienza* in S. Alovio, G. Carluccio, S. Dagna (a cura di), *Schermi oscuri. L'inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi*, 1, pp. 295-305.
- INCERTI A. (1988), *Nota prefatoria* in PETROCCHI G., *La Divina Commedia dipinta da Achille Incerti*, Milano, Mazzotta, p. 7.
- MATTOTTI L. (2006), *Nota prefatoria* in D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. L'Inferno di Lorenzo Mattotti*, Milano, Nuages, p. 5.
- MOEBIUS (1999), *Nota prefatoria*, in D. Alighieri, *La Divina Comme-*

dia. *Il Paradiso di Moebius*, Milano, Nuages, p. 5.

OLSON K.M. (2013), *Dante's Urban American Vernacular: Sandow Birk's Comedy*, «Dante Studies», 131, p. 143-169.

PETROCCHI G. (1988), *Introduzione* in Id., *La Divina Commedia dipinta da Achille Incerti*, Milano, Mazzotta, pp. 9-10.

RAI, *Dante in TV. Le illustrazioni dantesche di Guttuso*, <<https://www.raiplay.it/video/2019/09/Dante-in-TV---Guttuso-illustratore-della-Divina-Commedia-e01c2822-55d9-4ed5-9d89-41cf9a121f15.html>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].

RIMINI S. (2021), *Profondo rosso. L'inferno secondo Lars von Trier*, «Arabeschi», 18, luglio-dicembre, <<http://www.arabeschi.it/profondo-rosso-linferno-secondo-lars-von-trier>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].

TOMASI F. (2021), *Dante reloaded: il poema dantesco e l'universo manga di Go Nagai*, «Arabeschi», 19, <<http://www.arabeschi.it/4-fra-illustrazione-e-grafic-novel-41-dante-reloaded-il-poema-dantesco-luniverso-manga-di-go-nagai/>> [ultimo accesso 21 Maggio 2024].

VALENTE I. (2017), *La divina bellezza. L'immagine di Dante nelle arti figurative nei secoli XVIII-XXI*, in BERTÉ M., FIORILLA M., CHIODO S., VALENTE I. (a cura di), *Dante Alighieri, Le opere*, vol. VII. *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, t. IV, *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, pp. 377-452.



SILVIO ALOVISIO, STELLA DAGNA

*L'immagine mancante.
Il conte Ugolino nel cinema**

The paper aims to explore the multiple representations of Count Ugolino in the history of cinema, from its origins to the contemporary. Two issues of great relevance in the processes of intermedial translation of the *Divina Commedia* will be explored, in particular through the analysis of sequences and images relating to the earthly events and the otherworldly destiny of the popular Dante character. The first question involves the relationships between audiovisual images and Dante's poetry, a theme particularly stimulating in the case of Ugolino, especially in relation to the very famous verse 75 of canto XXXIII. The second concerns the complex influences on cinema of the centuries-old Dante iconographic tradition, a key element of the expressive system of most films that are more or less directly inspired by the Poet's work.

1. Il corpus filmico ugoliniano

Il conte Ugolino può certo considerarsi, insieme a Francesca e Paolo, uno tra i dannati più popolari della *Divina Commedia*, eppure, a differenza dei celebri amanti, non ha goduto al cinema di particolare fortuna. A oggi conosciamo solo poco più di una decina di film che trattino la sua storia: un corpus di titoli eterogenei, prodotti in epoche diverse e in differenti contesti tecnico-produttivi (alcuni realizzati per il cinema, altri per la televisione), riconducibili a tre macrocategorie: i film incentrati sulle vicende terrene di Ugolino; quelli dedicati alla prima cantica infernale; infine le biografie cinematografiche di Alighieri in cui vengono inseriti riferimenti alle storie che verranno raccontate nella *Commedia*.

* Il saggio qui presentato è stato discusso, progettato e organizzato da ambedue gli autori. In particolare, Stella Dagna ha assicurato la redazione dei paragrafi 2, 3, 4, 5, 6 mentre Silvio Alovisio si è occupato della stesura dei paragrafi 1, 7, 8 e 9.

Al primo gruppo appartengono due film particolarmente rappresentativi, girati a quaranta anni di distanza. *Il conte Ugolino* (1909), prodotto dall'Itala Film e pur come dubbio diretto da Giovanni Pastrone secondo alcune fonti (Bernardini, 1999, p. 253), è il più antico film del corpus di cui si abbia notizia.¹ Dopo questo esordio, per ritrovare un'altra pellicola italiana interamente dedicata alla storia del conte, occorre attendere il 1949, quando Riccardo Freda, supportato da una sceneggiatura di Steno e Monicelli, realizza per la Forum Film, con un budget piuttosto limitato, *Il conte Ugolino*. A vestire i panni del nobile pisano è il ruvido Carlo Ninchi, attore che curiosamente aveva interpretato Dante l'anno prima, nella commedia sulfurea *Totò al giro d'Italia* (1948) di Mario Mattoli. Ad attirare Freda non è tanto la matrice letteraria quanto la rievocazione di un mondo segnato dal tradimento, dall'avversione reciproca e dalla violenza, temi ancora di bruciante prossimità per un Paese che solo da pochi anni era uscito da una devastante guerra civile (e nel film non mancano allusioni a quel recente passato). Nel 2022 è poi stato realizzato *Ugolino*, originale cortometraggio di Manuele Trullu che esalta, con potente ma sorvegliato rigore espressivo, la passionale violenza dell'odio che contrappone Ruggieri al protagonista.

Tra le poche versioni cinematografiche integrali della prima cantica, invece, la prima in ordine di uscita è *Inferno* (1911), diretto da Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo e prodotto dalla Helios Film di Velletri (cfr. Zaccagnini, 2009, pp. 16-44),² protagonista di una spregiudicata competizione con la Milano Films che sin dal 1909 era impegnata in una ben più solida operazione produttiva dedicata alla prima cantica (la versione milanese uscirà qualche mese dopo, cfr. Lasi, 2023).³ In entrambi i film la storia seconda di Ugolino è tra le poche a meritarsi un apposito flashback. In tempi decisamente più recenti, reincontriamo Ugolino dannato dell'Antenora nell'interessante produzione televisiva ungherese *Pokol* (1974), di András Rajnai, e in una rapida allusione proposta nel visionario lungometraggio di animazione *Dante's Inferno* (2007) di Sean Meredith e Sandow Birk.

Infine, la presenza del conte, emancipata dal contesto infernale, è attestata in almeno tre biografie audiovisive di Dante: *La mirabile visione* (Caramba, alias Luigi Sapelli, 1921), *Dante nella vita dei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922) e lo sceneggiato televisivo in tre puntate *Vita di Dante* (Vittorio Cottafavi, 1965). Nei primi due film, realizzati in occasione del seicentesimo anniversario della morte di Dante, la presenza di Ugolino pare motivata non solo dal desiderio di far ammirare a un vasto pubblico gli episodi più popolari del poema ma anche dalla volontà di riaffermare il costante intreccio tra vita e creazione artistica. Lo spazio dato a storie

¹ Un frammento di 4' del film è conservato alla Cineteca Italiana di Milano.

² Il film è stato restaurato nel 2004 dalla Filmoteca Vaticana.

³ Il film è stato restaurato nel 2011 dalla Cineteca di Bologna.

seconde come quella di Ugolino è una delle risposte date da queste due produzioni a un problema che ha sempre condizionato le cinebiografie dei grandi scrittori, ossia come esprimere in forma filmica, esteriore e dinamica, una condizione statica e interiore come quella della scrittura.

In *Dante nella vita dei tempi suoi*,⁴ il drammaturgo e trecentista Valentino Soldani, sceneggiatore del film, immagina che il poeta, ospite nel Castello dei Conti Guidi, ascolti da un cantore – come recita la didascalia – della «crudele sorte dello sfortunato Conte Ugolino». Circostanza che appare fantasiosa ma che si nutre di una fortunata quanto non comprovata tradizione secondo la quale fu proprio nel castello di Poppi, ospite del conte Guido da Battifolle, che Dante scrisse il XXXIII canto dell'*Inferno*, in riconoscenza a Madonna Gherardesca moglie del conte Guido ma soprattutto figlia di Ugolino.⁵

Anche il pretesto narrativo che giustifica la presenza di Ugolino in un capitolo autonomo de *La mirabile visione*⁶ nasce dalla fantasia dello sceneggiatore (il poeta Fausto Salvatori). Siamo a Pisa, nei giorni concitati della venuta di Arrigo VII in città e della congiura intentata a suo danno dai guelfi. Anche grazie all'aiuto di Dante, la cospirazione è sventata e gli artefici sono reclusi nella torre dei Gualandi. Qui lo scrittore sente la voce disperata di un uomo che chiede aiuto e pietà: si tratta di Guelfetto II, nipote di Ugolino, a suo tempo risparmiato da Ruggieri per la sua tenera età ma rimasto recluso per trent'anni. Dante, che in questo film ha un ruolo politico superiore a quello che svolse nella sua reale esistenza, lo fa liberare e la notte seguente ascolta da una 'pia donna' di nome Cinzia i contrasti che suscitarono l'odio di Ruggieri verso Ugolino e la sua progenie. Proprio da qui prende vita un lungo flashback ugoliniano.

L'obiettivo del nostro contributo è quello di esplorare trasversalmente questo corpus composito di film, per approfondire in particolare due questioni di grande rilevanza nei processi di traduzione intermediale della *Commedia*. La prima questione coinvolge le relazioni tra immagini audiovisive e parola dantesca, tema che nel caso di Ugolino si rivela, come vedremo, particolarmente stimolante specie in relazione al celeberrimo verso 75 del XXXIII canto. La seconda riguarda invece le complesse influenze sul cinema della secolare tradizione iconografica dantesca, elemento cardine del sistema espressivo della maggior parte dei film che si ispirano più o meno direttamente all'opera del Poeta (sull'iconografia della *Commedia* cfr. Battaglia Ricci, 2018).

⁴ Il film è stato restaurato nel 1995 dalla Cineteca di Bologna, Filmoteca Española, Yugoslovenska Kinoteka.

⁵ Alla stessa tradizione che certifica un incontro tra il Poeta e la figlia di Ugolino allude anche una sequenza del recente *Dante* di Pupi Avati (2022).

⁶ Il film è stato restaurato nel 2016 dalla Centre National du Cinéma et de l'Image Animée di Parigi (CNC).

2. Parole e immagini

Adattare per lo schermo situazioni e personaggi ispirati alla *Commedia* rappresenta insomma una sfida decisamente ambiziosa: non solo, infatti, i film danteschi sono chiamati a porsi in relazione con una impressionante mole di riferimenti figurativi. Prima ancora, devono affrontare un confronto ancor più impari: quello con la più alta poesia e con la sua tradizione interpretativa.

La relazione con la parola poetica è infatti un elemento chiave nella costruzione iconografica del 'testo audiovisivo', una forma di traduzione e di interpretazione. Responsabilità tanto più grande in quanto, con la sua vocazione di spettacolo di massa, il cinema si rivelò fin dai suoi albori potente agente di diffusione della *vulgata* popolare della *Commedia* (sul tema cfr. Dagna, 2024, pp. 264-279).

I personaggi e le storie dell'opera di Dante nella memoria collettiva sono inscindibili dalle parole che li raccontano. Così, pensare a Francesca da Rimini, almeno in Italia, significa evocare «amor ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* V, v. 103) anche nel ricordo di chi non saprebbe davvero spiegare il significato del verso. Quanto a Ugolino, la tragica figura riecheggia inevitabilmente la cupa (ed elusiva) chiusa del suo racconto infernale: «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno» (*Inf.* XXXIII, v. 75).

Si tratta, nel nostro Paese, di un patrimonio di riferimenti condiviso anche dai non eruditi, grazie a una secolare tradizione che affianca la trasmissione di un 'Dante popolare' alle esegesi accademiche. Lo attesta l'insistita rielaborazione parodica: in *Maciste all'inferno* (1926), per esempio, quando il buon gigante protagonista viene tentato dalla bella diavolessa Elena Sangro, il suo cedimento è annunciato da una didascalia emblematica: «... Poscia più che il timor poté il digiuno», parafrasi irriverente che bisognava evidentemente comprendere per esserne divertiti.⁷

Al contempo, questa familiarità con le espressioni più celebri della poesia di Dante non implicava (e non implica) affatto una effettiva padronanza del loro significato e contesto. A riprova di questo basti citare l'incauto recensore de *Il conte Ugolino* di Freda che, azzardando un gioco di parole che si sarebbe voluto arguto, sbaglia clamorosamente la citazione: «se è vero che più che l'amor [sic] poté il digiuno, figuriamoci quanto dovè digiunare colui il quale sacrificò il suo amore per il cinema al fine di dirigere (pagato) un simile film» (*Le prime visioni a Roma*, 1950, p. 7).

⁷ Restauro 2009 Museo Nazionale del Cinema e Cineteca di Bologna. Didascalie ricostruite sulla base dei documenti d'epoca.

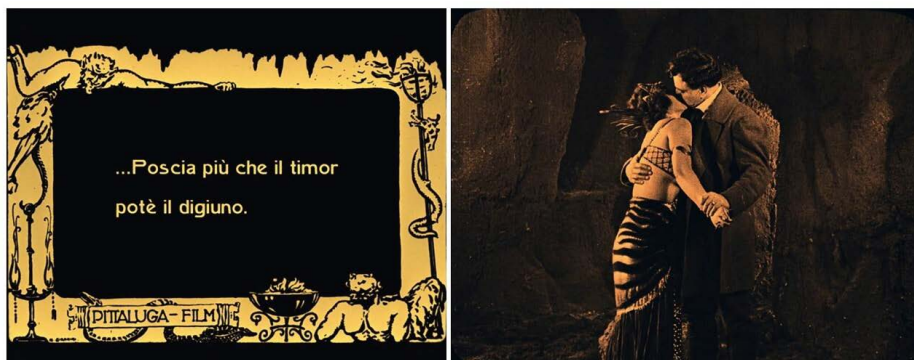


Fig. 1 Guido Brignone, *Maciste all'Inferno*, 1926, copia appartenente alle collezioni del Museo Nazionale del Cinema, Torino

Qualunque adattamento per lo schermo della *Commedia* o delle sue parti presuppone, insomma, una strategia atta a gestire la dialettica tra immagini create e parola del Poema che deve tener conto anche dell'orizzonte di attesa' del proprio pubblico di riferimento.

3. A ognuno il suo Dante

Il lussuoso *Inferno* della Milano Films (1909), per esempio, in quanto prodotto con scoperte ambizioni di conquista di prestigio culturale, non poteva limitarsi a mostrare sullo schermo dannati e mostri infernali. Doveva almeno tentare di evocare anche la poesia con cui erano stati cantati, al fine di non deludere un pubblico colto e borghese che contava diversi appassionati capaci di 'mandare a memoria' interi canti del Poema. Impresa non semplice, specie considerando che, essendo l'arte cinematografica ancora muta, per rimandare ai versi danteschi occorreva ricorrere alle didascalie oppure a tecniche di riferimento indirette non facili da gestire.

Al contempo, per garantire il successo del film, era indispensabile cattivarsi anche l'interesse del pubblico meno sofisticato, già fidelizzato al nuovo medium ma poco propenso ad accollarsi un'ora di spettacolo il cui principale obiettivo fosse fare sfoggio di erudizione.

Per non annoiare gli uni, tentando al contempo di soddisfare le pretese di rigore degli altri, *Inferno* ricorre a una strategia ben studiata: la costruzione di una storia per immagini leggibile a più livelli.

Come prevedibile, tale strategia è particolarmente evidente nella struttura delle didascalie. L'episodio di Ugolino, per esempio, così come appare nella copia restaurata nel 2011 dalla Cineteca di Bologna (per approfondimenti cfr. Marotto, 2011, pp. 39-43),⁸ è introdotto da un cartello

⁸ Il testo delle didascalie della copia è da considerarsi ragionevolmente affidabile per l'analisi.



Fig. 2 Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, *La Divina Commedia. Inferno*, 1911, frame. Courtesy Cineteca di Bologna

che accosta una semplice descrizione di ciò che sta per apparire sullo schermo («Il Conte Ugolino rode il cranio dell'Arcivescovo Ruggeri [sic]») al riferimento diretto a un verso dantesco («“La bocca sollevò dal fiero pasto”»), proponendo al pubblico la scelta tra due 'presentazioni', funzionali a gratificare spettatori con diversi livelli di familiarità con l'opera di partenza (per un'analisi dettagliata delle didascalie, cfr. Raffaelli, 2003, 47-75).

Il tramite della scrittura non era tuttavia l'unica risorsa di citazione poetica a disposizione di un cinema ancora senza sonoro ma non senza parole: i versi di Dante vengono infatti evocati nelle immagini di *Inferno* anche attraverso il labiale e i movimenti dei personaggi. Da questo punto di vista Ugolino, essendo come Francesca e Ulisse un personaggio monologante, si rivela particolarmente *cinegenico*. Quando nel film compare per la prima volta, conficcato nel ghiaccio del Cocito, il suo 'racconto' gestuale è fedele ad alcuni tra i versi più noti delle terzine a lui dedicate. Non solo alza la testa dal «fiero pasto» ma la 'forbisce' anche coi capelli dell'arcivescovo (*Inf.* XXXIII, vv. 1-2). Poco più avanti alza un dito accusatore su Dante che lo incita a ricordare il suo angoscioso passato («tu vuo' ch'io rinnovelli», v. 4) e si stringe il petto ad indicare «disperato dolor che 'l cor mi preme» (v. 5), prima di portare la mano all'orecchio per sottolineare come ascoltando

il suo interlocutore ne abbia colto la cadenza fiorentina (vv. 11-12) (sulle fonti dell'esegesi dantesca sottesa alla messa in scena dell'*Inferno* della *Divina Commedia*, cfr. Bellomo, 2019, pp. 1-15).

Una evocazione così precisa della parola dantesca, pur riservata solo ai passaggi più celebri del poema, offriva un efficace canovaccio funzionale alle occasioni in cui pubbliche letture si sarebbero accompagnate alle proiezioni e soprattutto contribuì a garantire al film quel riconoscimento di opera culturale cui ambiva. Al contempo, questo genere di monologo muto era così ben inserito in un contesto scenografico spettacolare che anche chi non era in grado di godere delle allusioni ai versi avrebbe comunque trovato nella messa in scena molteplici elementi di attrazione.

4. Parola performata

Con l'avvento del sonoro, il cinema di ispirazione dantesca poté disporre di una nuova potente possibilità espressiva: la parola poetica 'performata' (cioè, letta, recitata, declamata). In alcuni momenti, quando la tensione verso le altezze dei versi della *Commedia* sembra diventare insostenibile, gli adattamenti interrompono la 'normale' messa in scena, quasi a dichiararne i limiti espressivi, per rimettere al centro della rappresentazione proprio quella stessa irrapresentabile poesia. Un approccio non a caso ricorrente nelle produzioni televisive dagli scoperti intenti didattici.

È quanto accade nella terza puntata della *Vita di Dante* di Cottafavi (1965). Al momento di affrontare la crisi vissuta dal poeta a seguito della morte di Arrigo VII e la conseguente sublimazione che (nell'interpretazione dello sceneggiato) portò alla realizzazione della *Commedia*, viene sospesa la normale narrazione, con gli attori in campo a recitare i diversi personaggi. Il racconto viene invece affidato a due voci fuori campo: quella di Riccardo Cucciolla, che evoca il poema e i suoi dannati più famosi, e quella di Giorgio Albertazzi-Dante che declama i versi più celebri dedicati a quegli stessi personaggi. A Ugolino, cui Dante – secondo Cucciolla – riserva una «pietà attonita e severa», è dedicata la lettura dei versi 67-75 del XXXIII canto, mentre sullo schermo viene mostrata una miniatura a tema conservata alla Bibliothèque Nationale di Parigi,⁹ in modo da isolare via via sempre

⁹ Bibliothèque Nationale di Parigi. immagine ms. It 74, riprodotta nell'edizione della *Commedia* pubblicata a dispense da Fabbri Editore nel 1963. Ringraziamo Sandro Morachioli per l'identificazione.

più in dettaglio l'immagine del volto sconvolto del conte intento al «fiero pasto».

Anche in *Pokol* (1974) la parola dantesca 'performata', mediata dalla traduzione ungherese del poeta Mihály Babits, guadagna a tratti un'assoluta centralità. Nell'inscenare la maggior parte dei gironi infernali, il film punta molto sulla spettacolare rilettura psichedelica di paesaggi irreali, popolati da lucertole giganti e danzatori contemporanei (sul film, cfr. Csantavéri, 2023, pp. 123-149). Quando però Dante e Virgilio incontrano Ugolino, Rajnai opta per una soluzione di estrema sobrietà: per oltre due minuti la camera fissa inquadra le teste di Ugolino e di un insolitamente giovane Ruggieri sullo sfondo del terreno ghiacciato, mentre il conte recita ben dodici terzine dal XXXIII canto (vv. 13-15, 22-24, 46-75).



Fig. 3 András Rajnai, *Pokol*, 1974. Non è stato possibile reperire gli aventi diritto. Gli autori rimangono a disposizione per sanare involontarie omissioni

L'intento è evidentemente quello di dichiarare l'autonomia della parola poetica che non necessita di ulteriori elementi di attrazione per manifestarsi nella sua potenza espressiva. Anzi. Tanto più che

l'immagine non sfrutta nemmeno il potenziale orrorifico del «fiero pasto», rappresentando i volti dei due dannati a una certa distanza, senza che nemmeno si tocchino.

5. *Adattare è interpretare?*

Nel tradurre il verso «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno», Babits, ha cambiato l'ordine delle parole. Ugolino, probabilmente per preservare la metrica corretta, parlando in ungherese termina infatti il suo racconto con la parola «dolor». Come ha rimarcato Csantavéri, però, proprio in corrispondenza di quel verso celeberrimo Rajnai ha scelto di introdurre l'unica ma significativa modifica al testo di riferimento. In *Pokol*, infatti, Iván Darvas-Ugolino chiude il suo monologo restituendo al «digiuno» il ruolo simbolico di chiusura del discorso (ivi, p. 146).

Non un dettaglio da poco: porre l'accento sul «dolor» piuttosto che sul «digiuno» può fare una grande differenza. Come noto, la tradizione interpretativa della *Commedia* propone due letture molto diverse di cosa Ugolino intenda raccontare, concludendo il suo discorso con il verso 75: la prima, più accreditata, vuole che il conte, vinto dallo sfinimento, sia morto di inedia subito dopo aver assistito alla fine dei suoi figli; la seconda, di maggior successo nelle rielaborazioni popolari, lo vede perdere la ragione a causa della fame e abbandonarsi alla tecnofagia (per un compendio della storia interpretativa del verso si veda per esempio: Sasso, 2017, pp. 361-365). Parte del fascino del verso sta proprio nella sua elusività, imposta da un dolore così devastante da essere impossibile da affrontare anche nel ricordo, qualunque esso sia. Sasso sottolinea come non si possa parlare di «ambiguità» del verso quanto di una sua forma «doppia»: «La questione è posta in modo duplice e non la si può decidere in un senso o nell'altro, perché è Dante che mette il lettore nella condizione, che è anche la sua, di non poterne scegliere l'una a esclusione dell'altra» (ivi, p. 351).

Al momento di adattare la storia per lo schermo la natura irriducibile della parola poetica pone qui un problema difficile da affrontare: la fine di Ugolino, sottratta agli occhi del mondo dalla sua reclusione nella torre della Muda, è negata anche a quelli dello spettatore. Non solo per la crudezza del suo oggetto (che, nella variante più fosca, evoca un tabù irrappresentabile), ma anche per la difficoltà di dare corpo a quell'«immagine mancante» cui il testo allude senza scioglierne il mistero.

Quasi tutti i film che conosciamo in cui si rappresenta la prigionia dei Della Gherardesca interrompono il racconto per immagini un momento prima che il digiuno abbia ragione del dolore. Così accade in *Inferno* o in *Mirabile visione*: in tutti questi casi la sequenza della prigionia termina con

Ugolino che si accascia, lasciando il dubbio se sia morto o sconvolto dal dolore. A riprova che adattare, come tradurre, significa anche interpretare, questa sospensione non implica che i diversi film non possano orientare il proprio spettatore verso una o l'altra delle possibilità. Se, come avviene per esempio nel kolossal della Milano Films, alla chiusura del flashback segue subito una inquadratura infera che insiste su come Ugolino rode il teschio di Ruggieri, questo getterà un'ombra inquietante anche su tutto ciò che lo spettatore ha visto in precedenza. Rajnai, dal canto suo, variando la traduzione del verso 75, sembra aver voluto suggerire che, in situazioni estreme, è la fame a vincere su tutto.

Più complesso il caso di *Dante nella vita dei tempi suoi* (1922). Se dovessimo valutare solo a partire dalla copia del film che conosciamo oggi, la figura del conte sembrerebbe tratteggiata con toni particolarmente lirici, quasi celebrativi, decisamente più vicini alle letture 'eroiche' che fecero la fortuna del personaggio nel mondo anglosassone piuttosto che a macabri richiami al cannibalismo: l'ultima immagine in cui appare, su cui torneremo, lo vede in una posa patetica, circondato dai figli, languenti ma ancora vivi. Non solo: questa stessa immagine è accostata in dissolvenza (raccordo particolarmente intimo tra due inquadrature) con una ripresa che mostra Dante assorto nel racconto appena ascoltato. Subito dopo un'ulteriore dissolvenza introduce il quadro patetico di Gemma Donati, moglie di Dante, stretta ai loro figli, in una composizione che riprende evidentemente l'ultimo *tableaux* ugoliniano. Una sorta di «raccordo» sull'amore filiale che suggerisce un'analogia tra la condizione del poeta esule e quella del conte prigioniero. Quest'ultimo, peraltro, è stato precedentemente scagionato da ogni accusa di tradimento in una provvidenziale didascalia,¹⁰ tanto che par lecito domandarsi come mai il poeta lo abbia condannato a giacere nell'Antenora. Non è forse un caso che tra i 'consulenti' danteschi del film risulti Isodoro Del Lungo, tra i primi a metter l'accento sul fatto che Dante definisce una «voce» il tradimento di Ugolino (*Inf.* XXXIII, v. 85) nel suo testo Dante nei tempi di Dante (cfr. Sasso, p. 2017, p. 363).

A riprova di come l'analisi di copie antiche richieda sempre notevole cautela, la sceneggiatura del film approntata da Soldani rivela un contesto più aperto alle suggestioni della 'leggenda nera' dei Della Gherardesca. Se le differenze tra questa versione e il film come lo possiamo vedere oggi siano da imputare a lacune, a modifiche in corso di lavorazione o a entrambe le cause è allo stato attuale difficile stabilire.

¹⁰Le didascalie della copia del restauro 1995, tuttavia, sono solo parzialmente affidabili perché ricostruite sulla base di traduzioni da copie estere e materiale pubblicitario.



Fig. 4 Domenico Gaido, *Dante nella vita dei tempi suoi*, 1922, copia appartenente alle collezioni della Cineteca di Bologna

Anche nella sceneggiatura il racconto dedicato a Ugolino ricorda a Dante la moglie e i figli lontani, tuttavia, la sequenza non termina con il composto gruppo doloroso con cui chiude la copia restaurata. Prosegue, invece, mostrando prima una inquadratura in cui il conte si accascia sui cadaveri dei figli in bilico tra la morte e la follia e subito dopo recuperando una immagine particolarmente raccapricciante, già prevista in una sequenza precedente: nel corso degli scontri avvenuti a Calendimaggio 1300, Ristoro Della Sernella, con le mani mozzate dai nemici, caduto nel fango, azzanna la nuca del nemico politico Neri Zingaro. Infine, per suggerire ancora una volta il lavoro di rielaborazione creativa del poeta a partire da molteplici suggestioni della sua vita privata e politica, lo scontro tra Ristoro e Neri dissolve in una immagine infernale di «Ugolino, come un cane rabbioso che azzanna la testa di Ruggieri» (Soldani, s.d., p. 65).

6. *L'immagine mancante*

Di *Dante nella vita dei tempi suoi* si ricorderà, anni dopo, Freda, mettendo in scena il suo *Il conte Ugolino* (Freda dichiara di aver ‘adorato’ il film di Gaido in un’intervista al regista in Poindron, 1994, p. 42). Posto che i film ugoliniani afferenti al primo gruppo che abbiamo individuato, cioè quelli dedicati interamente alla storia romanzata del conte e dei suoi congiunti, attingono a piene mani anche dalle numerose rielaborazioni sceniche e romanzesche del personaggio – nelle recensioni del film, per esempio, si cita la derivazione da «la versione del Taddini e di altri minori, in genere contrari all’Ugolino», cfr. *Il conte Ugolino*, 1909, p. 11) – è proprio questo solido dramma storico di genere a far mostra di una delle più suggestive tra le ‘soluzioni’ al problema della rappresentazione cinematografica dell’‘immagine mancante’.

Freda dichiarò pubblicamente la sua adesione all’interpretazione antropofagica del verso 75 del canto XXXIII, eppure, probabilmente anche

per timore della censura, nella conclusione del suo film sceglie di preservare «l'ambiguità del testo dantesco, esaltandola in chiave horror» (Della Casa, 1999, p. 36).

Il conte Ugolino si apre con l'immagine di un'edizione della *Divina Commedia* illustrata da Dorè, aperta in corrispondenza della terzina di 'presentazione' del protagonista (*Inf.* XXXIII, 13-15). Il richiamo letterale al testo dantesco ritornerà nel pre-finale, quando la voce off di Carlo Ninchi declama sei terzine (*Inf.* XXXIII, vv. 55-72) a commento della sequenza in cui viene mostrata la prigionia di Ugolino e dei suoi figli, con pause calcolate in modo che le immagini accentuino la drammaticità del racconto, fino a troncarsi il verso 72 fermandosi a «tra il quinto e il sesto», cioè subito prima delle parole che introducono la terzina più famosa del canto. Una scelta che, sfruttando ancora una volta la conoscenza diffusa, ancorché imprecisa, del passo della *Commedia*, contribuisce a una suspense di imprevista efficacia, considerando che, in realtà, tutti già conoscono il finale.

L'esibizione dello strazio degli incarcerati a questo punto si interrompe per mostrare le romanzesche vicissitudini di Emilia (interpretata da Gianna Maria Canale), figlia di Ugolino, che corre a Roma dal Papa per invocare la grazia per i suoi familiari, ottenendola. Nella scena successiva è già di ritorno a Pisa; dopo aver fatto abbattere la porta murata, entra ansiosa nella cella dove gli uomini Della Gherardesca sono rinchiusi. Mentre la cinepresa si avvicina al suo bel volto con un lento carrello, lei avanza insicura, come per abituarsi alla penombra. Poi alza lo sguardo, vede ciò che è negato allo sguardo del pubblico e getta un urlo di profondo raccapriccio. Orrore destinato a ingigantire nell'immaginazione dello spettatore proprio a causa dell'impossibilità di un controcampo. L'immagine mancante, appunto. L'urlo di Emilia viene bloccato in un *freeze frame* e rielaborato graficamente come illustrazione del volume che veniva aperto a inizio film, ad accompagnamento di un unico verso: «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno». Alla fine, di fronte all'irrappresentabile, non si può che tornare alla parola dantesca.



Fig. 5 Riccardo Freda, *Il conte Ugolino*, 1949. Non è stato possibile reperire gli aventi diritto. Gli autori rimangono a disposizione per sanare involontarie omissioni

7. La scena oltremondana: cinegrafie del Cocito

All'interno della vasta produzione iconografica che ha tentato, dal Trecento a oggi, di tradurre in immagini la *Commedia*, «nessun personaggio [...] ha impressionato gli artisti quanto il Conte Ugolino» (Morachioli, 2020, p. 10; sull'iconografia ugoliniana cfr. anche, Yates, 1951, pp. 103-117 e Boshier, 2009, pp. 399-423). Realizzati sul margine quasi ultimo di questa tradizione plurisecolare, i film che evocano le tristi vicende del conte pisano non si sono di certo sottratti al confronto con essa.

Come avviene per le storie seconde più rilevanti del poema, nella tradizione iconografica l'episodio di Ugolino si articola spesso, in particolare dal XVIII secolo in poi, in due regimi spaziali discontinui e differenziati: da un lato lo spazio oltremondano, il lago Cocito al fondo dell'Inferno, dall'altro gli spazi delle vicende terrene. Il cinema rilancia da subito questa alternanza: stando alle fonti d'epoca (Lasi, 2023, pp. 32-34) sembra che il *Conte Ugolino* (1909) prevedesse una scena finale con il protagonista che all'Inferno rode il cranio di Ruggieri. Se così fosse, e purtroppo il frammento sopravvissuto non ci permette di confermarlo, saremmo in presenza del primo film in cui compare una rappresentazione dell'Inferno dantesco. I ricorrenti elogi, da parte della critica del tempo, di questa prima evocazione infernale accrescono i rimpianti per la sua perdita. Per fortuna è ancora possibile vedere le ricostruzioni del Cocito proposte nei due Inferni concorrenti del 1911.

Il Cocito messo in scena dalla Helios si limita, per ragioni di durata e budget, a far vedere una piccola porzione dell'Antenora, quella che ospita Ugolino e Ruggieri, allestita con una scenografia molto essenziale. I tratti somatici del Conte sono alterati e mostruosi rispetto a come apparirà di lì a poco nel flashback, come a rafforzare la disomogeneità scenica e stilistica tra i due regimi spaziali. Pur nella totale differenza di segno, l'orrore che vuole trasmettere l'inquadratura della Helios è analogo a quello prodotto, venticinque anni dopo, dalla tavola ugoliniana di Luigi Martignon: in entrambi i casi, peraltro, si nota la scelta di valorizzare Ugolino e Ruggieri sull'avanpiano, per esaltare l'orrore della scena.

La superficie del lago, nell'*Inferno* della Helios, sembra coperta da una candida neve, la stessa che decora la roccia a vaga forma di colonna che occupa il centro dell'inquadratura; si tratta di una composizione semplice, giocata sul contrasto binario tra il bianco della neve ghiacciata e il nero dello sfondo. La figurazione simmetrica con composizione a X esalta la superficie e non la profondità dell'immagine, come invece avveniva nell'unica xilografia che Doré dedica a Ugolino nel Cocito. Dall'incisione di Doré, però, questa inquadratura replica da un lato il particolare intreccio tra Ugolino e Ruggieri (questi viene tirato su per le ascelle dalle braccia del conte), dall'altro lato la prossemica dei personaggi: sul margine sinistro si

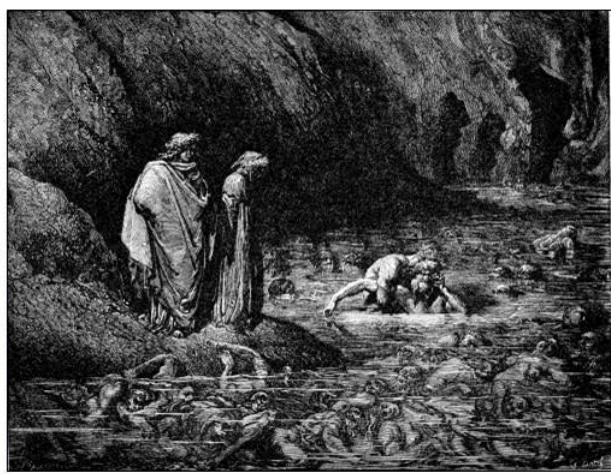


Fig. 6 Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo, *Inferno*, 1911, frame intero e particolare. copia appartenente alle collezioni della Filмотeca Vaticana; Gustave Doré *Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri*, 1861, xilografia, intero e particolare

vedono Dante e Virgilio in figura intera, decentrati, e quindi colti nel loro ruolo di spettatori, mentre a destra si colloca la terribile scena di Ugolino e Ruggieri.

Anche se Frieda Klug, distributrice del film, difende i limiti di questo *Inferno* sottolineando come il fine dell'operazione fosse solo selezionare i quadri più interessanti della cantica «basandosi anche sull'opera del Doré» (*La vita cinematografica* citato in Martinelli, 1995, p. 251), va comunque notato come tale ispirazione sia limitata agli aspetti rilevati poc'anzi. Nulla resta di quella potente visione d'insieme del Cocito come pianura ghiacciata sconfinata e spoglia, talmente liscia da sembrare un gigantesco e scioglioso specchio, che Doré offriva in due delle tre tavole dedicate a questo luogo dell'*Inferno*.

Questa connotazione del lago come lastra vetrata che attanaglia i dannati viene ripresa invece nella corrispondente inquadratura dell'*Inferno* della Milano Films. Anche qui, come nell'illustrazione di Doré, la superficie è così liscia da riflettere le figure di Dante e Virgilio. [Inserire Fig. 7 Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, *La Divina Commedia. Inferno*, 1911, copia appartenente alle collezioni della Cineteca di Bologna; Gustave Doré, *Dante Virgilio nel Cocito - I traditori*, 1861, xilografia]

Nella seconda parte di questa lunga inquadratura assistiamo tuttavia a qualcosa di innovativo. Dante, al centro del campo, abbassa lo sguardo

verso il margine inferiore del quadro e alza le braccia in segno di sgomento. Il suo sguardo attiva un fuori campo, dimensione latente ma essenziale dello spazio filmico di cui il cinema stava scoprendo funzioni e opportunità. Questo fuori campo attira l'attenzione del pubblico, che attende – per l'annuncio della didascalia precedente – l'ingresso in scena di Ugolino. Qui assistiamo a uno dei rarissimi movimenti di macchina del film: la camera esegue un'insolita panoramica verticale, facendo entrare in campo, solo nella loro parte superiore perché la restante è conficcata nel ghiaccio, Ugolino e Ruggieri. Questo straordinario movimento di macchina non solo conferisce un rilievo eccezionale all'apparizione di Ugolino ma costituisce una smarcatura rispetto a Doré. La tradizione iconografica incontra qui le potenzialità cinetiche e metamorfiche offerte dal nuovo medium. Nell'arco di pochi secondi il punto di vista che costruisce l'immagine passa da statico a mobile, e lo spazio visivo può riconfigurarsi in tutto o in parte. Il vedere, esercizio che Dante compie molto spesso nell'*Inferno* di Doré, restando in piedi ai margini della scena, si carica qui di una valenza dinamica del tutto assente nelle xilografie del francese, e diventa un'azione capace di cambiare l'orizzonte della visione stessa.

8. *L'Inferno sulla terra: in cella con Ugolino*

Se, seguendo il racconto di Ugolino, ci si sposta dal presente (il Coci-to del nono cerchio) al passato evocato dal dannato, appare subito chiaro come lo spazio filmico più importante del monologo ugoliniano, il solo a essere presente in tutti i flashback cinematografici ricordati in apertura, sia quello della cella nella torre dei Gualandi.

Doré dedica a questo spazio carcerario ben tre tavole, caso unico nel suo ciclo xilografico. Nella prima, Ugolino cerca di calmare i suoi cari, nella seconda, Gaddo, allo stremo, invoca l'aiuto del padre, mentre nella terza Ugolino contempla disperato i figli e i nipoti morti di fame. Le prime due tavole hanno una composizione quasi identica: una luce laterale proveniente dalla finestra della cella (molto più ampia del «breve pertugio» evocato da Dante, Inf. XXXIII, v. 22) illumina teatralmente Ugolino, posto al centro dell'immagine, vertice superiore di un ideale triangolo composto dai nipoti e dai figli che tendono a lui. Questa composizione piramidale, figurazione simbolica di una patriarcalità laocoontica (Morachioli, 2020, pp. 75-93), è tipica di tanta iconografia ugoliniana, la si trova in Bartolomeo Pinelli, Giuseppe Bossi, Pietro Vergine, William Blake, Fortuné Dufau e tanti altri. Nella seconda tavola, tuttavia, la figurazione triangolare è più fragile, indizio di una più tragica degradazione (i figli e i nipoti sono alla fine). Il conte tiene tra le braccia due dei quattro congiunti, come se cer-

casce disperatamente di mantenere l'integrità del triangolo. Nella terza tavola il punto di vista cambia completamente. Ugolino non è più al centro ma in penombra sulla destra, ai margini della scena occupata dai morti illuminati dal fascio di luce.

Nessuna delle tre tavole citate sembra però ispirare le corrispondenti scene allestite nelle prime due versioni mute dell'*Inferno*. I flashback ugoliniani di entrambi i film sono molto diversi per durata e struttura; mentre quello della Helios si esaurisce in una sola inquadratura, quello della Milano Films, è più articolato e complesso, prevedendo non solo inquadrature della cella, ricostruita in teatro di posa, ma anche riprese in esterni, con un'integrazione, tipica anche di molti altri film d'arte del primo cinema italiano, tra scenografie di studio e paesaggi reali, spesso di interesse naturale o artistico (Bernardi, 2022, pp. 49-52).

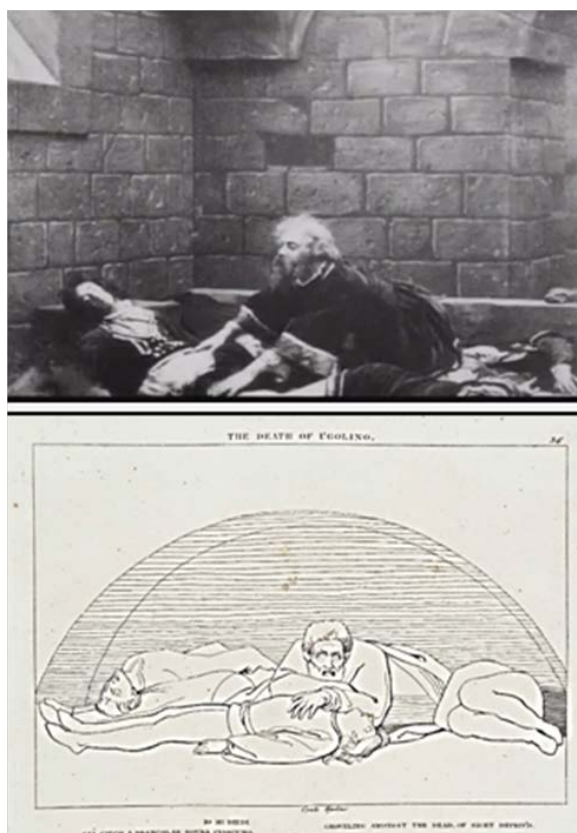


Fig. 8 Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo, *Inferno*, 1911, frame, intero e particolare. copia appartenente alle collezioni della Filmoteca Vaticana; / John Flaxman, *Inferno*, canto XXXIII, acquaforte, Typ 732.93.396, Houghton Library, Harvard University

L'unica inquadratura che l'*Inferno* della Helios riserva all'«orribile torre» è ambientata nella fase conclusiva del racconto di Ugolino, poco prima che il dannato pronunci il suo verso più celebre. Il conte, ormai cieco, brancola sopra i corpi dei figli e dei nipoti. La scena, quasi identica a quella che chiude il finale del flashback ugoliniano nell'*Inferno* della Milano Films, ambisce a tradurre visivamente i versi «Ond'io mi diedi, già cieco, a brancolar sovra ciascuno, e due dì li chiamai, poi che fur morti» (*Inf.* XXXIII, 72-74), proprio quelli che a fine Settecento avevano suggerito a John Flaxman il superamento della classica iconografia piramidale ricordata poc'anzi. Nel disegno dall'artista inglese, Ugolino è accasciato sui figli ormai morti, con

la bocca aperta e gli occhi concavi rivolti all'osservatore.

Interessante notare come, circa un secolo dopo, questi stessi versi abbiano ispirato il bassorilievo su Ugolino scolpito da Rodin per la sua monumentale *Porte de l'Enfer*. Anche lo scultore francese, come Flaxman, compromette la classica figurazione triangolare, rappresentando Ugolino, già nudo come tutti i dannati, a carponi sopra i figli senza vita, ma questa scelta implica un'interpretazione diversa: se Flaxman rappresenta «the terrible without the disgusting in a truly classical manner» (Yates, 1951, p. 20), Rodin spinge la disperazione di un padre oltre i limiti dell'umano sino a rendere Ugolino «simbolo universale dell'uomo che perde la ragione e degrada in uno stato ferino» (Morachioli, 2020, p. 110).

Le corrispondenti scene nei due inferni muti (dove il conte si protende disperato in ginocchio sopra i corpi dei suoi cari non rassegnandosi all'idea di averli perduti) pur condividendo con Flaxman e Rodin la scelta di vi-

sualizzare un Ugolino prostrato, ammutolito e accecato dal dolore, ormai incapace di ergersi a vertice di una piramide patriarcale, evitano la radicalità rodiniana, dando rilievo non alla bestialità (prodromo di una possibile antropofagia) ma alla disperazione senza fondo del protagonista, con un accorato accento sentimentale vicino a quello espresso



Fig. 9 Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, *La Divina Commedia. Inferno*, 1911, dettaglio, copia appartenente alle collezioni della Cineteca di Bologna; Tommaso Minardi, *Il conte Ugolino prigioniero con i figli nella Torre di Pisa*, 1831, matita e acquerello bruno su carta intelata. Accademia di San Luca, Roma

da Tommaso Minardi in un acquerello e matita del 1831.

Il flashback della Milano Films, come anticipato, non solo è più articolato ma allestisce lo spazio del «doloroso carcere» (*Inf.*, XXXIII, v. 55) in modo più strutturato. L'architettura non è dissimile dalla cella disegnata da Doré nelle prime due tavole della torre: lo spazio è diviso in tre settori, la parete di sinistra con la finestra, il muro centrale di sfondo (che nell'inquadratura si arricchisce di un varco d'apertura, per aumentare la profondità di campo) e poi il settore spaziale destro. Le differenze però sono almeno due. Prima di tutto cambia la prossemica. Se Doré, in entrambe le tavole, mantiene una composizione triangolare delle figure, con Ugolino al centro, nell'*Inferno* della Milano Films invece il triangolo è disgregato. Figli e nipoti non si raccolgono intorno al protagonista, ma si disperdono nello spazio della cella. Inoltre, Ugolino non è al centro della scena ma occupa, sin quasi alla fine della sequenza, una posizione decentrata sulla destra (come nel celebre bassorilievo in bronzo di Pierino da Vinci, 1548-49, dove però Ugolino figura sul margine sinistro).

La seconda differenza è l'assenza dei contrasti di luce, ben presenti nel-

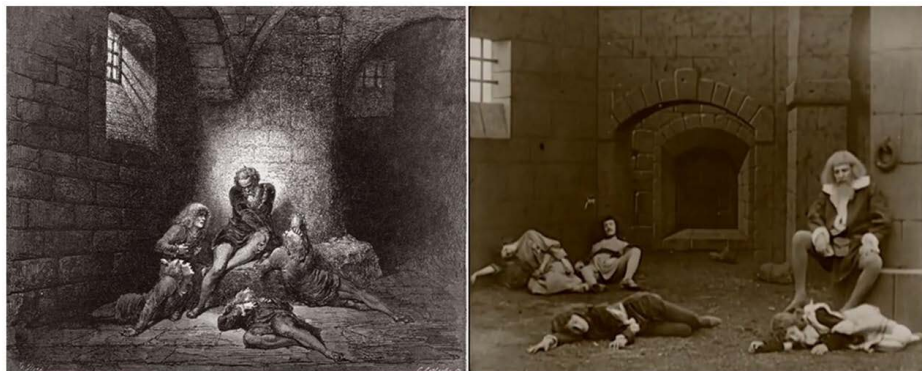


Fig. 10 Gustave Doré, *Ugolino*, 1861, xilografia; Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, *La Divina Commedia. Inferno*, 1911, copia appartenente alle collezioni della Cineteca di Bologna

le tavole di Doré – ma anche in tante altre immagini ugoliniane, quanto meno da Joshua Reynolds in poi. Non si deve pensare che gli operatori della Milano Films non fossero in grado di produrre una luce contrastata, anzi, molte sequenze che nel film mettono in scena lo spazio oltremondano si reggono interamente, proprio come le xilografie di Doré, sui contrasti di luce, fondamentali per connotare l'interminabile notte infernale. È plausibile quindi ipotizzare che la messa in scena di questo flashback (come degli altri due del film, dedicati rispettivamente a Paolo e Francesca e a Pier della Vigna) si conformasse a un altro standard stilistico, più vicino al film d'arte e incentrato su un'illuminazione diffusa e uniforme, capace di rendere interamente visibili spazi pur poco illuminati come quelli di una prigionia.

In *La mirabile visione* (1921) lo spazio della cella nella Muda è allestito con modalità diverse rispetto ai due casi precedenti, il che non sorprende se si considera che sono passati dieci anni, un arco di tempo molto elevato nella storia del cinema. Almeno due sono le differenze più rilevanti. La prima risiede nel ricorso a un montaggio ben più serrato rispetto allo stesso episodio nell'*Inferno* della Milano Films. In quest'ultimo, la sequenza della prigionia dura 30" in più rispetto a quella della *Mirabile visione* ma è composta da quattro inquadrature (corrispondenti alla reclusione e alla chiusura della porta), con una durata media per singolo piano di 55". Nella *Mirabile visione* invece si contano ben ventidue unità tra inquadrature e didascalie, con una durata media singola di 8". Il montaggio, inoltre, orchestra quattro situazioni narrative diverse: la reclusione, la chiusura della porta, il racconto di Cinzia a Dante, e l'immagine conclusiva del poeta che scrive i versi del monologo di Ugolino. Il maggiore dinamismo narrativo arricchisce il testo dantesco e permette una più efficace drammatizzazione della prigionia.

La seconda differenza riguarda l'uso della luce, non più uniforme ma articolata in forti contrasti, a tratti persino esasperati, realizzati con straordinaria perizia tecnica da Carlo Montuori (pioniere nell'uso della luce artificiale – cfr. Montuori, 1937, pp. 445-447 – e tra i maggiori direttori della fotografia del cinema italiano). I prigionieri sono a malapena distinguibili, soverchiati dalle tenebre se non per un ridotto squarcio centrale, aperto dalla luce della finestra. Al centro di quest'area illuminata vi è sempre Ugolino, molto più egemone visivamente rispetto ai due film precedenti, anche per la scelta di filmare più da vicino il suo volto e i suoi gesti. Figli e nipoti si collocano invece tra luce e buio, affiorano dall'oscurità ma paiono prossimi a ripiombarvi dentro, per sempre.

Anche Ugolino, a un certo punto, sembra a rischio di sparizione, in particolare nell'inquadratura che lo vede seduto, al centro della scena, attorniato da suoi cari, con lo sguardo muto indirizzato verso lo spettatore. Qui sembra quasi che Montuori e Caramba vogliano immergere dentro un bagno di inchiostro nero la celebre incisione del 1809 di Moses Haughton ricavata dal quadro perduto di Füssli (con un Ugolino possente ma impotente, seduto al centro mentre guarda l'osservatore), con un'oscurità dilagante che immerge il patriarca nella penombra, lasciando intravedere solo una parte del suo volto.

Nel finale, la sparizione del protagonista sembra compiersi. Nell'ultima inquadratura che il film dedica alla sua vita terrena, il volto di Ugolino, illuminato da una luce proveniente dal basso – del tutto simbolica anche perché priva di giustificazione narrativa – assume connotazioni tra il ferino e il folle, riattualizzando una tradizione iconografica, di matrice soprattutto romantica, votata a una forte intensificazione patemica.



Fig. 11 Caramba (alias Luigi Sapelli), *La mirabile visione*, 1921, , copia appartenente alle collezioni di GP Archives, restaurata da CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée in collaborazione con CSC - Cineteca Nazionale, Roma; Moses Haugton Jr. da Johann Heinrich Füssli, *Ugolino and his sons in the tower*, 1809, punteggiato



Fig. 12 Caramba (alias Luigi Sapelli), *La mirabile visione* (1921), copia appartenente alle collezioni di GP Archives, restaurata da CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée in collaborazione con CSC - Cineteca Nazionale, Roma

Anche nel di poco successivo *Dante nella vita e nei tempi suoi* (1922) si nota, nella sequenza della prigione, una peculiare attenzione al volto di Ugolino, mentre le scene d'insieme appaiono meno elaborate di quelle rea-

lizzate dieci anni prima dalla Milano Films. Gaido e Soldani vogliono esaltare soprattutto il disperato dolore paterno, senza eccedere in altri patetismi. L'umanità delle emozioni provate da Ugolino, secondo gli autori del film, vale soprattutto per il suo essere padre. Una scelta, questa, funzionale al parallelismo tra il poeta e il suo personaggio, esplicito con quell'eloquente duplice sovrimpressione di cui si è già detto nel paragrafo 5.

Nella sequenza della carcerazione del *Conte Ugolino* (1949) di Freda (risolta in pochi minuti a fronte degli altri 80' dedicati a congiure, tradimenti, omicidi, vendette, processi ecc., ossia a ciò che più interessava al regista) si rilevano non poche differenze rispetto ai film precedenti, ma il dato non stupisce, sono passati trent'anni, ci si confronta ora con un modo di rappresentazione del tutto diverso, in parte debitore delle forme del cosiddetto cinema classico hollywoodiano, in particolare nelle sue varianti espressive legate non solo al cinema d'azione e d'avventura, ma anche al noir.

Anche alla luce di questi debiti si può interpretare una singolare inquadratura che coglie Ugolino e i suoi cari ripresi non più in angolazione frontale, come avveniva nei film precedenti ma anche in larga parte nella tradizione iconografica che li ha influenzati, marcatamente dal basso, a creare una deformazione quasi espressionista in piena coerenza con l'intensa drammatizzazione che caratterizza tutto il film.



Fig. 13 Riccardo Freda, 1949, *Il conte Ugolino*. Non è stato possibile reperire gli aventi diritto. Gli autori rimangono a disposizione per sanare involontarie omissioni

Sempre nello stesso fine rientra un'altra scelta anomala rispetto al dettato dantesco: nel film di Freda, infatti, non si assiste alla chiusura della porta della torre ma viene murata quella della cella, come in un racconto gotico, davanti allo sguardo impietrito (questo sì un motivo dantesco) di Ugolino.

9. In conclusione: «Non chiedetegli della sua storia...»

Giunti alla conclusione di questo viaggio nel corpus filmico ugoliniano, necessariamente essenziale, ci pare interessante ricordare l'apparizione di Ugolino in uno dei film danteschi più anomali e innovativi. Si tratta del già citato *Dante's Inferno*, film di animazione diretto nel 2007 da Sean Meredith, adattando le illustrazioni di Sandow Birk (Magri, 2007, pp. 203-213).

Birk e Meredith, sulla falsariga del libro omonimo realizzato dal primo con Marcus Sander, attualizzano la *Commedia*, concependo l'inferno come una metropoli contemporanea abitata anche da dannati di più recente ingresso. Dante e Virgilio, giunti in un Cocito che pare un parco pubblico innevato, quasi per contrastare l'angosciante immobilità che attanaglia i traditori del Cerchio, si esibiscono in una leggiadra danza sul ghiaccio, con virtuosismi da pattinatori provetti, fino a quando il poeta non inciampa, come avveniva nel poema, sulla testa di un dannato. In questo caso, tuttavia, non si tratta di Bocca degli Abati ma della pluriomicida Lizzie Borden. A Ugolino, invece, è concessa solo una fuggevole ma potente apparizione: viene mostrato in piano ravvicinato addentare con ferocia l'orecchio di Ruggieri (immagine che sembra richiamare un'analoga scena raffigurata da Josef Anton Koch, in *Le pene dell'Inferno*, 1825-1828), mentre la stessa Borden commenta: «È Ugolino, non chiedetegli della sua storia, va su tutte le furie».



Fig. 14 Sean Meredith, in collaborazione con Sandow Birk, *Dante's Inferno*, 2007. Courtesy Sean Meredith; Joseph Anton Koch, *Le pene dell'Inferno*, 1825-1828, affresco, particolare con Ugolino e Ruggieri. Casino Giustiniani Massimo, Roma

Parole misteriose, ma che possono assumere un significato affascinante se le immaginiamo riferite alle difficoltà implicate dall'impresa di tradurre la storia del conte in immagini audiovisive. Il monito espresso da Birk e Meredith potrebbe dunque esprimere, in filigrana, la loro frustrazione di creatori a fronte di tutti i problemi posti da questa sfida: come preservare e interpretare, nelle strategie di visualizzazione, la parola poetica? Come tenere conto, in modo produttivo ma non subalterno, della tradizione iconografica legata alla *Commedia* che ha preceduto l'avvento del cinema, sostituendo però alla discontinuità delle illustrazioni monosceniche la continuità spazio-temporale della messa in scena e del montaggio? Come oggettivare in un processo narrativo dinamico e articolato il conciso punto di vista soggettivo del monologo ugoliniano?

Come si è cercato di evidenziare nelle pagine precedenti, negli anni diverse opere hanno provato a rispondere a questi difficili interrogativi con scelte diverse, non risolutive ma sempre originali e, soprattutto, capaci di valorizzare le plurali peculiarità espressive del cinema. Anche per questo, non solo è lecito ma auspicabile prevedere che anche in futuro le immagini in movimento continueranno a chiedere al conte Ugolino della sua storia.

Bibliografia

- BATTAGLIA RICCI L. (2018), *Dante per immagini*, Torino, Einaudi.
- BELLOMO S. (2019), *Dante e la decima Musa: la prima versione cinematografica dell'Inferno*, «MLN», 134, pp. 1-15.
- BERNARDI S. (2022), *Il paesaggio nel cinema italiano*, Marsilio, Venezia.
- BERNARDINI A. (1999), *Il cinema muto italiano. 1905-1909. I film dei primi anni*, CSC, Roma.
- BOSHIER A. (2009), *Disegnando nel buio*, in L. Battaglia Ricci, R. Cella (a cura di), *Pisa crocevia di uomini, lingue e culture*, Roma, Aracne, pp. 399-423.
- CSANTAVÉRI J. (2023), *Personaggi e colori*, in S. Alovisio, G. Carluccio, S. Dagna (a cura di), *Schermi oscuri*, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 139-148.
- DAGNA S. (2024), 'Dante pour le peuple', in S. Alovisio, E. De Luca, P. Desogus, A. Fabiano, D. Pirvoano (a cura di), *Dante et les arts performatifs*, Milano, Mimesis, pp. 264-279.
- Dante*, Dir. Pupi Avati, Duea Film-RAI Cinema, 2022, film.
- DELLA CASA S. (199), *Riccardo Freda*, Roma, Bulzoni.
- Dante's Inferno*, Dir. Sean Meredith, Sandow Birk, Dante Film LLC, 2007, film.

- Dante nella vita dei tempi suoi*, Dir. Domenico Gaido, VIS, 1922, film.
- Il conte Ugolino*, Dir. Giovanni Pastrone, Itala Film, 1909, film.
- Il conte Ugolino*, «Lux», 5, 1909, p. 11.
- Il conte Ugolino*, Dir. Riccardo Freda, Forum Film, 1949, film.
- Inferno*, Milano Films, 1909, film.
- Inferno*, Dir. Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo, Helios Film, 1911, film.
- La mirabile visione*, Dir. Caramba, alias Luigi Sapelli, Tespi Film, 1921, film.
- LASI G. (2023), *Inferno (Milano Films)*, Milano-Udine, Mimesis.
- Le prime visioni a Roma* (1950), «Intermezzo», 11-12, p. 7.
- Maciste all'inferno*, Dir. Guido Brignone, 1926, Fert-Pittaluga, film.
- MAGRI C. (a cura di) (2007), *Regarding Dante's Inferno (2007). A conversation with Sadow Birk and Sean Meredith'* in S. Alovisio, G. Carluccio, S. Dagna (a cura di), *Schermi oscuri*, pp. 203-213.
- MAROTTO A. (2011), *Ritorno all'inferno*, in M. Canosa (a cura di), *Cento anni fa. Inferno*, Cineteca di Bologna, Bologna, pp. 39-43.
- MARTINELLI V., BERNARDINI A. (1995), *Il cinema muto italiano. 1911. Prima parte*, Roma, Nuova Eri.
- MONTUORI C. (1937), *Dal teatro a vetri all'illuminazione artificiale*, «Cinema», 23, pp. 445-447.
- MORACHIOLI S. (2020), *Ugolino e gli artisti*, Pisa, ETS.
- POINDRON E. (1994), *Riccardo Freda*, Arles, Institut Lumière/Actes Sud.
- Pokol*, Dir. András Rajnai, 1974, film.
- RAFFAELLI S. (2003), *L'italiano nel cinema muto*, Firenze, Cesati.
- Totò al giro d'Italia*, Dir. Mario Mattoli, ENIC, PEG Produzioni Film, 1948, film.
- Ugolino*, Manuele Trullu, 2002, Lawrence film, Zena film, film.
- SASSO G. (2017), *Poscia più che il dolor poté il digiuno (Inferno XXXIII 75)*, «La cultura», 3, pp. 331-365.
- SOLDANI V. (s.d.), *Dante nella vita dei tempi suoi*, sceneggiatura, quaderno III, p. 65, SIAE Biblioteca Teatrale, Roma, [s.d.], S 11:01.
- Vita di Dante*, Dir. Vittorio Cottafavi, 1965, RAI, serie tv.
- YATES F.A. (1951), *Transformations of Dante's Ugolino*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institute», XIV, 2, pp. 103-117.
- ZACCAGNINI R. (2009), *Il cinema muto a Velletri*, Velleteri, Scorpius.



SANDRA LISCHI

*Effetto Dante.
Fra televisione innovativa e videoarte*

The text examines a series of audiovisual works focused on Dante's *Comedy* (and in particular on the *Inferno*) in an experimental field: innovative television, video art, video installations and virtual reality experiences between the seventies of the twentieth century and today. In particular, it investigates the creative use of a wide range of electronic effects in two television experiences (Great Britain and Hungary) that mix arts and media, cultured quotations and references to a shared popular imagery; video art works choosing the way of rarefaction and unusual real sets; video installations inspired by paintings from different times, reinterpreting them digitally; finally, a multimedia show that, thanks to virtual reality, offers the viewer-protagonist a journey in dialogue with Dante's one. Works far from the classic narration, which capture the visionary nature of the poem, the importance of looking and feeling, in the awareness of an impressive deposit of interpretations, illustrations, visualizations and visual translations over time.

Il titolo di questo mio contributo indica l'effetto che la poesia di Dante ha avuto nell'ambito da me indagato ma, allo stesso tempo, evoca l'uso degli 'effetti', elettronici appunto, che in generale caratterizzano linguaggi e stili delle cosiddette arti elettroniche, anche nelle riproposizioni della poesia e della letteratura del passato. Questo testo prende infatti in esame alcuni aspetti ed esempi, e specifiche modalità di approccio, tratti dalle sperimentazioni ad argomento dantesco con l'immagine elettronica; ed è alimentato da ricerche, approfondimenti e occasioni di riflessione anche recenti (Battaglia Ricci, 2018, p. XIX; Bolzoni, 2021, p. XVII; Alovio, Carluccio, Dagna, 2023).

Il quadro è quello della tradizione figurativa della *Commedia*, in particolare traendo spunto dai pensieri di Lina Bolzoni (2021) su un percorso poetico in cui è messa in scena «l'educazione dello sguardo» e su Virgilio come regista che lo gestisce, lo indirizza, lo guida; e dalle rifles-

sioni di Lucia Battaglia Ricci su termini quali illustrazione, visualizzazione e traduzione visiva; e sulla «storia prima» e le «storie seconde» e il loro alternarsi (e alterarsi) nel corso del tempo, fino alle attuali interpretazioni della *Commedia* da parte degli artisti.

Il mio percorso, in dialogo con le considerazioni qui sommariamente delineate, esplora alcuni aspetti di traduzione (audio)visiva della *Commedia* nella televisione innovativa, nella videoarte, nelle installazioni, fino a esperienze di realtà virtuale, coprendo un arco temporale che va dalla metà degli anni Settanta fino ai nostri giorni, con esempi scelti non solo sulla base del contesto mediatico e della tipologia (TV, video indipendente, realtà virtuale e altro) ma anche per la metodologia di approccio ai versi, alla musica, all'elaborazione (o meno) delle immagini.

Il mio ambito di ricerca, quello delle cosiddette 'arti elettroniche', appare come una filiazione della sperimentazione audiovisiva, a partire dal cinema delle avanguardie storiche di un secolo fa e passando per episodi dell'underground, dell'animazione, del cinema astratto. Un rapporto che assume forme mutevoli a seconda dei contesti e dell'avanzare delle tecnologie ma che presenta fra i suoi tratti distintivi una sostanziale indifferenza, se non aperta ostilità, nei confronti della narrazione tradizionale. Al cinema come 'macchina da prosa' si contrappone la forma poetica, fatta di assonanze e musicalità, di frammenti e di accenni, di evocazioni più che di illustrazioni o descrizioni. Come scrive Dominique Noguez nella sua analisi del cinema sperimentale, «ogni volta che un film si renderà interessante meno per quel che mostra o racconta che per il modo in cui lo mostra o lo racconta saremo sul versante della funzione poetica trionfante e dunque del cinema sperimentale» (1999, pp. 35-36, trad. mia).

Questo rapporto controverso con la narrazione classica esalta la predilezione per la forma poetica, in senso lato, che caratterizza in particolare la videoarte; ma come vedremo anche la televisione, quando riesce ad abbandonare i suoi generi classici, sa percorrere – o perlomeno tentare – le strade della poesia.

In particolare, gli anni Ottanta del Novecento vedono il fenomeno della *Television Art*, in cui tante reti nel mondo si aprono (in modi e con esiti diversi) a nuovi modelli di programmi, ibridando anche i generi o inaugurandone di nuovi. In Europa questo avviene anche per un mutamento dell'assetto gestionale, con reti private a fianco delle tradizionali reti pubbliche, e una concorrenza che spinge a catturare nuovi pubblici non solo con l'eccessivo dilagare dell'intrattenimento ma anche con discontinue incursioni in campo culturale. La sfida vede in alcuni casi un felice incontro fra sperimentazione televisiva e ricerca videoartistica: quest'ultima, superata la fase esplorativa degli anni Settanta, inizia a confrontarsi con la letteratura, con la pittura, col teatro, con la musica – anche quella del passato, anche il teatro d'opera. Si rileggono in video Rimbaud, Majakovskij, Joyce, Duras. Ci si confronta con John Cage ma anche con Puccini, Chopin,

Beethoven, Mozart. O con la grande tradizione pittorica: da quella senese a quella fiamminga, da Giotto a Pontormo a Bosch. Nascono sottogeneri nuovi come la videopittura, la videopoesia, il videoteatro, la videodanza. Tipologie spesso anche ospitate (se non commissionate) da reti televisive in cerca di nuovi territori e nuovi pubblici. Sfide non semplici, soprattutto quando si affronta la narrazione: la parola era un terreno insidioso per la videoarte, che si era sviluppata anche in polemica con il logocentrismo/verbocentrismo del cinema narrativo e della televisione, e che si era concentrata sul caleidoscopio delle possibilità visuali e sull'universo di una sonorità non verbale, intessuta di musiche e rumori.

1. Riletture televisive innovative

È interessante notare come le due interpretazioni televisive della *Commedia* (e dell'*Inferno*, in particolare) più sperimentali trattino in modo assai diverso il rapporto col testo. Negli anni Ottanta, quelli appunto dell'affermarsi di una televisione attenta alle innovazioni di linguaggio, Peter Greenaway e Tom Phillips realizzano in Gran Bretagna, per la nuova rete Channel 4, che aveva affiancato la storica ed esemplare BBC, *A TV Dante* (1984-1989): un progetto ambizioso, che si arenerà per vicissitudini produttive dopo i primi otto canti dell'*Inferno* (circa dieci minuti ciascuno).

Tom Phillips, pittore, e traduttore della *Commedia*, lo aveva illustrato, attualizzandone le evocazioni, rappresentando i versi con la forma grafica del fumetto, ricorrendo a citazioni dalla pittura novecentesca (come *Guerinica* di Picasso), impaginando immagini e parole in composizioni ricche e stratificate. Il regista Peter Greenaway troverà nell'*Inferno* alcuni dei suoi temi d'elezione, fra cui i numeri e le grafie, i corpi, la nudità, gli insetti e gli uccelli, l'acqua, gli elenchi. La serie, benché interrotta (1984-89), è diventata un esempio di eccellenza internazionale nel campo della televisione innovativa e un imprescindibile riferimento anche nell'ambito della videoarte, di cui mutua e in certi casi anticipa una visualità cangiante e ricca e l'uso di effetti elettronici e di impaginazione stratificata, mescolando riferimenti mediatici, arti e linguaggi, in un fecondo dialogo fra la sorpresa visiva e la fedeltà al testo e alla 'narrazione': una ricerca che diventa anche alta divulgazione.

Ha scritto Phillips: «Si è voluto operare a tre diversi livelli: il primo è quello *letterale*, ed è rappresentato dal testo recitato dagli attori e dal semplice svolgersi degli avvenimenti. Il secondo è quello *allegorico*, aggiunge cioè un corredo iconografico che illumina il testo da diversi punti di vista. L'ultimo livello, che lo stesso Dante menziona, è quello *anagogico*, che evoca la misteriosa risonanza con la verità esistenziale» (1990, s.p., trad. mia). Gli attori recitano il testo di Dante nella traduzione inglese di Phillips, in versione praticamente integrale e usando una modalità classica-

mente televisiva, quella dello sguardo in macchina; sono ripresi in primo piano, senza distrazioni indotte da costumi o posture. La recitazione si estende su immagini evocate dai versi, spesso attualizzate, senza pretesa di ricostruzione storica: del resto, Phillips nota come nel loro progetto televisivo le immagini commentino, più che illustrare. Così, sono fitti i richiami all'immaginario dello spettatore odierno: i campi di sterminio e le manifestazioni di piazza, il traffico della 'selva' urbana, le devastazioni dei bombardamenti, immagini scientifiche e satellitari, papi e leader politici del nostro secolo, con piccoli prelievi da archivi storici ma anche da film di finzione.

Nel commentare le opere novecentesche ispirate a Dante Lucia Battaglia Ricci osserva che «per queste generazioni di artisti illustrare o visualizzare non implica più soltanto un dialogo con il testo di riferimento ma anche, o forse soprattutto, con la tradizione plurisecolare del Dante illustrato e visualizzato, il cui "peso" essi percepiscono appieno...» (2018, p. XX). I riferimenti qui sono fittissimi, anche alla fotografia, al cinema, alla storia dell'arte dal Medioevo al Novecento. Grafie in varie lingue, animazioni, disegni, un proliferare di cornici e di *mises en abyme*, una compresenza di immagini (nel canto VII sedici in uno stesso *frame*). «Così – commenta ancora Lucia Battaglia – uno tra i più strenui esercizi di riscrittura post-moderna finisce per recuperare e riattivare le funzioni del corredo visivo degli antichi manoscritti» (ivi, p. 247, 253). Del resto, lo stesso Phillips aveva esplicitato l'intenzione «di ottenere la ricchezza di un manoscritto miniato combinata con l'immediatezza e l'impatto della prima pagina di un quotidiano» (1990, s.p., trad. mia). Anche la concezione sonora intesse varie componenti. E poi, rispetto a un corredo assai corposo di illustrazioni e 'adattamenti' cinematografici, è dichiarata già nel titolo la parzialità dell'interpretazione: *A TV Dante*, 'un' Dante televisivo, uno dei tanti possibili, nella consapevolezza delle stratificazioni culturali e visive che si sono accumulate nel tempo.

Dieci anni prima di A TV Dante la televisione pubblica ungherese aveva affrontato *l'Inferno* di Dante, a opera di András Rajnai, sceneggiatore e regista, pionieristico video-poeta, fondatore del dipartimento di ricerca elettronica della stessa televisione. Operazione in anticipo rispetto a quasi tutte le altre esperienze europee, sia di sperimentazione televisiva che di video-poesia.

Devo questa scoperta alla ricerca di Júlia Csantavéri, dell'Università ELTE di Budapest, che nella sua relazione al convegno torinese del 2021 (Alovisio, Carluccio, Dagna, 2023) ha mostrato e commentato immagini dal suo *Pokol* (*Inferno*), 56', del 1974. Un «adattamento», così lo definisce Csantavéri, a cui ne sono seguiti altri, di varie opere letterarie, fra cui *Gil-*



Fig. 1 András Rajnai, *Pokol*, 1974, frame. Screenshot da terzi

gamesh e *Gulliver*, e di testi di fantascienza.¹

I versi recitati – commenta Csantavéri – sono pochissimi. [...] Tutta l'attenzione di Rajnai si concentra sulla rappresentazione di questo mondo, sui suoi colori, rumori, fumi, fuochi e forme fantastiche, la cui visione, come in un sogno, non è sottomessa a un rigore stilistico ma è più simile a un collage che si fonda su elementi eclettici: autentiche fantasie di grafica elettronica giocate sull'effetto luminoso, di costruzioni concrete di scenografia e infine di elementi presi dal vero. [...] Per evocare le masse dei peccatori che popolano l'Inferno dantesco il regista optò per un metodo astratto. Affidò l'espressione di questa corallità a un mezzo antico e moderno allo stesso tempo, la danza, commissionando le coreografie all'unica compagnia di danza moderna ungherese di quei tempi. [...] Era convinto che il richiamo dell'antica forza drammatica della danza aiutasse lo spettatore non colto a immedesimarsi nella situazione dei dannati (2023, pp. 139-147).

Rajnai ha creato una scenografia mutevole e colorata (il colore è arrivato alla TV ungherese nel 1974, prima che in Italia) composta da riprese dal vivo, costruzioni reali sulla scena e scenari non reali, ottenuti con effetti video e metamorfosi luminose e con una sperimentazione della tavolozza

¹ Ringrazio Júlia Csantavéri per la corrispondenza che ha fatto seguito al convegno, per il testo della sua relazione di allora e per le immagini che mi ha mandato (e ringrazio Stella Dagna per il contatto).



Fig. 2 András Rajnai, *Pokol*, 1974, frame. Screenshot da terzi

elettronica (o chroma-key), che consente di intarsiare immagini di provenienza diversa, creando uno spazio che oggi definiremmo virtuale.

Come in Greenaway e Phillips, seppure qui in modi assai più visionari e radicali (in particolare per il rapporto col testo e la fluidità delle immagini rispetto all'andamento scandito e ordinato di *A TV Dante*), è evidente la volontà di attrarre un pubblico non necessariamente preparato, facendo appello a una polifonia e a una policromia continue. Nel lavoro di Greenaway e Phillips le sorprese visive attraevano facendo appello anche a linguaggi televisivi noti; nel lavoro ungherese gli attori principali erano noti al grande pubblico, la componente coreografica assume rilievo, l'*Inferno* diventa il protagonista e il testo, benché recitato con fedeltà, è assai ridotto. Ma alcune scelte grafiche e stilistiche, nelle due esperienze televisive, presentano assonanze, come la sottolineatura di elementi geometrici (il cono, la forma a imbuto, i cerchi e i semicerchi), l'uso di una tavolozza dai colori vividi e mutevoli e gli effetti specificamente elettronici.

2. Rarefazioni della videoarte

Se il Dante della televisione innovativa e sperimentale presenta una



Fig. 3 Guy Massaux, *La selva oscura*, 2018, frame. Screenshot da terzi

ricchezza visiva, una folta stratificazione di richiami e riferimenti, un costante ricorso a effetti elettronici, alcune letture più recenti dell'*Inferno* sembrano fare appello, in modi diversi, a una essenzialità di rappresentazione, nella scenografia e nella composizione dell'immagine o nella relazione col testo. Guy Massaux, artista belga (pittore, regista e produttore), per il suo approccio all'*Inferno* di Dante ha affrontato due canti, il XIII e il XXV, i primi di una serie intitolata *Canti d'Inferno*. La recitazione degli attori si svolge in alcune zone della campagna toscana, senza pretesa alcuna di ricostruzione storica: anzi, nella massima sobrietà e rarefazione.

Il video che 'mette in immagini' il canto XIII (*La selva oscura*, 2018, 18') esalta il carattere già metamorfico e particolarmente immaginifico della narrazione, in cui alberi e cespugli incarnano i dannati e parlano. Gli attori instaurano una relazione, quasi una fusione, con i tronchi di un pioppeto (che presentano cortecce con forme simili a occhi, o a una bocca spalancata) in cui lavorano macchine che abbattono gli alberi. Ombre, foglie, giochi di luce e gesti ma nessun effetto elettronico, come se l'estrema elaborazione fosse affidata esclusivamente al suono di una fauna invisibile e varia e a un tessuto di misteriose evocazioni, mentre il testo dantesco viene in parte recitato direttamente dagli attori e in parte riprodotto fuori campo.

Il lavoro di Massaux era partito qualche anno prima dal canto XXV: in questo caso trasformazioni mostruose, col serpente che si muta in uomo e viceversa. Anche questo video, *Il Rifugio* (2015, 20'), ha un andamento rarefatto ed è ambientato nella campagna toscana, in un vecchio podere ormai in rovina. La scenografia 'reale' è quindi il muro scrostato, che diventa come un cielo giottesco, mentre l'attualità è rappresentata dal ru-



Fig. 4. Guy Massaux, *Il Rifugio*, 2015, frame. Screenshot da terzi

more di fondo del traffico di una strada in lontananza. Gli attori intessono un dialogo fra le proprie voci (che recitano i versi del canto) e la voce di Arnolfo Foà – da una vecchia registrazione degli anni Sessanta del Novecento – stretti in un abbraccio che gira su sé stesso creando una sorta di corpo con due teste.

Nei video, il testo è rispettato e recitato integralmente, e l'impianto è performativo-teatrale, pur con evidenti richiami a elementi paesaggistici, naturalistici e architettonici. Tutto è sgombro, essenziale, come a far risuonare meglio la poesia di Dante.

La dimensione performativa, seppure in modo totalmente diverso, risulta fondamentale anche nel lavoro di Ilaria Di Carlo, artista italiana che vive a Berlino, con esperienze di videomaker, di performer e di scenografa.

In dialogo con una architettura reale (ma ricostruita in modi irreali) che si fa metafora del viaggio della *Commedia*, il pluripremiato *The Divine Way* (2018, 15') vede l'autrice stessa, qui in veste di attrice, che intraprende un ossessivo percorso di discesa (ma anche di risalita, a tratti) di una scala, risultato di settanta diverse scalinate di varie epoche, scelte in decine di edifici in Germania sulla base della loro straordinaria bellezza o eccentricità. Afferma Ilaria Di Carlo:

Mi sono ispirata alle illustrazioni dei cerchi dell'inferno di Dante, rappresentati spesso da una scala circolare che scende all'inferno e poi risale verso il cielo in paradiso. La Divina Commedia è una grandiosa metafora del



Fig. 5 Ilaria Di Carlo, *The Divine Way*, 2018, frame. Screenshot da terzi

viaggio della vita e rilancia nella modernità le domande che ci arrovellano, sul “chi sono?”, “qual è il significato della mia vita?”. Il viaggio poetico in cui Dante si inoltra è un vivido ritratto della ricerca umana di verità e senso della vita. Dante si è dibattuto nelle stesse domande prima di arrivare a un momento di visione che lo ha completamente trasformato come persona. Proprio come nella vita, ogni gradino è emozionante, colmo di curiosità e paura ... (Matthei, 2018, trad. mia).

Dal punto di vista degli echi figurativi e simbolici, è evidente il potenziale evocativo della scala in vari ambiti, qui consapevolmente ispirato dal cinema espressionista e sperimentale, da Muybridge a Duchamp a Escher; mentre il diverso rumore dei passi e la loro concitazione sono accompagnati dalla musica (di Demetrio Castellucci), in una rappresentazione spiraliforme e limpida che solo a tratti diviene un vortice astratto e multicolore. Nessuna parola, nessun richiamo ai versi danteschi. La discesa sembra farsi via via – anche musicalmente – più affannosa e inquietante, in una transizione da architetture più classiche a costruzioni industriali e a strutture meno sinuose, per poi ritrovare momenti di silenzio e quasi di mistero. In questo caso, la rarefazione riguarda l'eliminazione radicale della parola e dei personaggi, esaltando un solitario e vertiginoso percorso, insieme vario e ossessivo.

Sono opere, queste della videoarte – come alcune esperienze teatrali e installative ispirate a Dante – che fanno appello a una dimensione performativa: da una ricchezza di personaggi ed effetti si approda a una evocazione rarefatta, essenziale. Il giovane Tommaso Lunardi, nel suo lavoro di esordio (*Ulysses*, 2020, 8') si limita a una lettura di tre terzine del canto di



Fig. 6. Ilaria Di Carlo, *The Divine Way*, 2018, frame. Screenshot da terzi

Ulisse, ossessivamente ripetute da voci diverse, distinte e poi sovrapposte, fra coro e voce sola, con la punteggiatura di scene di odierna quotidianità e vecchie immagini dal film muto *Inferno* (1911), di Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo.

3. Installazioni e percorsi virtuali

Dal poema di Dante, insomma, «nasce una cosmogonia teatrale, pluri-linguistica, realistica e, insieme, visionaria, segretamente intermediale e performativa, destinata a rimodularsi a oltranza in un continuum infinito», come sottolinea Vincenzo Trione (2021, p. 630). Questo del resto accade in tante esperienze artistiche attuali oggetto anche dei recenti convegni danteschi, a partire, per l'ambito del video, dalla complessa installazione di Joan Jonas (*Reading Dante*, nelle versioni dal 1976 al 2010) presentata alla 53° Biennale di Venezia nel 2009 (Rusconi, 2021, pp. 542-543).

Giuliana Cunéaz, autrice multimediale il cui lavoro si svolge in dialogo (fra materico e digitale) con arti e scienze, dalla scultura al video, è stata fra gli artisti internazionali scelti per entrare in dialogo con le collezioni del Museo Puskin di Mosca per una mostra svoltasi fra la fine del 2020 e gli inizi del 2021. La sua videoinstallazione *Quantum vacuum*, 2005, si ispira all'inferno dantesco rappresentato nell'affresco di Giovanni Da Modena, 1410 (Basilica di San Petronio, Bologna) e raffigura un personaggio «calato nel sistema magico della vita che naviga nel grande vuoto quantico pieno di particelle vorticanti confrontandosi con avvenimenti che

talvolta possono apparire violenti, talvolta persino ludici» (Cunéaz, s.d.). Mentre, sempre nell'ambito dei richiami alla tradizione figurativa, si ispira alle illustrazioni dantesche di Amos Nattini (fra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Quaranta del Novecento), animandole con elaborazioni digitali, la videoinstallazione di Rino Stefano Tagliafierro *La Divina Commedia* (2021, 6'42") per i Musei Civici del Castello Visconteo, Pavia.

Nello spettacolo con regia di Fabrizio Pallara (sua anche la drammaturgia, con Roberta Ortolano) *Nel mezzo dell'Inferno* (Teatro stabile di innovazione del Friuli-Venezia Giulia, 2021, 35') le attuali tecnologie del virtuale consentono esperienze in cui è lo spettatore-visitatore-esploratore a divenire protagonista di un viaggio, in questo caso il viaggio dantesco, grazie a un visore che consente un percorso simulato ed evocativo dell'*Inferno*:

In questo progetto teatrale ed esperienziale si è scelto l'uso della tecnologia della Realtà Virtuale Immersiva, coniugata a una progettazione architettonica dello spazio e del suono in 3D, al fine di porre il pubblico a contatto con la totalità di una dimensione fantastica, che non vuole sostituirsi a quella reale, ma restare a questa interconnessa [...]. Indossati i visori, uno ad uno gli spettatori saranno accompagnati oltre il muro che separa l'aldilà dall'aldilà e lasciati al loro viaggio. La prima parte del quale sarà uguale per tutti, mentre la seconda condurrà casualmente gli spettatori in tre luoghi selezionati tra gli ambienti infernali per ricondurli poi nuovamente ad un comune finale. L'esperienza resta dunque replicabile e in sé stessa aperta... (Pallara, Ortolano, s.d.).

Possiamo definire lo spettacolo anche come esperienza multimediale, per la compresenza della dimensione teatrale – che prevede anche la musica, e un prologo prima dell'uso dei visori -, di un attore reale (il fruitore stesso che compie il viaggio) e di visioni immaginifiche e fantastiche al confine con la videoarte, frutto di elaborazioni e di effetti digitali. Il tutto anche in dialogo consapevole con i linguaggi e i media del nostro tempo, con gli effetti di sinestesia e immersività, con l'intento di raggiungere ragazzi e ragazze e non solo un pubblico adulto. Tuttora, nel 2024, *Nel mezzo dell'Inferno* continua il suo tour in teatri e scuole di varie regioni italiane.

Traduzioni visive (e audiovisive), adattamenti, 'disletture', riletture di riletture, che si muovono fra sovrabbondanza di stratificazioni e sobrietà visiva e sonora, libera ispirazione, citazione esplicita. Oscillando vagamente (per tornare alla distinzione evocata all'inizio di questo testo) fra storia prima e storia seconda, con un andirivieni fra la metafora e il senso del viaggio e le storie dei personaggi, coinvolgimento e distanziamento, fedeltà al testo e sua elusione. Con una costante, in queste esperienze così diverse di televisione innovativa e videoarte: rifuggire ogni realismo e mimetismo, raccogliendo la potente visionarietà del poema in derive verso il fantastico (aiutate da un uso estremamente creativo degli effetti elettronici e digitali), fino a momenti di astrazione. Percorsi che sfuggono ai generi e alle classificazioni, impegnati in attualizzazioni a partire da opere

figurative, da interpretazioni, da stratificazioni di senso; percorsi che azzerano la parola, la rielaborano; citano film e stilemi televisivi; ibridano il video col teatro e la danza; estrapolano dal poema singoli elementi. E rispondono con gli attuali strumenti dell'immagine e del suono al richiamo della Commedia alla potenza dello sguardo e del sentire, facendo vivere nell'oggi, anche in questi echi, gli effetti del poema dantesco.

Bibliografia

A TV Dante, Dir. Peter Greenaway, Tom Phillips, BBC, 1984-1989, serie tv.

ALOVISIO S., CARLUCCIO G., DAGNA S. (a cura di) (2023), *Schermi oscuri. L'Inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi*, Quaderni La Valle dell'Eden, n.1, Torino, Rosenberg & Sellier.

BATTAGLIA RICCI L. (2018), *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi.

BOLZONI L. (a cura di) (2021), *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani.

CSANTAVÉRI J., *Personaggi e colori. Due rappresentazioni dell'Inferno di Dante nell'Ungheria del regime socialista*, in S. Alovizio, G. Carluccio, S. Dagna (a cura di) (2023), *Schermi oscuri*.

Il Rifugio, Dir. Guy Massaux, 2015, video.

CUNÉAZ G. (s.d.), *Quantum-vacuum*, <<https://www.giulianacuneaz.com/progetto/quantum-vacuum/>> [accessed 11 March 2024].

Inferno, Dir. Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo, Helios film, 1911, film.

La Divina Commedia, Dir. Rino Stefano Tagliafierro, 2021, videoinstallazione.

La selva oscura, Dir. Guy Massaux, 2018, video.

L'Inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi, Quaderni La Valle dell'Eden, n.1, Torino, Rosenberg & Sellier, pp. 139-147.

MATTHEI D., *Sechs Fragen an Ilaria Di Carlo*, «Testkammer», 2018, <<https://testkammer.com/2019/07/08/sechs-fragen-an-ilaria-di-carlo/>> [accessed 11 March 2024].

Nel mezzo dell'Inferno, Dir. Fabrizio Pallara, Dramm. Roberta Ortolano, 2021, spettacolo multimediale.

NOGUEZ D. (1999), *Eloge du cinéma expérimental*, Paris, Editions Paris Expérimental.

Pallara F., Ortolano R. (s.d.), *Nel mezzo dell'Inferno*, <<https://www.cssu-dine.it/produzioni/1308/nel-mezzo-dell-inferno>> [accessed 11 March 2024].

PHILLIPS T. (1990), *Postscript*, in Id., *A TV Dante, directed by Tom Phillips, Peter Greenaway. Notes and commentaries by Tom Phillips*, London, Channel 4 Television in association with the Talfourd Press.

Pokol, Dir. Júlia Csantavéri, 1974, film tv.

Quantum vacuum, Dir. Giuliana Cunéaz, 2005, videoinstallazione.

Reading Dante, Dir. Joan Jonas, 1976-2010, videoinstallazione.

The Divine Way, Dir. Ilaria Di Carlo, 2018, video.

Rusconi P. (2021), *Dante e gli artisti del '900. Percorsi di ricezione e casi esemplari*, in L. Bolzoni, *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 535-567.

TRIONE V. (2021), *Disletture dantesche. Federico Fellini e la Commedia*, in L. Bolzoni (a cura di), *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, p. 629-661.

Ulysses, Dir. Tommaso Lunardi, 2020, video.



| Zoom. Obiettivo sul presente



SOFIA BORDIERI

Catania Contemporanea FIC Fest 2026: la gentilezza come atto di creazione

The seventh edition of the Catania Contemporanea FIC Fest took place from April 29 to May 10, 2026, featuring a multidisciplinary program dedicated to the performing arts across both conventional venues and urban spaces. Directed by Roberto Zappalà, the festival – encompassing theatre, dance, music and visual arts – has, from this year onward, been conceived by a diverse committee of organizations, each responsible for curating a section inspired by the theme of kindness. Reflecting on the ‘infected’ world in which we (sur) live, this time not in a creative sense, at least three performances presented by Scenario Pubblico’s dance section seem worthy of protection. This Zoom article therefore focuses on the works of Giovanna Velardi, Samir Calixto, and Collectif ÈS: performances that, despite their diversity, share a common commitment on the part of their creators to adopt a stance that interrogates both personal experience and, consequently, the ways of creating and engaging with audiences. Far from being unidirectional monologues or expressions of narcissistic thinking, these three works are shaped by a spirit of openness, dialogue, and social and political engagement.

Si è conclusa la settima edizione del Catania Contemporanea FIC Fest che anche quest’anno è iniziato il 29 aprile, giornata internazionale della danza che ricorda la nascita di Jean George Noverre, e si è svolto fino al 10 maggio con una programmazione quasi ‘utopica’.¹ Fit-tissimo ed eterogeneo, il palinsesto del festival è stato definito da una costellazione delle più importanti istituzioni culturali catanesi, riunite in un comitato promotore composto da Scenario Pubblico/Compagnia Zappalà Danza, Associazione Musicale Etnea, Teatro Stabile di Catania, Isola Catania, Fondazione Oelle, Conservatorio “Vincenzo Bellini” e il

¹ Per la programmazione completa si rimanda al sito <<https://ficfestival.cataniacontemporanea.it/calendario/>> [ultimo accesso 13/05/2026].

Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Con la direzione artistica di Roberto Zappalà, ogni istituzione ha firmato la propria curatela confluita organicamente con le altre in una vasta proposta di spettacoli che ha raggiunto flussi di pubblici locali e non, tra luoghi teatrali e spazi urbani della città etnea.

La vocazione multidisciplinare, che dalla prima edizione caratterizza il festival, è stata suggellata non solo dalla presenza di diversi 'ambiti' dello spettacolo dal vivo e dell'arte, ma anche dall'aver investito in commistioni e sinergie feconde risultate vincenti. Questa postura è stata ravvisabile già dal primo giorno con *BLOOM'S Parade*, la parata realizzata dal Collettivo Sicily Made (composto da Amalia Borsellino, Marta Greco, Simona Miraglia e Silvia Oteri) che ha riunito duecento partecipanti tra danzatori e danzatrici dei programmi di formazione MoDem di Scenario Pubblico, scuole di danza del territorio, cittadine, cittadini accompagnate dalla Banda di Avola diretta da Sebastiano Bell'Arte. Dalla Villa Bellini il corteo musicale e danzante, festosamente floreale, ha percorso la via Etnea per giungere a Piazza Duomo, dove è stata rappresentata un'inedita versione di *Body Teaches* di Roberto Zappalà per l'occasione sottotitolato *Concerto per Carne e Verbo*.²

Anticipata dalla parata 'infestante' – FIC, lo ricordiamo, è acronimo di Focolaio d'Infezione Creativa – un piccolo festival nel festival è stata la giornata del primo maggio organizzata al Parco Gioeni, abitato dalla mattina alla sera da performance di danza, musica, poesia e una tavolata sociale per mangiare convivialmente insieme. Sulla scia di queste 'nutrizioni collettive', altro evento da evidenziare all'insegna della sinergia è stato *Corpi Liturgici*, la performance di Roberto Zappalà e Maud de la Purification condivisa con *La voce dell'anima*, un breve concerto della musicista polacca Maria Pomianowska. Musica e danza, dunque, portate in scena in cinque chiese del centro storico della città etnea (Sant'Orsola, S. Maria Ogninella, San Camillo, Sant'Agata al Carcere e S. Francesco Borgia) per offrire sessanta minuti di ascolto e visione vibranti. Quasi come delle riunioni rituali, gli strumenti ricostruiti da Pomianowska con le loro sonorità dal sapore antico e la danza esegetica di Maud de la Purification accompagnata dalla corsa incessante del coreografo, sono state un unico evento cinestetico capace di nutrire di stupore laico, senza sopraffare il pensiero.

Altro appuntamento importante è stata la proiezione presso il cinema King del film documentario *Monk in pieces* (2025), diretto da Billy Shebar e dedicato a Meredith Monk, programmato dall'AME (Associazione Musicale

² La versione proposta ha riunito la Compagnia Zappalà Danza, l'Ensemble d'Archi del Conservatorio Vincenzo Bellini, le voci e i corpi del Teatro Stabile di Catania **Daniele Bruno, Alice Canzonieri, Luigi Nicotra, Rosaria Salvatico** e la soprano Marianna Cappellani.

Etnea) e introdotto dal suo rappresentante Biagio Guerrera. Monk è un'artista manifesto della multidisciplinarietà del performativo post-moderno. Omaggiata lo scorso anno con il Leone d'oro alla carriera dalla Biennale di Venezia, settore musica, Monk ha attraversato coreografia, performance, composizione musicale e vocale creando un'arte sfaccettata ma sempre coerente, espressione dello stare al mondo in modo estremamente gentile.³

La parola gentilezza non è casuale, ma filo conduttore e 'totem' dell'edizione di quest'anno. Ereditata dal titolo della stagione Scenario Danza 2025/2026, ha continuato a risuonare in scena, negli eventi e nelle interviste quotidiane rivolte alle artiste e agli artisti nell'ambito di *Parliamo di FIC*, il podcast curato da Laura Rondinella con la regia di Salvo Noto che ha incontrato gli artefici del festival presso il cortile del Dipartimento di Scienze Umanistiche e il Parco Gioeni nella giornata del primo maggio.⁴ Un nuovo progetto di divulgazione e diffusione su larga scala, importante supporto all'articolazione del festival in aggiunta alle proposte di formazione del FIC Workshop curato da Ocrum Dance Movement (Marco Laudani e Claudio Scalia), le quali hanno offerto a giovani danzatrici e danzatori un'opportunità per conoscere pratiche di movimento e scritture coreografiche di rilievo internazionale.⁵

All'interno della vasta programmazione, ciò che ha riguardato più specificamente la danza e quindi la curatela di Scenario Pubblico è stata la commistione di diverse tipologie di autorialità nazionali e non, da quelle

³ La gentilezza ha attraversato anche 'semplicemente' la scelta di alcune location del festival catanese. Due in particolare scelte dall'AME sono state la Casa Circondariale di Piazza Lanza per lo spettacolo Vuci ri fimmini di Angela Bonanno, Saragei Antonini, Eleonora Bordonaro, e l'I.C. Rita Atria plesso di via Gramignani dove il Quartetto Etna Contemporanea ha interpretato Antonín Dvořák e Philippe Glass per il pubblico di bambini e bambine della scuola.

⁴ Curatori, curatrici, artiste e artisti hanno risposto all'invito di partecipare al podcast e portare un oggetto rappresentativo della propria performance per parlarne da una diversa prospettiva, anche più intima. Inoltre, a legare le varie puntate trasmesse online sono state delle domande sulla gentilezza rivolte da ospite a ospite. Ad esempio: qual è l'ultima volta che ti sei sentito gentile verso la terra e te stesso? Puoi suggerirmi una pratica di gentilezza? Come si può essere gentili in uno spazio urbano che ha già un'identità definita e con delle regole stabilite? È possibile che la vera gentilezza coesista con la nostra ambizione e la voglia di raggiungere risultati anche nel campo delle arti? Come la gentilezza riesce a muovere la sensibilità? Per essere gentili a cosa bisogna rinunciare? Tutti gli episodi sono ascoltabili a questo link: <<https://open.spotify.com/show/7clC-c9osZaXy9FNjuVsQ2H?si=b85633b6a7924f8f>> [ultimo accesso 21/05/26].

⁵ Tra gli ospiti di quest'anno, répétiteur-e-s di Crystal Pite, Marcos Morau, Emio Greco, Roberto Zappalà e due masterclass con Samir Calixto e Sofia Nappi. La pagina dedicata è consultabile online <<https://scenariopubblico.com/fic-workshop-2026/>> [ultimo accesso 27/05/2026].

giovani e pertanto emergenti a quelle già ampiamente affermate. Tra queste, tre spettacoli meriterebbero di essere protetti e sostenuti per essere visti in questo pianeta infetto (non in senso creativo) in cui sopravviviamo oggi.

1. Tra performance e auto-documentario: la non-autobiografia di Giovanna Velardi

Il primo è *AUTOBIOGRAFIA. Ceci n'est pas une/mon autobiographie* di e con Giovanna Velardi,⁶ un lavoro del 2023, portato in scena al Centro Universitario Teatrale il 5 maggio.

Dopo aver visto lo spettacolo, la sensazione è quella di aver partecipato a una intensa visita guidata di cui si possono trattenere solo alcune memorie parziali. Quarantacinque minuti fluiscono infatti come fossero pochi secondi, dentro un 'tunnel nel privato', in un flusso di ricordi della vita dell'autrice. Grazie alla presenza di una densa dimensione del racconto, la mistura di movimenti e parole è capace di generare visualizzazioni immaginative che si mescolano alla scrittura scenica visibile: un microfono ad asta a sinistra, una sedia in fondo a destra e sullo stesso lato, ma in prosenio, un paio di scarpe da insegnante di danza con la suola spezzata della Sansha e un capo d'abbigliamento. Ai pochi elementi scenici, nel corso dello spettacolo si aggiungono altri oggetti come un naso da Pinocchio, le teste inquietanti di due bambolotti, un coniglio peluche montato su macchinina telecomandata: tutti 'geroglifici' che costituiscono l'impalcatura simbolica della drammaturgia. Nello spazio nessun elemento sovrasta l'altro, nemmeno Velardi che lavora costantemente per non interrompere il rapporto con gli oggetti, come con il microfono che non si sposta e che diventa subito parte del racconto.

Questa *Autobiografia* allucinata racconta con il movimento, la voce e il fiatone una vita dove, come nel 'cunto' di un anziano, non è certo sapere cosa sia vero e cosa inventato. La parola, in dialetto palermitano, in italiano e in francese, genera disturbi dissociativi che hanno senso per il loro essere contenuti in un flusso che, da un iniziale sapore atavico, si sgancia da un passato nostalgico per proiettarsi verso una dimensione futura. La scrittura scenica pluriforme ci rimanda all'immaginario filmico di *Lazzaro Felice* di Alice Rohrwacher e *Misericordia* di Emma Dante, ma è solo una

⁶ Crediti dello spettacolo: coreografia: Giovanna Velardi | collaborazione alla regia e drammaturgia: Roberta Nicolai | sound designer: Angelo Sicurella | responsabile tecnico: Nathan Tagliavini | produzione: PinDoc | coproduzione: Triangolo Scaleno Teatro/Teatri di Vetro | con il sostegno di MiC e Regione Siciliana.



Fig. 1 *AUTOBIOGRAFIA. Ceci n'est pas une/mon autobiographie* (2023) di Giovanna Velardi. ©Margherita Masè | Teatri di Vetro Festival diciassettesima edizione

scintilla di passaggio, uno di quei momenti immaginativi cui si accennava in apertura. Velardi riesce ad accompagnare, con una forte relazione dello sguardo, in una dimensione di affascinante incomprensione: il terremoto, la bambina sotto il tavolo, la casa in fiamme e poi, con un volo pindarico, i ripetuti viaggi in macchina da Avignone a Marsiglia e ritorno, il ricordo di qualcosa che non ha mai ritrovato, di un bel ragazzo conosciuto per caso e che l'aveva invitata a casa sua, dell'attesa al di là della porta dopo aver rifiutato l'invito, della messa la domenica.

Il corpo piccolo e scattante di Velardi danza, collassa, diventa marionetta: seduta, in piedi, al pavimento, l'artista è mossa da continue disarticolazioni, continui passaggi e salti che disegnano una narrazione che non sempre ha bisogno di voce. Il movimento, proprio quando emerge come principale sistema segnico, parla senza raccontare didascalicamente, dis-archiviando ciò che il suo corpo contiene.

2. *Raiz o il patrimonio culturale del proprio corpo: Samir Calixto a nudo*

Samir Calixto è un artista brasiliano basato in Olanda. Il suo lavoro⁷ è incentrato sulla ricerca di un movimento ondulatorio, declinato in scritte coreografiche astratte e scovre di riferimenti al suo paese d'origine.⁸ Ma di cosa si tratta esattamente quando si parla di eredità, origine o, nel caso specifico, di brasilianità di un europeo? Secondo la prospettiva del coreografo la sua provenienza, la sua *RAIZ* ('radice' in portoghese), si manifesta in quel sottosuolo artistico che sta alla base della sua urgenza di creare. La frizione tra esperienze del passato e del presente diventa pretesto per un viaggio intimo, *concept* del suo ultimo lavoro che ha debuttato il 20 novembre 2025 all'Odeon Zwolle nei Paesi Bassi ed è stato portato in scena per il FIC Fest ancora il 5 maggio a Scenario Pubblico.

Lo spettacolo inizia immergendoci in un buio fittissimo e in un tappeto sonoro percussivo che insieme evocano un'atmosfera rituale. Già in scena, Calixto prono sul linoleum nero sembra galleggiare, sospeso a pochi centimetri dal pavimento. La sapiente illuminotecnica e il suono dissolvono nell'oscurità e nel silenzio, mentre il corpo con un lento srotolamento giunge in posizione eretta. Visibile-invisibile, udibile-non udibile si stabilizzano in un'immagine fioca della figura, vestita con maglia verde scuro, pantaloni e calzini neri, sul cui capo spicca un ornamento fatto di molteplici fili di perline verdi che celano il volto. Il movimento si scioglie in leggere ondulazioni trasmesse in morbide torsioni del tronco, guidate dalle braccia e delle mani che lentamente accarezzano l'aria lungo l'asse orizzontale. Al ritmo percussivo poi si innesta un canto e il movimento diventa la loro sintesi. *No alto da serra* di Coral Filhos de Oxóssi è la prima di una serie di tracce che compongono la drammaturgia sonora successiva all'avvio percussivo. Si tratta di composizioni di genere classico sudamericano, ovvero quello che più ha marcato la formazione da cantante⁹ del

⁷ Crediti dello spettacolo: concept, coreografia, interpretazione, luci, scene e costumi: Samir Calixto | assistente del coreografo (fase di riallestimento): Jeanne Hensinger | responsabili tecnici / tournée: Joost Smit, Ted Maree | *RAIZ* è una coproduzione di Matter Affects (NL), Zwolse Theaters (NL), Schouwburg De Lawei (NL), Rabo Theater De Meenthe (NL) e Scenario Pubblico (IT) | un ringraziamento speciale a Theatergroep De Jonge Honden (NL) e Núcleo Artístico Virginia Úngari (BR) | con il sostegno di Performing Arts Fund NL (FPK), del Comune di Zwolle e della Provincia di Overijssel.

⁸ Parlando dell'autore, anche nella sinossi dello spettacolo si sottolinea che «molti trovano curioso il fatto che il suo background non sia chiaramente visibile nelle sue creazioni» <<https://samircalixto.com/raiz>> trad. di chi scrive [ultimo accesso 20/05/2026].

⁹ *Ibidem*.

coreografo, dunque scelte a partire dal proprio vissuto. La voce, che si intreccia all'espressività corporea di Calixto, è come mossa da un bisogno di verbalizzare l'universalità dell'esperienza umana. Anche la luce è segno 'universalizzante': rimane fioca per tutta la durata dello spettacolo ma si imprime a più riprese tramite un cono che campeggia morbidamente al centro della scena, per poi dissolversi, dando la sensazione di fare da 'portale' tra interno ed esterno della memoria.

La danza in *Raiz* si mescola al riconoscibile movimento ondulatorio del danzatore, che origina denso dal centro del corpo, fondendosi con le tracce musicali come in una collaborazione reciproca. Accenti delle gambe, piedi veloci e braccia fluide, l'attrito tra i due patrimoni culturali si traduce in generazione. Se un movimento sinuoso può diventare il ricordo di un *port de bras* della tecnica accademica lo fa senza imporsi; ovvero non fa quasi in tempo ad essere visto e riconosciuto che diventa già l'origine del prossimo gesto. Ciò che davvero emerge è Calixto e la sua danza 'filtrata', digesta e che quindi non è mai accessoria. Per questo, anche se la scrittura coreografica è astratta emerge una certa dimensione *soul*, tradotta in una gestualità che ha la precisione del ricamo e talvolta un'esplosività centrifuga simile alla potenza dell'action painting.

La danza diventa quasi estatica per poi diminuire di intensità, quando il danzatore al pavimento si toglie la cuffia avviando un momento di stasi: grazie alla luce vediamo sullo sfondo un pannello verticale di fitte piante verdi, come fosse una piccola porzione di foresta. Il silenzio dà spazio a un breve cinguettio reiterato che sovrasta il frinire delle cicale. In questo quadro emotivamente rassicurante, il verde in basso viene invaso da una luce rossa che simula delle fiamme, animate dal suono scoppiettante del fuoco. Con un fluido passaggio torna il cono di luce, entro cui Calixto si

Fig. 2 *RAIZ* (2025) di Samir Calixto. ©Joris-Jan Bos



spoglia della maglietta per rimane in canottiera bianca. Adesso la danza, di nuovo accompagnata dalla voce di Coral Filhos de Oxóssi, è arricchita dagli occhi chiusi e dal canto del coreografo che prima si sovrappone alla traccia persistendo poi oltre la fine della stessa. Il movimento allora diventa una festa cinetica intimissima. Salti, pause, passi, tremori, canto accennato, sorrisi sono un intenso treno emotivo espresso con un corpo disposto allo sfinimento.

È così che la creazione di Calixto oltrepassa la dimensione estetica, offrendo a chi guarda uno squarcio privato, come se fosse visto attraverso lo spioncino di una porta. È un tuffo in un luogo isolato dove Calixto danza come se nessuno lo stia guardando e dove si dà a uno svelamento che alla fine giugne al culmine: ritornato il soundscape ornitico, il danzatore si spoglia, cammina verso il pannello di piante e come un Adamo si ferma in una posa (di immaginario scultoreo) per poi entrarci, lentamente. Il pannello verde lo assorbe: è ritornato o non è mai andato via?

Calixto si è immerso in una condizione di presenza disponibile e capace di attraversare, indagare, farsi flusso mai inerte, mai rappresentativo. E il suo *Raiz* – concepito in ogni sua parte dal coreografo – è un esempio di sapienza coreografica che bisogna riconoscere.

3. Un'indagine sullo statuto della danza contemporanea del Collectif ÈS

Con il Collectif ÈS cambia la temperatura e il tipo di indagine, in cui rimane centrale una chiara intenzione relazionante con il pubblico. Il gruppo francese, per questo spettacolo¹⁰ composto da Adriano Coletta, Sidonie Duret, Jérémy Martinez, Antoine Roux-Briffaud, Emilie Szikora, dal 2025 è alla guida del Centre Chorégraphique National d'Orléans dove «sviluppa un progetto gioioso, fisico, popolare e profondamente civico».¹¹

Creato nel 2017, *Jean-Yves, Patrick et Corinne* è un raro esempio di performance tanto divertente quanto intelligente. La chiave d'accesso è la pressoché immediata 'seduzione dello sguardo' prodotta da segni scenici essenziali: musica, costumi, danzatrici e danzatori. La prima parte della drammaturgia musicale è una omogenea playlist pop anni Ottanta-Novan-

¹⁰Crediti dello spettacolo: Collectif ÈS | interpreti: Adriano Coletta, Sidonie Duret, Jérémy Martinez, Antoine Roux-Briffaud, Emilie Szikora | disegno luci: Léa Maris | costumi: Paul Andriamanana | sound design: Wilfrid Haberey | produzione: Collectif ÈS.

¹¹Dalla biografia del collettivo riportata sul sito del festival: <<https://ficfestival.cataniacontemporanea.it/jean-yves-patrick-et-corinne/>> [ultimo accesso 09/06/2026].

ta, composta da una serie di tracce patinate da aerobica e da brani esplicitamente sentimentali e trasportanti che piacciono (cioè generano una certa soddisfazione o appagamento) a tutte e tutti. I costumi sono un altro segno dell'operazione dei cinque *danseur-e-s*: nelle prime sequenze i loro vestiti appaiono di diversa foggia ma accomunati dall'essere tutti di varie gradazioni della palette del rosa, abbinati per creare variazioni tra chiari e scuri. Poi, vanno via via a sostituirsi con tute Adidas acetate, canotte e t-shirt dai colori pop. Entrambi i casi sono tipici esempi della scelta dei costumi per la danza contemporanea: da una parte la ricerca di una certa cura (il colore) dissimulata dal vestiario quotidiano (jeans e t-shirt), dall'altra l'uso di abbigliamento sportivo che attesta la 'non spettacolarità' della performance. Il gruppo agisce in scena organicamente, per cui ogni danzatrice e ogni danzatore incorpora senza diventare personaggio uno spirito di tenacia e convinzione nel proporre qualcosa di nuovo: la passione li travolge in un'ora di salti, piegamenti, incastri, mantenendo sempre un sorriso allenatissimo che mai diventa maschera.

La coreografia si articola in una serie di entrate e uscite che non vede mai i cinque danzatori insieme, organizzati per lo più in trii sempre diversi. I raggruppamenti mettono in azione forsennati incastri di *contact* estremamente esagerati che diventano pizzicotti, sculacciate e prese maledestre. Queste deviazioni coreografiche si mescolano a brillanti sequenze di aerobica svolte utilizzando come fronte il lato destro della scena. Dalla sensazione di assistere a una classe in palestra, si passa alla polarità opposta del sostenere la visione di immobilità prolungate. Due diversi momenti, nello specifico: il primo con Emilie Szikora e la canzone *Holding Out for a Hero* di Bonnie Tyler, il secondo con Sidonie Duret e *I will always love*

Fig. 3 Jean-Yves, Patrick et Corinne (2017) di Collectif ÈS. ©Jean Louis Fernandez



you di Célin Dion. Immobili al centro della scena, le performer si danno alla vista di duecento occhi dando prova di un virtuosismo assoluto dello stare in scena.

Anche in questo caso la sinossi aderisce a ciò che effettivamente vediamo e riporta: «questo lavoro gioca con l'intercambiabilità e con una molteplicità di punti di vista, prendendo ironicamente in giro ciò che è già visto, già sentito, già fatto, fino a prendere in prestito l'attività dell'aerobica da una generazione passata». L'operazione non è inedita, in Italia l'esempio più in linea è il lavoro di Silvia Gribaudo che, in termini diversi, mixa plurimi codici di movimento (spiccatamente in *Graces*¹² e *Grand Jeté*)¹³ a una spessa ricerca relazionante con il pubblico, all'insegna dell'ironia e del sarcasmo. Oppure *Beat Forward* di Igor X Moreno nei termini di una decontestualizzazione del movimento da clubbing (con spiccate derive kinky), sportivo e 'della danza', che dall'originale solo con Margherita Elliot è diventato di gruppo con il collettivo Mine.¹⁴ I riferimenti italiani citati, specie nel caso di Gribaudo, hanno come elemento comune la presenza e il conseguente uso dello sguardo rivolto al pubblico, mai approcciato come massa informe ma interpellato come insieme di singolarità. Così come *U. Un canto* di Alessandro Sciarroni per cui è possibile innamorarsi dei performer grazie al loro sguardo, così Collectif ÈS stringe con il pubblico un forte patto di intesa, accompagnandolo in questo complesso e giocoso spettacolo, difficile da dimenticare.

¹²Tra le tante recensioni scritte su *Graces*, ci fa piacere citare la brevissima video intervista fatta da Mario Bianchi per due motivi: l'inusuale modalità del critico, regista e studioso declinata proprio in relazione al tipo di ricerca che Gribaudo fa insieme alla sua associazione ZEBRA, poi perché il modo bizzarro di intervistare la coreografa è in realtà una riflessione sullo statuto della critica oggi e dei media su cui transita e vive: <<https://www.facebook.com/reel/1330699727409356>> [ultimo accesso 27/05/2026].

¹³Per questo lavoro cito la recensione di Stefano Tomassini scritta nel 2023 dopo il debutto al Torino Danza Festival e pubblicata su Teatro e Critica: <<https://www.teatroecritica.net/2023/10/scene-mangiate-e-balletti-cantati-a-torino-danza/>> [ultimo accesso 27/05/2026].

¹⁴Visto a Primavera dei Teatri ne scrivevo a giugno 2023 <<https://www.pane-acquaculture.net/2023/06/12/primavera-dei-teatri-2023-le-proposte-del-collettivo-mine-e-di-equilibrio-dinamico-dance-company/>> [ultimo accesso 22/05/2026].

4. *Brother to Brother. Dall'Etna al Fuji a Catania*

Durante la scorsa edizione del FIC Fest, *Aspettando il Fuji*¹⁵ è stato il titolo assegnato all'anteprima dell'ultimo lavoro di Roberto Zappalà, presentato sul sagrato della chiesa di San Niccolò l'Arena. Una delle sezioni 'dopo lavoro' dell'edizione 2025 del Festival Cantieri Intermediali ha dedicato un incontro-performance con il coreografo e la compagnia che ha danzato alcune sequenze coreografiche tratte dalla sezione dell'Etna. La chiusura del FIC 2026 è coincisa con la fine dell'attesa per *Brother to Brother. Dall'Etna al Fuji*, presentato in prima assoluta al Teatro Comunale di Modena il 31 ottobre 2025. Dunque, non possiamo non dedicare un ultimo breve affondo alla data catanese, che ha visto presso il Cortile Platamone il caloroso riconoscimento ricevuto dalla Compagnia Zappalà insieme ai fratelli Munedaiko e a Giovanni Seminerio.

Il lavoro drammaturgico, frutto del sodalizio tra Roberto Zappalà e Nello Calabrò, ha interpretato la relazione del Fuji e dell'Etna nell'ottica di una fratellanza. I due vulcani sono stati considerati all'origine della morfologia odierna della terra, così come i Munedaiko che con l'uso del tamburo tradizionale giapponese Taiko, sono metafora dell'origine dell'arte musicale, nata dalla percussione su 'indicazione' del battito cardiaco. In scena allora

i ritmi "scoppiano" nelle orecchie e nel cervello degli spettatori; ritmi che i danzatori seguono e provocano allo stesso tempo in un fluire incessante, un respiro comune che armonizza i corpi, con le civiltà di origine e con le civiltà tra di loro, con la speranza oggi sempre più auspicabile che, come dice Fosco Maraini, possiamo essere "imbevuti di quell'olio confuciano necessario a lubrificare le ruote della convivenza civile".¹⁶

¹⁵Crediti dello spettacolo: regia e coreografia: Roberto Zappalà | musica live: Munedaiko | musica originale: Giovanni Seminerio | danza e collaborazione CZD: Samuele Arisci, Loïc Ayme, Faile Sol Bakker, Giulia Berretta, Anna Forzutti, Silvia Rossi, Damiano Scavo, Alessandra Verona | musicisti: Mugen Yahiro, Naomitsu Yahiro, Tokinari Yahiro | drammaturgia: Nello Calabrò | luci e costumi: Roberto Zappalà | assistente coreografo: Fernando Roldàn Ferrer | realizzazione costumi: Majoca | direzione tecnica: Sammy Torrisi | ingegnere del suono: Gaetano Leonardi | management: Vittorio Stasi | direzione generale: Maria Inguscio | una coproduzione Scenario Pubblico / Compagnia Zappalà Danza – Centro di Rilevante Interesse Nazionale e Fondazione Teatro Comunale di Modena, in collaborazione con Amat & Civitanova Danza, Visavì Gorizia Dance Festival e Fuori Programma Festival | con il patrocinio di INGV Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia | con il sostegno di MiC Ministero della Cultura e Regione Siciliana Assessorato del Turismo dello Sport e dello Spettacolo | si ringrazia: BÙUM Guide Vulcanologiche Italiane.

¹⁶Dalla sinossi a cura di Nello Calabrò <<https://scenariopubblico.com/creazioni/brother-to-brother-dalletna-al-fuji/>> [ultimo accesso 22/05/2026].



Fig. 4 *Brother to Brother. Dall'Etna al Fuji* (2025) di Roberto Zappalà. ©Serena Nicoletti

Dal Fuji, i danzatori con gonne in tulle e applicazioni floreali rosa che rimandano al fiorire dei ciliegi del maggio giapponese, animano la scena camminando sul filo del linoleum bianco. Percuotono bacchette e muovono i polsi su cui sono applicati campanelli. Bocche rosse e posture da geisha sono la traduzione visiva di un immaginario molto chiaro che non viene scardinato, ma usato nel segno di una composizione estetica che costruisce una visione quasi cinematografica. Lineare, dettagliato, perfetto, il movimento rigoroso ispirato al Fuji fa spazio al suo contrasto. Il passaggio all'Etna è dato da un colpo di gong, quando si inserisce la composizione musicale di Seminerio dalle note graffianti e rock che accompagna l'ingresso di roccia lavica, nera, spigolosa e porosa. Sono i corpi 'monster', grotteschi – cioè curvi come grotte – e non più eretti, lineari e candidi che fagocitano i diciannove metri di larghezza della scena.

La scrittura coreografica di Zappalà, la cui cifra è ben riconoscibile, seduce il pubblico in un viaggio visivo appagante e stuporoso. Dietro alla ricerca di movimento basata sul MoDem language vi è un'interessante collaborazione con l'INGV, l'Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia di Catania, specie nelle figure di Stefano Branca, Alessandro Bonaccorso e Elisabetta Giampiccolo che hanno incontrato i danzatori e le danzatrici per confrontarsi sulle terminologie geologiche e le 'dinamiche di mo-

vimento' dei fenomeni eruttivi. *Una collaborazione che andrà avanti con L.A.V.A., spettacolo creato in sinergia con Emio Greco e Pieter C. Scholten di ICK Dans Amsterdam e che è stato presentato in anteprima site-specific il 26 e il 27 giugno al Teatro Grande di Pompei e che ha debuttato a inizio luglio al Julidans Festival in Olanda. Stavolta, come spiegato durante un'open door del festival dedicata a questo lavoro, la lava con la sua matericità, con la sua natura distruttiva e generativa, viene impiegata come metafora di una collaborazione inusuale ma possibile tra due coreografi molto diversi che provano a creare insieme. Quella di Greco e Zappalà è un'operazione interessante nei termini di una processualità distinta e parallela confluita in un unico spettacolo che vedremo al Teatro Stabile di Catania dal 23 ottobre al 1° novembre.*

Alimentare la collaborazione, del resto, è una speranza di condivisione, rigenerazione, diffusione. Una speranza comunque protesa in avanti, espressa dal nome della prossima stagione di Scenario Danza, Hope, che continuerà a trasmettere amore verso la città di Catania.



ANDREA MIRABILE

«Fare il vuoto»: Enrico Castellani tra scrittura e ineffabile

Painter and sculptor Enrico Castellani (1930-2017) was also the author of a few but relevant theoretical writings. Recently, Federico Sardella edited an anthology of Castellani's texts that often revolved around the idea of 'silence', which the artist considered the only valid attitude toward his creations. For the most part, Castellani's paintings are monochromes punctuated by estro-flections and intro-flections: only light modulates enigmatic surfaces and is the main protagonist of austere canvases. Like his mentor Lucio Fontana and his friend Piero Manzoni, Castellani poked fun at critics, who engaged in abstruse and often mystical readings of his works. He considered his production as the embodiment of 'emptiness', which defied interpretation. Nevertheless, Castellani too indulged in writing brief commentaries, occasionally with religious overtones, about his paintings and sculptures. Paradoxically, the artist both questioned the effectiveness of words for interpreting images and used writing to promote and interpret his activity. The same aporia resurfaces in several other post-war abstract and conceptual artists, who simultaneously strived to separate verbal and visual and used words for promoting their works in the complex dynamics of the modern art world.

Castellani (Castelmassa, 1930 - Celleno, 2017) è un artista che, fin dai suoi esordi negli anni Cinquanta, suscita un numero considerevole di letture variegata, spesso contrastanti. A prima vista, si direbbe che l'eleganza dei lavori del pittore, dove sequenze di rilievi e contro-rilievi vengono modulate dalla luce, e cambiano a seconda delle ore del giorno e dei punti di osservazione, non lasci molto spazio alla verve, ermeneutica e narrativa, dei critici. Salvo alcune eccezioni, si tratta di monocromi severi, ritmati da estro e introflessioni (prodotte all'inizio da nocchie e poi invariabilmente da chiodi, posizionati sui due lati della tela, spinta in alternanza verso l'esterno e l'interno) sempre apparentemente simili e in realtà sempre diverse, il più delle volte organizzate in geometrie rettilinee, griglie regolari con variazioni minime. Eppure, al rigore silenzioso di tali opere, al loro parco contrappunto chiaroscura-

le, si accompagna un'abbondanza piuttosto verbosa di analisi critiche. Fra queste, una ricorre con frequenza: le 'Superfici' del castelmassese sarebbero inviti alla contemplazione, coadiuvanti di una non meglio specificata spiritualità, laiche vie d'accesso al misticismo. Alcune rare interviste e l'antologia degli *Scritti 1958-2012*, a cura di Federico Sardella, insieme confermano e negano tale ipotesi interpretativa.

Sebbene molto discreto, e noto per la sua tendenza alla riservatezza e al silenzio – che in un appunto del 1963 viene apprezzato «come una resistenza passiva contro la volgarità ed una maniera di reagire alla malafede ed all'ignoranza» (Castellani, 2021, p. 37) – Castellani è, oltre che artista, autore di una relativamente ridotta ma influente serie di testi teorici, nei quali emerge una formazione intellettuale cosmopolita, data anche dagli studi di architettura condotti in Belgio e più generalmente dai numerosi contatti con l'Europa settentrionale (Paesi Bassi e Germania in testa) fin dagli anni giovanili.¹ Sovente, il pittore e alcuni dei critici che si interessano alla sua attività, sostengono l'inefficacia della scrittura e in genere del linguaggio verbale nei confronti di opere qualificate da Castellani, in un testo redatto in occasione della mostra *Lo spazio dell'immagine* (1967), come «superfici monocrome [...] un succedersi di punti in rilievo e di punti in depressione, di poli negativi e positivi», scaturiti da «minimi interventi operativi», per cui, come nella «realtà», si ha «sempre un dritto e un rovescio che combaciando si negano a vicenda» (ivi, p. 57). Castellani si dichiara, in diversi momenti, inadatto alla scrittura: «la scrittura», confessa in una lettera del 1998 a Parmiggiani, «richiede disciplina e fiato e consuetudine che io non ho» (ivi, p. 103). In modo speculare, in un colloquio con Corà pubblicato su «Alfabeta 2» nel 2011, l'artista rievoca gli inizi del suo percorso, e ricorda il desiderio che nel suo lavoro non vi fosse «nulla da leggere»:

Il lavoro che ho iniziato a fare l'ho fatto per un'esigenza di svecchiamento [...]. Pensavo che ogni elemento composto su una superficie desse adito a delle letture che possono anche non essere quelle volute, cioè a delle interpretazioni non aderenti a quello che uno vuol fare; io volevo che non ci fosse nulla da leggere [...]. Allora pensai di intervenire sulla superficie operando dei rilievi per sensibilizzarla, ma lasciandola tutto sommato abbastanza intatta [...]. Di lì è nato il modo di fare e il tipo di lavoro che tuttora realizzo (in Corà, 2011, p. 25, corsivi miei).

¹ Il 'silenzio' è un topos nella ricezione di Castellani. Un esempio della mitografia sull'artista è lo scritto di Sofri (1998), dove spiccano affermazioni quali: «il silenzio è il tratto saliente del suo stesso aspetto fisico: Castellani ha un viso e un corpo silenziosi [...] il silenzio, l'appartatezza solitaria del lavoro [...] rispetto e amore per il tempo lento e tenace e per il silenzio [...] più che mai, il silenzio» (pagine non numerate).

Eppure ricordando l'amicizia con Piero Manzoni, appunto agli albori della propria carriera, Castellani individua un elemento di profonda sintonia con l'amico – al di là delle differenze caratteriali e di poetica – nel comune «progetto che l'arte fosse una continua riflessione sull'arte, un'interrogazione senza fine sul suo stesso concetto» (in Zevi, 2001, p. 45). Difficile concepire una tale riflessione senza il corollario della lettura interpretativa delle opere, comprese le proprie, ed eventualmente della scrittura quale mezzo per approfondire l'interpretazione, e l'autointerpretazione. Insomma, negli scritti e nelle interviste è Castellani stesso,

programmaticamente ostile a letture ed analisi critiche, a leggere, ovvero a farsi sottile seppur discreto commentatore e interprete, del proprio agire, teso alla produzione di un'arte fruibile, con lentezza, senza la comoda stasi della museificazione e mercificazione borghese, quindi «non in senso consumistico» ma «percettivo-attivante» (Castellani, 2021, p. 27). Questa ultima coppia di aggettivi va intesa non solo in chiave visiva, ottica, ma anche, potremmo dire, psicologica, dal momento che l'artista rivendica la natura prima di tutto mentale della fruizione delle proprie opere: «lo spazio di riferimento di un'opera d'arte è lo spazio mentale dell'osservatore», perché l'arte si trova «dietro il quadro e non davanti», con modalità diverse a seconda della sensibilità e preparazione culturale di chi le si avvicina (ivi, pp. 60, 141). Come sottolinea Bonito Oliva, si dovrebbe considerare il castelmassese non esclusivamente in quanto creatore ma anche «pensatore di forme» (Bonito Oliva, 2006, p. 20).



Fig. 1 Enrico Castellani, *La prova*, 1999, acrilico su tela, 250 x 155 cm. Collezione privata, photo courtesy ©Fondazione Enrico Castellani

In tal senso, Castellani può essere associato a quella linea di artisti del secondo dopoguerra attivi anche in ambito teorico – penso in particolare a Barnett Newman e Ad Reinhardt – che se da un lato avvallano l'indipendenza dell'arte visiva rispetto al linguaggio verbale, fino a propugnare il silenzio quale valida risposta di fronte all'esperienza estetica, dall'altro non esitano a ricorrere alla scrittura e alla parola, per precisare i lineamenti della propria attività.² Si assiste insomma ad una fertile contraddizione, che soprattutto Didi-Huberman analizza tracciando un'archeologia del «silence» quale sopravvivenza, anche nella più radicale avanguardia degli ultimi decenni del Novecento, degli elementi culturali tuttora attivi nella fruizione delle arti, per cui le «singularité formelles» dell'astrazione novecentesca non si sottraggono ai «paradigmes anthropologiques» di durata millenaria, ad esempio quello delle «ostensions d'images»: anche l'artista e lo spettatore più laico viene influenzato, inconsciamente o inconsciamente, dall'aura di una misteriosa – forse ineffabile – «présence Autre» (Didi-Huberman, 2000, pp. 235-239).³

Tali aporie punteggiano *Continuità e nuovo*, intervento apparso nel 1960 sul secondo e ultimo numero di *Azimuth*, fondata e diretta da Castellani con Manzoni, dove il castelmassese auspica l'avvento di «un'arte in cui l'opera precisa ed essenziale sia il germe della *conquista spirituale* [...] attraverso il possesso di un'entità elementare, linea, ritmo indefinitamente ripetibile, superficie monocroma», elementi necessari, «per dare alle opere stesse concretezza di infinito», in modo tale da, «subire la coniugazione del tempo, sola dimensione concepibile, metro e giustificazione della nostra *esigenza spirituale*» (Castellani, 2021, p. 25, corsivi miei).⁴ Esigenze

² In Enrico Castellani, Dan Flavin, Donald Judd, Günther Uecker, Zevi confronta le carriere di Newman, Reinhardt, Rothko, con quelle di artisti vicini dal punto di vista estetico e generazionale a Castellani, come Flavin e Judd, giunti al successo rapidamente. Secondo Zevi, una delle ragioni di tale riconoscimento risiede nel fatto che questi autori si dimostrano particolarmente attivi anche in campo teorico, non da ultimo in quanto critici e sostenitori della propria opera.

³ Sulla continuità fra una concezione culturale delle immagini e la loro più recente evoluzione, secolare e museale, in quanto 'opere d'arte', rinvio alla grande indagine, storica e antropologica, di Belting, in particolare in *Bild und Kult*. Anche Freedberg, in *The Power of Images*, riflette sul fatto che: «Even if we ignored or played down the evidence of responses to images in which lifelike powers seem to be condensed, and even if we no longer perceived the consequences of this phenomenon in our own responses, we would still have to take into account the burden of the past in shaping them» (Freedberg, 1989, p. 74).

⁴ All'inizio di *Libera dimensione*, apparso nel secondo numero di 'Azimuth', Manzoni si fa beffe della pittura tradizionale, convenzionalmente intesa come figurativa, quella che si sforza di «alludere, esprimere, rappresentare», bollandola come una inutile «ginnastica». L'artista quindi chiosa: «non bisogna dir nulla:

di questo tipo sembrano confermate anche da scritti di natura privata. Ad esempio in un appunto del 1967, *Le Litanie*, Castellani cita alcuni titoli mariani provenienti dalle *Litaniae Lauretanae Beatae Mariae Virginis*, la cui diffusione, irradiatasi dalla Santa Casa di Loreto, si situa nella prima metà del sedicesimo secolo: «rosa mistica / turris davidica / Janua [sic] coeli / turris eburnea / turris aurea / phoederis arca / refugium peccatorum / salus infirmorum» (ivi, p. 67). L'autore argomenta che il valore «poetico e filosofico» di tali formule risiede «nel gran numero di attributi allo stesso concetto od entità: variazioni su di un tema» (*ibidem*). Sembra che il pittore rilevi qui un'analogia rispetto al proprio modo di operare, e la sensazione pare confermata da quanto si legge subito dopo l'elenco degli epiteti mariani. La riflessione teorica prosegue stabilendo un paragone, e un'associazione, tra lo zen e il cattolicesimo. Se il primo termine costituisce nel dopoguerra una moda per molti artisti d'avanguardia, sia in Europa che in America, meno frequente è l'interesse verso il secondo (con eccezioni, e fatte salve contestazioni e parodie, nelle quali peraltro il dato religioso risulta inestricabile da quello sociale e politico). Ancora meno diffusa una sovrapposizione sincretica fra i due:

Lo zen è la contemplazione dell'assoluto attraverso il nulla - nella religione cattolica lo stesso fine è ricercato attraverso il tutto - È forse più difficile fare il vuoto [...] ma i due procedimenti sono altrettanto validi: l'insieme dei colori dello spettro produce la luce bianca cioè il non colore; avete mai udito il rumore bianco? È un brusio, molto simile al silenzio. (*ibidem*)

Proseguendo la propria argomentazione, Castellani elogia l'abbondanza di attributi che hanno l'obiettivo di rendere preciso e percepibile un concetto, evidenzia la differenza fra le due «poetiche» o «metodi d'indagine», accomunati tuttavia dalla poesia in quanto ricerca della conoscenza. Infine l'autore conclude il testo con delle frasi enigmatiche, nelle quali la messe degli attributi impiegati per precisare un concetto viene collegata alla nascita di una «civiltà tecnicistica», quest'ultima essendo forse «la scoria, il sottoprodotto di un affinamento spirituale», infine chiedendosi: «ma questo assolto [sic] in che cosa consiste?» (*ibidem*).

essere soltanto; [...] non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere». Come in Castellani, si nota il paradosso, la preterizione, di un'arte che programmaticamente sospende, allontana, rifiuta il linguaggio verbale, la critica, la scrittura, e tuttavia esprime tale rifiuto attraverso la parola, inevitabile per illuminare un'esperienza estetica più mentale che visiva. In Manzoni, il ricorso alla scrittura fa parte anche delle strategie di autopromozione (il testo è disponibile in Manzoni, 2013, pp. 34-38). Talvolta, questa aporia viene fatta esplodere in chiave di provocazione neodadaista: nel 1960, Manzoni e Castellani firmano il Manifesto contro niente per l'esposizione internazionale di niente.

È probabile che «assolto» sia un refuso per ‘assoluto’. Ad ogni modo, anche anni prima di tale scritto, risulta interessante come i commentatori più raffinati paiano avere meno dubbi e cautele dell’artista rispetto ai modi in cui definire tale assoluto, se non altro in relazione alle opere di Castellani. Sulla scia di Mondrian e Manzoni, a fianco di Andre, Judd, Ryman e molti altri che, in compagnia del castelmassese, vengono abbastanza frettolosamente raggruppati sotto l’ombrello del Minimalismo, la scelta del monocromo, l’assenza di cornice, la progressione seriale degli oggetti e delle rientranze, la loro organizzazione in griglie pare suggerire la possibilità di cogliere l’infinito nel finito. A ciò si associa un atteggiamento di raccoglimento meditativo, se non di contemplazione mistica.⁵ In questo senso, uno dei più noti interventi critici viene firmato da Lonzi, che scrivendo dell’artista nel 1964 sostiene: «le superfici, nelle configurazioni assunte, possono favorire l’impressione di ipotetici oggetti di culto per una religiosità moderna, ma [...] preferiamo sentirli nella loro indeterminatezza di “luoghi ideali di contemplazione”» (in Zevi, 1984, p. 120). Da parte sua Calvesi, descrivendo i lavori degli artisti alla Biennale di Venezia del 1964, fra i quali Castellani, riprende l’analisi lonziana quando si sofferma sulle «enigmatiche vibrazioni luminose delle superfici trapunte, le turgide e silenziose incurvature che inglobano lo spazio a cui si piegano», e nota che esse «sembrano registrare un momento, quasi magico, di interiore concentrazione, per cui si è anche potuto definirle “luoghi di contemplazione”» (ivi, p. 124). Nel 1966, Volpi individua nelle «tessiture segniche» di Tobey e nei «velari luminosi» di Rothko, i preliminari della «condizione

⁵ Sulla griglia – «grid» – quale iconografia centrale nel corso del ventesimo secolo, invito al saggio di Krauss, *Grids*, pubblicato sulla rivista ‘October’ nel 1979. Krauss traccia una genealogia della griglia come strumento ambivalente, cui da un lato si fa ricorso per propugnare l’autotelica dell’opera d’arte pittorica, in quanto organismo visivo, materiale, chiuso in sé, antimimetico, non narrativo, al di là del linguaggio verbale («within-the-frame attitude»); dall’altro mette in luce le potenti implicazioni spirituali della medesima scelta formale, frammento d’infinito, lirica apertura verso l’illimitato («beyond-the-frame attitude»): in Mondrian, e in molti suoi continuatori, entrambe le possibilità coesistono (Krauss, 1979, p. 54). Come supporto, Krauss riproduce opere di Johns, Martin, Ryman, e cita Reinhardt, Albers, Kelly, LeWitt – ma potremmo aggiungere anche Castellani. Infine, nel corso del Novecento la griglia riveste un’importanza ineludibile in molti altri campi disciplinari. Ricordo, per il ruolo avuto nella formazione di Castellani, l’architettura: in *Delirious New York*, 1978, Koolhaas analizza la ‘grid’ – quella della metropoli americana, poi estesa in tutto il globo – come una sorta di vettore, fisico e ideologico, in grado di includere e superare le contraddizioni, un sistema per ospitare le differenze: la griglia dimostra una «ability to fuse the popular with the metaphysical, the commercial with the sublime, the refined with the primitive» (Koolhaas, 1994, p. 300).

spirituale propria dell'arte di Castellani» (ivi, p. 108). Nello stesso anno, per Apollonio gli «oggetti di Castellani [...] inducono ad una sosta contemplativa» (ivi, p. 122). La lettura di Lonzi continua ad influenzare a lungo gli approcci interpretativi a Castellani: nel 1984, Zevi riprende la formula dei «luoghi di contemplazione mistica», e affianca «i baldacchini, le porte, i dit-tici, i trittici e [...] il mandala nel caso della superficie rotonda» al «mondo orientale» (ivi, p. 24).



Fig. 2 Enrico Castellani, *Superficie angolare bianca*, 1964, acrilico su tela, 150 x 101 x 101 cm. Collezione Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris, photo courtesy ©Fondazione Enrico Castellani

Nello stesso anno è forse Emilio Villa, in un testo che con una qualche approssimazione si potrebbe definire come una prosa poetica, a proporre l'interpretazione più marcata in chiave mistica del castelmassese. In *Enrico Castellani: è la ricerca ostinata della totalità*, Villa elabora uno scritto denso di richiami intertestuali, dai ritmi che ricordano quelli liturgici, in italiano e latino, dove il pittore viene elogiato in quanto creatore di una «Dimora Bianca» di tipo gnostico («nostro utero gnostico [...] nostra inesauribile gnosi [...] con carica gnostica») descritta prevalentemente con ossimori: «in ictu oculi sine fine [...] percezione di punto quasi senza dimora, ma di campo illimitato [...] cieca misura, in cieca indipendenza di misura [...] vecchio neonato [...] ogni punto appartiene a sé medesimo e a ogni

punto [...] feroce e calmo» (ivi, pp. 135-136). Come in numerose ekphrasis villiane (su Capogrossi, De Kooning, Burri, Fontana, Pollock, Rothko, Twombly e molti altri) quello che emerge con incisività è l'apologia di una sorta di 'coincidentia oppositorum'. Si tratta di un topos villiano, costante attraverso una produzione poetica ardua da condensare in qualche formula riassuntiva, e presente inoltre nella scrittura ekphrastica dell'autore milanese, sempre in atteggiamento di fiancheggiatore, collaboratore, fonte di ispirazione per gli artisti amati, più che commentatore attraverso il linguaggio verbale di immagini. Tuttavia, almeno in questo caso, la coincidenza degli opposti non solo traduce uno dei cardini dell'ispirazione del poeta ma anche si costituisce in probabile rispecchiamento e quasi equivalenza verbale dell'iconografia privilegiata da Castellani. Per quest'ultimo, come si è detto, ad una quota estroflessa ne corrisponde quasi sempre una introflessa, ovvero ad una protuberanza in 'positivo', se ne accoppia una 'negativo', che la bilancia, annulla, completa. Pertanto «*ciò-che-è-detto-è-detto-e-non-detto*», scrive Villa: Castellani è, insieme – e con un ennesimo ossimoro che sembra rilevante dati gli argomenti sui quali qui mi concentro – «silenzioso e omiletico» (ivi, p. 136).⁶

Oltre a Villa, il castelmassese attira l'attenzione di altri poeti contemporanei, fra cui cito almeno Nanni Balestrini (come Castellani e Manzoni frequentatore del Bar Giamaica, a Milano, negli anni d'oro di Brera quale centro delle avanguardie artistiche della metropoli lombarda). Balestrini dedica al pittore dei versi brevissimi, fortemente frammentari, quasi schegge verbali, disposte in modo da comporre una poesia visiva, che riproduce una sorta di andamento curvilineo, probabilmente in imitazione di alcune opere dell'amico (Balestrini, 2018, pp. 71-72). Ricordo inoltre Emilio Luzi: nel breve testo intitolato *Una mente*, incluso nel volume *15 superfici bianche di Enrico Castellani*, pubblicato nel 1994, anche il poeta fiorentino tenta di delineare una dimensione al di sopra delle contraddizioni (ecco il «sospetto» che «il principio sia uguale alla fine»), al di là di ogni giudizio (non da ultimo perché il tempo sembra abolito, dal momento che «l'attesa e il rimpianto possono assimilarsi»), con la conseguenza che

⁶ La reciproca ammirazione fra il poeta e il pittore si manifesta in diverse occasioni, come ad esempio nel 1996, quando le Edizioni Colophon danno alle stampe (in centoquindici esemplari) *Trous*, che raccoglie diciotto poesie di Villa, databili fra il 1980 e il 1985, e cinque 'estroflessioni' di Castellani su carte sagomate. Il 'trou' – foro, buco, lacerazione – dai risvolti simultaneamente scatologici ed escatologici, è un leitmotif villiano, in particolare nei testi dedicati dall'autore a Fontana (raccolti in Villa, 1970). Per approfondire la figura di Villa, invito alla lettura dei saggi raccolti in Emilio Villa poeta e scrittore; della voce dedicata al poeta, firmata da Colombo, all'interno del Dizionario Lucio Fontana (Colombo, 2023, pp. 553-555); di Renello (2007); del saggio di Cortellessa, *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato*. Emilio Villa scrive l'arte (Cortellessa, 1998, pp. 87-104).

davanti a tali enigmi il solo atteggiamento auspicabile sia quello di placare ogni domanda ed abbandonarsi, in questa «stupefatta lettura», ad una paziente «contemplazione». In primo luogo dell'«effetto d'infinito», evocato più che negli occhi nella mente, come indica il titolo del brano:

La tabula di Castellani può essere all'origine o all'epilogo della creazione. I primordi o la desertificazione postuma del pianeta della vita possono ugualmente riconoscersi nella simmetria di quel pettinato e tanto più allucinate diagramma. Poche volte come leggendo questo grafema a rilievo, ordinato e uniforme, *si ha il sospetto non poco emozionale che il principio sia uguale alla fine*. La vita deve ancora venire o ha già esaurito la sua breve fase su quella superficie sempre uguale a se stessa? [...]

I corrugamenti vari, le inclinazioni della luce, il proiettarsi di quei punti in un verso ascendente o declinante dicono probabilmente le alternanze degli eventi su quel frammento del cosmo e sulla mente che, esposta alla loro nuda violenza, li registra e li finge. *Nella sospensione di ogni giudizio l'attesa e il rimpianto possono assimilarsi*. [...]

Castellani pone un interrogativo totale: e la risposta non urge dal momento che ci occupa e forse ci appaga la sua stessa pura contemplazione.

Mi è difficile riconnettere l'arte di Castellani a una precisa tradizione, sebbene, è chiaro, antecedenti di grande forza nel campo astratto, in quello concettuale e in altri adiacenti abbiano spianato la strada a questa mia *stupefatta lettura*. Sono, in questo secolo, da Mondrian a Fontana, i maestri di un serio anche se spesso illusorio ripensamento dell'uomo in rapporto al conoscibile e del conoscibile rispetto a quell'uomo avvertito. Ma alcuni hanno la grazia di modulare in armonia, in ritmi mentali incisivi e toccanti, quella investigazione. Proprio a quella virtù si deve lo straordinario *effetto d'infinito che promana da queste immagini*. (Luzi, 1994, pagine non numerate, corsivi miei)⁷

In *The Power of Images*, Freedberg insiste sul fatto che la distinzione fra immagini 'religiose' e 'laiche' non sia semplice da tracciare, anche nella modernità improntata, se non altro in ambito occidentale, al secolarismo: «We cannot conveniently divorce our responses to religious images from

⁷ Una lettura in parallelo del testo di Luzi e dei versi di Balestrini dedicati a Castellani risulta particolarmente interessante: se il primo intitola il suo scritto Una mente, il secondo scrive «l'osservazione comporta / deserto della mente» in riferimento alla 'Superficie infinita' delle opere del castelmassese: comune, tuttavia, il ricorso all'ossimoro (in Balestrini, oltre ai due versi appena citati: «cuniculi chiusi / illuminati spengono [...] la distanza riempie / di oscuro senso [...] immobili rincorrono / agili istanti»). A proposito dei 'libri d'artista' – a tiratura limitata come nel caso del volumetto di Luzi – che vedono la partecipazione del castelmassese a partire dal 1960, rimando allo studio di Corà e Parmiggiani (2014).

those which are nonreligious, or supposedly “value free” (i.e., which only are supposed to have purely “aesthetic” value) simply on the basis of an ontological distinction between the two classes» (Freedberg, 1989, p. 77).⁸ La storia della critica e più generalmente le tappe della ricezione di Castellani sembrano dimostrare la tesi dello studioso. Come nelle ekphrasis di Villa e di Luzi, la dimensione della religiosità, e quella della lettura, spesso sotto il segno del paradosso e dell'ossimoro, vengono indicati all'unisono quali strumenti per l'apprezzamento dell'artista da altri critici, peraltro inclini ad un sincretismo fra tradizioni religiose occidentali e orientali. Celant, in un saggio licenziato per la mostra tenutasi nel 2001 presso la Fondazione Prada di Milano (*Enrico Castellani 1958-1970*), individua nel «dondolio tra polarità» che si coglie sulle tele dell'artista «qualcosa che “non è”, pur essendo [...] un vuoto-pieno che è una realtà negativa e positiva», il cui mistero si può forse intuire tenendo conto non solo dello zen ma anche del taoismo, del confucianesimo, e del buddhismo: «rilievo e controrilievo, luce e ombra coesistono e si fondono, senza affermarsi gli uni sugli altri, quasi una completa armonizzazione tra lo *yin* e lo *yang* della pittura che può continuare all'infinito, secondo minime varianti» (Celant, 2002, pp. 11-14). Nel medesimo volume Zevi, in *Enrico Castellani e l'attualità di 'Azimuth'*, sottolinea l'importanza dello scritto – apparso sul primo numero di «Azimuth», nel 1959 – *Spazio vuoto e spazio pieno*, firmato dal critico nipponico Yoshiaki Tono, il quale si concentra, ancora una volta in modo ossimorico, sulla «musica muta» e il «silenzio bianco» di Cage, Johns, e Rauscheberg. Tono conclude, nel solco originariamente tracciato dall'antica arte cinese e giapponese, con un'apologia della «presenza preta del vuoto» nelle avanguardie, fatto che indicherebbe la modernità dell'atteggiamento zen, simile a quello che lo studioso rinviene in Franz Kline e Sam Francis (ivi, p. 42). Con Vetrocq, nel suo *Enrico Castellani: Space, Light, and the Painter*, pubblicato in concomitanza della mostra del 2011-2012, *Castellani e Castellani*, torniamo in Occidente, ma non lontano dall'ambito religioso, visto che la studiosa afferma: «*Superfici were paired in diptychs, like great open books, and in triptychs that suggest folding screens or altars*» (Vetrocq, 2012, p. 13).

⁸ Affermazioni simili – sul «continuum» fra immagini considerate come religiose e immagini ritenute secolari – ricorrono in altri punti del volume di Freedberg. Per gli argomenti sui quali qui mi concentro, le sezioni più interessanti sono i capitoli quarto e quinto, *The Myth of Aniconism* e *Consecration: Making Images Work*. Secondo il critico, al centro dei secolari dibattiti fra iconodoli e iconoclasti vi è la questione della possibilità di rappresentare, e conseguentemente anche di parlare o scrivere, di ciò che, come il divino, non ha confini, ovvero il divario fra «uncircumscibable» e «circumscibable» (Freedberg, 1989, p. 62). Questo è anche uno dei ricorrenti temi della critica su Castellani, in grado di evocare l'infinito, pur nella inevitabile finitezza dei mezzi impiegati.

Tuttavia, in diverse occasioni l'artista interessato sembra smentire, o quantomeno moderare, questo tipo di interpretazioni. Durante un'intervista concessa nel 1964, Castellani riduce l'importanza di un eventuale «invito alla contemplazione» presente nelle proprie opere, precisando inoltre che tale fattore, collegato in parte alle suggestioni dell'arte religiosa, prevalentemente ma non solo islamica (ad esempio il *mihrab* ovvero nicchia, vuota, per la preghiera)



Fig. 3 Anonimo, *Mihrab*, Venezia, Museo Correr, inv. cl. XXV n. 157, ©Archivio Fotografico-Fondazione Musei Civici di Venezia

riguarda soprattutto alcuni casi specifici e particolari del suo corpus:

Ci sarebbe da rilevare che le mie “superfici”, per la regolarità della composizione e la mancanza di immagini, possono facilmente e abbastanza giustamente essere interpretate come un invito alla contemplazione, anche se questa loro peculiarità non esaurisce la mia problematica, anzi ne è solo una risultante, alla stessa stregua di certi elementi dell'architettura religiosa soprattutto musulmana; mi riferisco da un lato alle mie superfici dette a baldacchino e a quelle angolari, e dall'altro alla “porta” delle moschee, che di porta o passaggio ha però solo il valore metafisico di “transito”, essendo in realtà uno spazio concavo curvilineo, o nicchia, fungente appunto da luogo di contemplazione mistica. (Celant, 2002, p. 15)

Inoltre, nel testo di presentazione di *Enrico Castellani. Quattro stampe in rilievo*, pubblicato nel 1976, l'artista ironizza sulle «mistiche infatuazioni» di alcune ricerche artistiche contemporanee, improntate a vaghi «vitalismi neoplastici» (Castellani, 2021, p. 108). Analogamente durante un incontro tenutosi a Perugia, nel 1980, con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci: «a me interessava», dichiara il pittore, «di più il momento del fare che quello del contemplare l'opera finita [...] ho sempre negato che i miei quadri siano oggetti di contemplazione, ma debbono invece essere letti nell'operazione stessa del fare» (si tratterebbe di un modo per rendere plastico un «momento di lavoro»; ivi pp. 78-79). Se si leggono con attenzione alcuni degli interventi appena citati, o altri risalenti alla medesima congiuntura cronologica e culturale, fra la metà degli anni Sessanta e

i primi anni Ottanta, ci si rende conto di come alcuni dei commentatori più avvertiti si sforzino di sottolineare qualcosa di simile a quanto affermato dall'artista durante il convegno perugino. Lonzi, ad esempio, evidenzia la fondamentale «dimensione di tempo» (in Zevi, 1984, p. 120) insita nelle opere di Castellani, il loro configurarsi come «spazio-tempo secondo ritmi luminosi» (ivi, p. 131); Menna mette in primo piano il «flusso continuo dell'esistenza» (ivi, p. 122) che il castelmassese veicola attraverso i suoi caratteristici rilievi e avvallamenti, apici e ombelichi, protrusioni e recessi; Dorfles situa la «componente temporale» al centro del suo tentativo di sintesi dei motivi, e delle strutture portanti, nel corpus dell'artista (ivi, p. 138).⁹ Più recentemente Corà, il quale peraltro richiama l'importanza della «meditazione claustrale» e della «calma meditativa» propugnate dagli artisti, assai vicini a Castellani, impegnati verso la fine degli anni Cinquanta nella rivista «ZERO», puntualizza i termini in cui inquadrare l'invito alla silenziosa 'contemplazione', che molti colgono nel castelmassese, integrando a tale categoria quella, necessariamente temporale, dello sguardo e più specificamente del suo dinamismo:

Le progressioni spaziali di Castellani si manifestano sulle sue "superfici" come intuitivo insieme, ben tenuto a registro mediante intervalli misurati sulle stecche del telaio fino alla rivelazione delle sensibilizzazioni ritmiche attraverso le tensioni estroflesse e introflesse ricavate nella tela. La fluidità armonica delle sue strutturazioni di superficie rende polifonica la ritmica alternanza chiaroscurale che le pervade, favorendo una dinamica dello sguardo che [...] oltre che alla contemplazione, è soprattutto portato a un reiterato e inarrestabile scorrimento. Ma è pur vero che nelle alternate progressioni estroflesse della superficie s'annida un *quid* di mistico silenzio, esponenta di un luogo incontaminato da alcuna altra presenza che non sia l'azione della luce. (Corà, 2012, p. 24)

In conclusione, se considerata nel suo complesso, ovvero tenendo conto sia del lavoro al crocevia fra pittura, scultura, e architettura, sia dell'ambito assai più ridotto eppure di notevole rilevanza, della speculazione teorica e della scrittura, l'opera di Enrico Castellani sembra abbracciare la contraddizione e l'ambiguo, senza per questo intaccare la fondamentale, ostinata continuità della propria esperienza creativa. Il paradosso non è negato, o più o meno efficacemente celato o sublimato: piuttosto, come direbbe Didi-Huberman nel suo tentativo di archeologia delle avanguardie, viene lasciato fiorire.¹⁰ In uno scritto della fine degli anni Cinquanta, pub-

⁹ Nei suoi scritti, un artista ammirato da Castellani, Barnett Newman, riassume come «physical sensation of time» l'aspetto più importante nell'esperienza estetica (Newman, 1990, p. 175).

¹⁰ Sulla scia di Warburg, lo studioso utilizza questa espressione in riferimento alla stratificazione temporale («anachronisme») nelle avanguardie, ma con conside-

blicato su «ZERO» nel 1961, il castelmassese rivendica per le proprie «superfici» uno statuto inclassificabile nei consueti recinti dell'architettone, dello scultoreo, e del pittorico, essendo esse «il riflesso di quello spazio interiore totale, privo di contraddizioni, cui tendiamo»: l'assenza di istanze contraddittorie è una dimensione mentale a cui si tende, qualcosa che si può riflettere nell'opera, piuttosto che un dato di fatto (Castellani, 2021, p. 17, corsivi miei).¹¹ Riflessi di tale assunto rendono complesso, persino sfuggente, si può dire tutto l'itinerario dell'artista. Ciò è quanto emerge in un testo – pubblicato nel 1993 all'interno di *Arte ambientale. La Collezione Gori nella Fattoria di Celle* (luogo dove anche il castelmassese, su invito di Gori, realizza un intervento, *Enfiteusi I e II*, nel 1987) – nel quale Castellani evidenzia la «coerenza» della propria «costante ricerca caratterizzata dalla riflessione sull'ambiguo rapporto tra gli opposti (negativo e positivo) e sulla loro complementarità» (ivi, p. 129). Se tale ambiguità può rinviare ad una dimensione mistica si tratta, come scrive l'artista commentando il proprio lavoro per la chiesa sconsacrata di Sant'Eufrosino a Volpaia, e ancora una volta rivendicando il proprio sostanziale laicismo, di «una sorta di latente continuità» (ivi, p. 61; le stesse considerazioni per l'attenta lettura, da parte dell'artista, della Bibbia).¹²

razioni che possono essere estese a tutto il mondo delle immagini, le quali contraddicono la linearità cronotopica della storia dell'arte (Didi-Huberman, 2000, p. 28).

¹¹ Potrebbe essere questa, forse, la via per individuare anche una dimensione politica nella poetica di Castellani, impegnato in prima persona nell'area della sinistra radicale, tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà dei Settanta (il volume degli Scritti include testimonianze di questa fase) e tuttavia restio a stabilire connessioni dirette fra l'impegno politico personale e la propria attività artistica.

¹² «La Commedia [sic] di Sant'Eufrosino è una chiesa [...] sconsacrata che conserva tuttavia per la sua struttura e nella memoria collettiva i caratteri del luogo sacro. Invitato ad utilizzarla [...] tenni conto di queste peculiarità e concepì un lavoro che, per quanto laico e scevro da suggestioni mistiche, non confliggesse con l'antica destinazione del sito ma anzi evocasse una sorta di latente continuità» (Castellani, 2021, pp. 60-61). Si veda il volume *Sette vele per la Commenda di Sant'Eufrosino a Volpaia*, con un testo di Sofri, fotografie di Mussat Sartor, e introduzione di Corà (Sofri, 1998). Un'altra opera in cui si nota simultaneamente l'interesse di Castellani per la religiosità e il rapporto (speculare, ambivalente, ambiguo) fra positivo e negativo, presenza e assenza, è *La prova*, del 1999, ispirato alla Bibbia, Libro dei Giudici (cap. 6, 36-40, dove Gedeone chiede appunto a Dio una prova della sua presenza): due tele, una grezza con un riquadro centrale, bianco, punteggiato da estro e introflessioni; una dipinta di bianco, con un riquadro centrale lasciato grezzo e percorso da intro ed estroflessioni (per il testo dell'artista che accompagna il dittico si consulti il volume degli Scritti (Castellani, 2021, pp. 150-153).

L'arte di Castellani può essere definita come laica eppure aperta alla spiritualità, e si propone come silente resa plastica di un frammento temporale, quello dell'elaborazione stessa della superficie modulata da rilievi e depressioni, protuberanze e avvallamenti, vertici e risacche, ma anche quale promessa di uno spazio senza confini, in grado di ispirare la contemplazione, o forse meglio il suo elogio in una ricca produzione testuale (critica o poetica, se tale discriminazione ha ancora validità). Quest'ultima ravviene nei lavori dell'artista la suggestione, mistica o misticheggiante, del niente e dell'infinito, dell'assenza e dell'evanescenza dei limiti. Ad esempio quelli del linguaggio verbale, persino alle altezze dell'ispirazione della poesia; o quello, più feriale, dell'utile ma fallace distinzione fra elementi positivi e negativi, dentro e fuori, davanti e dietro, luce e ombra, dal momento che, contraddittoriamente eppure armoniosamente, un'opera di Castellani comprende gli uni e gli altri. Ed è, forse, solo in quell'ineffabile e pur poeticamente celebrato «vuoto» delle *Litanie* che queste contraddizioni potrebbero perdere la loro consistenza problematica, e dissolversi.

Bibliografia

- BALESTRINI N. (2018), *Caosmogonia e altro. Poesie complete volume terzo (1990-2017)*, Roma, DeriveApprodi.
- BELTING H. (1990), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck.
- BLISTÈNE B. (2011), 'Enrico Castellani ou la subtilité', in Id., *Enrico Castellani*, Poggibonsi, Forma Edizioni, pp. 8-33.
- BONITO OLIVA A. (2006), *Perpetuum metodo*, in M. Smarelli, *Risonanze #1. Enrico Castellani & Uto Ughi*, Milano, Skira, pp. 17-22.
- CASTELLANI E. (1976), *Enrico Castellani. Quattro stampe in rilievo*, Locarno, Edizioni Lafranca.
- CASTELLANI E. (1998), *Sette vele per la Commenda di Sant'Eufrosino a Volpaia*, testo di A. Sofri, fotografie di P. Mussat Sartor, introduzione di B. Corà, Ravenna, Montanari Editore.
- CASTELLANI E. (2021), *Scritti 1958-2012*, a cura di F. SARDELLA, Milano, Abscondita.
- CASTELLANI E., VILLA E. (1996), *Trous*, Belluno, Edizioni Colophon.
- CELANT G. (2002), *Dietro il quadro: Enrico Castellani*, in Id., *Enrico Castellani 1958 - 1970*, Milano, Fondazione Prada.
- COLOMBO D. (2023), *Villa, Emilio*, in P. Nicoletti (a cura di), *Dizionario Lucio Fontana*, in collaborazione con Fondazione Fontana, Macerata, Quodlibet, pp. 553-555.

- CORÀ B. (2011), *Enrico Castellani. La superficie ben temperata. Dialogo con Bruno Corà*, «Alfabeta 2», 8, pp. 23-25.
- CORÀ B. (2012), *Enrico Castellani: arte dal valore semantico del linguaggio*, in F. Sardella, R. Wirz, *Enrico Castellani. Catalogo ragionato. Tomo primo. Il percorso artistico*, Milano, Skira, pp. 6-42.
- CORÀ B., PARMIGGIANI S. (2014), *Enrico Castellani. Catalogo dei libri d'artista*, Belluno, Colophonarte.
- CORTELLESA A., *Una nuova scienza dell'occhio rovesciato. Emilio Villa scrive l'arte*, «Il Verri», XLIII, 7-8, 1998, numero monografico *Su Emilio Villa*, a cura di A. Tagliaferri, pp. 87-104.
- DIDI-HUBERMAN G. (2000), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit.
- FREEDBERG D. (1989), *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press.
- KOOLHAAS R. (1994), *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York, The Monacelli Press, (1978).
- KRAUSS R. (1979), *Grids*, «October», 9, pp. 50-64.
- LUZI M. (1994), *15 superfici bianche di Enrico Castellani*, Udine, Rex / Zanussi.
- MANZONI P. (2013), *Scritti sull'arte*, a cura di G.L. Marcone, Milano, Abscondita.
- NEWMAN B. (1990), *Selected Writings and Interviews*, a cura di J. P. O'Neill, New York, Knopf.
- C. PARMIGGIANI C. (2008), *Emilio Villa poeta e scrittore*, Milano, Mazzotta.
- RENELLO G.P. (2007), *Segnare un secolo. Emilio Villa: la parola, l'immagine*, Roma, DeriveApprodi.
- SMARRELLI M. (2006), *Risonanze #1. Enrico Castellani & Uto Ughi*, Milano, Skira.
- SOFRI A. (1998), *Sette vele per la Commenda di a Volpaia*, in E. CASTELLANI, *Sette vele per la Commenda di Sant'Eufrosino a Volpaia*, fotografie di P. MUSSAT SARTOR, introduzione di B. CORÀ, Ravenna, Montanari Editore, pagine non numerate.
- VETROCQ M.E. (2012), *Enrico Castellani: Space, Light, and the Painter*, in *Castellani e Castellani*, New York, Haunch of Venison, pp. 2-24.
- VILLA E. (1970), *Attributi dell'arte odierna 1947-1967*, Milano, Feltrinelli.
- VILLA E. (2008), *Attributi dell'arte odierna 1947/1967. Nuova edizione ampliata a cura di Aldo Tagliaferri. Contributi di Andrea Cortellessa e Carla Subrizi. II. Complementi e supplementi*. Firenze, Le Lettere, pp. 431-448.
- ZEVI A. (1984), *Castellani*, Ravenna, Essegi.
- ZEVI A. (2001), 'Enrico Castellani e l'attualità di Azimuth', in G. CELANT, *Enrico Castellani 1958 - 1970*, Milano, Fondazione Prada, pp. 40-49.
- ZEVI A. (2009), *Enrico Castellani, Dan Flavin, Donald Judd, Günther Uecker*, London, Haunch of Venison, 2009.



| Letture, visioni, ascolti



ANNA BARSOTTI

Emma Dante, L'angelo del focolare

L'angelo del focolare si inserisce a titolo cruento e visionario nel filone familiare di Dante, non tanto siciliano ma prevalentemente pugliese, quanto alla lingua. Del resto, pugliese è l'attrice protagonista Leonarda Saffi, la moglie, che ogni sera viene uccisa dal marito (Ivano Picciallo), ma non viene creduta morta nonostante la macchia di sangue sul viso, ed è costretta a rialzarsi la mattina dopo e dedicarsi daccapo alle faccende di casa. L'autrice (anche di scene e costumi) nei suoi innesti linguistici tiene conto della lingua degli attori: pensiamo al francese di Stéphanie Taillandier, al napoletano di Carmine Maringola, e appunto al pugliese di Saffi, già Katia in *Le sorelle Macaluso*, Anna in *Misericordia*, e presente pure in *Bestie di scena* e in *Extra moenia*. Questo dialetto si estende qui anche agli altri personaggi, marito e figlio (David Leone), con l'eccezione del grammelot siciliano di Giuditta Perriera (suocera), una «lingua magica, totalmente incomprensibile, anche se si capisce tutto» per il groviglio parole-corpo (come dice la stessa Dante).¹

L'invenzione linguistica dantiana, di matrice paralinguistica, dà l'idea di rispondere a una situazione extraterritoriale, per cui l'uno con l'altro personaggio sembrano, all'improvviso o fluidamente, parlare una «lingua ignota»,² reciprocamente e nei confronti del fruitore esterno, spettatore o lettore. Quindi la sua 'lingua ignota' – che ricorre sovente a silenzi agiti – scaturendo dal corpo-mente dei suoi attori speciali costruisce sempre più torri di Babele, con fondamenta comunque pregne di valori di senso.

¹ La parole di Emma Dante sono tratte da una conferenza stampa con Claudio Longhi (Piccolo Teatro di Milano, 10 novembre 2025). Trascrizione mia.

² Ho preso spunto da un articolo di Emmanuel Carrère, Una mattina mi sono svegliato in una Babele, pubblicato su «la Repubblica» il 14 aprile 2020 (estratto da un suo soggetto cinematografico mai realizzato, *Lingua straniera*, edito da Adelphi nel 2020). L'espressione è già usata nel mio *Le metamorfosi del teatro di Emma Dante* (Cue Press, 2025).

Fig. 1 Emma Dante, *L'angelo del focolare* (Leonarda Saffi, moglie), ©Masiar Pasquali/Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa



Fig. 2 Emma Dante, *L'angelo del focolare* (Giuditta Perriera, suocera; Ivano Pecciallo, marito; Leonarda Saffi, moglie; David Leone, figlio), ©Masiar Pasquali/Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa



Quattro attori straordinari ci raccontano una storia – come al solito nel teatro di Dante – senza vera trama, nella sua ciclica ed epica proposta di quadri che culminano appunto nel femminicidio; non un assassinio generico ma un’uccisione che trae origine dalla violenza contro una donna (a sedici anni è stata stuprata) di cui non si considera l’identità ma solo la funzione di accudimento. Non a caso un oggetto casalingo come il ferro da stiro diventa l’arma letale. Dante ha detto in un’intervista³ che l’opera tratta della violenza nella manutenzione domestica, nell’ordinarietà. Colpisce dunque come un evento straordinario, la morte per uccisione, diventi ordinario, ripetendosi fra le ambigue reazioni degli altri membri di questa famiglia scannatoio, pur avendo ciascuno – la suocera e in particolare il figlio – un problema lacerante. La suocera è combattuta fra sostegno al figlio e impulsi ad impedire la violenza contro la nuora e il nipote; il quale si sente incapace di seguire i dettami maschilisti del padre, ed è attratto piuttosto dall’abbigliamento femminile della madre, specie la veste fucsia e le babbucce sberlucchanti del ballo in cui lei si è imbattuta nell’uomo che l’ha poi violentata e ingravidata. Nello spettacolo, dove i nomi propri sono sostituiti dalle funzioni dei personaggi, è come se l’attenzione andasse a ciò che ogni volta precede l’uccisione, a causa di un «dislivello di potere»



Fig. 3 Emma Dante, *L'angelo del focolare* (Giuditta Perriera, suocera; Leonarda Saffi, moglie; David Leone, figlio), ©Masiar Pasquali/Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

³ Si fa riferimento alla conferenza stampa già citata.

di cui è responsabile il marito, la cui funzione è appunto quella di una crudele patriarcalità, con punte di grottesco (che non manca mai). Infatti è un parassita, beve continuamente gin da una fiaschetta, si fa dare e si impadronisce dei soldi della pensione della madre, ma si ritrova anche con un lecca lecca.

Se si considera la cornice dell'opera, *l'incipit* consiste in una scena quasi buia e deserta, con delle pantofole dislocate sul palco; poi si vedrà il corpo della moglie, supino e abbandonato a terra, la fatale ferita rossa sulla testa, come morto, ma sollecitato ad alzarsi in primo luogo dalla suocera, che entra in scena portando la sua poltrona, seduta sulla quale lavorerà all'uncinetto e mangerà bon bon, e poi dal marito, in mutande e canottiera, che invece reca in scena un water e un lavandino adoprati anche dal figlio, ma specialmente da lui nelle diverse fisiologiche finalità. Gli oggetti scenici dantiani hanno come al solito una funzione attorica, qui complice, servendo a individuare i vari personaggi, e vengono introdotti via via dai loro depositari: il comodino con la grossa sveglia, la brandina che diventa letto da parte del figlio, che vi si sdraia e involge all'inizio, il tenditoio ancora dal marito, il cencio per asciugare il pavimento, e il tavolo dalla moglie che da piano di stiro diventerà posto sacrificale (ripetutamente illuminato da una luce stroboscopica), e a un certo punto il rituale crocefisso sollevato in alto dalla stessa moglie, sdraiata sul letto, mentre poi la suocera sgrana il rosario.



Fig. 4 Emma Dante, *L'angelo del focolare* (Giuditta Perriera, suocera; Ivano Pecciallo, marito; Leonarda Saffi, moglie; David Leone, figlio), ©Masiar Pasquali/Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

Si assiste a un risveglio della casa che richiama quello di *Natale in casa Cupiello*, sia pure deformato, per l'inerzia ad alzarsi del figlio e la prima richiesta del marito alla moglie: 'o caffè. Ma nel complesso l'andamento è dinamico, affidato ai corpi scattanti degli attori, anche nelle canoniche svestizioni-vestizioni, alla loro mimica eloquente (talora esasperata fra tragico e comico), ai grovigli onomatopeici di Giuditta Perreira. La violenza dei ceffoni tirati dal marito alla moglie è simulata anche dal suono di schiocchi fulminei; d'altronde non mancano momenti di disperato affetto, negli abbracci difensivi fra suocera, nuora e nipote, e perfino in un isolato e recalcitrante abbraccio del padre al figlio.

Nel finale è come se si capovolgesse nuovamente il senso del titolo, all'inizio in contrasto con il carattere 'angelico' della moglie/madre/domestica che, nonostante i ripetuti tentativi di resistenza (specialmente quando le si tocca il figlio) ci appare precipitata in un inferno di demoni. Se lo spettacolo racconta l'impossibilità di andarsene da questo inferno, è la memoria di un momento felice alla fine a consentire alla donna una sorta di evasione visionaria: la moglie vestita di bianco si lava la faccia, danza con tutta la famiglia, che sgombera la casa oggetto dopo oggetto, e rimasta sola sotto una luce candida e abbagliante sogna con gioia fisica l'ascesa dell'angelo. Forse si ricollega così all'episodio che precede lo stupro, una sorta di prima uccisione, quando sedicenne incontra il marito al ballo, e ancora crede ingenuamente nel potere dei sentimenti.

Fig. 5 Emma Dante, *L'angelo del focolare* (Ivano Pecciallo, marito; Leonaeda Saffi, moglie), ©Masiar Pasquali/Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa





Fig. 6 Emma Dante, *L'angelo del focolare* (Leonarda Saffi, moglie; finale), ©Masias Pasquali/Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa

Debutto 11 novembre 2025 Piccolo Teatro Grassi (Milano).

Testo, regia, elementi scenici e costumi Emma Dante; *con* David Leone (figlio), Giuditta Perriera (suocera), Ivano Picciallo (marito), Leonarda Saffi (moglie); *luci* Cristian Zucaro; *produzione* Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Teatro di Napoli, Châteauevallon-Liberté Scène Nationale, Les Célestins Théâtre de Lyon, Comédie de Clermont-Ferrand, La Scène Nationale d'ALBI-Tarn, Le Cratère, Scène Nationale d'Alès en Cévennes, L'Estive, scène nationale de Foix et de l'Ariège, Théâtre + Cinéma Scène nationale Grand Narbonne, Théâtre de l'Archipel, scène nationale de Perpignan, Théâtre Molière, Sète - Scène Nationale Archipel de Thau, Le Parvis, scène nationale de Tarbes Pyrénées, Compagnia Sud Costa Occidentale, Carnezzzeria.



GIANCARLO FELICE

*Francesco Deotto, Stefano Salvi, Italo Testa (a cura di),
Poesia, fotografia e post-fotografia, numero monografico
de «L'Ulisse»*

A dicembre 2025 è uscito il numero 27 de «L'Ulisse. Rivista di poesia, arti e scritture», un insieme di contributi che si configura come una raccolta caleidoscopica di scritti sul rapporto tra la parola poetica e l'universo della fotografia.

Il [numero monografico](#), curato da Francesco Deotto, Stefano Salvi e Italo Testa, si estende fino alle derive della post-fotografia esplorando l'intersezione tra le due entità semantiche, restituendoci una rigorosa mappatura volta a tracciare un legame ormai sempre più stringente, sul quale diventa urgente una riconsiderazione teorica. Dalle parole dei curatori, infatti, si deducono i motivi e le premesse critiche di questa indagine, tesa ad approfondire e al tempo stesso a problematizzare il fenomeno:

Sempre più difficili da separare, i mondi della scrittura e della fotografia faticano ancora a riflettere criticamente sul rapporto che li lega, o, meglio, più si inizia ad approfondirlo e a studiarlo, più non si può non riconoscerne tanto la complessità che l'inaggirabilità: per approfondire le molteplici forme in cui si articola la creatività contemporanea, ma anche per riflettere su temi apparentemente più astratti come quelli dello spazio, del documento, dell'identità, della memoria (p. 3).

In verità, questi due sistemi segnici si guardano e si scrutano da tempo, un rispecchiamento speculare che registra un'intensità crescente specie da quando la fotografia si è imposta come sintomo pervasivo nella nostra quotidianità.

Scrittori e scrittrici, interpreti della parola in versi, hanno dovuto/voluto riconsiderare la fotografia entro le coordinate del loro campo d'indagine estetica, facendosi, in taluni casi, essi stessi sperimentatori del *medium* visuale. Se a tale postura si affiancano ancora posizioni di diffidenza, non proprio refrattarie, che si interrogano sullo statuto di questo binomio, forme di creatività contemporanea, che hanno genera-

to casi di ibridazione tra testo e fotografia (iconotesto), sono oramai accolte a pieno titolo tra i linguaggi codificati dell'arte poetica e della riflessione fotografica del nostro tempo.

L'esigenza di esplorare il legame tra poesia e fotografia risponde, infatti, tanto alla questione del proliferare incontrollato delle immagini – che rischia di svilire il valore costitutivo della parola e dell'immagine stessa – quanto alla volontà di valorizzare il potenziale espressivo che entrambe sanno riattivare proprio grazie a questo rispecchiamento dialettico.

Ci si chiede come agisca, dunque, il dispositivo fotografico nella costruzione del testo poetico e come influenzi la prassi scrittoria di autori e autrici che scelgono di situarsi sul confine flebile tra testo e icona. Se da un lato l'indagine proposta dai curatori storicizza e problematizza questa intersezione – esaminata nelle forme del fototesto e della fotopoesia – riconoscendole ormai lo statuto di classico contemporaneo, dall'altro non si può eludere una riflessione sulla smaterializzazione digitale. Ci troviamo,

DIECI TESTI

1.

Gli altri che mutano nel tempo, la persona amica che diventa ostile o indifferente, la persona ostile che diventa amica o confidente nelle cene prive di maniere della città dove sei venuto a abitare, quelli che raccontano agli altri ciò che sanno di te come tu fai con loro quando li sveni nelle tavolate, così, per vanità, per dire una cazzata, l'intimità che hai avuto con chi hai smesso di chiamare, e i ricordi di queste persone nelle zone secondarie della mente quando guidi o prendi il treno e tornano le facce dei morti, i numeri di telefono.

2.



Fig. 1 Guido Mazzoni, frammento da *Dieci testi*, 2025, © Guido Mazzoni

del resto, di fronte (e nel caso specifico) all'interno di un ecosistema editoriale nativo del web che dialoga direttamente con la fluidità della rete; una condizione intrinseca che è capace di condizionare e ridefinire radicalmente l'esperienza percettiva ed estetica di questi due sistemi segnici.

Data la complessità magmatica della tematica – intesa come un territorio instabile in costante divenire e sottoposto a continue riconfigurazioni teoriche – l'architettura del numero assume la forma di una fitta mappa cartografica, polarizzata tra due macrosezioni principali; *Il dibattito* e *Gli autori*. All'interno di questa griglia si articolano i diversi posizionamenti di studiosi e studiose, ma anche di poeti e poetesse, che si muovono come esploratori di un paesaggio intermediale entro cui si sedimentano simultaneamente il dibattito critico e la sperimentazione artistica. Queste due 'macroregioni' si articolano a loro volta in ulteriori sottosezioni i cui argomenti si legano sotto il medesimo afflato analitico. Una tassonomia, funzionale e necessaria, che raccoglie l'evoluzione e le frizioni dei due codici espressivi, preziosa guida anche per il lettore che agevolmente può orientarsi o lasciarsi guidare dalla curiosità esplorativa.

Il percorso tracciato all'interno di queste ripartizioni si muove, nella prima sezione, partendo dal territorio nazionale; *Il contesto nazionale italiano. Dal secondo Novecento a oggi* apre la sezione monografica con una serie di saggi dedicati al binomio scrittura-fotografia che si misurano con le faglie e le tensioni del contesto storico-politico. Analizzando autori come Enzo Sellerio e Danilo Dolci, Pier Paolo Pasolini (studiati rispettivamente da Gina Bellomo e Michele Marchioro), Giulia Niccolai (Andrea Cortellessa, Silvia Mazzucchelli), Mario Giacomelli (Stefano Raimondi), Franco Fortini (Ludovica del Castillo), Tomaso Binga (Marzia D'Amico), e ancora Umberto Fiori (Tommaso Di Dio e Alberto Casadei), Giulio Marzaioli, Gherardo Bortolotti, Mariangela Guatteri e Dino Ignani, (Massimiliano Manganelli, Giulia Cittarelli, Gian Luca Piccoli, Silvia Cammertoni), si costituisce una prima polifonia, tanto complessa quanto suggestiva, capace di tracciare le diverse forme di intersezione semantica: traiettorie che spaziano da reportage fotografico alla poesia verbo-visiva, dall'iconotesto fino alle maglie della cosiddetta 'scrittura di ricerca'.

La seconda sezione, intitolata *Altri sguardi*, amplia l'orizzonte verso esperienze internazionali, estendendo il focus ai contesti culturali di area anglofona, francofona e germanofona; voci che animano il racconto dialettico tra scrittura e scatto fotografico svelando interessanti stratificazioni teoriche ed ermeneutiche. Anche qui l'elenco è variegato: George-Kreis (Ulisse Dogà), Gustave Roud (Alessio Christen), Philippe Larkin (Michela Dovo), Francesca Woodman (Beatrice Seligardi), e ancora Alix Cléo Roubaud, Jacques Roubaud, Denis Roche, Claudia Rankine (Beatrice Tombo-lato, Marcello Sessa, Luigi Magno, Massimo Palmatorniamo). Qui i confini

osmotici tra mondo letterario e fotografico, le tensioni del presente e le tracce mnemoniche del passato, si muovono sul crinale che separa il lirismo fotografico dalla fotografia lirica.

Teorie, prospettive, visioni è il titolo della terza sezione, uno spazio in cui si concentrano i saggi che indagano in modo più esplicito il fronte più strettamente teorico. I contributi si addentrano nell'analisi di alcuni nodi cruciali che convivono dentro il sistema parola-immagine perlustrando, nello specifico, l'importanza della gestualità (Fabrizio Scrivano) e la promessa di felicità custodita nei libri con immagini, come gli illustrati per l'infanzia (Eugenio Gazzola). L'indagine si spinge verso il concetto di iconofagia di Jérémie Koering, accostato alla pratica ecfrastica di Emilio Villa e Bern Porter (Gianluca Rizzo), per poi toccare le tensioni di iconoclastia e redenzione sondate dentro le opere di Ben Lerner, Giorgio Cesarano, Franco Fortini e Jean-Marie Gleize (Massimiliano Cappello). Il percorso teorico si completa con la suggestione di un telescopio poetico legato al concetto

LE CORPOREITÀ



1.
Una fossa si sta allargando tra gli alberi, tra i cerri.
La sequenza dei segnavia ci avrebbe condotto alla miniera d'argento ma decidiamo di addentrarci nel bosco.
La si vede da lontano, questa fossa, tra le tracce, tra orme che non potrebbero conoscere alcuna malizia né desiderio di nascondimento.
Il manto di foglie nere si apre in un rettangolo grande come la porta di un ascensore:
è l'opacità dell'acqua a nascondere il fondo melmoso che così ci può sembrare distante, persino complesso.

Fig. 2 Francesco Terzago, frammento da *Le corporeità*, 2025, ©Francesco Terzago

di spettro (Alessandro De Francesco) e con la pratica dell'iscrizione muraria, qui ripensata a partire dalle nuove tecnologie della realtà aumentata (Lorenzo Cardilli).

Interventi e dialoghi riprende l'orizzonte teorico finora tracciato, affidando la quarta sezione direttamente agli addetti ai lavori; la voce è quella di quattro poeti che, nella loro duplice veste di critici e saggisti, restituiscono una riflessione condotta in prima persona intorno alle coordinate della propria poetica e al fecondo legame tra parola e fotografia. Si tratta di Umberto Fiori, Marco Giovenale, Jan Baetens e Maria Teresa Carbone, testimoni delle molteplici prospettive teoriche, storiche e artistiche, una pluralità di sguardi, per usare la formula dei curatori, che si presenta come una vera e propria radiografia di quanto avvenuto e come lucida prospettiva rivolta a progetti tuttora in lavorazione.

I fototesti della quinta e ultima sezione, *Scrivendo e Fotografando/Fototesti e Fotopoesie* accoglie una serie di contributi poetici e artistici; i dialoghi veri e propri tra poesia e fotografia. Gabriel Del Sarto, Riccardo Frolloni, Lorenzo Mari, Guido Mazzoni, Sabrina Ragucci, Francesco Terzago sono gli autori di questo variegato e sfaccettato universo verbovisivo che si articola entro un codice espressivo strutturato tra prosa e versi, un dialogo tra immagini fotografiche tradizionali e scatti modificati con l'AI, muovendosi dentro una pratica testuale tra ecfrasi e dialettica.

Il numero si chiude con la sezione Autori accogliendo Le letture, entro cui sono accolte scritture inedite di Luca Ariano, Mariasole Ariot, Paola Silvia Dolci e Francesca Mazzotta, e I Tradotti che omaggia Stéphane Bouquet (Andrea Inglese) e include i testi di Philip Larkin (tradotto da Davide Castiglione), Roberto Sosa (Roberto Minardi), Pierre Alferi (Alberto Comparini), Jean-Patrice Courtois (Francesco Deotto) e Petru Ilieșu (Davide Astori).

Dedicato alla scomparsa di Alessandro Broggi (1973-2024) – che i curatori ricordano non solo come cofondatore della rivista, ma come presenza e persistenza amica e viva attraverso i suoi versi – la raccolta si conclude proiettando tra i lettori un paesaggio poetico e visuale dal quale emerge una stratigrafia profonda, fatta di tempi, sguardi e risonanze capaci di sopravvivere e di protendersi verso il futuro. Una ricognizione che scongiura le paure su una presunta crisi della poesia, smentendole radicalmente: poesia e fotografia riaffiorano invece nel nostro presente manifestandosi come un'istanza narrativa quanto mai viva, ricca e necessaria.

ELENA GARGAGLIA

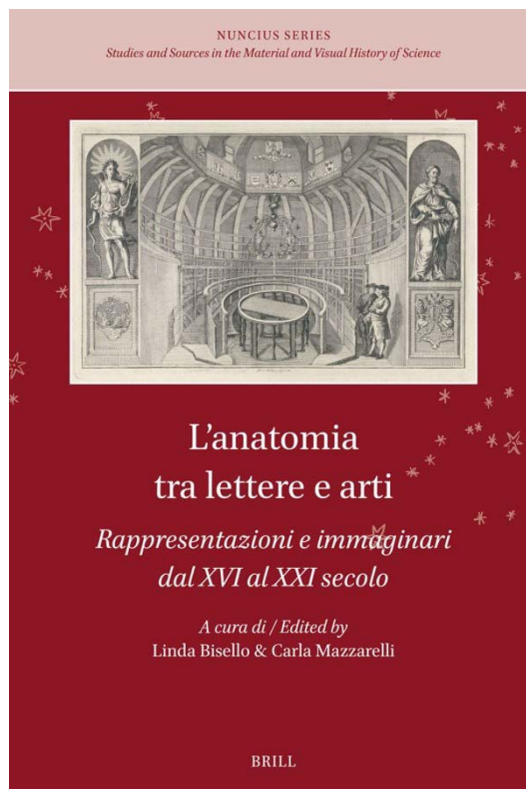
Linda Bisello, Carla Mazzarelli (a cura di), *L'anatomia tra lettere e arti: rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo*

Il volume miscelaneo *L'anatomia tra lettere e arti: rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo* (2026), edito da Brill e curato da Linda Bisello e Carla Mazzarelli, esplora l'adozione dell'approccio anatomico nei più diversi territori del sapere, insistendo però sul carattere dialogico di questa circolazione di idee. Più che un'influenza esercitata in una sola direzione, emerge una trama di contaminazioni reciproche: anche il linguaggio della medicina si lascia plasmare da registri e forme appartenenti alla letteratura, alla morale e alla poesia. Sulla scorta del *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio (1543), tuttavia, «la medicina tra Cinque e Seicento plasma un *modello spaziale per il pensiero*», come scrive Walter Ong (p. 4).

Il volume misura ed esemplifica proprio l'estensione di tale modello spaziale, sia nella forte interdisciplinarietà implicata, sia nella lunga cronologia coperta dagli studi offerti, restituendone le profonde ricadute culturali nella costruzione dei saperi.

Alcuni particolari campi di interesse in cui si gioca tale contaminazione affiorano nel libro dalle rappresentazioni anatomiche (Kalinka Janowski), dall'architettura dei teatri anatomici (Cynthia Klastinec; Christine Beese), alla mnemotecnica (Tommaso Ghezzani), alla poesia (Maria Di Maro), alla storia della museologia anatomica (Alberto Zanatta), alla spiritualità (Imma Iaccarino) e alla pratica anatomopa-

Fig. 1 Copertina del volume curato da Linda Bisello e Carla Mazzarelli, *L'anatomia tra lettere e arti: rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo* (Brill, 2026). © Brill



tologica (Maria Pia Donato). Il metodo anatomico, dunque, dà forma e rimodella epistemologicamente il campo delle lettere e delle arti, della morale e della religione, oltre che fornire una sistematizzazione alle scienze naturali. Proprio alla base di tale ampiezza di campo risiede ciò che Linda Bisello, prelevandolo da Rafael Mandressi, definisce *Civiltà dell'anatomia*, titolo del progetto di ricerca finanziata dal Fondo Nazionale Svizzero di cui la miscellanea è frutto.

Nell'*Orazione*, in occasione dell'inaugurazione del teatro anatomico di Venezia (1671), Iacopo Grandi descrive la pratica della dissezione come una «finestra aperta sul cuore». La metafora della «finestra aperta», si richiama, consapevolmente o meno, ad un ben più famoso e affermato regime scopico, quello albertiano del quadro prospettico, definito nel trattato *De pictura* del 1435 e ribadito nel *Trattato di architettura* del 1464 di Filarete. Interessante la scelta da parte di Iacopo Grandi di tale metafora pittorica, ove vi è in atto un gesto deittico, di mostrare e dimostrare l'immagine inserita all'interno della cornice della finestra, instaurando una distanza, e codificando due mondi separati – e soprattutto disegnando anche un nuovo asse della profondità, che muove dallo spettatore verso l'interno della rappresentazione, verso il punto di fuga. Allo stesso modo, l'interiorità dei corpi nella dissezione, muovono in un medesimo asse prospettico: dallo spettatore studente di anatomia, allo spettatore civile (ci ricorda, il volume, come le pratiche dissettorie erano talvolta pubbliche o semipubbliche), all'anatomista/artista, che mostra attraverso i suoi strumenti l'interno del corpo/dipinto. Anche l'architettura stessa dei teatri anatomici sembra intensificare questo stesso asse, come si vede dai progetti londinesi di Robert Hook del *Royal College of Physicians* o in quello di Inigo Jones per il *Theater of the Barber-Surgeons' Hall* (Christine Beese). Alla base di questa dinamica, non sfuggirà, vi sono insite strutture gerarchiche e di potere tra oggetto subente e soggetto agente, come il saggio di Maria Pia Donato mette in luce. Il corpo diviene oggetto di quello stesso regime scopico, e il suo interno diventa il punto di fuga tracciato dallo sguardo e direzionato da una serie di altri dispositivi, tutti trattati nel volume: lo spazio, l'architettura dei teatri anatomici, le rappresentazioni, le esposizioni museali, e anche, lessicalmente, nelle poetiche e retoriche, come quelle morali e religiose, nelle simbologie e nei rituali.

La civiltà dell'anatomia, testimoniano i contributi, agisce sui saperi non solo a livello contenutistico e nelle modalità di categorizzazione del 'corpo' analizzato – qualunque esso sia –, ma anche nella rappresentazione metaforica e immaginifica dei saperi stessi, sul lessico utilizzato dalle discipline per autodefinirsi, e soprattutto nelle proprie metodologie d'azione. Dal volume emerge dunque come, tra il XVI e il XVIII secolo, l'approccio anatomico nella sistematizzazione dei saperi in Italia sia talmente radicato che potrebbe quasi essere definito, come già stato fatto per altre fondamentali

svolte culturali, un *anatomical turn*. Una «svolta», fanno notare le curatrici, certamente più approfondita e studiata nella cultura anglosassone, ove la fortuna e l'importanza del *The Anatomy of Melancholy* di Robert Burton (1621) segna una chiara adesione alla civiltà dell'anatomia, già manifesta anche in *An Anatomy of the world* di John Donne (1611). Essa appare meno rilevata, invece, fino ad oggi, nel contesto italiano. La metodologia anatomica è significativamente descritta da Burton in questi termini: «I will [...] *rippe them all up*, from the first to the last [...] that so they may better be described»; e anche: «I have *layd my selfe open* in this Tratisse, *turned mine inside outward*». Le due azioni esemplificate da Burton, della tassonomia attraverso il 'taglio' [rip up] per meglio 'descrivere' l'oggetto, e dell'auto-scopia, nel gesto icastico di rovesciare sé stessi dall'interno verso l'esterno, offrendo alla vista la propria nudità interiore, sono gli assi cardine su cui muovono le riflessioni del volume di Bisello e Mazzarelli.

Il gesto di offrire l'interiorità all'esterno è d'altronde ravvisabile negli scorticati di Juan Valverde (1586), i quali dischiudono lembi di epidermide per mostrare le proprie viscere. I corpi si 'aprono' così alla vista dell'osservatore permettendogli di penetrare all'interno del corpo, spiandone le strutture interne, dall'intrico venoso, agli organi e le parti molli, all'impalcatura ossea (cfr. p. 104). La pelle, alla stregua di una pagina scritta, diviene sfogliabile per sprofondare ancor di più nel racconto testuale/corporeo. Lo scorticato agisce in questo senso come autore/narratore, guidandoci nella scoperta del suo stesso testo-corpo.

Similmente, nei numerosi casi delle *anatomical flaps* (Imma Iaccarino), delle alette di carta possono essere svolte per mostrare una nuova rappresentazione nascosta all'interno del foglio stesso, rivelando un'interessante connessione tra corpo-pagina, ove entrambi possono essere 'sfogliati' e letti nella loro interiorità, come in una stratigrafia corporea.

Il corpo è trattato in modo plurale, poiché nell'evisceramento, nel dissezionamento, la pratica anatomica lo rende frammentabile, multiplo di sé. Ecco che l'anatomia diviene un sistema di 'copie' di corpi, più o meno mimetiche, di sostituti di corpi, di immagini mentali di essi ma anche di traslati.

Il 'modello spaziale per il pensiero', offerto dallo spunto anatomico, è dunque al centro del volume, tanto da fare del tema dello spazio stesso un *trait d'union* di tutte le riflessioni. Di spazi si parla non solo esplicitamente nella sezione *Spaces of Anatomy*, declinati nella loro doppia prospettiva fisica e metafisica (Mazzarelli, p. 41), ma anche nei capitoli successivi. Lo spazio fisico in cui le dissezioni del corpo hanno luogo sono i protagonisti della discussione. Teatri anatomici, musei, università, carnevali, di volta in volta, plasmano le diverse pratiche anatomiche e regolano diverse accessibilità alla visione del corpo umano. Uno dei grandi meriti del volume è proprio quello di cucire insieme, in una trama fitta, riflessioni inscindibili

sullo spazio, lo sguardo e il corpo – sia come oggetto di studio, come oggetto osservato, sia come soggetto-produttore, di uno sguardo, appunto, di un processo, di un ‘modo di vedere’ – tenuti insieme dalla pratica anatomica.

Proprio la riflessione sugli ‘spazi’ – sulla loro progettazione, e dunque sulle diverse pratiche dell’anatomia, permette di riunire in un’osservazione interdisciplinare e transmediale l’insieme di considerazioni di metodo introdotte dal tema. Si tratta dunque di rappresentazione (progettuale, iconografica, letteraria, morale), di fruizione e di sistemi epistemologici di visualizzazione del testo-corpo. I due nessi principali sono dunque le analogie tra corpo/architettura e tra corpo/testo, e infine, tra corpo/macchina.

Fin dalle origini, l’architettura è stata concepita attraverso un’analogia con il corpo. Dagli ordini classici descritti da Vitruvio alle interpretazioni di artisti rinascimentali come Sebastiano Serlio, gli elementi architettonici sono assimilati a parti anatomiche, un legame che sopravvive anche nel lessico (‘base’, ‘trachelio’, ‘capitello’). In tal senso, la stessa pratica architettonica diviene un’anatomia che rappresenta e scompone simbolicamente, come dimostrato da George Hersey, traslati corporei di parti di animali sacrificati.

La sezione del volume *Poetiche e retoriche dell’anatomia*, dimostra come il metodo anatomico entra a far parte anche della strutturazione dei generi letterari, e della critica stessa, anche in senso dispregiativo e polemico. Ne è esempio la pratica dell’antologizzazione, avvertita, alla stregua di quella anatomica, nella sua metodologia per frammenti, come una pratica asettica, distanziante, dismembrante, a discapito dell’integrità testuale. Derrida, ci dicono Bisello e Mazzarelli, avvicina i prelievi della critica alle istologie mediche – nel loro comune impiego del prelievo dei tessuti, di testo o di corpo (p. 29).

Un’altra coordinata spaziale è data dall’avvicinamento e dalla distanza alternativamente instaurata dal metodo anatomico rispetto al suo oggetto di studio. Nelle tavole del *De humani corporis fabrica* di Vesalio (1543), i corpi anatomici subiscono una visibile drammatizzazione divenendo quasi viventi, per meglio impressionare la sensibilità dell’osservatore, e, secondo Ghezzi, per sollecitare lo spunto mnemotecnico (cfr. p. 200). Dal saggio di Maria Pia Donato, emerge come, dall’altro lato dello spettro rispetto all’autoscopia e della drammatizzazione del corpo, giace un altro polo, un’altra modalità di sguardo generata dalla civiltà anatomica: quello distanziante del paradigma della medicina anatomo-patologica del 1700. Esso mira, nella sua oggettivazione del corpo, ad una spersonalizzazione del paziente, e a trasformarlo in una «immagine estraniante» (p. 271) e quasi mostrificata. Gli strumenti di tale distanziamento sono l’accentuazione delle modeste provenienze dei corpi sezionati, le cui identità sono ridotta ai mestieri praticati in vita, rispetto alla superiorità del medico-anato-

mista, e il derivato sguardo moralizzante sullo stile di vita (specialmente sui corpi femminili) e sulla malattia, strettamente connessa alla condizione sociale e alla morale. Tale «ideologia della medicina» (p. 276) è iscritta, secondo Donato, direttamente nel linguaggio adottato nel descriverla. La stessa distanza è quella che emerge anche nel saggio di Klestinec, in cui l'autrice racconta dei metodi suggeriti dalla letteratura anatomica sulle «strategie di moderare le passioni», rivolte agli studenti alle prese con le prime esperienze di dissezione cadaverica (p. 42). È spesso lo spazio stesso (i teatri, nel caso di Klestinec) a influenzare e generare diverse istanze e atteggiamenti nell'approccio al cadavere da parte del pubblico. Lo spazio fisico, in questo senso, diviene così un 'meccanismo regolatorio' delle anatomie stesse (cfr. p. 46).

La riflessione si conclude sul contemporaneo, in cui il discorso anatomico si alimenta di nuovi stimoli, e nuovi media e mediazioni concorrono alla sua delineazione. Mostre, scenografie, esibizioni, pratiche performative – il tema del corpo anatomico si complica e se ne moltiplicano i punti di vista (come dimostrano Maddalena Giovannelli e Marta Spanevello).

Notevole anche il ritratto scultoreo di Girolamo Sagato (p. 284), – figura approfondita da Sofia Bollini –, in cui il pietrificatore di corpi è rappresentato come una Medusa, trasformando lo stesso, attraverso la morte, in una vittima della propria arte.

Il volume presenta inoltre collezioni virtuali per l'esplorazione del tema, come i casi del Getty Research Portal *Anatomy and Art*, creato in occasione della mostra *Flesh and Bones: The Art of Anatomy* (Getty, 2022) e approfondito nel saggio di Monique Kornell, o della *Biblioteca Anatomica* del Museo Galileo di Firenze, presentato da Stefano Casati e Adele Pocchi.

L'apertura di sguardo offerta dal volume si dispiega nella profondità della stratigrafia corporea, nel mettere in luce la capacità della civiltà anatomica di produrre effetti nel lungo periodo e nell'analisi dello spazio come sistema regolatore, gerarchico e ideologico in atto nella teoria e nella pratica dell'anatomia.

DORIANA GIUDICE

Tindaro Granata, Vorrei una voce

«Ci vulissi 'ncarceri pe' pinseri... no pe' cristiani...». In questa folgorante sentenza in dialetto siculo è racchiuso il nucleo etico di *Vorrei una voce*, l'ultimo spettacolo teatrale di e con Tindaro Granata che ha debuttato a Lugano nel gennaio 2024, prodotto da LAC Lugano Arte e Cultura, in collaborazione con Proxima Res. Lo spettacolo monologante, costruito attraverso le canzoni di Mina cantate in *playback*, scritto e interpretato interamente dall'attore, regista e drammaturgo siciliano, vincitore del Premio Hystrio Twister 2025, si inserisce nel panorama teatrale quindici anni dopo il debutto di *Antropolaroid* (2011), il monologo di esordio che aveva assicurato a Granata il Premio ANCT Associazione Nazionale dei Critici di Teatro come miglior spettacolo d'innovazione.

La *pièce*, nata tra le mura del teatro Piccolo Shakespeare della Casa Circondariale di Messina, è l'esito di un laboratorio teatrale quadriennale condotto da Granata a partire dal 2019 con le detenute di alta sicurezza, nell'ambito del progetto *Il Teatro per Sognare* di D'ArTeventi diretto da Daniela Ursino. Come si legge nelle [note di regia dello spettacolo](#) scritte dallo stesso Granata, il percorso è nato con l'idea di «entrare

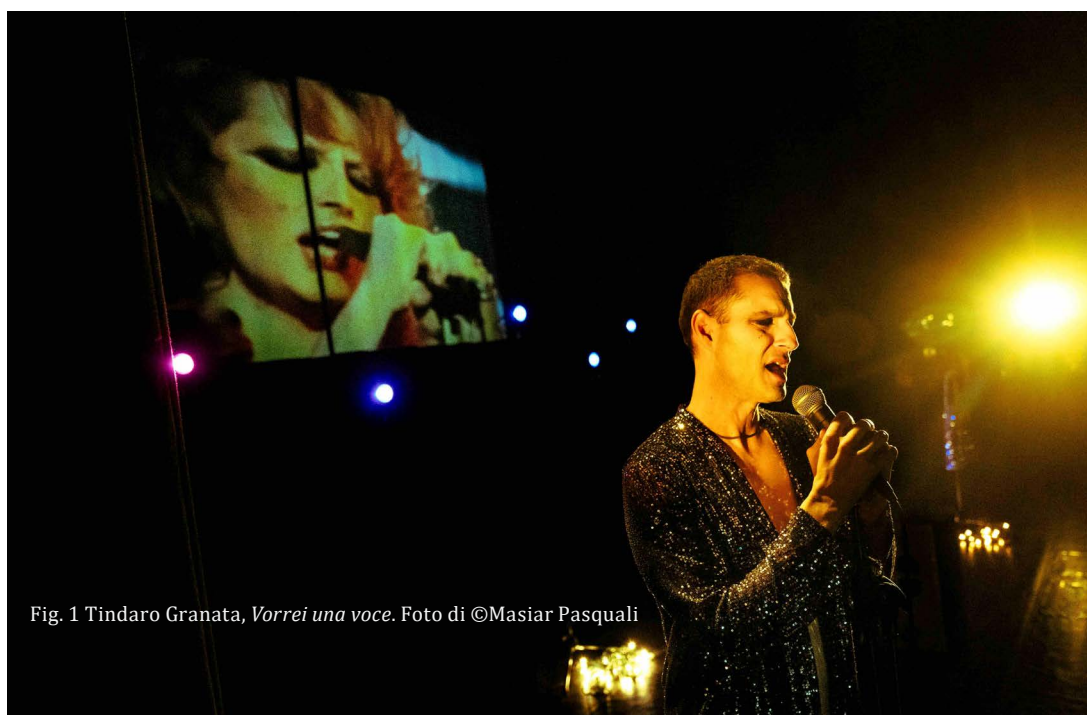


Fig. 1 Tindaro Granata, *Vorrei una voce*. Foto di ©Masiar Pasquali

nei propri ricordi, in un proprio spazio, dove tutto sarebbe stato possibile» per recuperare «una femminilità annullata, la libertà di espressione della propria anima e del proprio corpo» nella speranza di «liberarsi da pensieri, angosce, fallimenti di una vita».

Vorrei una voce si apre con uno sgabello al centro del palcoscenico, attorniato da cinque postazioni che fanno da grucce ad abiti scintillanti, un groviglio di lucine ai loro piedi e cinque fari illuminati sullo sfondo, cui si aggiunge, sul lato sinistro, un'asta con microfono. Granata – con un look androgino che cita esplicitamente l'album di Mina intitolato *Aliena* (1996) – accoglie il pubblico nel suo camerino interiore svelandogli in quale fase della sua vita si trovasse quando ha ricevuto la proposta di tenere un laboratorio teatrale nella sezione femminile del carcere di Messina: aveva smesso di provare gioia per quello che faceva e non credeva più in sé stesso.

L'artista ricalca su di sé gli iconici nei della cantante, aggiunge un po' di sfavillante ombretto grigio perlato sugli occhi con ciglia e sopracciglia bistrate in stile anni Settanta e un irresistibile rossetto rosso; indossa poi una collana di metallo morbido, un pantalone bianco a zampa di elefante e un maglione marrone chiaro. A tratti è sé stesso e racconta della decisione di far mettere in scena alle detenute-attrici l'ultimo concerto *live* di Mina del 23 agosto 1978 presso lo storico locale notturno toscano La Bussola (che vediamo proiettato alle spalle di Granata mentre canta in *playback Io vivrò senza te*), a tratti diventa ognuna di quelle cinque detenute, confer-

Fig. 2 Tindaro Granata, *Vorrei una voce*. Foto di ©Masiasr Pasquali



mando la sua straordinaria capacità metamorfica che lo rende interprete e *medium* di un femminile che chiede ascolto, rispetto e riscatto.

L'esperimento riuscito di far cantare le canzoni della divina Mina, in *playback*, alle cinque detenute-attrici – Vanessa, Jessica, Assunta, Sonia, Rita – durante il laboratorio messinese, viene riproposto da Granata anche sul palco. Attraverso quei capolavori senza tempo che fanno parte della memoria collettiva di tutti noi, l'artista, completamente da solo in scena, compone una pluralità di donne e di storie entrando e uscendo di continuo dai personaggi delle detenute.

Le labbra di Granata che si muovono senza produrre, *de facto*, alcun suono – come fa notare Davide Oliviero nella sua [recensione per GBOPE-RA](#) – «amplificano il senso di una voce negata, spezzata dall'assenza di libertà», mentre la potente voce di Mina e il canto che affiora da questa evocazione generano, di contro, «un cortocircuito emotivo, dove la musica diventa veicolo di resistenza, riscatto e trasformazione». L'ascolto si trasforma così in un'esperienza viscerale a cui fa da cornice il disegno luci caldo e accogliente firmato da Luigi Biondi che trasforma lo spazio scenico accompagnando i cambi di atmosfere e di personalità di Granata e assumendo, a poco a poco, la forma di una spettacolarizzazione da camera. I costumi luccicanti e dai tessuti semi-trasparenti di Aurora Damanti, invece, sublimano il gioco di lustrini e consentono all'attore di scivolare velocemente da una storia all'altra con piccoli e rapidi cambi. Il performer infatti, toltosi il maglione, svela una sorta di indumento 'intimo' dalla vita

Fig. 3 Tindaro Granata, *Vorrei una voce*. Foto di ©Masiasr Pasquali



molto alta grazie al quale, indossandovi sopra una canotta argentata, una giacca di *paillettes* dorata o giacca e pantalone di *paillettes* nero, si fa corpo-archivio delle esperienze intime, forti, estreme delle cinque donne nelle quali vede riflesso il proprio disperato bisogno di esprimere sé stesso e di recuperare la propria voce interiore.

Lo spettacolo procede così per quadri, in un racconto polifonico dove ogni melodia s'insinua negli anfratti più profondi dell'anima dello spettatore e ogni brano della Tigre di Cremona corrisponde a una detenuta-attrice e a un diverso spaccato di umanità dolente intriso di faide familiari, sparatine, amori infelici e tradimenti consumati, riflettendosi in una specifica cromia che definisce il perimetro emotivo della narrazione portata avanti dal magnetico Granata: dalla luce blu per Assunta (*Caruso*) a quella viola per Jessica (*E poi*), dal verde per Sonia (*Ancora ancora ancora*), al rosso per Vanessa (*L'importante è finire*) fino al giallo per Rita (*La voce del silenzio*).

Nel suo monologo di novanta minuti, Granata prende in prestito fragilità e desideri di riscatto e li traduce in potente visione scenica, svelando la complessità e la stratificazione di un universo femminile che, seppur privato della libertà, riscopre l'atavico bisogno di proteggere e nutrire i propri legami affettivi, per quanto distanti o addirittura recisi. L'attore – attingendo alla forza del *cunto* siciliano, uno strumento che gli è familiare, ma che qui è rivisitato e adattato – entra ed esce dai personaggi delle detenute con disarmante disinvoltura, non interpretandoli o imitandoli, ma accogliendoli dentro di sé e restituendoceli insieme ai loro sogni, alle loro ferite, alle loro disillusioni. Con una magistrale capacità mimetica espressa attraverso l'uso di caratterizzazioni dialettali diverse – ora in siciliano, ora in calabrese, ora in romano – e di registri linguistici distinti, posture espressive, tic verbali, l'artista presta la propria voce e il proprio corpo alle detenute e alle loro storie che, altrimenti confinate dietro le sbarre, trovano finalmente una risonanza pubblica.

In questa tassonomia del dolore, Granata non racconta mai i reati delle cinque donne, né le giudica. Con una prova d'attore brillante e struggente, si spoglia e invita tutti noi a spogliarci da ogni giudizio e pregiudizio affinché *Vorrei una voce*, spettacolo delicato e potente, intimo e universale, possa dimostrare che il Teatro – quello fatto con cura artigianale, con passione, con amore – si confermi l'unico luogo dove le sbarre smettono di essere visibili; uno spazio di ascolto condiviso in cui è ancora possibile sognare e riappropriarsi della propria libertà perduta. Financo in carcere.

Spettacolo visto il 13 marzo 2026 presso il *Teatro Ambasciatori* (Catania), all'interno della stagione 2025-2026 di *Palco Off*.

Scritto, diretto e interpretato da Tindaro Granata; con le canzoni di Mina; ispirato dall'incontro con le detenute-attrici del teatro Piccolo Shakespeare all'interno della Casa Circondariale di Messina nell'ambito del progetto Il Teatro per Sognare di D'Arteventi diretto da Daniela Ursino; disegno luci Luigi Biondi; costumi Aurora Damanti; collaborazione alla regia Alessandro Bandini; amministratrice di compagnia e distribuzione Paola Binetti; tecnici di compagnia Roberta Faiolo/Simone Arganini; produzione LAC Lugano Arte e Cultura; in collaborazione con Proxima Res; partner di produzione Gruppo Ospedaliero Moncucco – Clinica Moncucco e Clinica Santa Chiara.

ELENA PORCIANI

Francesco Cotticelli, Paologiovanni Maione (a cura di), La divina Maria

Tra i volumi che, nel 2023 e dintorni, hanno contribuito alle celebrazioni del centenario della nascita di Maria Callas occupa senz'altro un posto di rilievo la corposa miscellanea che Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione hanno curato lo scorso anno per la casa editrice Hollitzer di Vienna, specializzata in storia della musica e del teatro. *La divina Maria* ha infatti il pregio di presentare la figura del soprano greco-statunitense combinando l'ambito della musicologia con un approccio culturale volto a indagare Callas come 'mito d'oggi', per recuperare la nota categoria di Roland Barthes: perché 'divina' la cantante è stata – e continua a essere – nel più immediato significato omaggiante del termine, ma anche in quello di perfetto caso di studio di divismo. Ne è già prova la circostanza che l'apogeo del successo globale di Callas dati agli anni Cinquanta: col suo contaminare il talento e l'eleganza con il *glamour* e persino il gossip, il caso della 'divina Maria' risulta paradigmatico di un decennio segnato da inedite ibridazioni di *popular culture* e serie culturali alte – o perlomeno divenute tali, come il melodramma,

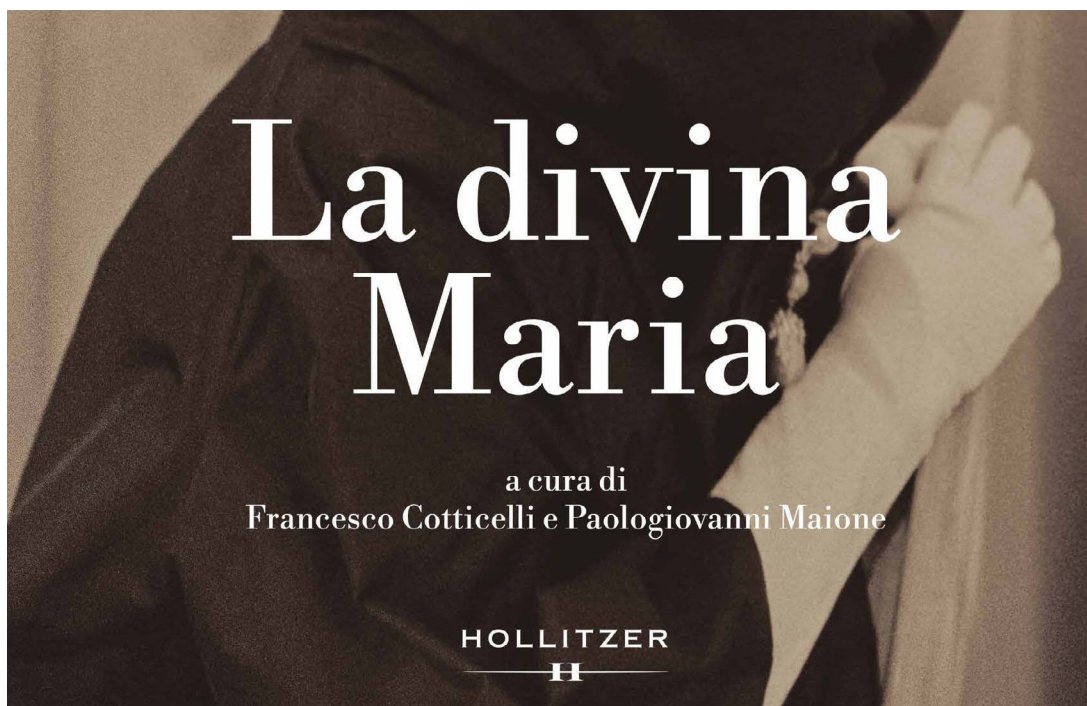


Fig. 1 Particolare della copertina del volume curato da Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, *La divina Maria* (Hollitzer, 2023).
©Hollitzer

nel corso del Novecento –, bene offrendosi in tal modo a un'analisi aggiornata alla luce degli studi intermediali e persino dei lavori di Jenkins sulla cultura convergente.

Il doppio passo musicologico e culturale del volume emerge sin dal contributo di apertura, firmato da Luca Aversano: «l'elemento più spiccatamente divino della cantante [...] sembra risiedere nel suo essere in costante e continua trasformazione» (p. 1), sia in merito «alle riconosciute capacità vocali e attoriali, che le permettevano di cambiare pelle di opera in opera, di personaggio in personaggio» (*ibidem*), sia in relazione alla «metamorfosi corporale» e al «corrispondente guardaroba» (p. 4), fondamentali nel condurre «il soprano dal mondo del melodramma alla scena mass-mediale» (*ibidem*). Sono considerazioni che fanno da ottimo viatico alla struttura della miscellanea: mentre la più circoscritta prima parte – occupata dai contributi di musicologi come Marco Beghelli, Michael Aspinall, Marco Pollaci e Gianluca Bocchino – si propone di rendere conto della straordinaria tecnica ed estensione vocale della cantante – in grado di spaziare dalle tonalità *dark* della verdiana Lady Macbeth all'agilità negli acuti delle protagoniste di Giacomo Puccini e persino agli aerei saliscendi canori del *Lakmé* di Léo Delibes –, i capitoli successivi mirano a esplorare le articolate strategie di costruzione dell'aura di divina da parte di Callas. Si tratta, com'è intuibile, di territori di indagine complementari, sostenuti da una chiave di lettura omogenea, che poggia sul comune riconoscimento della stratificata performance divistica della cantante: al percorso di espansione della voce dal naturale registro di contralto all'acquisita virtuosità non solo di soprano drammatico, ma persino di soprano leggero, ha corrisposto una altrettanto ferrea modificazione del proprio corpo e del proprio *look*.

Non si può qui dedicare il dovuto spazio a tutti gli studiosi e le studiose – Emanuela Grimaccia, Alberto Bentoglio, Federica Mazzocchi, Raffaella Viccei, Stefania Onesti, Fabiana Giacomotti, Silvano Arnoldo e Brad Carlton Sick, Uta Felten e Giulio Brevetti, Nicola De Rosa, Francesco Cotticelli, Jacopo Bassetta – che, nella più ampia seconda parte del libro, hanno dato vita a uno lavoro collettivo davvero ricco e stimolante sulla parabola di Callas, il cui *turning point* è consensualmente individuato nell'impressionante dimagrimento del 1953. Trasformandosi da ragazzona di imponente presenza scenica in silfide dallo sguardo studiatamente espressivo, Callas avvia quella che sarà un'indefessa minuziosa cura della propria immagine, avvalendosi del supporto della fidata stilista Biki, ma non di meno ispirandosi ai modelli hollywoodiani del momento – *in primis*, Audrey Hepburn e Grace Kelly – su cui innesta una traccia di ieratica greccità. È questo un processo che bene Arnoldo e Carlton Sick descrivono seguendo le interpretazioni callasiane della *Medea* di Luigi Cherubini: dall'«abito-corazza» (p. 151) della messinscena di Firenze, nel maggio 1953, al vestito «concet-

tuale, stilizzato e di ispirazione arcaica» (p. 164), disegnato da Salvatore Fiume, della *Medea* scaligera del dicembre del medesimo anno, e a quello più evanescente di Yannis Tsarouchis della *Medea* di Dallas nel 1958, per pervenire infine al *pathos* cinematografico della *Medea* di Pier Paolo Pasolini (1970). Quest'ultimo caso, peraltro, illustra il punto di arrivo del 'bel corpo' costruito di Callas, dapprima complementare al 'bel canto' e poi, col declino della voce, mediaticamente prevaricante, ma in seguito, a sua volta, ridotto a mero volto iconico: «la differenza primaria tra la sua *Medea* teatrale e quella cinematografica è che in quest'ultimo il primo piano rende superfluo sia il corpo che il canto» (p. 194). In altri termini, la circostanza che nel film Callas sia doppiata, perché il suo italiano era troppo simile a una variante di dialetto settentrionale incongruo con il personaggio, e prevalgano le inquadrature ravvicinate del viso, si lega al graduale imporsi, nella mitopoiesi divistica del personaggio, dell'astrazione immaginifica a scapito della fisicità corporea e vocale, un fenomeno che si è irradiato nei vari ambiti della «Maria Callas Mediagenica» (p. 252) su cui riflette, dati web alla mano, Bassetta nell'ultimo capitolo: in primo luogo la fotografia, indagata da Brevetti – si pensi solo al celebre *Ritratto di Maria Meneghini Callas* di Cecil Beaton del 1956 –, ma anche il cinema, oggetto del contributo di Cotticelli dedicato a Zeffirelli.

In questa direzione, prendendo in esame alcune recensioni alle sue performance, De Rosa parla di Callas anche nei termini, ripresi da Lotman, di un'«emozione culturale che permea più pratiche discorsive e generi testuali» (p. 226) e le riconosce una posizione di spartiacque nella cultura novecentesca. Secondo lo studioso, Callas incarna, nei termini di Aby Warburg, un'ossimorica *Pathosformeln* costituita dal legame tra il carisma divistico e «un afflato dionisiaco o, meglio, demoniaco» (p. 228), un aspetto su cui Eugenio Montale è stato uno dei primi a insistere a proposito della «capacità di Callas di trasformare le asprezze vocali in potenziale espressionismo, con qualità persino stregonesche e demoniche: "raggiunge il titolo di diva la cantante che sa trasformare in pregi i suoi difetti"» (p. 229). Comprendiamo, quindi, che con Callas siamo al cospetto di una formazione di compromesso tra opposti e che proprio questo costituisce la forma simbolica del Novecento da lei rappresentata, come suggerisce anche un passo in cui la studiosa tedesca Ute Felten evoca il modello di Marilyn Monroe: «la diva, dunque, incorpora una combinazione fra l'eroina classica, che vuole ascendere ma cade molto in basso, e il martire cristiano, che cerca la redenzione di sé stesso e del suo pubblico» (p. 203). Si tratta di descrizioni che, pur da prospettive diverse, gettano luce su una percezione comune, e cioè che 'la divina Maria' dà vita a una performance simbolica del melodramma come modo dell'immaginario della contemporaneità, sospeso tra il tragico, a cui chiama il destino esistenziale della cantante, oltre che la cavernosità della sua voce, e il *popular*, su cui si dipanano invece la fama

e l'aura *midtcult* del personaggio mediatico: un'ambivalenza in cui si gioca la non diminuita attualità dell'emozione culturale che risponde al nome di Maria Callas.

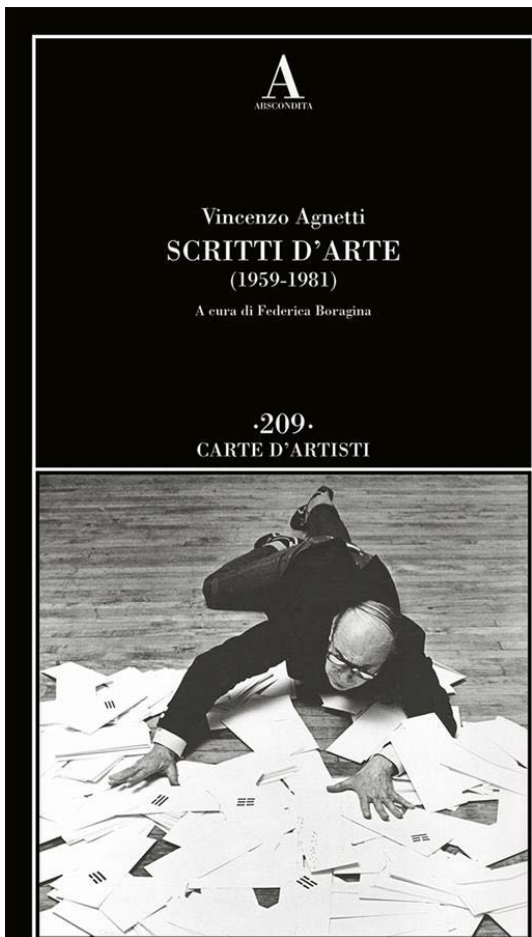
VIVIANA TRISCARI

Vincenzo Agnetti, Scritti d'arte (1959-1981)

È uscita nel 2024 per i tipi Abscondita la raccolta degli *Scritti d'arte* di Vincenzo Agnetti. Il volume, curato da Federica Boragina, con una postfazione di Marco Meneguzzo (*La deposizione del pensiero*) e una nota di Germana Agnetti, fa parte dell'iconica collana Carte d'artista e include gli scritti di Agnetti redatti tra il 1959 e 1981. Come spiega la curatrice nell'*Introduzione* al volume, gli estremi cronologici coincidono con quelli della sua militanza artistica e con la scelta di abbandonare la pratica pittorica ancora legata ai modi dell'informale. Nel 1959 Agnetti decide infatti di dedicarsi alla scrittura «sia essa teorica, ossia volta a delineare la propria poetica, sia essa critica cioè orientata a definire il proprio posizionamento rispetto al contesto artistico contemporaneo o ancora, ad accompagnare l'opera di amici artisti in occasione di mostre e pubblicazioni» (p. 11).

Il libro consta di quattro sezioni, più una quinta in cui sono raccolte alcune interviste rilasciate dall'artista (*Come stanno le cose. Interviste a Vincenzo Agnetti*). Boragina, nel testo di apertura, delinea i caratteri fondamentali di ognuna: se negli *Scritti proposizionali* e negli *Interventi spontanei per alcuni amici* l'«attitudine teorica e critica» è innervata «da sfumature e suggestioni poeti-

Fig. 1 Copertina del volume di Vincenzo Agnetti, *Scritti d'arte (1959-1981)*, a cura di Federica Boragina (Abscondita, 2024). In copertina: Vincenzo Agnetti, *Quattro titoli / Surplace*, 1979-1980 (particolare). ©Abscondita



che», più forte si mostra la matrice concettuale all'interno delle *Inserzioni anonime*, insieme di testi pubblicati negli anni Settanta sulle pagine della rivista «Data». Una selezione di stralci dal *Rammentatore critico* (1971), corpus per la maggior parte inedito di schede dedicate ai propri lavori, è qui pubblicata nell'omonima sezione accanto ad altri contributi apparsi in cataloghi o riviste, tutti contrassegnati da un'intonazione esplicativa e accomunati dalla volontà di far entrare il lettore all'interno di un complesso, spesso criptico, laboratorio mentale. Nel *Rammentatore* Agnetti insiste infatti «sulla genesi teorica del proprio operare, sottolineando come le opere, una volta compiute, altro non siano che dei “rammentatori”, ossia dei rimandi a quella genesi concettuale» (p. 142).

La curatrice inserisce prima di ogni sezione e sottosezione anche una nota storico-critica utile a contestualizzare i diversi momenti della scrittura di Agnetti all'interno della sua parabola artistica e critica. Da ultimo, Boragina spiega anche i motivi di talune esclusioni: non trovano difatti posto tra le pagine del volume «le scritte che compaiono sulle opere, i canovacci delle operazioni di teatro statico e i testi letti durante le performance» (p. 12). La ragione – ci viene detto – risiede nel trattamento che Agnetti riservava alla parola situata ‘dentro’ l'opera, spazio-tempo nel quale essa abdicava alla sua natura logico-razionale per farsi di volta in volta «intonazione», «suggestione», «lampro» (p. 13). Ma la scrittura in quanto pratica, come annota Meneguzzo nella postfazione, è stata per Agnetti una costante di tutta la sua vita, strumento di «dilatazione» del pensiero e cioè scrittura sull'arte e sugli artisti e al contempo anche modalità espressiva autonoma (vengono ricordati a proposito il «romanzo» *Obsoleto* edito nel 1967 all'interno della collana Denarratori di Vanni Scheiwell e le poesie contenute in *Machiavelli 30* del 1978). D'altronde, il contesto storico-artistico e la categoria della *concettualità* entro cui l'opera agnettiana si colloca non consentono (e anzi non richiedono) semplicistiche distinzioni circa le possibilità d'impiego e di sperimentazione attraverso la parola scritta. A quell'altezza, il linguaggio ‘dell'arte’ e il linguaggio ‘sull'arte’ sono spesso omologhi, altamente formalizzati e ideologizzati, dovendo reggersi sui medesimi, antinomici, principi: «il politico e l'oggettivo» (Meneguzzo, p. 233).

Tuttavia, gli aspetti dell'operare di Agnetti che i testi raccolti nel volume mettono in rilievo, e che l'apparato curatoriale ci aiuta meritoriamente a cogliere, sottolineano anzitutto i tratti particolari di una ricerca che si mostra affine ma non uniforme rispetto al panorama coevo. Il primo di questi concerne la qualità sottilmente divergente della poetica auto-

riale rispetto alle forme dominanti del concettualismo nordamericano e dello sperimentalismo della neoavanguardia letteraria. Scarto identificato, ad esempio, nell'uso della contraddizione accanto alla tautologia («La tautologia è statica: ridice in amplificazione. La contraddizione è dinamica: si assale e assale», p. 81) e nell'inserzione di un quoziente emozionale all'interno del registro analitico, algebrico, di un'arte che si voleva liberata dal soggetto e che, per ciò, si pretendeva liberata *tout court* («Di fronte agli oggetti la verità è una sola, è che solo noi siamo il corpo e il perimetro delle cose. Lo esige il nostro stato cosciente», p. 83). Liberazione che nel caso di Agnetti è stata davvero radicale, essendosi concretizzata in un'«assenza», l'«assenza completa», come la definisce nell'intervista a Tommaso Trini, a proposito del periodo di nomadismo e silenzio passato nel deserto come tecnico elettronico. Una fase rivendicata più volte, motivata dalle urgenze di una «vocazione» al distacco e alla ribellione, attraverso cui ha potuto inverarsi il primato della «vita trascorsa» sul percorso d'artista («L'inquinamento si verifica quando l'essere è sostituito dall'elenco delle opere fatte», p. 231). Si tratta di una postura che, nonostante le differenze, ci rimanda col pensiero a quella, radicalissima, di una ex critica quale fu Carla Lonzi.

Il secondo aspetto, più generale, riguarda la già citata ubiquità della scrittura nella sua opera e il riconoscimento della dimensione polivalente della stessa. Si veda, a titolo di esempio, lo scritto proposizionale «*In allegato vi trasmetto un audiotape della durata di 40 minuti*» pubblicato su «Data» nel 1974. Il testo, che l'anno precedente era stato parte di un'operazione di teatro statico (e che dunque nasceva come opera d'arte), mette insieme l'analisi dello scenario artistico del tempo e una personale dichiarazione di poetica. Qui Agnetti, dopo aver discusso la pratica di artisti quali Kosuth, il collettivo Art & Language, Buren, Arakawa, conclude sostenendo la necessità di oltrepassare «il concetto di “arte come idea” fine a sé stessa», rinunciando al verticalismo dell'*inventio* di marca duchampiana in favore di una «condizione orizzontale dell'arte», ovvero la sua elevazione a «momento di riflessione» rivolto «al perché delle cose e dei gesti...» (p. 75). Anche negli *Interventi spontanei per alcuni amici* Agnetti non veste né «panni di artista, né quelli di critico» (p. 86), piuttosto – come scrive Boragina – questi scritti testimoniano l'estensione della sua «esperienza di spettatore d'arte ai confini della complicità e del transfert creativo» (*ibidem*), dismettendo la separazione tra teoria e critica e insieme quella tra la propria e l'altrui ricerca (il riferimento è ad artisti e amici quali Manzoni, Castellani, Melotti *et al.*).

L'opera concettuale di Agnetti, la sua idea della scrittura «come principio e destinazione, come strumento e obiettivo, in una continua compenetrazione osmotica fra teoria e prassi» (Boragina, p. 16), ci consente di fare un salto cronologico ed ermeneutico poiché col suo *modus* anticipa categorie analitiche coniate nell'iper-contemporaneità per inquadrare le produzioni ibride di molti artisti-scrittori: mi riferisco al fenomeno che Jean-Max Colard ha identificato con l'etichetta di *littérature plasticienne* o alla teorizzazione di una *littérature conceptuelle* elaborata da Pascal Mougin. Da queste prospettive, la separazione vocazionale cessa di farsi discriminare, accogliendo la complessità di una prassi che è insieme artistica, letteraria, critica, e umana. L'oggetto artistico – la cui esistenza è divenuta un fatto accidentale – funziona per Agnetti come un dispositivo elastico, è infatti «deposizione del pensiero» e successivamente «dilatazione» dello stesso in discorso, secondo un processo equivalente e reversibile. «Io scrivo delle cose dalle quali ricavo i miei quadri che a loro volta mi sono di stimolo per altri scritti...» (p. 227).



| Cross-fade

ROBERTO CHIESI

Michele Guerra (a cura di), Bertolucci A-Z

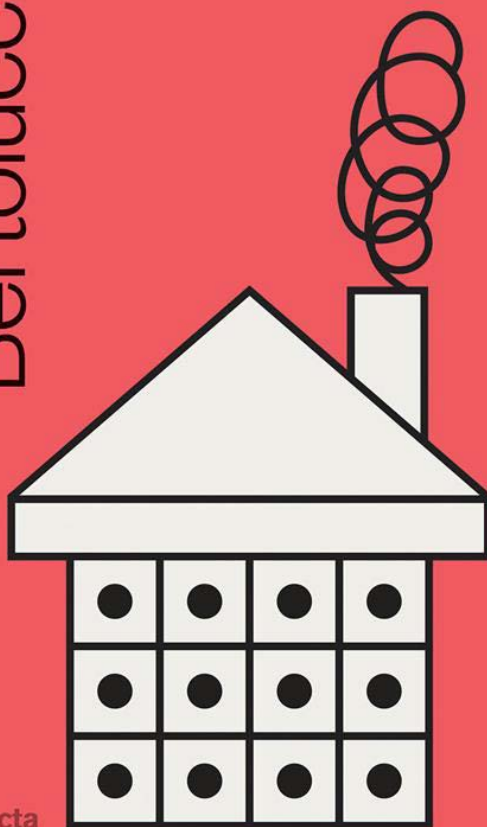
«Un uomo seduto all'esterno della propria dimora o affacciato a una delle sue porte. In lui c'era, infatti, una vivissima, fondamentale coscienza "di soglia", la tendenza a percepire la vita come passaggio, scorrimento, flusso tra luoghi opposti, come andirivieni incessante tra il familiare e l'estraneo, fra il qui e l'altrove, tra il feriale e il mistero. Vivere significava per lui non solo cercare dei momenti di silenzio o di sosta nella fuga del tempo ma accettare di spostarsi senza tregua: «Sono qui fra un arrivo e una partenza», recita un emblematico verso di *Fogli di un diario delle vacanze*».

Con queste parole Paolo Lagazzi ricorda la figura di Attilio Bertolucci in *Soglie*, una delle ottantacinque voci di *Bertolucci A-Z*, nuovo volume della collana enciclopedica A-Z di Electa, il quindicesimo, pubblicato il 16 marzo 2026, in occasione della ricorrenza dell'ottantacinquesimo anno dalla nascita del figlio maggiore del poeta, Bernardo. Si tratta di un volume anomalo perché a differenza degli altri titoli della collana, dedicati ognuno a una personalità centrale della cultura del Novecento, questo, invece, è incentrato su tre artisti: l'autore della *Camera da letto* e i suoi due figli, appunto Bernardo e Giuseppe, soprattutto cineasti ma non solo.

Il «flusso tra luoghi opposti, come andirivieni incessante tra il familiare e l'e-

Fig. 1 Copertina del volume curato da Michele Guerra, *Bertolucci A-Z* (Electa, 2026). © Electa

Bertolucci



Electa

straneo» non percorre soltanto la voce *Soglie* ma l'intero volume perché il curatore Michele Guerra, studioso di teoria del cinema dell'Università di Parma – autore, tra l'altro, con Vittorio Gallese, del libro *Lo schermo empatico. Cinema e neuroscienze* (Cortina, 2015), tradotto in inglese da Oxford University Press, e attualmente sindaco della stessa città – equipara la struttura del libro ad una grande dimora, una casa dalle stanze differenti ma che trovano il loro connotato comune nella poesia, con cui il padre e i figli si sono misurati in forme e direzioni diverse. Infatti le stanze sono separate l'una dall'altra ma talvolta svelano spazi comunicanti che conducono da uno all'altro o a tutti e tre. A questo proposito, Lucilla Albano, nella voce *Poetico*, parlando del cinema di Giuseppe, sottolinea «il suo essere poeta nel suo lavoro di regista» e ricorda il suo saggio *Una vita in versi*, «(diventato poi anche una performance teatrale e un video), dove Giuseppe si confronta con la sua immagine riflessa nei versi del padre, nove poesie che lo implicano direttamente, scritte da Attilio tra il 1950 e il 1965: la rilettura e il commento, da parte di un personaggio, di testi che lo riguardano direttamente è una pratica davvero rara [...] ritrovarsi trasformato in un oggetto, in una *terza persona* [...] e fonte di una infinita gratificazione e però anche causa di una grande inquietudine».

Le voci sono firmate da trentadue autori, ovviamente dalle provenienze più eterogenee: la critica letteraria nel caso di Gabriella Palli Baroni e Sofia Panza; quella cinematografica per Francesco Casetti, Marco Giusti, Sara Martin, Paolo Noto, Luca Peretti, Vito Zagarrio; la storia per Andrea Martini e Carlo Ugolotti; la musica per Filippo Bianchi e Alessio Vlad; lo spettacolo per Fabrizio Gifuni, Marco Tullio Giordana e Jeremy Thomas e non mancano scrittori e giornalisti quali Guido Conti, Tiziana Lo Porto, Giacomo Papi e Walter Veltroni. Una certa discontinuità è quasi inevitabile e purtroppo in alcuni testi l'enfasi celebrativa prevale sull'analisi critica o sul rigore della testimonianza.

È particolarmente interessante riscontrare, in numerosi contributi, quali forme di differenziazione venissero assunte nel passaggio dal padre ai figli e fra questi ultimi. Per esempio, riguardo alla *Politica*, lo stesso Guerra rileva che «a differenza del fratello, Giuseppe non vincola l'impegno politico al suo lavoro, non crea sovrapposizioni o interferenze tra ciò che fa e ciò che politicamente pensa o studia. Non è l'arte che orienta e guida la politica, ma è la politica che si esprime attraverso l'arte, in forma più libera e non di rado, soprattutto nel Giuseppe teatrale, enormemente provocatoria». Anche nei confronti del cinema, sia Attilio che Bernardo e Giuseppe vivono un'intensa cinefilia, una profonda passione per l'arte delle immagini in movimento ma se il padre è un attento spettatore e anche, in gioventù, un critico acuto e attento, come sottolinea Roy Menarini, Bernardo viene segnato dalla rivoluzione della Nouvelle Vague e in particolare dall'ammirazione per le infrazioni di Jean-Luc Godard ma, dopo

un primo periodo in cui segue la scia pasoliniana prima e godardiana poi, privilegerà spesso un cinema epico o romanzesco di grandi dimensioni produttive, agli antipodi da quello del fratello Giuseppe, che si misurerà in modo ricorrente con la sperimentazione di linguaggi diversi (con il teatro e la letteratura) e, contemporaneamente, svolgerà anche un significativo ruolo di promotore istituzionale della cultura, in particolare nel corso del quindicennio in cui fu Presidente della Cineteca di Bologna, dal 1997 al 2011.

Un elemento importante che li accomuna è l'esigenza di riferirsi nelle loro opere alla realtà nella stessa misura della dimensione onirica, come evidenzia ancora Lagazzi:

Questa disposizione originale si dispiegherà sempre più nella poesia di Bertolucci nelle forme di una personalissima *rêverie*, di una fluttuazione inarrestabile della mente e dell'anima tra la coscienza e l'inconscio, tra la veglia e il sonno, fino al grande respiro epico-lirico della *Camera da letto*, sorta di *rêverie* tendente all'infinito. Anche il cinema di Bernardo, profondamente refrattario a ogni rappresentazione puramente realistica o neo-realistica, è segnato dal bisogno di muoversi tra la realtà e i sogni, fra il concreto e il lirismo, tra le evidenze sensibili e l'onirico.

In una delle voci più belle, *Camera (da pranzo)*, Fabien S. Gerard analizza il carattere rituale e rivelatore delle sequenze conviviali nel cinema di Bernardo mentre in *Verdi Vlad*, a proposito del film *Strategia del ragno* (1970), dove Bernardo inserì brani operistici del *Rigoletto* e di *Attila*, scrive acutamente che «nell'uso di quella musica, che si insinua con un'evocativa forza sottile, si manifesta la rappresentazione metaforica di un viaggio nei labirinti dell'inconscio e della memoria, dove la ricerca della figura paterna porta ad un confronto con la propria coscienza e all'identificazione delle proprie origini culturali».

Numerose sono anche le voci dedicate ai rapporti dei Bertolucci con altre grandi personalità, come *Pasolini*, scritta da Marco Tullio Giordana che incorre in un errore non privo di significato: confonde una fotografia sul set della *Terra vista dalla luna* (1966) che ritrae Pasolini e Totò, con un'immagine scattata durante le riprese di *Mamma Roma* (1962), attribuendo al poeta-regista «una barba mal fatta» che in realtà è l'effetto di una propria reinvenzione fantasmatica della sua immagine. Piero Spila rievoca l'estroso e sfortunato intellettuale Enzo Ungari, uno dei pochi a difendere *Partner* di Bernardo, cui dedicò anche il magnifico libro *Scene madri di Bernardo Bertolucci* (Ubulibri, 1982) e che collaborò con lui per *L'ultimo imperatore* (1987) e con Giuseppe per *Oggetti smarriti* (1980): Ungari, nella scrittura, «usava uno straripante immaginario preesistente, costruendo «un sabba di inquadrature rubate in bianco e nero o a colori, in cinemascope o in superotto».

Guido Conti ripercorre il lungo rapporto fra Attilio e Cesare Zavattini, soffermandosi sul 1977, quando avviene «uno scambio di lettere tra Bertolucci e Zavattini che segue, come racconta Attilio, un'animata telefonata circa il film *Novecento*. Quella volta Attilio alza la voce con il suo amico e maestro. Zavattini, uno dei protagonisti incontrastati del neorealismo, si confronta con Attilio che difende la poetica "hollywoodiana" di Bernardo». Conti, che, con Manuela Cacchioli, ha curato l'epistolario fra i due scrittori (*Un'amicizia lunga una vita. Carteggio 1929-1984*, MUP, 2004), ricorda un passaggio significativo di una lettera di 'Za' al poeta parmense: «Caro Attilio, sono un po' disperato. Come non ci siamo capiti circa il cinema a proposito di Bernardo, così non ci siamo capiti circa l'arte. Perché non riconoscere – ho appena ricevuto la tua lettera – che siamo tanto lontani in certe fondamentali interpretazioni della vita pur essendo tanto vicini in altre? Però mi pare certo che, tirate le somme, ci contrapponiamo in un modo tale da poterci trovare storicamente in lotta. Che importa che né tu né io sparerebbero?»

GIULIO IACOLI

Bernardo Bertolucci. Il Novecento, a cura di Gabriele Pedullà

Snodandosi su due piani del Palazzo del Governatore, in una varietà seducente di materiali espositivi – dettagliatissimi pannelli, infografiche, mappe, sequenze video, profili degli attori e del cast tecnico, fotografie di scena e preparatorie, testimonianze e suggestioni bibliografiche, modelli pittorici e filmici, reperti della lavorazione del film e del mondo contadino padano –, la mostra parmigiana dedicata dalla Fondazione Bertolucci a Bernardo e a *Novecento*, in collaborazione con il Comune di Parma e con il supporto della Cineteca di Bologna, curata con libero estro e ammirevole consapevolezza da Gabriele Pedullà con Electa, affonda il proprio sguardo su un biennio, quello della realizzazione del film (1974-1975), per operare in modo centrifugo, celebrando l'ampia serie di connessioni intertestuali e fra storia, società e immaginario cinematografico, cui la pellicola rinvia.

Suddiviso in quattro macrosezioni nitidamente delineate (*Il contesto. Gli anni Sessanta e l'Emilia dei Bertolucci; Le riprese; Il film; La ricezione*), il percorso invita a rintracciare fili consistenti tra Bernardo e i Bertolucci, nella comune apprensione del paesaggio rurale, tra la casa di famiglia di Baccanelli, alle porte di Parma, e l'appenninica, isolata Casarola, luogo emblematico della poesia di Attilio e *location* per le riprese de *La teleferica*, primo cimento con il cinema di Bernardo, in 16mm, del '56; fra Bernardo e l'*auctoritas* familiare, amica e nondimeno faticosa di Pasolini; fra il cinema politicamente impegnato del Bertolucci anni Settanta

Fig. 1 Album di famiglia dei Bertolucci. Attilio e Giuseppe a Casarola alla metà degli anni Sessanta. Foto di ©Federico Manusardi





Fig. 2 Gino Covili, *Il mietitore*, 1972, tecnica mista su tela, Pavullo nel Frignano (MO), Casa Museo Covili

ta, il modernismo e un insieme di modelli e paralleli, dichiarati e possibili, tra le arti figurative e il cinema d'avanguardia, da Pellizza da Volpedo, il cui *Quarto stato* campeggia nella locandina, oltre che nei titoli di testa, di *Novecento*, e Guttuso e Schifano, al senso delle stagioni agricole nel naïf pavullese Gino Covili, dal Dovženko di *La terra* (*Zemlja*, 1930) a Godard; fra l'*opus magnum* che segna la consacrazione di Bertolucci e una discernibile vocazione al gigantismo, a dire tutto, propria del romanzo dello stesso decennio (*Horcynus Orca* di D'Arrigo, *La Storia* di Morante, *Petrolio* di Pasolini, destinato a vedere la luce a decenni di distanza; ma anche, in una direzione in parte diversa, un romanzo di racconti minimali come *Sillabari* di

Parise – oltre a grandi eventi cinematografici e *concept album* del periodo); fra i dati e le figure della storia italiana della prima metà del Novecento, dall'avvento del fascismo all'immediato dopoguerra, e la reimmaginazione della storia dei 'paesani' da parte del Bernardo loro conterraneo. E, certo, gli spunti connettivi non si esauriscono in queste brevi esplicazioni.

Allo stesso tempo, il percorso espositivo conduce a evidenziare spalate, spinte disgiuntive, tenendo al centro un film esemplare anche per le contraddizioni che albergano al suo interno, partendo con il rilevarle dai principi e dalle circostanze che conducono alla sua realizzazione, su cui Gabriele Pedullà fonda le proprie considerazioni introduttive, nel contributo che inaugura la sezione *Lecture* contenuta nel catalogo (*Cerchio, linea, spirale: geometrie di B.B.*), e che, tra gli altri meriti riporta quello di avere individuato una struttura caratteristica di *Novecento*, quella che descrive un movimento spiraliforme, un reiterato indugio sulle ripetizioni, accanto agli avanzamenti narrativi, che hanno luogo nella Storia, e nella storia raccontata, dei Berlinghieri e dei Dalcò.

Una prima volontà di esplicitare una forma di rottura rispetto ai codici dominanti della cinematografia contemporanea è in effetti verificabile nella dichiarazione, da parte del regista, di una consapevole presa di distanza dal sistema produttivo egemone. Certo, il regista ottiene per il film una grande coproduzione internazionale, potendo vantare il credito della propria recente, clamorosa affermazione con *Ultimo tango a Parigi*, fra l'altro intridendo il discorso di *Novecento* di un erotismo (e di un om erotismo tutt'altro che sottotraccia) che fa appello, senz'altro, ai mutati gusti e curiosità del grande pubblico; flirta, sì, con lo *star system*, radunando sotto la sua direzione un cast – oltre che un cast tecnico – memorabile, irripetibile; ma gioca secondo regole tutte proprie, sovrintendendo alla scrittura e alla lavorazione del film con la notevole libertà creativa che si è conquistato.

Ancora, di *Novecento*, in quanto anticipazione o epitome del cinema del regista nella sua globalità, luogo in cui i suoi grandi temi, con Pedullà, «si presentano, per così dire, "in purezza"», viene evidenziato il discorso sulla famiglia-prigione, che, ha scritto sempre con acume il curatore, fa sì che «molti dei suoi film ruotino attorno al desiderio di evadere da una reclusione dorata, spesso evocata anzitutto in termini architettonici: ville trasandate, appartamenti pieni di libri e regge sfavillanti d'oro, nelle cui stanze si respirano la storia e la cultura, ma che sembrano anche state concepite appositamente affinché l'aria di fuori non possa penetrarvi e i pochi eletti che vi risiedono non ne possano uscire, neanche se decidessero di farlo». È la condizione di Alfredo Berlinghieri, ma è anche quella, *mutatis mutandis*, di Bernardo, secondo quanto il percorso allestitivo sottolinea, tenendo insieme l'omaggio ai Bertolucci, con la cognizione, nel figlio artista, dell'impossibilità della fuga, dell'imprescindibilità del rapporto con

le origini e nello specifico del dialogo con la generazione precedente (che già aveva compiuto un significativo gesto di ribellione), e, d'altra parte, la storia dei padroni affiancata e intrecciata a quella dei 'paesani', e dunque dell'inesorabilità del nuovo, nella costruzione del motivo fondamentale del doppio, nella pellicola, incarnato da Alfredo e Olmo.

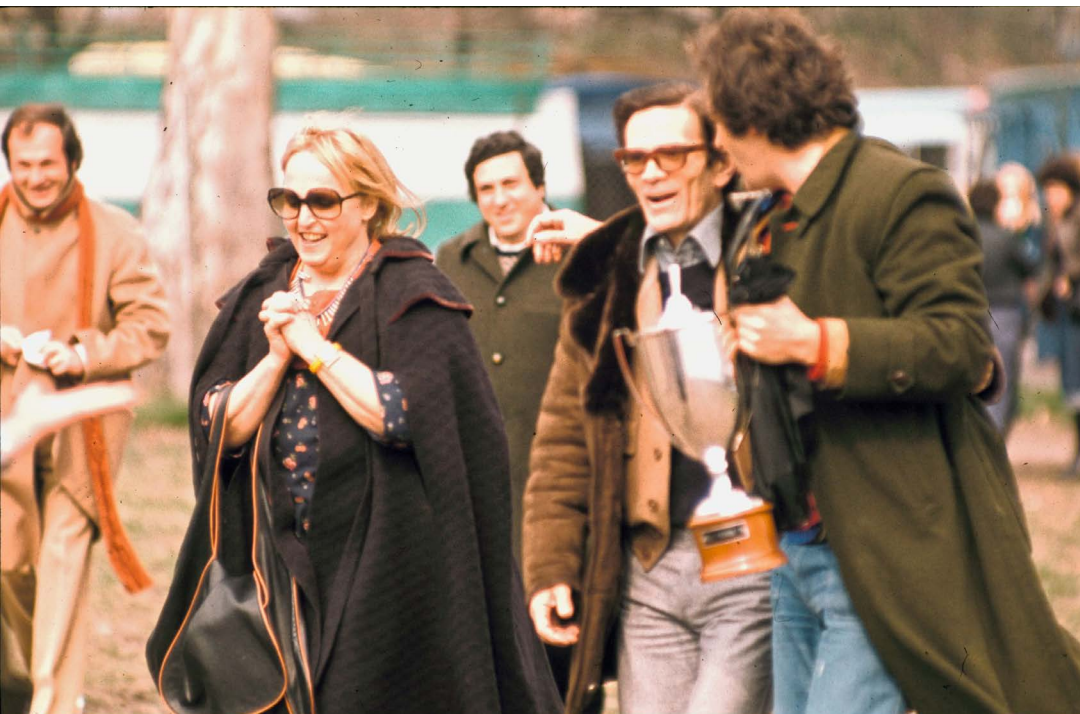


Fig. 3 Betti, Pasolini e Bertolucci a fine partita. Fotografia di ©Gideon Bachmann, 1975

Un'ulteriore ambivalenza, il riconoscimento di un'affiliazione che convive con la necessità di affrancarsi da un'autorità ingombrante, è espressa nel già anticipato rapporto con Pasolini. Una sala espositiva si incentra, con dovizia di materiali per la ricostruzione critica, sulla celebre partita fra la troupe di *Novecento* e quella di *Salò*, giocatasi in una fredda giornata, il 16 marzo del '75, al parco parmigiano della Cittadella. Il derby esemplifica bene, nel divertito agonismo che lo caratterizza (ma pare che Pasolini avesse digerito male la sconfitta del suo team-troupe), il confronto tra le due figure di intellettuale, e dunque due idee di cultura e società, certo molto vicine fra loro, ma anche rette, entrambe, dall'aspirazione a lasciare un segno autonomo, al superamento di sé stesse, nelle opere-*summa* cui danno vita negli stessi anni, come si evince dal contributo di Emanuele Trevi presente nel catalogo, *Bertolucci romanziere*.

Mi soffermerei, in conclusione, su due punti chiave dell'esposizione: salendo al grande atrio del piano superiore si è accolti dal tripudio del rosso, da una nutrita selezione di opere d'arte secondonovecentesche che cele-



Fig. 4 Franco Angeli, *Cimitero partigiano rosso*, 1963, tecnica mista con velatino, collezione privata. Foto di ©Tommaso Forti ©Franco Angeli, by SIAE 2026

brano gli ideali della rivoluzione, in accordo con la grande bandiera che sfila nel finale del film (e, nelle salette attigue, con i libretti rossi e il trailer della *Chinoise* di Godard, individuato, insieme a Brecht, come modello per una reinvenzione del realismo che passa attraverso la lezione dello straniamento e l'adozione di tecniche innovative di ripresa e recitazione).

Al piano inferiore, a suggellare l'incontro del regista, con *Novecento*, con la dimensione plurale, di gruppo coeso, del lavoro autoriale, in una teca è ospitato il prezioso album 'nuziale', contenente foto effettuate in scena e a margine dalle riprese, e dallo stesso Bertolucci fatto stampare e regalato ai suoi collaboratori.

È uno dei doni, questo, destinati agli spettatori da un'esposizione che, lo si è potuto intuire, si caratterizza per la pluralità di apporti e implicazioni, e dunque per la possibilità di compiere un approfondito percorso riflessivo, a più livelli e velocità, e ancora per la densità problematica della rilettura di un secolo delle arti e della storia sociale e culturale di un Paese che l'*unicum* costituito dal film – è bene, in conclusione, ribadirlo – consente di affrontare organicamente.

