



GALLERIA |

«Noi leggiavamo...»

Fortuna iconografica e rimediazioni visuali dell'episodio
di Paolo e Francesca fra XIX e XXI secolo

a cura di Gaetano Lalomia, Giovanna Rizzarelli

Introduzione a «Noi leggevamo...». Fortuna iconografica e rimediazioni visuali dell'episodio di Paolo e Francesca fra XIX e XXI secolo

a cura di Gaetano Lalomia e Giovanna Rizzarelli

Il rapporto che lega testo e illustrazioni e l'interazione tra icona e parola nella *Divina commedia* hanno da sempre interessato gli studiosi, i quali hanno prestato attenzione sia alla precoce fortuna iconografica del poema dantesco, sia al «visibile parlare» del suo autore. La capacità, quasi naturale, della poesia della *Commedia* di evocare immagini reali e mentali trova dunque, a ragione, ampio spazio nelle celebrazioni dantesche.

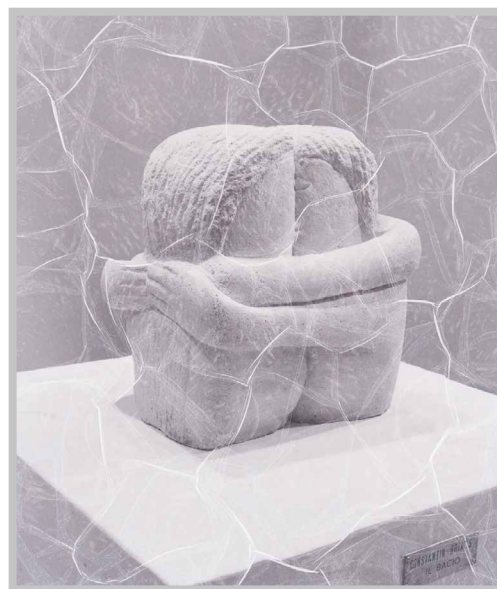
Questa Galleria si inserisce nel solco delle molte iniziative legate alla fortuna visuale di Dante, focalizzando però l'attenzione non soltanto sulle prime traduzioni iconiche del poema dantesco, ma spingendosi a esplorare la ricezione visiva della *Commedia* attraverso un arco cronologico ampio: prendendo le mosse dalle prime illustrazioni trecentesche, la Galleria si concentra poi sulla fiorentina produzione artistica legata al poema che si sviluppa a partire dall'Ottocento, fino a giungere alle transcodificazioni (iper)contemporanee. Insieme al desiderio di mappare la vitalità della ricezione per immagini del capolavoro di Dante nel corso dei secoli, si è voluto esplorare anche territori meno indagati della fortuna iconica del poema, dal fumetto al cinema, dal teatro ai videoclip musicali. È apparso opportuno, dunque, in occasione delle celebrazioni dantesche, riflettere sulla lunga durata della fortuna visiva, e transmediale, della *Commedia* attraverso una prospettiva pluridisciplinare che ha coinvolto studiosi e studiosi dalle competenze diverse, ma uniti dalla comune attenzione alla visualità.

Per esplorare un variegato repertorio di immagini ispirate alle terzine dantesche, la Galleria segue il *fil rouge* rappresentato dal celeberrimo canto V dell'*Inferno*, nel quale Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca. L'episodio, caro ai romantici di tutta Europa, è stato oggetto di svariati commenti (testuali e visuali) in ragione della sua icastica portata passionale.

Se numerose sono le analisi delle terzine dantesche dedicate ai due infelici amanti di Rimini e altrettanto variegata le posizioni interpretative adottate nel corso del tempo (a partire dai commentari antichi fino agli interpreti a noi vicini), non meno vitali e cospicue



Anselm_Feuerbach, *Paolo und Francesca* (drawing)



Constantin Brancusi, *Il Bacio*, 1908-1931 ca.



si rivelano le traduzioni in immagini che di questo canto sono state realizzate nel corso dei secoli. Ne ha offerto un breve saggio Lorenzo Renzi (2007, cap. VII), che ha provato a ripercorrere attraverso i secoli la maestria degli artisti nel leggere, e rileggere, il testo dantesco attraverso la componente visiva che le parole suggeriscono, sino ad arrivare, per esempio, a Brancusi, il quale rappresenta due esseri che si baciano privi di qualsiasi elemento narrativo riconducibile ai versi danteschi.

La Galleria tenta, attraverso la ricostruzione della fortuna iconografica del V canto dell'*Inferno*, di rispondere a molteplici interrogativi critici: che cosa accade dalle prime miniature dei manoscritti della *Commedia* fino e oltre il cinema muto? In che modo il «visibile parlare» dantesco ha influenzato e incoraggiato le trasposizioni in immagini del poema? Quale spazio occupa la storia di Paolo e Francesca nell'immaginario visuale della modernità e della contemporaneità? Quali sono i supporti e i media visivi impiegati nel tempo per rendere sempre più celebre il bacio tra Paolo e Francesca e le sue conseguenze mortali? Che cosa accade quando il canto dantesco prende corpo nelle rappresentazioni filmiche e teatrali?

La Galleria è stata organizzata in quattro sezioni che dialogano con vari aspetti del testo e con le diverse arti visive, per dar conto della variegata transcodificazione iconica alla quale è stato sottoposto il celebre canto dei lussuriosi.

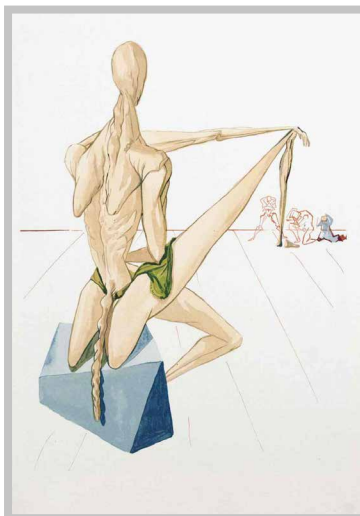
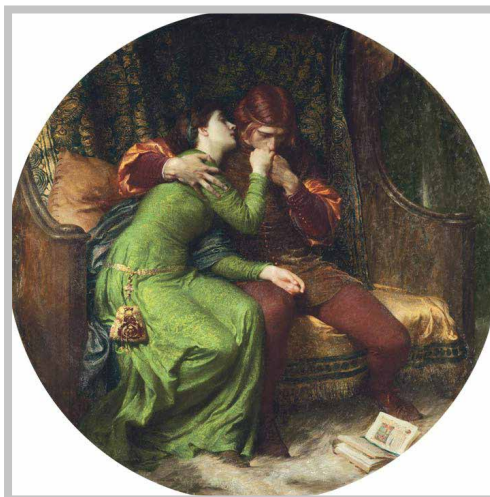
La prima sezione, **soglie**, accoglie due schede che offrono al lettore un utile preambolo per ricostruire, da un lato, grazie al contributo di Marcello Ciccuto, le intrinseche doti visive del V canto e le differenti questioni interpretative che esso pone, e, dall'altro, con il contributo di Laura Pasquini, le sue fonti figurative. Si sono osservate, da una prospettiva di insieme, le sfumature con le quali la poesia dantesca delinea il ritratto dei due cognati di Rimini e al contempo si è ricostruito quali immagini reali note a Dante, abbiano alimentato le «biblioteca interiore» del sommo poeta. Ipotesti verbali e fonti visive del canto V dell'*Inferno* costituiscono così la via di accesso, soglia imprescindibile, per attraversare con maggiore consapevolezza la storia – lunga settecento anni – della traduzione in immagini della *Commedia*.

Nella seconda sezione, **segmenti**, la Galleria prosegue mettendo a fuoco gli elementi salienti che costituiscono l'ossatura narrativa e tematica del canto V dell'*Inferno*. Come in pochi altri canti della *Commedia*, Dante dà prova delle proprie doti di 'architetto' della narrazione: la descrizione del secondo cerchio infernale e gli incontri che vi hanno luogo si snodano all'interno di una perfetta macchina diegetica che accompagna il lettore attraverso un cadenzato percorso narrativo culminante nello svenimento



Campochiesa, San Giorgio, Giudizio finale, 1446

del poeta. La sezione prende le mosse dalla struttura triplice del canto, che contiene in un perfetto dispositivo tre differenti livelli diegetici. Il contributo di Gaetano Lalomia si confronta con il modo in cui nel corso del tempo l'attenzione degli artisti si è concentrata quasi esclusivamente su uno di tali livelli, escludendo gli altri. Il tempo del racconto ha cono-

Salvador Dalí, *Minosse*, 1950-52Ludwig von Hofmann-Zeitz, *Francesca und Paolo*, 1876Frank Dicksee, *Paolo and Francesca*, 1895Dante Gabriel Rossetti, *Paolo e Francesca da Rimini*, 1855, dettaglio

sciuto così stagioni alterne nella transcodificazione visiva, che corrispondono di conseguenza a differenti tendenze esegetiche del canto dei «peccator carnali».

Dopo aver osservato la struttura diegetica del canto, la sezione prosegue prendendo in considerazione le singole tessere, i segmenti della storia, che compongono i diversi livelli del racconto. Si passa quindi all'icastica figura del giudice infernale che apre il canto. Alla figura di Minosse è dedicato il contributo di Viviana Triscari, nel quale si analizza la notevole fortuna iconografica di questo personaggio ferino e perturbante che ha ispirato il genio visionario degli artisti, soprattutto contemporanei.

Nel percorso diegetico delineato da Dante, all'incontro con il «conoscitor delle peccata» segue quello con

color «che la ragion sommettono al talento». Alla rappresentazione della prima schiera dei lussuriosi, spesso considerata una moltitudine quasi indistinta, è dedicato il contributo di Giulia Depoli, che fa luce proprio sul modo in cui nelle trasposizioni visive, tanto medievali quanto moderne, si rendono meno sfocati i personaggi che compongono «la schiera ov'è Dido».

Si passa poi al secondo livello della narrazione, al racconto nel racconto affidato alla voce di Francesca. Il contributo di Giovanna Rizzarelli esamina le differenti traduzioni visive del cuore di questo inserto diegetico: la scena di lettura che conduce i due cognati al «doloroso passo». Le differenti trasposizioni in immagini del 'libro galeotto', viatico della vicenda di amore e morte di Paolo e di Francesca, permettono di cogliere orientamenti esegetici assai diversi nei confronti della funzione della lettura all'interno del V canto e della sua pericolosità.

C'è, però, ancora un altro livello del racconto, racchiuso proprio tra le pagine del 'libro galeotto', sul quale numerosi filologi si sono interrogati per identificare sia cosa stessero leggendo Paolo e Francesca al momento del bacio, sia quale versione della storia di Lancillotto e Ginevra avessero tra le mani. Al bacio letterario che innesca la fatale «crisi mimeti-



Julia Margaret Cameron, *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*



Giovanni Costetti, *Paolo e Francesca*, 1902

ca» dei due lettori danteschi, è dedicato il contributo di Gaetano Lalomia che si confronta con 'la vita visuale' dei due innamorati arturiani.

Dal bacio di Lancillotto e Ginevra si passa al bacio «tremante» tra Paolo e Francesca, cuore del canto, imma-

gine memoriale che innesca una poliedrica sequenza di altre immagini, tali quasi da svuotare l'icona del suo si-



Julia Margaret Cameron, *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*



Gaetano Previati, *Paolo e Francesca*, 1887

gnificato e da convertirla in pura e disincarnata *Pathosformel*, come mostra il contributo di Giancarlo Felice. I cognati di Rimini superano con la loro forza evocativa la specificità storica e narrativa e si trasformano in pura forma, pura immagine.

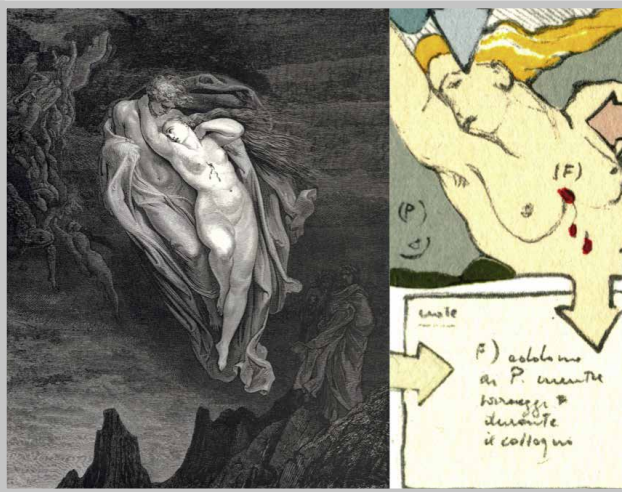
L'ultima sequenza della storia, l'epilogo tragico e la morte violenta, è narrata con estrema laconicità da Francesca. Gianciotto, la cui presenza nel testo è allusa con una brevissima perifrasi («Caina attende chi a vita ci spense»), a partire dall'Ottocento diviene una presenza costante nelle trasposizioni visive del V canto dell'*Inferno*. Alla tragica e sanguinosa conclusione della vicenda dantesca è dedicata la scheda di Flavio Fergonzi, che si confronta con una delle più icastiche traduzioni visive della morte violenta dei due lussuriosi, offerta da Gaetano Previati.

Il vero ultimo passo della storia, segmento che con forza patetica conclude e sigilla il canto, è costituito dalla reazione empatica di un altro lettore appassionato. Alla risposta emotiva di Dante personaggio e alla fortuna iconografica di un questo ultimo segmento del canto è dedicato il contributo di Marco Maggi. Lo svenimento di Dante chiude il canto e insieme la sezione tematica della Galleria.

La terza sezione è riservata, invece, alle **riscritture** in altri codici visivi, ma anche linguistici, dell'episodio di Paolo e Francesca. Il quadro variegato che si vuole offrire in questa seconda tappa della Galleria prende le mosse, con la scheda di Giuseppe Noto, dal-



Paolino Pocatesta e la bella Franceschina



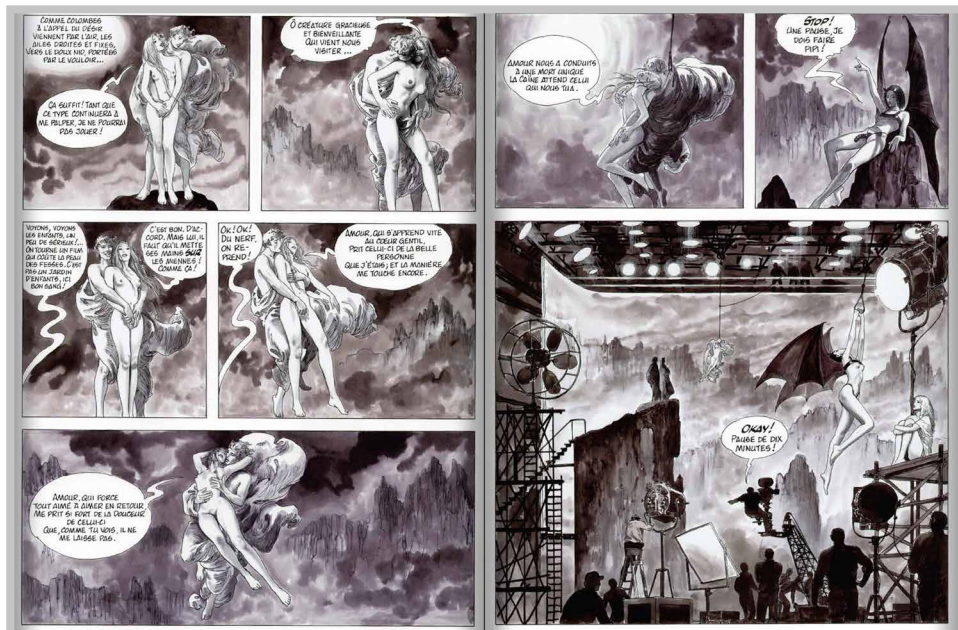
Gianfranco Baruchello, *Inferno canto V (versione di Antonio Porta)*, litoserigrafia, 1991; dettaglio / Gustave Doré, *Dante Alighieri, Inferno (canto V, vv. 72-74)*

le trasposizioni fumettistiche disneyane del V canto dell'*Inferno*, che attraverso la lente della parodia si confrontano più con la «novella» di Francesca, contenuta sin da Boccaccio nei commenti alla *Divina commedia*, che con il testo dantesco.

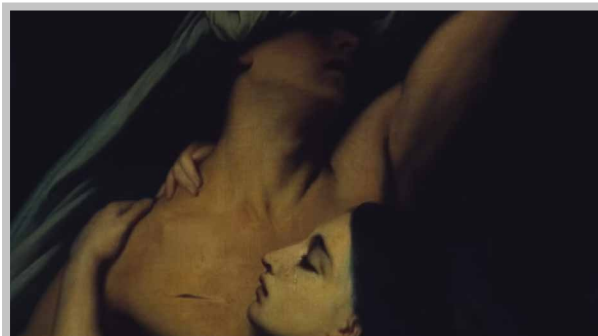
A un duplice esercizio di riscrittura è dedicato il contributo di Chiara Portesine, nel quale si dà conto della versione del canto V realizzata da Antonio Porta accompagnata dalla serie litoserigrafica di Gianfranco Baruchello. Si tratta di una riscrittura al secondo grado, che non solo riscrive il testo, ma 'riscrive' anche una delle più note serie illustrative del poema, realizzata a metà Ottocento da Gustave Doré.

Tradurre e riscrivere in immagini il canto V nella modernità significa, infine, esplorare le possibilità tecnologiche offerte dal digitale, per scoprire come alcuni illustratori contemporanei ricorrano a un disegno a matita dalle potenzialità pittoriche notevoli, coniugandolo con la tecnologia digitale, come mostra il contributo di Giorgio Bacci.

L'esplorazione delle riscritture dell'episodio di Paolo e Francesca, si conclude con una tappa bifronte della ricezione iconica del V canto. Il contributo di Elisa Guadagnini esplora infatti due poli in apparenza lontani, quasi opposti, della riscrittura visiva delle vicende dei cognati riminesi: da un lato, le versioni per ragazzi, che edulcorano i tratti più conturbanti della vicenda e, dall'altro, le riproposizioni in chiave erotica, che enfatizzano i medesimi aspetti del racconto dantesco.



Revoir les étoiles di Manara, pp. 44-45

Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, *Inferno*, 1911Raffaello Matarazzo, *Paolo e Francesca*, 1950Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile* (1835), particolare

L'ultima sezione della Galleria segue la fortuna visiva del canto V dell'*Inferno* fuori dalle illustrazioni librarie e dalle trasposizioni pittoriche, per giungere **sulla scena e sullo schermo**. La transcodificazione si fa rimediazione, le immagini bidimensionali ispirate ai versi danteschi prendono corpo ed entrano nel mondo della *performance*.

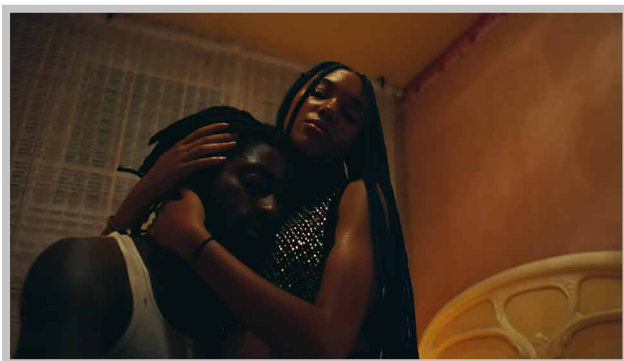
La scheda di Cristina Jandelli ci porta all'inizio del XX secolo, per mostrarci le prime trasposizioni cinematografiche della *Commedia*, in cui la pellicola sembra citare ed emulare le immagini che ormai da secoli avevano immortalato gli infelici amanti di Rimini.

Dopo questo straordinario esordio cinematografico, il canto di Paolo e Francesca continua a rivivere sul grande schermo per tutto il Novecento e ben oltre. A un esperimento degli anni Cinquanta è dedicata la scheda di Giovanna Maina, che analizza la rilettura popolare, tra feuilleton in costume e melodramma, delle vicende d'amore e morte offerta da Raffaello Matarazzo.

Tra XX e XXI secolo la *Commedia* non ha ispirato soltanto la settima arte, ma anche il genio sperimentale di alcuni dei più talentuosi registi di teatro, come mostra il contributo di Laura Pernice, dedicato all'*Inferno* di Federico Tiezzi, che rilegge in chiave spettacolare e magniloquente la figura di Francesca da Rimini.

Il percorso attraverso la fortuna performativa del V canto dell'*Inferno* si conclude con un esempio eccentrico della ricezione del poema dantesco, che trova spazio dove difficilmente ci si attenderebbe di trovarlo: in un videoclip musicale. Il contributo di Pietro Cagni segue le tracce della fortuna dei due cognati di Rimini fino al videoclip *APESHIT* di Beyoncé e Jay-Z, in cui i tratti sublimi e patetici con i quali erano stati immortalati da Ary Scheffer prendono corpo e vengono riscritti nell'abbraccio e nel bacio eterno di due giovani afroamericani.

Il variegato e ampio *excursus* proposto dalla Galleria si conclude così con un'ultima tappa ipercontemporanea, estrema



La scena dell'abbraccio in Apeshit (2018)

prova della straordinaria forza evocativa e visiva della poesia dantesca, che lungo un arco di ben sette secoli continua a produrre immagini capaci di riscrivere con *media* e linguaggi differenti la struggente storia d'amore e perdizione narrata da una appassionata lettrice di romanzi.

Testi di

Giorgio Bacci, Pietro Cagni, Marcello Ciccuto, Giulia Depoli, Giancarlo Felice, Flavio Fergonzi, Elisa Guadagnini, Cristi-

na Jandelli, Gaetano Lalomia, Marco Maggi, Giovanna Maina, Giuseppe Noto, Laura Pasquini, Laura Pernice, Chiara Portesine, Giovanna Rizzarelli, Viviana Triscari.

Gli autori rimangono a disposizione di eventuali aventi diritto delle immagini riprodotte, laddove non sia stato possibile rintracciarli.



1.1 Una lettura pericolosa

di Marcello Ciccuto

Una prospettiva di lettura forse o almeno in parte nuova di questa materia potrebbe allestirsi partendo dal constatare l'aver Dante da subito messo in scena una situazione di stravolgimento – così suo come delle anime – rispetto all'immagine di serena concordia, potremmo dire, tra filosofia e poesia, che ci è dato trovar rappresentata e figurata nell'episodio del 'nobile castello' del canto IV infernale (Aversano 2015, pp. 409-10). Ora i peccatori carnali sono tormentati dalla bufera almeno quanto coi loro desideri non sottomessi a ragione furono 'molesti' creando disordine, rompendo convenzioni e patti; è su questo agire perverso che il poeta intende imporre una visione del cosmo appresa all'etica cristiana del miglioramento e della perfezione collettivi, pronta ad articolarsi in opposizione alle prospettive limitate e illusorie che qualificano l'uomo attraverso le parole della poesia o della filosofia. Si tratta come è noto di un'immagine provvisoria di armonia o di concordia che sul momento fa dimenticare persino a Dante gli orrori incrociati nell'attraversare il vestibolo dell'Inferno o nell'affrontare la *trista rivera* d'Acheronte, e farà quindi sentire i propri effetti oserei dire fino allo shock del richiamo di Catone, incaricato di aprire nuovi orizzonti percettivi nell'area oramai pre-purgatoriale. Col canto V Dante entra in un'atmosfera che dalle prime battute risulta di alterazione, divisiva, appunto 'diversa' dalla precedente: dove risuonano parole di dolore, «diverse lingue, orribili favelle» (*Inf.* III, v. 25), tali appunto da impostare un'idea di comunicazione distante da quella, in tutta apparenza ordinata e positiva, che aveva spinto il poeta-pellegrino a inorgogliersi per essere stato accolto dai maggiori intellettuali dell'antichità e immaginare forse un primo acquisto di una *magnanimitas* sotto la protezione di un già esclusivo ma ora partecipato modello classico per la propria attitudine, sia poetica che esistenziale. Il vistoso effetto di contrasto sul quale si apre il canto spinge forse il lettore a chiedersi, a norma di ragione e non di 'affetti', quale sia stato il valore più vero di quell'antico insegnamento, specie guardando al nuovo orientamento che la poesia dantesca dovrà mostrare alla luce dell'etica della salvezza cristiana sotto il cui segnacolo si svolge l'appena principiato itinerario di un poeta che intende presentarsi come nuovo.

Ecco dunque accamparsi intanto la singolare presenza di un giudice infernale del mito pagano come Minosse che «orribilmente ringhia», e tanto punge «a guaio» da potenziare al sommo la condizione già dolorosamente segnata dei dannati; riflettendosi allora sul *lamentabile regnum* – traccia virgiliana emergente nel «doloroso ospizio» del v. 16, che Dante mette subito lì come segnale per riprenderlo nientemeno che in *Purgatorio* XII, 20 («[...] per la puntura de la rimembranza / che solo a' pii dà de le calcagne», accompagnandola con lacrime che nascono dal pentimento per i propri peccati e non certo dalla nostalgia del vivere passato), proprio al fine di agganciare il lettore alle valenze di legame che stringono il verbo *pungere*, quasi invariabilmente nella *Commedia*, alla condizione elegiaca del ricordare (Aversano 2015, pp. 405-6). Dopo arrivano «aere maligno», venti contrari, una bufera che (altro verbo importante) *molesta* quasi fosse in essa stessa il condensato unico della pena degli umani lussuriosi. E solo a seguire si tratterà davvero dell'irrompere del tema dell'amore pur esso, ovviamente, in termini di stravolgimento; a mostrarsi in tutta la sua forza di turbamento e sovversione del normale ordine dell'esistere (usualmente invece proiettato al fine di perfezionamento dell'anima individuale), dunque quell'amore che fu già veicolato dalla poesia cortese come prima ancora, vedremo, e altrettanto



potentemente dalla poesia antica. Per adesso però giova tener conto di queste prime impressioni, di molestia e di «ruina», delle strida e del compianto, di lamenti e di bestemmie, attraverso cui il poeta si sta avviando verso un più ampio discorso destinato a coinvolgere la forza di un amore concreto, non astratto ma specialmente individuale quale fu quello conosciuto attraverso le 'prose di romanzi' o la lirica d'amore: un discorso impostato sul valore della *parola* che parla d'amore e sulla poesia che se ne fa carico in termini di esperienza personale, concreta (Gragnotati 2013).

E a voler restare ancora per poco sul tema portante di una situazione di contrasto o di disordine che caratterizza le prime battute di questo canto, non potremo non rilevare come anche nelle prime due similitudini aviarie, sulle quali sembra molto insistere il poeta, l'opporci del caos degli stornelli al fare «in aere di sé lunga riga» delle gru potrebbe effettivamente anticipare l'idea di un incanalamento o superficiale controllo delle passioni esercitato all'interno delle rigide e convenzionali formule di quella poesia cortese d'amore (e prima ancora che di questa specifica materia si faccia parola nel canto), che vedremo essere elemento centrale della narrazione dell'episodio-guida di tutti questi versi così come dell'immagine delle colombe assunta a simbolo del canto da Tom Phillips: **[fig. 1]** quelle colombe che, «con l'ali alzate e ferme», nel testo dantesco mimano un aereo amplesso (Freccero 2009, pp. 14-16; Pirovano 2015, pp. 5-7), per figurare anch'esse come prese dentro un discorso d'amore e una sua rappresentazione in parola di poesia. Le colombe risulteranno in vario modo legate ad alcune delle ben nove occorrenze della parola *amore* concentrate nel canto V; dalla parte di questa stessa figurazione (ripresa nel poema come ognun sa da Virgilio, *Aeneis*, VI, 190-91 «gemmae cum forte columbae / ipsa sub ora uiri caelo uenire uolantes» e dal V, 216-17, «[...] aëre lapsa quieto / radit iter liquidum celeris neque commouet alas») sta altresì la convocazione dei due dannati in forza di un *disio* – «dal disio chiamate» – unita al loro spostamento in ragione di un *voler* – «dal voler portate». Intendo: comincia da qui ad articolarsi una narrazione che risulta fortemente vincolata alle funzioni sulle quali la parola poetica ha inteso modellare un discorso d'amore, e con le quali Dante viene a confrontarsi in quanto poeta.

Altro segnale dal quale possiamo dire possibile ricavare la dichiarazione dantesca di un effettivo coinvolgimento dentro un amore terrestre, potenzialmente pericoloso in quanto umano nonché di poetica risultanza, sta a mio avviso nel sintagma al v. 88, «animal grazioso e benigno», giusta un'allocuzione dentro la quale vistosamente, quanto almeno parzialmente, Dante si assimila alla condizione 'animalesca' che caratterizza i tanti amanti folli. Perché con esso sintagma sembrano anche aprirsi alcune importanti linee interpretative del canto relative al personaggio-poeta: 'essere animato', appunto, ma a differenza degli astanti dotato del dono della Grazia che gli permette una certa qual distinzione rispetto a quei peccatori da lui ritenuti anche troppo a lui prossimi in ragione della sua storia precedente e terrestre (e talmente vicini da sprofondare lui stesso in chiusura di canto, assai pericolosamente, in analogo destino di morte).

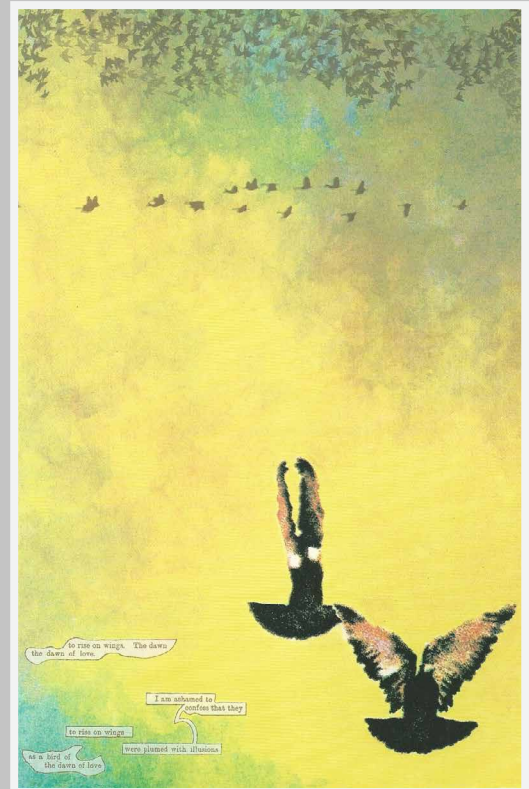


Fig. 1



Avvisati d'altronde della costruzione di un ragionamento anche poematico, emergente sotto la trama di curiosità indotte dalla presentazione di vari personaggi-amanti del passato, ci fanno la presenza e la funzione di Virgilio richiamate e come intensificate all'interno di questo canto. Presenza e funzione che non stanno strette ovviamente al solo comparire del giudice Minosse o all'immagine del volo regolare delle gru, o anche al *defilé* degli amanti perversi di vistosa rilevanza classica; piuttosto l'ipotesto virgiliano pare singolarmente effettuale nell'insistere dantesco sull'essere questi peccatori 'senza speranza' – come ha rilevato Virgilio stesso a proposito del Limbo e di sé: «sanza speme vivemo in disio» (*Inf.*, IV, v. 42), che significa aver essi identificato nel solo desiderio quella pulsione che ha finito per allontanarli dalla salvezza (di cui la speranza è un anticipo), presi proprio i personaggi dell'epica antica – sulla via di una dannazione certa – da una passione che è priva di uno scopo costruttivo in senso cristiano. Questi 'soggetti desideranti' non troveranno mai pace, pari guarda caso alle colombe di cui nel salmo 54, 7, comunque con segno rovesciato di senso, il salmista desidera possedere le ali per raggiungere la quiete finale della morte, secondo la lettura dell'Agostino delle *Enarrationes in psalmos*.

Sono i primi ma importanti cenni allusivi calati nella prospettiva dantesca intesa a definire un'esperienza, quella dell'amore umano e deviato dalle passioni in eccesso, che comincia ad essere considerato privo di evoluzione positiva, privo di un futuro degno, anzi destinato a una morte che vedremo sarà figurata qui così nel suo aspetto proprio (attraverso la memoria di casi passati) come nel suo esito traslato, con la 'morte' metaforica dello stesso personaggio-poeta.

Di più, gli effetti di una forte riflessione di taglio poematico restano garantiti lungo l'intero arco del canto dalla presenza funzionale del personaggio letterario Virgilio, appellato ad esempio 'poeta' per la prima volta nella *Commedia* e con la figura di Didone ad agire quasi da guida per Francesca (uscendo le anime dei due amanti dalla schiera *ov'è Dido*, appunto), entro la configurazione di un episodio tragico quant'altri mai anche perché riparato all'ombra dell'*Eneide* e della riscrittura dei suoi canti II e VI (Villa 1999); liquidandosi contemporaneamente a questa scelta di campo i libri contenenti romanzi cortesi come il *Lancelot en prose*, le tante altre esperienze costruite su Ovidio e sull'estetica del solo desiderio, ma anche quella poesia lirica d'amore volgare portata a emersione con le citazioni formulari dei tre celeberrimi *statements* lirici dei vv. 100-106, che dicono di un antico accesso dantesco proprio a questo tipo di modelli poematici o insomma di libri che parlano dell'amore umano. Portare allora in campo *il libro d'amore* come fa Claudio Bonichi nel suo dipinto [fig. 2] ha senso speciale anche in ragione del farci ricordare il ruolo vieppiù rilevante qui di Virgilio, rimasto troppo tempo *fioco* perché reso distante, disatteso e deviato dai suoi più originali portati giusto dalle esperienze dei più recenti mediatori in poesia. E saranno le triadi eroiche a portare in campo gli amanti tragici dell'antichità come coloro che, secondo il narrare di tanti libri, trasformarono la passione in lussuria, l'amore in voglia senza misura, assieme ai «cavalieri» ricordati al v. 71, proprio mentre lo

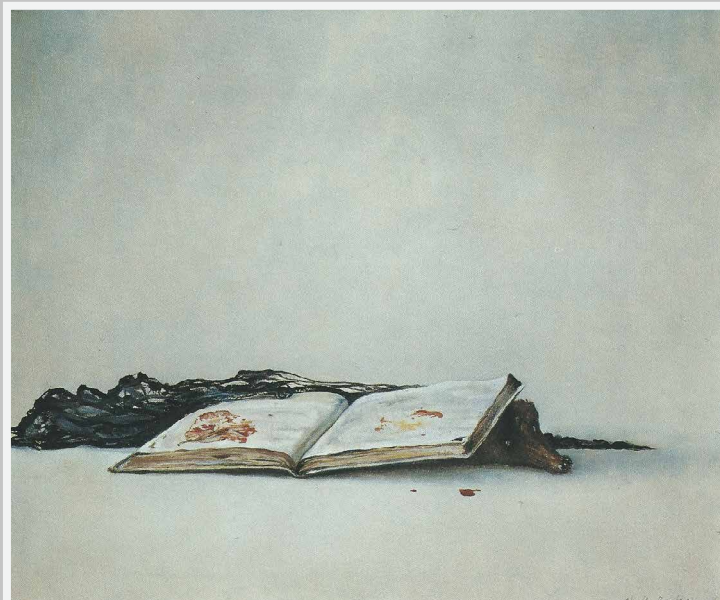


Fig. 2



speciale assetto di questa parte del canto viene a convalidare il legame pure dantesco con una poesia antica impostata su quella così caratterizzante immedesimazione emotiva, in particolare evocata attraverso le tracce di lacrime di compassione sparse qui dentro un alto numero di versi (Fenu Barbera 2017, pp. 41 ss.).

Sarà Dante stesso a dirsi preso poi da compassione e immedesimazione analoghe a quelle che avevano definito la parabola degli antichi amanti folli e i libri della poesia che ne aveva cantato i destini. Fino a riconoscersi erroneamente *pio* (v. 117) nel senso dell'aver mostrato una pietà maldiretta e dunque spesa su circostanze di una *voglia* senza misura che, a seguire la distesa dei personaggi della storia antica e della finzione letteraria, è proprio quella evocata da Francesca con le citazioni dei versi di più o meno esplicita apparenza stilnovistica: Paolo e Francesca avranno fatto agli occhi di Dante una lettura 'carnale' del libro del *Lancelot*, come guidati dal cattivo esempio della poesia volgare d'amore o se volete dell'esperienza d'amore a quella poesia ispirata, improntata a un desiderio incondito, non frenato dalla ragione né ispirato a prospettive di speranza oltremondana. L'assenza di speranza riguarda di fatto i tanti personaggi ricordati qui anche nelle triadi, portati a morte senza possibilità di futuro riscatto da una passione che l'aiuto di una lettura 'folle' ha trasformato in lussuria.

Bene si intende quale densità di sfumature trattenga un verso come «Caina attende chi a vita ci spense», che pare rinviare nel secondo emistichio proprio al senso di 'colui che ci privò della possibilità di una vita eterna', impedendoci appunto di pentirci o di rimediare cristianamente al nostro peccato (Pierotti 1993). Ecco perché la Caina – o Caino traditore, secondo alcune interpretazioni – attenderebbe Gianciotto, portando in campo una forma di rancore da parte di Francesca per averla il marito uccisa o fatta uccidere in stato di peccato, impedendole diciamo così di continuare nella lettura e quindi di pentirsi o di scontare ancora in vita la colpa commessa; o meglio ancora – seguendo la traccia del discorso anche poematico sulla quale è costruito l'intero episodio – di *leggere* finalmente ogni testo d'amore anche adulterino in un senso meglio guidato da ragione e dunque salvifico. E sarà allora l'accumulo di questi segnali orientati nella prospettiva di un suggerire una forma cristiana e razionale per l'amore degli umani a dare significato assai rilevante pure all'espressione «quel giorno più non vi leggemmo avante», intelligibile a pieno solo se legato alla constatazione del non avere i due amanti avuto la possibilità di leggere anche quella parte del testo del *Lancelot* comprensiva del pentimento di Lancillotto e del suo riscatto dalla colpa.

Sono dunque le lacrime, sparse per ogni dove in questo canto, a dirci della forte partecipazione emotiva da parte di un Dante 'lettore' assimilabile ai due amanti; quello stesso coinvolgimento che, fondendo assieme pianto e parola («dirò come colui che piange e dice», v. 126, in vistosa rispondenza coi vv. 139-140), stinge pericolosamente per il poeta sul ricordo di letture che di affetto, di lacrime e di immedesimazioni dovrebbero fare a meno: ora che la prospettiva dell'uso di ragione e l'obiettivo finale di salvezza cominciano ad allontanare dalla mente del poeta le sue giovanili stagioni poetiche definite proprio all'ombra di quei valori (ora disvalori) di umano appassionamento. E sono le stagioni poetiche evocate dalla triplice declamazione di *Amor...Amor...Amor* a portare nella materia del poema il rischio appunto di una 'cattiva' lettura di quei testi d'amore, come quella solo narrativa e emozionale operata da Francesca e Paolo, presa dall'incantamento di una finzione narrativa che letteralmente ha impedito agli amanti di andare al di là dal «punto che *li* vinse» (Lombardi 2014). Questo a significare sia il luogo testuale dove l'immedesimazione in una lettura 'carnale' ha raggiunto l'apice, sia il momento della completa confusione tra finzione e realtà; dell'identificazione cioè – attraverso la pratica della lettura



e l'uso dei libri d'amore – di Francesca e Paolo con Lancillotto e Ginevra, avvenuta in forza dello scatenarsi di un sentimento di reciproca *pietà* quale effetto di reciproca compassione e non esattamente di conoscenza del peccato; della pratica allora di una *passio* in eccesso per quanto 'accade' fra le parole di un testo non regolato dall'uso di ragione.

Insiste perciò su questi campi semantici anche il parallelismo, eseguito a più livelli di senso, fra gli amanti e le colombe presenti ai vv. 82-84, essendo queste da sempre espressione dei desideri umani circoscritti alla sfera sensibile e quasi forme canoniche di una negligenza portata a quel fine di salvezza che deve riguardare ogni essere umano (Shoaf 1975). Nel canto di Casella, in Purgatorio, verrà a configurarsi una situazione analoga, con le anime dimentiche del fine «d'ire a farsi belle» e dunque paragonate proprio a colombe in quanto contente solo della falsa consolazione di un canto d'amore, di una distrazione cortese, della falsa promessa di un *Amor* che nella mente ragiona loro («sì contenti, / come a nessun toccasse altro la mente»), finendo per avere facile gioco con chi si affida solo al *disio*, a una *voglia* pari a quella materiale di una colomba in cerca di cibo o, per analogia, al gusto per una poesia da aula cortese, insufficiente alla salvezza perché troppo e solo attrattiva, dotata così di 'false immagini di bene' come di false promesse di amore eterno. Anche in questo caso sarà messa in campo la seduzione del canto profano nei termini del principale «scoglio che impedisce di vedere dio manifesto», veicolato appunto da un libro.

Ormai credo possiamo considerarci convinti, specialmente in ragione di quanto appena rilevato, del fatto che al centro della narrazione del canto V Dante ha posto una sua propria e approfondita riflessione attorno al valore della parola letteraria espositiva del verbo d'Amore. Parola di tenore profano che può in ogni momento 'disviare' l'intelletto dal proprio obiettivo di virtuoso perfezionamento. E coinvolto qui più volte l'atto del leggere anche nella prospettiva del farne una direttrice di senso in stazioni successive dello stesso ragionare dantesco (Popolizio 1980) vedremo che solo più avanti, all'altezza in particolare del canto XVIII purgatoriale, per Dante si chiarirà il dover essere questo desiderio veicolato dalle parole un *moto spiritale* generatore ineshausto di una gioia impermeabile ai valori dell'annientamento:

così l'animo preso entra in disire
ch'è moto spiritale e mai non posa
fin che la cosa amata il fa gioire.

Quindi identificare nel «disire / ch'è moto spiritale» il più vero obiettivo dell'amante cristiano consegue all'implicito sollecito ad andare *oltre la lettera* di quei testi ai quali Francesca e Paolo hanno affidato identità e vita senza avvisarsi del fatto che i tradizionali testi d'amore comunicavano prospettive prive di speranza, avvinte a un desiderio erotico fine a se stesso allorquando si resti presi nel giro di questi valori superficiali della parola d'amore e non delle superiori sostanze del *verbum divini amoris*.

E infine. Un intertesto per nulla estraneo al tema di una 'pratica di lettura', da Dante echeggiato forse in filigrana a questo straordinario episodio di riflessione poematica, è quello che porta in campo un luogo delle *Confessiones* agostiniane (VIII, 12) che anche solo sulla punta del «dicebam haec et flebam» incastonato nel dantesco «dirò come colui che piange e dice» altro non può se non portare il ricordo di un momento intensamente drammatico della vita e dell'opera agostiniana: mentre il saggio di Madaura legge le parole di san Paolo in merito al disvalore dei testi profani, una voce che dice «Tolle lege, tolle lege» riesce a distogliere il lettore da quell'impegno in una letteratura intesa alle declinazioni delle emozioni, a una superficiale empatia si direbbe oggi e non alla costruzione del sé



nella chiave cristiana della cognizione del peccato. Dopodiché scatta un'espressione che nessuno potrà mai negare reimmessa da Dante – ma con segno mutato – così nel dire di Francesca come nel suo proprio riflettere sul valore delle parole dei testi antichi, dei romanzi d'amore, della lirica del suo tempo giovanile: «nec ultra volui legere nec opus erat».

La vicenda d'amore di Francesca e Paolo – già compartecipata da Dante – è dunque figura di una colpa nel senso che nella ricostruzione operata nell'area dei lussuriosi infernali corrisponde a una lettura 'appassionata' e come letterale dei testi che trattano d'amore, inducendo un tipo talmente sbagliato di *pietà* – equivalente a affetti e affanni e talento e «dubbiosi disiri» – da portare a nient'altro che alla morte, così dei protagonisti di quelle storie come dei poeti che ne prendono ispirazione e come anche dei lettori che vi ripongono più di una superficiale credenza. Morte definitiva e non suscettibile di salvezza, dato che impedisce alla mente qualsivoglia operazione di riscatto; e morte figurata nientemeno che dallo stesso Dante in chiusura di canto nella rilettura di una fase del suo fare poetico, fortemente appresa a uno stato di identificazione con passioni che i testi d'amore non finiscono mai di consegnare a un'interessata lettura, troppo distante però e oramai condannabile alla luce dei nuovi orizzonti di senso offerti alla stessa poesia d'amore dalla nuova poesia cristiana e allegorica, per l'accesso alla quale Dante sta predisponendo ogni suo strumento verbale.

Bibliografia

- M. AVERSANO, 'Chiarificazioni sulla compunctio cordis nell'opera di Dante: per una rilettura del canto V dell'*Inferno*', *Critica letteraria*, XLIII/3-4, 2015, pp. 401-415.
- R. FENU BARBERA, *Dante's Tears. The Poetics of Weeping from «Vita Nuova» to the «Commedia»*, Firenze, Olschki, 2017.
- J. FRECCERO, 'The Portrait of Francesca. *Inferno* V', *Modern Language Notes*, CXXIV/5, 2009, pp. 7-38.
- M. GRAGNOLATI, 'Inferno V', in *Lectura Dantis Bononiensis*, II, a cura di C. Galli ed E. Pasquini, Bologna, Bononia University Press, 2013, pp. 7-22.
- E. LOMBARDI, 'Francesca lettrice di romanzi e il "punto" di *Inferno* V', *L'Alighieri*, XLIII, 2014, pp. 19-39.
- P. A. PIEROTTI, 'Caina attende', *L'Alighieri*, XXXIV/1-2, 1993, pp. 129-134.
- D. PIROVANO, 'All'inferno per amore. Lettura del canto V dell'*Inferno*', *Rivista di studi danteschi*, XV/1, 2015, pp. 3-27.
- S. POPOLIZIO, 'Literary Reminiscences and the Act of Reading in *Inferno* V', *Dante Studies*, XCVIII, 1980, pp. 19-33.
- A. SHOAF, 'Dante's colomby and the Figuralism of Hope in the *Divine Comedy*', *Dante Studies*, XCIII, 1975, pp. 27-59.
- C. VILLA, 'Tra affetto e pietà: per *Inferno* V', *Lettere italiane*, LI/4, 1999, pp. 513-541.



1.2 Le fonti figurative del V canto dell'*Inferno*

di Laura Pasquini

Nell'identificazione degli eventuali precedenti figurativi di cui Dante poté eventualmente tenere conto nella costruzione scenografica del V canto dell'*Inferno*, possiamo senza dubbio partire dalla figura di Minosse che il poeta desume dal VI libro dell'*Eneide* di Virgilio ma che nella *Commedia* perde le caratteristiche dell'austero *quesitor* virgiliano (*Eneide*, VI, 432) che scuote l'urna dei fati, convoca l'assemblea dei morti silenziosi, li interroga e ne apprende i delitti, per assumere invece alcuni tratti tipicamente demoniaci. Il temibile giudice infernale, privato della profonda dignità che ancora manteneva nell'autore latino, diviene difatti in Dante un essere mostruoso e animalesco che ringhia «orribilmente» (v. 4) e avvolge la coda attorno al corpo tante volte quanti sono i cerchi che il dannato dovrà discendere. Sono proprio questi primi elementi con cui l'infernale macchina di giustizia si presenta al *viator* a delinearne il nuovo aspetto bestiale, assente nelle fonti classiche: una connotazione ferina e demoniaca, che all'altezza del XXVII canto dell'*Inferno*, per voce di Guido da Montefeltro, si preciserà ulteriormente per l'inserimento di un dettaglio aggiuntivo: il «dosso duro» (v. 125) che, unito al ringhio terrifico e alla lunga coda (le cui connotazioni eminentemente falliche sono state più volte evidenziate dalla critica), completerà la costruzione immaginifica di questa creatura bizzarra, strumento di quella giustizia divina, di cui rappresenta, in sostanza, la stravolta parodia. Mentre la coda che si annoda come serpe, quasi entità a sé stante, benché al servizio del bestiale giudice infernale, in qualche maniera istituisce un nesso rispetto alle note rappresentazioni della Lussuria diffuse in epoca medievale, il mostro dantesco, inteso nel suo insieme, richiama con evidenza un'altra iconografia ben attestata nel Medioevo romanico e gotico, quella del demone giudicante, di cui pare che il poeta più ancora della fonte classica abbia voluto tener conto per ambientare opportunamente il personaggio nel cerchio dell'inferno che si trova a presidiare.

Cerchiamo allora di identificare quelle immagini che Dante poté estrarre dalla ricca biblioteca interiore, fatta di immagini viste e meditate, osservate e sofferte, durante i suoi tragitti lungo la penisola, prima e dopo l'esilio. Di sicuro possiamo annoverare l'enorme e terribile Lucifero concepito da Coppo di Marcovaldo fra 1260 e 1270 per il settore dedicato all'inferno nel battistero di San Giovanni, il «bel San Giovanni» di *Inferno* XIX, 17. Enorme e corpulento, il demonio fiorentino domina possente un'orribile «stipa di serpenti» (*Inf.* XXIV, 82) e di dannati sottoposti a orribili martiri [fig. 1]. Le serpi lo circondano con le loro spire inanellate e lui stesso siede sui corpi delle più imponenti, forse generate e vivificate dalla sua stessa figura e da leggere come strumenti e sostegni del maligno, né più né meno della coda annodata dal Minosse dantesco.

Durante il probabile soggiorno trevisano, presso la corte di Gherardo da Camino (1304-1306), il poeta poté forse visitare il palazzo arcivescovile della città e vedere gli affreschi, eseguiti già attorno al 1260, che allora ricoprivano le pareti della cappella episcopale, al primo piano dell'edificio. Sotto la grande *Anastasis*, oggi frammentaria, che, assieme all'*Entrata di Cristo a Gerusalemme*, doveva far parte di un più vasto ciclo della Passione, un demonio tutt'altro che umiliato, come di norma appare nell'iconografia della *Discesa agli inferi*, in quanto schiacciato dalle porte scardinate del Limbo, siede invece ancora sovrano del suo regno [fig. 2]: il principe dell'inferno artiglia con forza le protomi delle due serpi che ne animano la seduta o che di nuovo come code sortite dal «dosso duro»



(*Inf.* XXVII, 125) e villosa del diavolo ne costituiscono il funesto completamento. Un'altra significativa rappresentazione di demonio, giudice infernale, che poté forse attrarre l'attenzione dell'Alighieri e trovare spazio in quell'ampio repertorio di fonti figurate cui attingere nell'ideazione dell'immagine poetica, si trova effigiata nel *Giudizio universale* che riveste la controfacciata della basilica di Santa Maria Assunta a Torcello, mosaico eseguito alla fine del secolo XI con interventi sostanziali nel secolo successivo. In questo documento figurato cui si vuole attribuire valenza di fonte a tutti gli effetti, anche per quanto concerne la presenza di Dante nella laguna, Satana, un vecchio barbuto di colore blu intenso, domina l'intero settore infernale con l'Anticristo in grembo [fig. 3]. Il demonio siede su una sorta di trono animato, costituito da un drago a due teste divoranti altrettanti peccatori (interpretazione 'vivente' e mostruosa dell'antico trono a faldistorio) e tiene la mano destra alzata come per sentenziare, perentorio, a quale settore dell'inferno saranno destinate le anime ancora indiscriminatamente immerse nelle fiamme che lo attorniano. Ai suoi piedi i dannati appaiono difatti collocati in sei scomparti distinti, tipici del *Giudizio* bizantino, riconducibili secondo alcuni a una già consolidata rappresentazione del settenario, ovvero alla figurazione dei supplizi corrispondenti ai sette peccati capitali (gli scomparti sono sei, più il settore infuocato in cui troneggia Satana), ma da interpretare forse più coerentemente come rappresentazioni ancora embrionali delle principali pene che secondo i teologi si applicavano indistintamente a tutti i dannati. Benché difatti si possa già a quest'epoca prospettare una diversificazione delle punizioni conforme alla diversità dei peccati, le pene prospettate, e soprattutto raffigurate, rimangono per lungo tempo indiscriminate e consistono principalmente nel definitivo allontanamento da Dio, il castigo più grave, cui si associano non meno dolorosi patimenti sensoriali costituiti principalmente dal fuoco, dai vermi, dal freddo e dalle tenebre; senza cioè quella precisa corrispondenza tra peccato e pena che verrà codificata concettualmente e visivamente solo nel secolo XIV, anche grazie al contributo decisivo dell'Alighieri. Che alludano o meno a un'esplicita scansione dei sette peccati capitali, di certo i sei scomparti musivi del mosaico di Torcello, sette se si conta pure quello sul quale incombe il trono di Lucifero, dovettero esercitare un certo stimolo sulla fantasia del poeta, il quale, mentre all'epoca delle probabili visite veneziane concepiva una struttura punitiva notevolmente più complessa, poteva

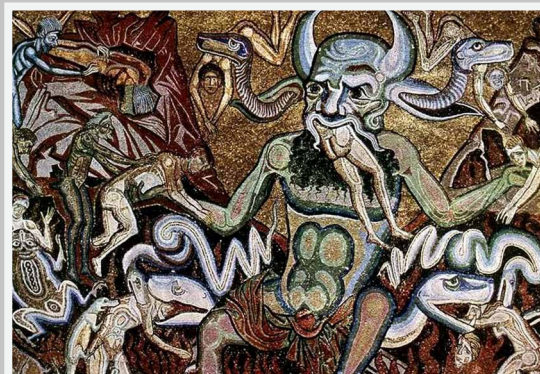


fig. 1 Firenze, Battistero di San Giovanni, cupola, l'inferno di Coppo di Marcovaldo, particolare, 1260-1270;



fig. 2 Treviso, Museo diocesano di Arte Sacra, particolare dell'Anastasis proveniente dalla cappella del palazzo arcivescovile, il demonio, 1260



fig. 3 Torcello, Santa Maria Assunta: il *Giudizio universale* nella controfacciata della basilica, particolare della porzione dedicata all'inferno, secolo XI



comunque trarre alcuni suggerimenti anche dall'impressionante mosaico lagunare. Da questo mosaico suggestivo, che prospettava comunque una precisa e rigida compartimentazione degli spazi infernali, il poeta poté certamente recuperare per il suo Minosse i tratti specificatamente demoniaci di quel giudice severo e impassibile che con un gesto imperioso stabilisce le sorti dei dannati che si presentano al suo cospetto.

Si può inoltre facilmente ipotizzare che il poeta, recandosi a Roma in occasione della concitata ambasceria del 1301 o per il Giubileo indetto da Bonifacio VIII nell'anno 1300, si sia fermato a Tuscania, altro luogo cruciale per il tema iconografico che ci interessa. Nella facciata della chiesa di San Pietro (1250) un grande rosone separa due bifore dedicate l'una, quella di sinistra, al regno dei cieli, l'altra evidentemente a quello di Satana [fig. 4]. Nel settore dedicato all'inferno una maschera a tre volti, coronata e munita di corna, si colloca al di sopra della bifora; dalle due bocche laterali escono racemi entro le cui volute si dispongono infiorescenze bizzarre e creature dal volto umano con artigli di rapace e code sinuose. Le volute terminano nelle bocche spalancate di un secondo mostro triforme situato al di sotto della bifora medesima, sempre dotato di corna, il quale preme sul proprio petto le spire avvolte di un grosso serpente. Anche in questa cittadina del Lazio settentrionale, cui proprio l'odiato pontefice Bonifacio VIII cambiò il nome in Toscanella, un enorme demonio giudicante si palesa dunque, potentissimo, sulla facciata di una chiesa, contrapponendosi nelle dimensioni ardite all'*Agnus Dei* che presidia il settore dedicato al paradiso e sfoggiando, fra l'altro, quella forma triplice del volto che poté semmai fungere da incisiva fonte di ispirazione per il trifronte Lucifero dantesco. Avvolto dalle spire di un serpente sinuoso il demonio di Tuscania è inoltre associato ai racemi di un arbusto metamorfizzato che si «avvinghia» (*Inf.* V, 6) più volte lungo la parete esterna della basilica, cingendo nelle volute, come a popolare i vari settori di quell'inferno sinteticamente evocato, le figure ibride e mostruose che lo abitano. La fantasia del poeta, così corposa e capace di estrapolare dagli ipotesti gli elementi utili alla rappresentazione del suo oltremondo, seppe certamente cogliere da questi inferni e dai loro principi, i tratti utili alla descrizione di quelle creature che, pur derivando dalla tradizione classica, si rinnovavano attraverso la rielaborazione poetica della vivida cultura figurativa medievale.

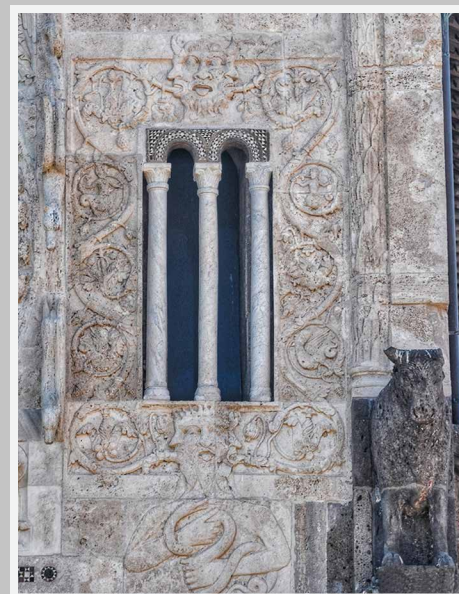


fig. 4 Tuscania, chiesa di S. Pietro: il demonio scolpito sulla facciata, 1250



fig. 5 Benevento, chiesa di Santa Sofia, chiostro, capitello della Lussuria, secolo XII



fig. 6 Val di Susa (Piemonte), Abbazia di San Michele della Chiusa o Sacra di San Michele, Portale dello Zodiaco, capitello della Lussuria, secolo XII



Difficile invece reperire nella tradizione illustrativa del Medioevo la terribile bufera con cui Dante punisce i lussuriosi, trascinandoli e sbattendoli da un lato all'altro del secondo cerchio. Il poeta non sembra infatti recepire la tipica iconografia della Lussuria che nella compenetrazione fra umano e serpe, degradazione moralizzata dell'antico connubio che caratterizzava alcune divinità pagane della fertilità, esprimeva nell'arte romanica e gotica il peccaminoso cedimento dell'essere umano alle più infime pulsioni della carne. Il motivo della commistione fra uomo e rettile adottato per la figurazione di quel peccato e che Dante recupera semmai per rappresentare il violento contrappasso dei ladri, defraudati proprio dalle serpi della più intima e sacra tra le qualità umane, quella naturale della propria persona fisica, trovò grandissima diffusione nell'arte del Medioevo tanto nell'ornamentazione interna quanto in quella esterna ai luoghi di culto. Coniugato in una varietà incredibile di soluzioni, facilitate anche dall'estrema adattabilità alle superfici degli elementi che lo compongono, tale motivo veniva utilizzato per evidenziare una nudità provocatoria e ostentata, per lo più femminile, di cui la serpe poteva appropriarsi, violandone in vario modo l'intimità. Se gli episodi più significativi si situano per lo più in suolo francese e nella Spagna romanica (Vezelay, Perrecy-les-Forges, Sanguesa, Lomilla de Aguilar) e se in quelle regioni, mai visitate peraltro dal poeta, il tema viene espresso con maggiore frequenza e continuità, non mancano tuttavia alcuni esempi di un certo rilievo anche nella nostra penisola. La Lussuria viene rappresentata da una fanciulla dalla sessualità ostentata, i cui seni vengono addentati da un grosso serpente annodato e da un bue, in un capitello conservato nel chiostro della chiesa di Santa Sofia a Benevento [fig. 5 - sec. XII]. I capelli, che quando scomposti sono nel Medioevo simbolo certo di incontenibile intemperanza, appaiono sciolti sulle spalle nude come accade anche in un altro capitello di pilastro situato nel portale dello Zodiaco nell'Abbazia di San Michele della Chiusa, sulla vetta del monte Pirchiriano in Piemonte [fig. 6 - secolo XII]. Il corpo sinuoso e senza veli di giovane donna può in taluni casi confondersi con quello notoriamente ambiguo e ingannevole della sirena, amplificando ed esplicitando in tal modo l'irruenza peccaminosa e provocatoria di queste figure femminili, complici nutrici degli anguidi che le addentano: così accade, per fare un esempio, in un capitello conservato nel Museo civico di Pavia e proveniente dall'ormai scomparsa chiesa di San Giovanni in Borgo [fig. 7 - sec. XII].

Che Dante abbia o meno avuto modo di osservare lungo i suoi tragitti di politico e di esule esempi simili a quelli qui indicati, rimane il fatto che per il contrappasso dei lussuriosi, decise di percorrere altra strada, forse più lieve e semmai meno oltraggiosa nei riguardi della figura femminile che, per quanto peccatrice, nel V canto dell'*Inferno* suscita nel poeta non soltanto compassione, ma anche trasporto commosso e partecipe,

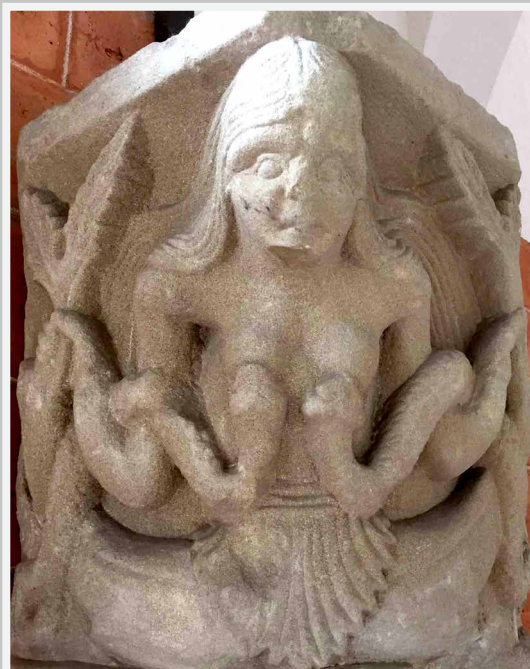


fig. 7 Pavia, Museo civico, capitello da San Giovanni in Borgo, la sirena-Lussuria, secolo XII



fig. 8 Albenga, San Giorgio di Campochiesa, Giudizio universale, particolare dell'inferno, affresco 1446



pietà e smarrimento. In questo canto dove la disumanità infernale si stempera nelle tonalità raffinate e seducenti ispirate al mondo della letteratura cortese non v'era spazio per quell'immagine di carnalità colpevole e lasciva, orribilmente oltraggiata dal serpente: alla bestialità comunemente associata ai «peccator carnali» il poeta contrappone e sostituisce l'incontenibile tempesta dei sensi e l'assoluta incapacità di controllo sui propri desideri. Da qui forse il rifiuto, o meglio, l'inammissibilità di quella pena che il Medioevo aveva da sempre comminato in particolare alla donna, colpevole di aver ceduto agli istinti più infimi, lasciando prevalere le pulsioni del corpo sulla sobrietà garantita dalla ragione.

Quella figura femminile violata dalle serpi, simbolo bestiale di indomite pulsioni carnali, rimaneva tuttavia nell'immaginario comune. Con quelle serpi addosso saranno sempre e solo fanciulle dai seni procaci e dai lunghi capelli, a espiare negli inferni medievali, prima e dopo la *Commedia*, l'eccessiva concupiscenza della carne che turba la ragione, sopprime la volontà e acceca la mente. Se dunque il suggerimento dantesco verrà tradotto con fedeltà nei manoscritti miniati della *Commedia*, quell'immagine feroce che Dante aveva accantonato, rimarrà, al di fuori del testo dantesco, condiviso e prediletto simbolo di Lussuria. Ciò è tanto più evidente se si considera il fatto che persino in un contesto in cui la *Commedia* viene espressamente citata, come accade nel *Giudizio finale* dipinto attorno alla metà del secolo XV nella chiesa di San Giorgio di Campochiesa ad Albenga, l'artista ignoto, pur inserendo nel suo inferno Dante e Virgilio, Conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri, vorrà rappresentare comunque la Lussuria come fanciulla procace avvolta dalle spire di un serpente [fig. 8]. I tempi non erano ancora pronti per la modernità della seducente 'bufera' dantesca, per quella passione d'amore che Paolo e Francesca non possono controllare, certamente da punire ma anche da comprendere: non lo era il Medioevo, non lo sono spesso neppure i nostri tempi, cosiddetti moderni.

Bibliografia

- T. BAROLINI, 'Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context', *Dante Studies*, CXVI, 1998, pp. 31-63.
- Ead., 'Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender', *Speculum*, LXXV, 2000, pp. 1-28.
- J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie, 12-15. siècle*, Rome, École française de Rome, 1993.
- Id., 'Diavolo', in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, V, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1994, pp. 644-650.
- Id., 'Inferno', in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996, pp. 351-357.
- Id., 'I peccati capitali e le loro punizioni nell'iconografia medievale', in C. Casagrande, S. Vecchio S. (a cura di), *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, con un saggio di J. Baschet, Torino, Einaudi, 2000, pp. 225-258.
- F. COLIN-GOGUEL, *L'image de l'amour charnel au Moyen Age*, prefazione di M. Pastoreau, Paris, Seuil, 2008.
- J. DALARUN, 'La donna vista dai chierici', in C. KLAPISCH-ZUBER (a cura di), *Storia delle donne in Occidente, Il medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 24-55.
- C. FRUGONI, 'La donna nelle immagini', in C. Klapisch-Zuber (a cura di), *Storia delle donne in Occidente, Il medioevo*, Roma-Bari, Laterza, 1990, pp. 424-457.
- M. GRAGNOLATI, 'Canto V', in *Lectura Dantis Bononiensis, Per il VII centenario della morte di Dante*



Alighieri 1321 – 2021, Inferno, a cura di E. Pasquini, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 77-89.

J. LECLERCQ-MARX, 'De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de «La migration des symboles»', in B. D'HAINAUT-ZVENY, A. DIERKENS, C. PION (a cura di), *Iconographie médiévale entre Antiquité et art roman, Recueil d'articles de Jacqueline Leclercq-Marx*, Turnhout, Brepols, 2019, pp. 39-44.

E. LOMBARDI, *The Wings of the Doves. Love and Desire in Dante and Medieval Culture*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2012.

L. PASQUINI, *Diavoli e inferni nel Medioevo. Origine e sviluppo delle immagini dal VI al XV secolo*, Padova, Il Poligrafo, 2015.

Ead., «Pigliare occhi per aver la mente». *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Roma, Carocci editore 2020.

M. PILOSU, *La donna, la lussuria e la Chiesa nel Medioevo*, Genova, ECIG, 1989.

L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007.

C. VILLA, 'Tra affetto e pietà: per «Inferno» V', *Lettere italiane*, LI, 1999, pp. 513-541.



2.1 La triplice struttura narrativa del Canto V dell'«Inferno» e la sua rappresentazione visuale

di Gaetano Lalomia

Che Dante, Petrarca e Boccaccio siano stati architetti narrativi ritengo sia ormai fuori discussione. Tutte e tre sono stati in grado di creare grandi opere dalla struttura simmetrica e perfetta. Ciascuno a suo modo ha messo in atto una serie di strategie per dare vita a un'opera compiuta che rispondesse alle esigenze estetico-letterarie del proprio tempo.

Inutile dire che per quanto concerne la *Divina Commedia* è stato ampiamente dimostrato come Dante sia stato un perito architetto. Recentemente Roberto Antonelli (2011) ha ripreso la questione posta da Harald Weinrich (1994) su Dante come scrittore cosciente dell'organizzazione del proprio capolavoro; in altri termini, ci si è interrogati se le tappe del viaggio e i personaggi incontrati rientrano in un disegno macrostrutturale specifico. Indubbiamente la risposta è positiva e al saggio di Antonelli rimando per circostanziate dimostrazioni. Ciò che mi preme considerare è proprio la struttura della *Commedia* poiché essa è fondamentale per la lettura del V canto, nonché per la sua traduzione visuale.

In un saggio edito in *Lecture classensi* Antonio Pioletti (2000) metteva in luce come il viaggio dantesco avesse una forte connotazione strutturante e come fosse funzionale agli incontri del poeta nel corso del suo itinerario. Lo stesso Michelangelo Picone (1988, p. 20), a proposito dei diversi tipi di cornice narrativa, includeva nel terzo tipo – racconti *in itinere* – proprio la *Commedia*, mettendo così in luce la fondante funzione della struttura viatorica. Se, quindi, il viaggio incornicia tutta l'opera, diventando il momento in cui si condensano i commenti di Dante e di chi l'accompagna, nonché l'incontro con le varie anime (livello 1), il momento successivo è costituito dalla narrazione di queste (livello 2) che raccontano una storia che si presenta, come osserva Pioletti (2000, p. 177), con «nessi interni causali e temporali, dotata quindi di una sua autonomia e caratterizzata da una durata breve». In taluni casi, ben documentati da Pioletti (2000, pp. 179-187), le storie narrate possono altresì fungere da cornici seconde (livello 3), cioè «come testi inclusi e includenti, in vario modo, altri microtesti» (Pioletti 2000, p. 179).

Questa puntualizzazione è funzionale per comprendere i livelli narrativi del V canto dell'*Inferno* nel quale è possibile individuare tre momenti diversi: (1) il viaggio di Dante e di Virgilio nel secondo cerchio e l'incontro con i dannati che lì risiedono (cornice narrativa); (2) il racconto di Francesca (microtesto). Vi è pure un terzo momento costituito dalla storia di Lancillotto e di Ginevra, che può senz'altro costituire una metanarrazione, sebbene solo allusa da Francesca («Noi leggevamo un giorno per diletto / di Lancillotto come amor lo strinse», *Inf. V*, vv. 127-128) in un'«alta sintesi poetica» (Pioletti 1988, pp. 96-97) che permette a Dante di generare un'intertestualità sineddnotica.

Ora, se leggendo il testo i tre piani narrativi risultano piuttosto chiari, c'è da chiedersi cosa accade nel momento in cui tutto il canto viene visualizzato. La ricerca in tal senso risulta alquanto complessa per la ricchezza di immagini che accompagna la storia della *Commedia*; come rileva già Lucia Battaglia Ricci (2018, p. XV), si tratta di una lunghissima storia che inizia con la prima diffusione del poema e continua nella contemporaneità, investendo tanto la cultura del libro quanto le arti pittoriche e plastiche. In pratica, ci si trova dinanzi a una congerie di immagini all'interno delle quali è necessario scegliere un criterio. Ho ristretto la ricerca alle immagini presenti nei libri, e ho preso in considerazio-



ne un arco cronologico alquanto ampio (dai manoscritti ai libri ottocenteschi), sebbene mi muoverò per esemplificazioni dato il poco spazio, riservandomi trattazioni specifiche e particolareggiate in altra sede.

L'iconografia che si muove intorno al V canto della *Divina Commedia* si determina già con i manoscritti più antichi e perdura sino alla fine del Settecento. Sin dalla prima raffigurazione del canto, nel ms. Gradenigo del secolo XIV conservato presso la biblioteca Gambalunghiana di Rimini, si manifestano delle costanti che si registreranno con certa ridondanza. Le differenze tra le varie soluzioni figurative riguardano invece il numero delle immagini presenti nei manoscritti e nei libri a stampa che variano da una a tre; possono o meno presentare una incorniciatura; in effetti, pochi sono i casi nei quali l'immagine sembra fluttuare libera nella pagina, giacché per lo più viene limitata da una bordatura che segna il limite dello sguardo. Un'altra variabile è data dal senso di lettura: le immagini possono essere fruite da sinistra verso destra e viceversa. Altrettanto libera è la scelta del formato: rettangolare e/o quadrato. Infine, e forse questo è un aspetto molto importante ai fini della fruizione visiva della storia di Paolo e di Francesca, è la collocazione dell'immagine in seno alla pagina.

Come si vede, le variabili che si possono individuare attengono per lo più agli aspetti esterni delle immagini. Là dove invece si coglie una ricorsività è proprio nella scelta di cosa narrare visivamente. Fino al Settecento le immagini che corredano i libri si concentrano sul viaggio e su Dante e Virgilio, nonché sui personaggi che incontrano. In pratica, per ciò che concerne il V canto, esse si soffermano sull'arrivo dei due poeti nel secondo cerchio dell'inferno, sull'incontro con Minosse e le anime sospinte dalla «bufera infernal», e infine su Dante che parla con Francesca. Tutto ciò si può snodare in tre vignette (Modena, Biblioteca Estense, ms. Ital. 474; Londra, British Library, ms. Egertib 943; Londra, ms. Yates Thompson 36), in due (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10057; Oxford, Bodleian Library, ms. Holkam Hall misc. 48; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Vat. Lat. 4776 e ms. Urb. Lat. 365), o in una sola immagine (Londra, British Library, ms. Additional 19587; Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1035; New York, Morgan Library ms. M676; Firenze, Biblioteca nazionale, ms. Palatino 313; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 40.1; Milano, ms. Triv. 2263; Milano,



fig. 1 New York, Morgan Library ms. M676, c. 11r

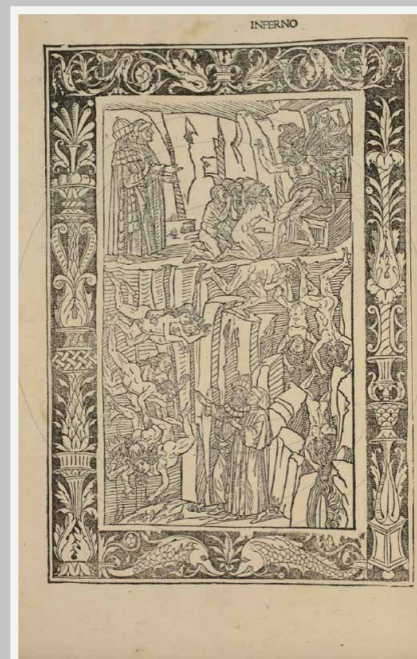


fig. 2 Dante Alighieri, *La Commedia*, comm. Cristoforo Landino, Brescia, Bonino de' Bonini, 31 marzo 1487, p. 85



fig. 3 *La Divina Commedia*, con il commento di Cristoforo Landino, Petrus de Plasiis, Venezia, 1491



Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, ms. Triv. 2263; Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Ital. 74; S. Daniele del Friuli, Bibl. Com., ms. 200). Ovviamente, più si riduce il numero di miniature, maggiore sarà il bisogno di ricorrere a una narrazione continua [fig. 1].

Questa stessa tecnica sarà particolarmente apprezzata e impiegata negli incunaboli e nelle cinquecentine. Si prenda, ad esempio, il caso della *Commedia* edita a Brescia da Bonino de' Bonini nel 1487 con il commento di Cristoforo Landino [fig. 2]. La silografia, a piena pagina, è organizzata in modo tale che la lettura dell'immagine segua un percorso ben definito, da sinistra verso destra e con un andamento circolare che si chiude nel momento in cui Dante dialoga con Francesca. La stessa circolarità si percepisce anche nei casi in cui la silografia ha un formato più ridotto, come ne *La Divina Commedia* edita da Petrus de Plasiis a Venezia nel 1491 [fig. 3].

Nel Cinquecento, la circolarità viene ripresa come motivo iconografico, anche perché ben si addice alla struttura della *Commedia*, come nel caso della stampa di Francesco Marcolini del 1544 [fig. 4] nella quale al centro del cerchio si trovano Dante e Virgilio che parlano con Francesca.

Ora, indipendentemente dai formati, ci sarebbe molto da commentare rispetto alle scelte visuali compiute tanto dai miniaturisti, così come dagli silografi. Ciò che tuttavia mi preme mettere in evidenza è come tutte le immagini non visualizzino il racconto di Francesca, che, in realtà, è ben esplicitato nel testo e definito nei contorni rispetto alla cornice prima. C'è da chiedersi a cosa si riferisce l'immagine ricorrente in tutti i casi esaminati che vede Dante e Virgilio dialogare con Francesca; allude al racconto di lei o a quando Dante la invita a parlare con lui («[...] O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altrui nol nega!», vv. 80-81)?

Nel testo, in effetti, i confini dei turni di parola sono piuttosto chiari e determinano lo spazio tra la cornice del viaggio e l'incontro con le varie anime, nonché il loro racconto. Nel caso del V canto, infatti, i verbi «parlar» e «ascoltare» costituiscono quella cesura che segna la soglia tra i due livelli narrativi:

- Dante: «venite a noi parlar» (v. 80)
- Francesca: «Di quel che udire e che parlare vi piace / noi udiremo e parleremo a voi» (vv. 94-95).

Noi udiremo e parleremo con voi di tutto ciò di cui vorrete udire e parlare, questo dice Francesca, sicché in questo momento non si è ancora entrati nel microtesto.



fig. 4 La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello, Venezia, Francesco Marcolini, 1544.

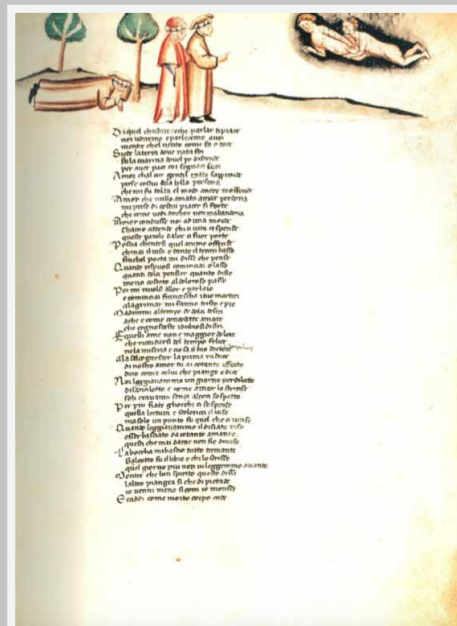


fig. 5 Modena, Biblioteca Estense, ms. Ital. 474



fig. 6 Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Scudellari, Roma, 1824-1826



A partire dal v. 97 inizia il racconto di Francesca proprio con l'esplicitazione delle sue origini («Siede la terra dove nata fui»), e lo fa con un modo squisitamente narrativo che punta a esplicitare il luogo dove ella è nata, ricorrendo a un meccanismo di identificazione uomo-luogo che è tipico delle anime della *Commedia* e che, come precisa Giancarlo Mazzacurati (1996, pp. 11-12), sarà uno dei tratti distintivi della narrazione decameroniana.

C'è da ritenere che le immagini dei manoscritti e delle stampe dei secoli XV e XVI riproducano esattamente questo momento; nessuno può escludere che esse siano state realizzate anche con l'intenzione di alludere agli indizi e al modo in cui Amore ha concesso a Paolo e a Francesca di conoscere i reciproci sentimenti (vv. 118-120), ma se ciò avviene è senz'altro per sineddoche concettuale che amplifica la rappresentatività dell'immagine. Da questo punto di vista le miniature o le silografie possono suggerire qualcosa.

Si prenda il caso della seconda immagine del ms. Ital. 474 del secolo XIV [fig. 5]: l'indice della mano destra alzato di Dante indica le due anime che il poeta ha di fronte a sé, quasi a dire che intende parlare con esse. A destra Paolo e Francesca, con la seconda sospinta in avanti e con il volto rivolto verso Dante e il braccio destro in avanti quasi a rispondere alla richiesta del poeta. Se l'immagine dialoga con i primi versi della pagina, allora essa fa riferimento al momento in cui Francesca ancora non inizia il racconto. Certo, c'è da dire che la miniatura è collocata nella sezione finale del Canto V, tant'è che la pagina comprende l'intero racconto di Francesca. Tuttavia, a livello visuale, manca la raffigurazione del racconto della narratrice. La postura delle due figurine si riproduce senza sosta (si veda pure la fig. 1) sino al Cinquecento, forse con qualche eccezione, per esempio il ms. Additional 19587 della British Library in cui le braccia delle due anime sono protese in avanti, mentre Dante e Virgilio sembrano avere le braccia conserte. Ciò potrebbe indurre a ritenere che Francesca stia narrando la vicenda dell'innamoramento. In ogni caso, sin dai manoscritti più antichi si è generata un'iconografia che tende a eludere, a mio modo di vedere, il racconto secondo, e soprattutto il terzo momento narrativo, cioè la storia di Lancillotto e di Ginevra. Manca, infatti, la raffigurazione del libro che in qualche modo costituisce, ancora una volta per sineddoche, il riferimento più evidente al terzo livello individuato precedentemente.

Eppure qualche eccezione c'è, quell'eccezione che conferma la regola: si tratta di un codice del primo Cinquecento che trasmette il testo italiano della *Commedia* conservato presso la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, ms. L.III.17 nel quale viene raffigurato il racconto di Francesca e di cui Lorenzo Renzi fa una minuziosa analisi (2007, pp. 194-196) e di cui dà pienamente conto e al quale si rimanda. Importa, tuttavia, sottolineare come in questa miniatura sia visibile sia il racconto di Francesca, sia Gianciotto, sia l'omicidio da lui commesso, sia il libro, seguendo scrupolosamente l'ordine del testo (Renzi 2007, p. 197). Un dato certamente da notare è che per quanto la storia terza di Lancillotto e Ginevra non sia rappresentata, essa viene allusa attraverso un meccanismo concettuale per cui il libro include la storia dei



fig. 7 Bonaventura Genelli, *Contorni sulla Divina Commedia di Dante*



due amanti, un tipo di sineddoche che poi si ritroverà costantemente nelle raffigurazioni ottocentesche.

Oltre a quest'eccezione se ne può registrare un'altra, ma che non fa parte di un corredo figurativo della *Commedia*, bensì dei *Trionfi* di Francesco Petrarca: il manoscritto 2581 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna. Si tratta di una miniatura che traduce visivamente il seppur breve riferimento che Petrarca fa alla «coppia d'Arimino» attraverso il ricorso a una sineddoche focalizzata sul loro 'andare insieme' (Petrarca 1957, p. 13, vv. 83-84). La miniatura si concentra su due azioni soltanto: il momento in cui Paolo e Francesca leggono il libro, e quando sono sorpresi da Gianciotto mentre giacciono a letto (Battaglia Ricci 2018, pp. 131-132). Sul rapporto tra il testo di Petrarca, il V canto e la miniatura ci sarebbe molto da dire, ma per ragioni di spazio tralascio, senza però trascurare di evidenziare che anche in questo caso l'artista si concentra sulla storia seconda e terza, ricorrendo anche egli alla sineddoche. Certo, sorprende la lettura amplificata per cui dal bacio si passa a un rapporto fisico vero e proprio, ma ciò probabilmente si deve al rapporto che l'immagine ha con il contesto narrativo di quella porzione dei *Trionfi*, piuttosto che con il V canto.

Volgendo lo sguardo in avanti, e spostandoci con un balzo temporale al secolo XIX, l'impianto iconografico delle immagini del V canto da inserire nei libri muta notevolmente. Senza dubbio la storia di Paolo e Francesca diventa oggetto di studio e di interesse da parte degli intellettuali europei (Renzi 2007, pp. 130-132), e sempre più l'attenzione critica si sposta su Francesca la cui immagine assume contorni non certo di peccatrice. Ciò emerge soprattutto nei ritratti pittorici ottocenteschi i cui autori, forse, non sempre si attengono fedelmente al testo. Il dibattito critico e interpretativo dietro il racconto di Francesca risulta piuttosto animato nell'Ottocento, e Lorenzo Renzi (2007, pp. 132-145) ne ricostruisce bene i punti nodali. Ciò che interessa qui evidenziare è che l'attenzione si sposta interamente sul microtesto con effetti visuali interessanti, il primo fra tutti, forse, è il rilievo dato a Gianciotto e all'omicidio da lui perpetrato. In realtà, già nel secolo XVIII si registra il desiderio di mettere in scena il momento forse ritenuto culminante del racconto di Francesca, cioè il bacio. Giuseppe Cades, per esempio, intorno al 1795 realizza un disegno a matita su carta nel quale si vede Paolo avvicinarsi a Francesca dandole un bacio, e lei che lascia scivolare il libro.

Le immagini che però devono corredare i libri non si spingono a tanto; rivolgono l'attenzione a ciò che le miniature e le silografie non hanno mostrato, ma tuttavia riserbano sempre un certo pudore. Indubbiamente, una tradizione iconografica si è già consolidata e ciò ha inevitabilmente una ricaduta sulle scelte intraprese, già solo per il fatto che in taluni casi si registra la necessità di ricorrere a più immagini per illustrare l'andamento narrativo del canto. Anche qui, come per i libri manoscritti, il numero può variare da uno a tre, evitando così di proporre narrazioni continue come accadeva negli incunaboli e nelle cinquecentine.

Relativamente alle questioni poste per le immagini dei manoscritti e dei testi a stampa, le incisioni di Bartolomeo Pinelli inserite nella *Divina commedia* edita a Roma da Scudellari tra il 1824 e il 1826 offrono interessanti spunti di riflessioni. Nella seconda immagine si nota un Dante dal volto rigoroso con la testa bassa che ascolta una passionale Francesca che sta parlando con il braccio destro rivolto verso il poeta. Qui certamente si può ipotizzare che si è già entrati nella narrazione seconda, sebbene i versi collocati in basso indichino un luogo preciso del poema, quello nel quale Francesca si rivolge per la



prima volta a Dante («O animal grazioso e benigno / che visitando vai per l'aere preso», vv. 88-89); ciò porterebbe a pensare che l'artista voglia ritrarre il momento dell'incontro con l'anima parlante in vista del fatto che i versi citati e riportati hanno una funzione didascalica che non si limita solo a identificare chiaramente il soggetto dell'immagine, ma puntano anche ad accoppiare l'immagine al testo in modo univoco, saldando così il visuale al verbale e viceversa. L'immagine successiva [fig. 6] è invece interamente dedicata alla storia dell'efferato omicidio da parte di Gianciotto che, nell'incisione, oltre a essere raffigurato con tutti i tratti della furia (sguardo arcigno, la mano sinistra chiuso in pugno e quella di sinistra che brandisce la spada con la quale ha appena ucciso i due fedigrifi), occupa un posto di primo piano. Ovviamente non può mancare il libro che con la sola sua presenza allude sineddoticamente alla storia terza, tanto più che i versi citati in basso fanno proprio riferimento a esso e alla sua funzione 'galeotta'.

Questi elementi rilevati nella fig. 6 di Pinelli sono presenti anche in Bonaventura Genelli. Tre sono i disegni dedicati al V canto e che fanno parte della raccolta dal titolo *Contorni sulla Divina Commedia di Dante* edita nel 1849 (Ippolito 2014, p. 244). La prima immagine che vede Francesca e Paolo dinanzi ai due poeti viaggiatori si staglia al centro del riquadro; intorno si vedono tutte le anime afflitte disposte in disordine. L'incisione riporta i vv. 28-96, i versi cioè che descrivono la bufera infernale, la domanda di Dante e la risposta di Virgilio, lo scorrere davanti ai loro occhi di Semiramide, Didone, Cleopatra e di altre figure peccatrici, il turbamento di Dante, e, infine, l'incontro con Francesca. Ricordo che il racconto di lei inizia proprio al v. 97, sicché questa incisione fa riferimento solo a ciò che anticipa la 'novella' di Francesca. L'altra immagine [fig. 7], infatti, per forza di cose, è incentrata sui vv. 127-138, cioè sul racconto, per la cui descrizione rimando ad Antonella Ippolito (2014, pp. 250-251). Ciò che importa sottolineare è certamente come Genelli sia stato interessato a dare rilievo a questo momento narrativo, e come tenga ben distinto il momento dell'incontro di Dante con Paolo e Francesca, da quello narrativo di quest'ultima. Infine, si raffigura, come nel caso precedente, il libro che però, a differenza della fig. 6, non giace a parte, ma è tenuto in mano da Paolo nell'atto di leggerlo.

I due casi qui velocemente illustrati sicuramente risentono, come già detto, delle immagini pittoriche che si producono nell'Ottocento, e con tutta probabilità con queste concordano nel dare centralità ai due grandi elementi assenti nell'iconografia manoscritta e a quella prodotta dalla stampa, cioè l'omicidio per mano di Gianciotto e il libro. Proprio quest'ultimo, ben messo in evidenza nelle immagini, costituisce quel terzo momento difficile da visualizzare e per questo alluso attraverso l'oggetto libro che assume così quell'importante valenza che viene data da René Girard nella sua lettura del canto V. Le immagini ottocentesche, in pratica, focalizzano il momento sul terzo livello narrativo per cogliere la dinamica del desiderio triangolare talché il libro «Galeotto» funge da "mediatore", fa, in altre parole, da modello di Paolo e Francesca. La storia d'amore narrata nel libro diventa il vero desiderio da imitare, e pertanto ciò che accade a Paolo e a Francesca è stato indotto da un elemento esterno (Girard 2012, p. 35). Tuttavia, gli incisori ottocenteschi, se da una parte colgono questa centralità, dando così spazio alla storia seconda, dall'altra ne enfatizzano i contenuti leggendoli alla luce della loro sensibilità. È chiaro che se così non fosse stato, probabilmente non vi sarebbe mai stata una rappresentazione del microtesto narrato da Francesca.



Bibliografia

- H. WEINRICH, *La memoria di Dante*, Firenze, Accademia della Crusca, 1994.
- R. ANTONELLI, 'Come (e perché) Dante ha scritto la *Divina Commedia*?', *Critica del testo, Dante e oggi*/1, a cura di R. ANTONELLI, A. LANDOLFI, A. PUNZI, XIV/1, 2011, pp. 3-24.
- A. PIOLETTI, 'Cornice e cornici nella *Commedia*', in *Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella Divina commedia*, a cura di N. Mineo, *Lettere classensi*, 29, 2000, pp. 161-189.
- A. PIOLETTI, 'Il romanzo nella *Commedia*', *Lettere classensi*, 17, 1988, pp. 87-111.
- M. PICONE, 'Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale', *Filologia e critica*, 13, 1988, pp. 3-26.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- G. MAZZACURATI, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio e Bandello*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.
- F. PETRARCA, *Trionfi*, a cura di G. Bezzola, Milano, Rizzoli, 1957.
- R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano, 2005.
- R. GIRARD, *Geometrie del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.
- A. IPPOLITO, 'L'Inferno di Dante nel ciclo dei Contorni danteschi di Bonaventura Genelli', *Dante e l'arte*, 1, 2014, pp. 241-270.



2.2 Minòs. Dalla risemantizzazione dantesca alle interpretazioni visuali novecentesche

di Viviana Triscari

Per fare verisimile la finzione letterale, *per mostrare Minos essere demonio, li attribuisce coda di dragone*, con la qual mostra segno a' ministri e ufficiali dell'inferno; cioè alli altri demoni, di quanta colpa sia l'anima esaminata, et a che grado di pena sia da essere manata.

Così Francesco da Buti, uno dei primi commentatori della *Commedia*, individua nella coda l'attributo fondamentale del Minosse dantesco, attributo sul quale si concentrerà anche tutta la critica successiva, alla ricerca di precisi significati allegorici della stessa e al contempo persa dietro a questioni di lunghezza e di forma. L'ecfrasi del sommo poeta non propone un ritratto dettagliato del mitico re cretese (da ciò probabilmente dipenderanno le molte rappresentazioni figurative 'di spalle' del personaggio), preferendo piuttosto focalizzare l'attenzione su pochi e significativi elementi in grado di imprimerli con maggiore efficacia nella mente, nell'immaginario e nella memoria del lettore.

Ciò che a Dante sembra urgere di più è la resa dell'atteggiamento («orribilmente, e ringhia»), nonché l'esplicazione del ruolo che Minosse svolge all'interno dell'ecosistema infernale: egli «esamina», «giudica e manda secondo ch'avvinghia» e ancora «cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa» «l'anima mal nata» (vv. 7-12). La coda diviene così il fulcro semantico e visuale di questo ritratto «pieno di senso» (Battaglia Ricci 2015, p. 116), rimarcando la funzione del suo detentore, esecutore della divina volontà e strumento, mezzo, che consente lo smistamento dei dannati nel girone loro deputato. Una funzione peraltro propria di molti custodi e demoni della *Commedia*, che troverà il culmine in *Inferno* XXXIV, nella totale inerzia luciferina, nella riduzione del signore del Male a cosa, e nell'attraversamento del suo stesso corpo da parte dei due pellegrini, poiché unica strada per compiere il primo passo verso la salvezza («ché per cotali scale, / disse 'l maestro, ansando com'uom lasso, / conviensi dipartir da tanto male», vv. 82-84).

Arturo Graf ebbe tra le altre cose a distinguere, nel suo *Miti, leggende e superstizioni*, tra demoni biblici e demoni mitologici: questi ultimi, alla cui schiera evidentemente Minosse appartiene, seppure connotati da un'ira tormentosa e animalesca, appaiono anche «contrassegnati da un raziocinio che, sebbene mai disgiunto da elementi di bestialità, fa tutt'uno con la loro capacità di iniziativa drammatica» (Pizzimento 2016, p. 322).

E si ricordi in proposito che proprio Minosse cercherà sottilmente d'insinuare il dubbio in Dante riguardo la prosecuzione del suo viaggio e l'affidabilità di Virgilio come guida, dunque dimostrandosi ben in grado di esercitare una facoltà ancora tutta umana.

Ma chi era Minosse prima di Dante? Figlio di Giove ed Europa, nell'immaginario mitico è strettamente legato alle vicende di altri personaggi quali Pasifae, il Minotauro, Teseo, Arianna. Tuttavia egli, per la sua fama di legislatore e d'uomo giustissimo, sin dall'età omerica venne posto come giudice del regno dei morti, solitamente accompagnato da Eaco e Radamanto. Virgilio lo descrive nello stesso ruolo mentre esamina e giudica le colpe (*Aen.* VI, 432-433 «Quaesitor Minos urnam movet, ille silentium») e Dante lo collo-



ca all'ingresso del secondo cerchio infernale in quanto le anime del Limbo, prive di veri peccati, non sono sottoposte alla sua giurisdizione.

La riscrittura del personaggio all'interno del nuovo paradigma cristiano richiede però un necessario mutamento di immagine ed è così che a Minosse spunta la sua celebre coda: appendice dal valore estetico-semantic, Dante l'abbina al ringhio animalesco secondo un consueto processo di degradazione che coinvolge fattezze esteriori e levatura morale (i due aspetti nella mentalità medievale procedono infatti assieme) e che investe anche gli altri personaggi desunti dalla mitologia classica e riadattati come demoni all'interno del poema.

Il Minosse dantesco è il risultato di una ibridazione, gli vengono sovrimpressi tratti diabolici che il poeta non tira fuori soltanto dalla sua ipertrofica fantasia, ma desume da quel grande serbatoio di immagini che costantemente la alimenta: i racconti popolari, la tradizione delle visioni medievali, l'iconografia infernale. Come scrive Lino Pertile nel suo saggio *Dante Popolare*: «la coda degrada Minosse come creatura classica, ma lo innalza e lo rende credibile come figura popolare di demone».

I mostri, i demoni della *Commedia*, sono il frutto del lavoro di assemblaggio operato da Dante, e il suo Minosse, in questo senso, può intendersi quale figura di un modo di procedere che riguarda un po' tutta la costruzione dell'*Inferno*, ed è dunque, per Pertile figura del sincretismo dantesco:

Dante [...] concepisce la *Commedia* come il suo Minosse, un luogo di incontro tra cultura alta e cultura popolare, tra cultura di dotti e cultura d'idioti.

Nella storia delle ricezioni visuali della *Commedia* Minosse non ha tuttavia occupato un posto di particolare rilievo, in generale la sua rappresentazione o la sua omissione sono dipese dal variare degli approcci che ogni epoca ha manifestato verso il testo nella sua interezza, le piccole o grandi varianti iconografiche sono invece da ascrivere alla volontà del singolo, l'*auctor intellectualis* prima e, soprattutto, l'artista poi.

Nella più antica tradizione miniata, come in quella delle prime opere a stampa, ove l'attenzione era principalmente rivolta verso la cosiddetta 'storia prima', Minosse è quasi sempre presente, ed è interessante notare come esso sia trattato alla stregua di un demone qualunque. Corpo irsuto, corna, artigli, ali di pipistrello, i suoi



fig. 1. Maestro degli Antifonari padovani, *Minosse*, Londra, British Library, Egerton 943, f. 10r, Inf., V



fig. 2. Miniaturista emiliano, *Minosse*, Modena, Biblioteca Estense, α.R.4.8, f. 7v, Inf., V



fig. 3 W. Blake, *Minos*, 1924-27, National Gallery of Victoria

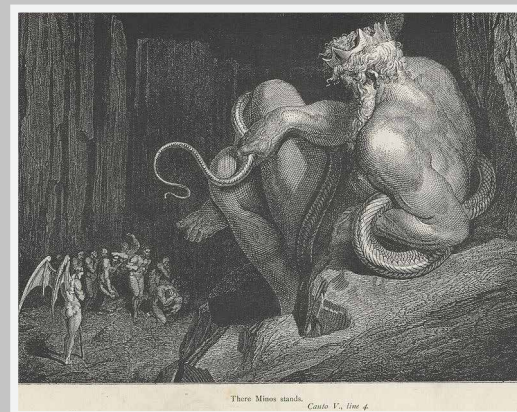


fig. 4 G. Dore, *Minosse, giudice dei dannati*, 1861



attributi a ben vedere non sono tanto dissimili da quelli degli altri diavoli che popolano la *Commedia* (così nel codice *Egerton* [fig. 1]), altrove, invece, sono riscontrabili elementi che ne richiamano la passata regalità o che insistono sulla sua funzione di giudice allo scopo dunque di differenziarlo di rango, come accade nella *Commedia* estense [fig. 2].

Diversamente, nel corso dell'Ottocento, secolo dantesco per eccellenza, l'attenzione degli illustratori come degli artisti alle prese con il V canto è tutta assorbita dal racconto dell'amore tra i due peccatori a scapito invece della storia portante, ovvero del dispiegarsi della vicenda del pellegrino Dante, con tutti i significati allegorici e teologico-dottrinali a quella connessi. Si preferisce isolare, sulla pagina o sulla tela, il momento dell'incontro di Dante coi due amanti, o talvolta questi due soli colti nella bufera o nell'attimo pregnante del loro primo bacio. Paolo e Francesca ormai sciolti da qualsiasi implicazione di carattere moraleggiante che la cornice infernale implicava sono assurti a simbolo universale dell'amore romantico e tragico. Ma non mancheranno certo le eccezioni: pensiamo al michelangiotesco Minosse di Blake [fig. 3], la cui fisionomia riprende l'archetipo figurativo del vecchio saggio e che ancora detiene tutti gli attributi della regalità, mentre la coda, appena visibile, si innalza timidamente dietro al suo capo coronato; o ancora a quello di Dorè [fig. 4], protagonista assoluto di una intera tavola, insieme regale e mostruoso.

Nel panorama illustrativo novecentesco, in cui la parola d'ordine è libertà (nelle iconografie, nelle interpretazioni, nella scelta di episodi e personaggi), la presenza di Minosse è piuttosto alterna: lo si ritrova in quei cicli che presentano una maggiore fedeltà alla parola dantesca ma anche nei casi in cui risulta funzionale all'espressione di istanze personali da parte dell'artista. È vero infatti che nel Novecento si assiste ad un ritorno di interesse verso la dimensione concettuale del testo, seppure con inevitabili slittamenti semantici (nel senso o di un'attualizzazione di contenuti e referenti o di una individualistica appropriazione), in entrambi i casi ne risulta un'apoteosi del simbolico a scapito del narrativo, tendenza alla quale fanno illustre eccezione le tavole per l'*Inferno* di Domenico Ferrari.

I tre esempi qui proposti sono stati scelti al fine di mostrare alcuni differenti tipi di approccio alla traduzione visiva del canto, nonché diversi livelli di fedeltà possibili nei riguardi della parola dantesca.

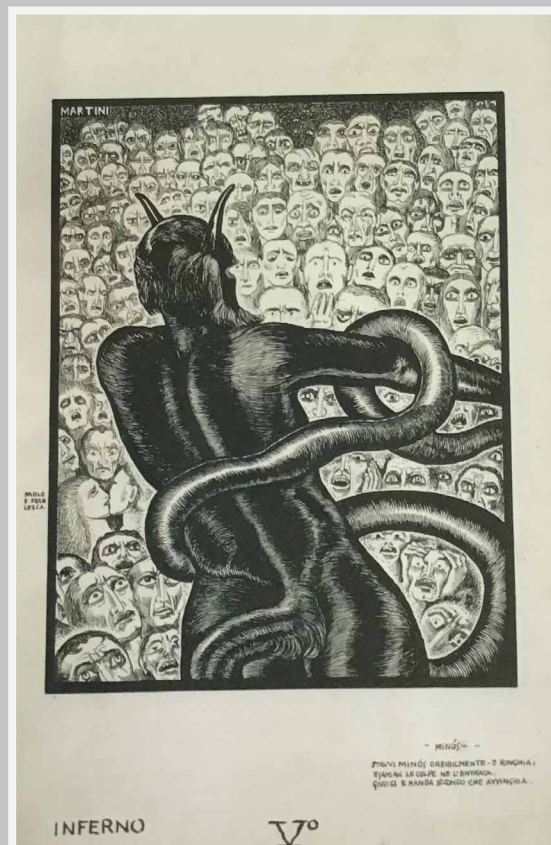


fig. 5 A. Martini, *Minosse (Inferno, V)*, 1937, Oderzo Cultura - Pinacoteca Alberto Martini

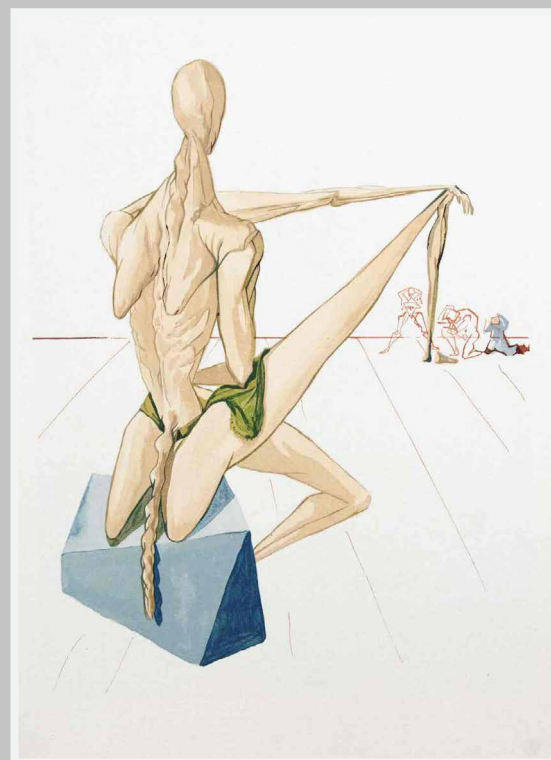


fig. 6 S. Dalí, *Minosse*, 1950-52

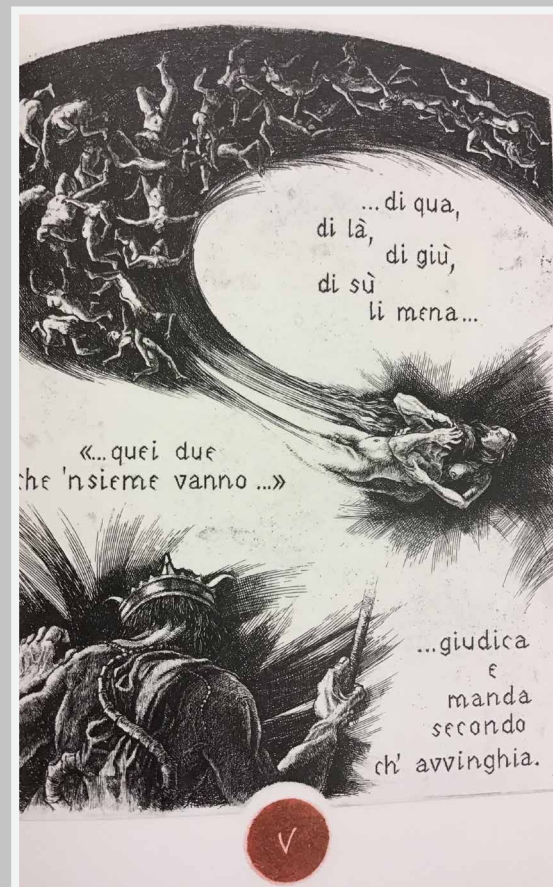


Se le immagini martiniane si contraddistinguono per una resa altamente sintetica e concettuale di ogni canto, pur restando aderenti al dettato testuale, quelle daliniane si pongono come vera e propria riscrittura dello stesso in termini soggettivi e personalissimi, tanto che una loro decifrazione risulta impossibile senza un'accurata conoscenza dell'alfabeto simbolico e figurativo dell'artista; infine le incisioni di Ferrari si presentano quale originale ritorno alla dimensione narrativa dell'opera, mettendo alla prova la capacità del linguaggio visuale di rendere la temporalità degli eventi e i nessi causali tra questi, e rivelando un'attenzione filologica verso il testo che appare paradossalmente eccentrica rispetto alle scelte operate dai contemporanei.

Nell'illustrazione al canto V realizzata da Alberto Martini per il ciclo del 1937 [fig. 5], che porta il significativo titolo di *Nuovo commento figurato*, Minosse è protagonista di tutta la tavola, la sua sagoma nera e nerboruta emerge imponente ma sinuosa dallo sfondo, un *pattern* di volti umani contorti dal dolore e dalla paura, maschere espressionisticamente deformate nelle quali è possibile rintracciare echi ensoriani, accalcate così claustrofobicamente da eliminare qualsiasi possibilità di resa realistica, prospettiva, dello spazio. Di fronte a questa sorta di compendio fisiognomico della colpa e del dolore Minosse si erge, per contrasto, con tutta la sua imponente, conturbante (e quasi voluttuosa) fisicità, colto nell'atto che più di tutti lo identifica: l'avvolgersi della sua coda intorno al corpo. Il guardiano infernale in questa tavola è figura dell'inesorabilità del giudizio divino, la cui ferocia si concreta nel terrore che esso suscita negli astanti, specchio sfaccettato del suo volto interdetto alla nostra vista.

Nella postura di questo Minosse martiniano, che ha ormai perso ogni attributo regale e ha in compenso guadagnato delle corna e una barba appuntita da vero demone, è lecito leggere un satanico compiacimento, una certa ostentazione nel mettere in mostra il nuovo simbolo della sua infernale potestà: appunto, la coda. E chissà che non si possa ravvisare in questo atteggiamento, in questa anomala (per Martini) prorompentezza fisica un collegamento semantico con l'argomento del canto, dedicato proprio alla punizione dei lussuriosi, forse un richiamo sottile alla contrapposizione cara all'artista tra Eros e Thanatos.

Gli inserti verbali posti fuori dalla cornice hanno qui funzione didascalica ed esplicativa, identificano sia il personaggio principale della scena («Minòs») nonché il

fig. 7 S. Dalí, *Il nero cherubino*, 1950-52fig. 8 D. Ferrari, *Lussuriosi - Minosse - Paolo e Francesca*, 2015



suo ruolo («Stavvi Minós orribilmente – e ringhia, / esamina le colpe ne l'entrata:/ giudica e manda secondo ch'avvinghia», vv. 4-6), ma anche i protagonisti dell'intero canto, Paolo e Francesca, unici tra i dannati a essere riconoscibili in quanto raffigurati insieme nell'atto di un sofferto bacio. Ben più visibile il viso di Francesca; quasi cancellato, in rispetto del dettato del testo, appare quello di Paolo.

Tutti gli elementi della sintassi visuale martiniana, dalla presenza di didascalie all'assenza di profondità e di connotazioni spaziali, dall'eliminazione di ogni intento narrativo alla trasformazione degli individui in tipi, perseguono un processo di decantazione dell'immagine da qualsivoglia realismo e accordano la propria preferenza a una rappresentazione dal valore emblematico, una via che Martini aveva già intrapreso nel '22 e che in questo ciclo trova il suo culmine. Lorandi, il maggiore interprete dell'opera dell'opterigino, descrive il procedimento martiniano come «astrattivo e medievalizzante nel fermare la scena non come racconto, bensì quale schema grafico strutturale a priori» (Lorandi 2004, p. 24).

E a proposito delle tavole dantesche realizzate nel decennio precedente, scriverà qualcosa che appare ancor più valido in relazione a quelle per il *Nuovo Commento*:

la scena diventa allegoria pura, emblematica a guisa di una drammaturgia primitiva che raggela, per così dire, l'ispirazione sensoriale in una raffigurazione distaccata, decantata dagli episodi storici dei personaggi e dunque atemporale; questa mira non tanto al significato dell'opera quanto ai suoi valori concettuali (Lorandi 2004, p. 24).

Un'attitudine anti-narrativa e simbolizzante, sebbene di segno ben diverso, è presente nella *Divina Commedia* illustrata da Salvador Dalí, il cui progetto nacque nel 1949 su commissione del poligrafo dello Stato italiano e trovò forma, dopo travagliate vicende editoriali, in due edizioni tra le quali sussistono non poche incongruenze, quella francese del 1963 per Les Heures Claires e quella italiana, edita l'anno successivo, da Salani.

Le immagini, da ascriversi al suo periodo 'classicista', sono il risultato di una completa assimilazione dell'opera dantesca entro l'universo onirico e visionario del pittore catalano. Dalí difatti usa la *Commedia* per ripercorrere la sua storia biografica e artistica, dall'*Inferno* del surrealismo alla fase atomico-mistica del *Paradiso*, riscrivendo pertanto il testo attraverso il suo personale alfabeto simbolico e distanziandosi da qualsiasi precedente interpretazione figurativa:

Poiché mi domandano la ragione per cui ho abbellito l'inferno con colori chiari rispondo che il romanticismo ha perpetrato l'ignominia di far credere che l'inferno fosse nero come le miniere di carbone di Gustave Doré dove non si vede niente. Tutto 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 (Schiaffini 2011, p. 658).

Il Minosse daliniano [fig. 6] abita quindi un altro tipo di Inferno, desertico, meridiano, razionale, analitico, e ad esso si confà. La sua terribilità è data dalla tensione geometrica che lo pervade, che ne allunga gli arti iperbolicamente e che ne acuisce gli spigoli. Minosse è di nuovo colto di spalle, come in Doré, come in Martini e ancora, come vedremo, in Ferrari. Il suo seggio qui è una roccia prismatica, le sue fattezze, più che antropomorfe, riprendono quelle dei manichini dechirichiani, deformandole, la sua postura e la nudità gli conferiscono un'aura volutamente classica, mentre la sua stasi imperturbabile e di-



staccata lo allontana dalla descrizione dantesca come da tutta la tradizione iconografica da essa derivata.

Del prototipo verbale questo Minosse mantiene il dettaglio della coda, qui raffigurata quale diretta e perturbante prosecuzione della colonna vertebrale, un collegamento posto significativamente in evidenza da uno spasmo che parte sin dalla nuca e va a confluire in quella estrema terminazione nervosa.

La sua ferocia non si esprime attraverso l'elemento ferino o bestiale, bensì tramite un'assoluta indifferenza verso i giudicati, un Minosse reificato, disumano seppur non mostruoso, visualizzazione della totale assenza di compassione e misericordia ma anche di qualsivoglia sentimento negativo, di rabbia o odio. L'allungarsi degli arti forma un triangolo il cui vertice pare misurare la distanza incalcolabile e alludere «all'assoluta diversità di ruoli fra giudice e imputato» (Gualandi 1994, p. 32). Le tre figure che si vedono all'orizzonte sono

evoluzione nel tempo di un solo personaggio: a carponi avanza un dannato sconvolto e conserva il corpo, emblematizzando la volontà dell'anima di ricorrere alle proprie risorse d'uomo nel tentativo di scolparsi; liberata ormai dalla materia l'anima si inginocchia e con gesto disperato ode la sentenza; infine si leva e china il capo, ma le membra si contraggono con nuovo vigore perché l'accettazione non sarà mai rassegnazione. (Gualandi 1994, p. 32)

A proposito del dannato ciò che è interessante rilevare è la ripresa daliniana del meccanismo della narrazione simultanea, un procedimento figurativo tipicamente medievale, atto a rendere i diversi momenti di una storia in un'immagine unica e che qui rompe l'iconica staticità della tavola.

Finora non si è fatto cenno ad un altro luogo del testo dantesco ove Minosse viene citato, si tratta del canto XXVII, vv. 124-126:

A Minòs mi portò; e quelli attorse
otto volte la coda al dosso duro;
e poi che per gran rabbia la si morse

Il pittore catalano, uno dei più infedeli interpreti della *Commedia*, recepisce e ritraduce a proprio modo questo come altri rimandi intratestuali che attraversano l'opera. La tavola XXVII [fig. 7], difatti, raffigura un soggetto piuttosto anomalo per la tradizione iconografica, quel Nero Cherubino, quel demonio filosofo e «lōico», che in virtù della sua logica infallibile sottrae a San Francesco l'anima di Guido da Montefeltro. Ciò che qui ci interessa è l'arbitraria concrezione operata dal pittore tra le due figure: difatti il Nero è dotato di una coda ed è rappresentato proprio nell'atto di mordersela. Ma c'è di più: questa xilografia rinvia in vario modo a quella dedicata al canto XXXIV, raffigurante Lucifero, dal titolo di *Un diable logicien*. Un filo sottile allora sembra legare alcune delle rappresentazioni demoniache daliniane, ovvero l'insistenza su una logicità portata allo stremo, su una razionalità tanto abbagliante da ottundere qualsiasi sentimento (di cui l'ambientazione desertica è allora il perfetto correlativo figurale), cui faranno da contrappunto le visioni mistiche del *Paradiso* costruite secondo il nuovo linguaggio atomico.

Cronologicamente più vicine sono le acqueforti che compongono *L'Inferno* di Domenico Ferrari (2015), insolite nel panorama novecentesco per la loro aderenza filologica al



testo e per il tentativo, riuscito, di coniugare in un insieme verbo-visuale unico la storia portante con le cosiddette 'storie seconde', volendo mimare, Ferrari, quella dimensione temporale che è invece specifica del linguaggio verbale. Come notato da Lucia Battaglia Ricci (2015),

La sequenza prospettica di più scene che si sovrappongono nella stragrande maggioranza delle tavole, intrecciandosi a scritte e spazi bianchi, attiva nessi logico-temporali tra le singole immagini, restituendo loro la dimensione di "eventi". (Battaglia Ricci 2015, p. XX)

Nell'illustrazione dedicata al canto V dell'*Inferno* [fig. 8] coesistono sulla stessa pagina Minosse e i due celebri amanti. Questi ultimi, emergenti in quanto protagonisti dal resto della «bufera infernal» che trascina i dannati, formano con essa una sorta di ellisse al cui interno l'artista inserisce un frammento di testo («...di qua, di là, di giù, di su li mena...»). Poi un altro spazio bianco, ove campeggia un secondo estratto testuale («...quei due che 'nsieme vanno...»), li separa dal mezzobusto di Minosse, posto in basso a sinistra e pure lui accompagnato dai versi che gli si riferiscono («...giudica e manda secondo ch'avvinghia.»). Il re cretese, visto di spalle, presenta possenti sembianze antropomorfe, è ancora dotato delle insegne regali proprie del suo *status* originario ma anche di una coda serpentina che gli s'avvinghia attorno al corpo. Le linee diagonali che prorompono dalla sua figura e la posa suggeriscono una tensione dinamica potentissima che Ferrari blocca nel momento culminante: possiamo infatti immaginare che Minosse sia colto proprio nell'atto di emettere una sentenza.

Rappresentarlo in una immagine unica insieme ai due amanti significa reinserire questi nella complessa architettura infernale alla quale il romanticismo ottocentesco li aveva sottratti. Significa prendere posizione in favore del testo e del suo significato autentico, ricordando al lettore-spettatore che Paolo e Francesca, secondo la concezione morale di Dante, sono comunque due peccatori e che un giudice inflessibile e bestiale, strumento della giustizia divina, ha stabilito il loro posto nel regno infero.

Cifra fondamentale di queste acqueforti è dunque la capacità di rendere dinamicamente gli eventi e allo stesso tempo riscrivere in una felice sintesi visuale i legami esistenti tra 'storia prima' e 'storie seconde' senza scinderli in immagini distinte, ma pure abbandonando la pratica medievale della narrazione simultanea; a ciò si aggiunge l'originale uso della parola scritta:

essa crea uno stretto collegamento con quanto l'immagine intende esprimere, alla maniera dei Dadaisti, dei Futuristi, dei Poeti Visivi, poiché la scrittura interviene nel tessuto narrativo, si integra con le vicende evocando l'immensità dei mondi narrati. Parola e immagini sono, quindi, parti di uno stesso tessuto, dove nessun elemento è centrale rispetto all'altro, poiché entrambi contribuiscono a costituire un'istantaneità spazio-temporale e semantica: la parola diviene essa stessa immagine (Turrina 2015, p. XXVII).

A conclusione di questo sintetico itinerario *per images* sembra possibile leggere in filigrana tre diversi modi di guardare a Minosse, inteso quale figura del giudizio. La fedeltà al testo di Ferrari è interpretabile come corrispettivo di una visione oggettiva e necessaria del rapporto tra colpa e punizione (dunque una contemporanea restaurazione del pensiero medievale e dantesco) che prende corpo in una resa concisa di tutto il canto e ha



come conseguenza un'attenuazione della terribilità della scena. Al contrario, in Martini e in Dalì Minosse diviene protagonista delle rispettive tavole. Praticamente sciolto rispetto al testo, il giudice infernale del pittore catalano rappresenta il trionfo di una razionalità asettica che annienta qualsiasi possibilità di coinvolgimento empatico di fronte all'Altro. In Martini, invece, per il quale spesso il gusto del macabro e del crudele si intrecciano con un certo compiacimento, Paolo e Francesca, insieme alla schiera degli altri dannati, non sono che due vittime sofferenti del loro sadico ed esibizionista carnefice.

Lo studio delle trasformazioni iconografiche e semantiche dell'immagine di Minosse è pertanto servito come specchio nel quale ritrovare riflessi le diverse maniere di interpretare il testo e i suoi significati originari, raccontandoci qualcosa di più sull'«idea di Dante» (e per conseguenza sull'idea del mondo) che ogni artista ha voluto proporre, portando avanti un processo di riadattamento, rivitalizzazione e risemantizzazione dei materiali del passato che fu proprio dello stesso Dante come di tutta la cultura medievale.

Bibliografia

- L. BATTAGLIA RICCI, 'Immagini piene di senso. Varianti d'autore: Dante e l'immaginario visivo', in A. MAZZUCCHI (a cura di), *«Per beneficio e concordia di studio». Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, Padova, Bertolotto Artigrafiche, 2015, pp. 113-125.
- L. BATTAGLIA RICCI, 'Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'Dante illustrato'', *Italianistica*, XXXVIII/2, 2009, pp. 39-58.
- L. BATTAGLIA RICCI *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- BATTAGLIA RICCI L., 'La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia', in *Dante, oggi / 2*, a cura di R. Antonelli, A. Landolfi, A. Punzi, *Critica del testo*, XIV/2, 2011, pp. 547-579.
- P. BONIFACIO (a cura di), *Alberto Martini e Dante. E caddi come l'uom che 'l sonno piglia*, Treviso, Canova, 2004.
- P. BONIFACIO (a cura di), *La Divina Commedia illustrata da Alberto Martini*, Milano, Mondadori Electa, 2008.
- D. FERRARI, *L'Inferno di Dante nelle acqueforti di Domenico Ferrari*, Presentazione di E. Malato, saggi introduttivi di L. Battaglia Ricci e R. Turrina, programma iconografico di E. Lombardo, Roma, Salerno Editrice, 2015.
- P. FRARE, 'Forme del Male. Parodia e antitesi nell'Inferno di Dante', in M. BALLARINI, G. FRASSO E F. SPERA (a cura di) *Peccato, penitenza e santità nella Commedia*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 81-98.
- C. GIZZI (a cura di), *Alberto Martini e Dante*, Milano, Electa, 1989.
- C. GIZZI (a cura di), *Dante Istoriato: vent'anni di ricerca iconografica dantesca*, Milano, Skira, 1999.
- I. GOMEZ DE LLAÑO (a cura di), *Salvador Dalí*, Milano, Rizzoli, 1985.
- A. GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo*, Torino, Loescher, 1893.
- G. GUALANDI, *La Divina Commedia e altri temi*, Bologna, Bora, 1994.
- L. MIGLIO, *I commenti danteschi: i commenti figurati, in Intorno al testo. Tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*, Atti del Convegno di Urbino, 1-3 ottobre 2001, Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 377-401.
- G. PADOAN, 'Minosse', in *Enciclopedia Dantesca*, 1970, < https://www.treccani.it/enciclopedia/minosse_%28Enciclopedia-Dantesca%29/ > [accessed 3 marzo 2021]
- PERTILE L., 'Dante popolare', *Arzanà. Cahiers de littérature médiévale italienne*, VII, 2001, *Dante poète et narrateur*, pp. 67-90.
- P. PIZZIMENTO, «Lo 'imperator del doloroso regno»: rappresentazione e teologia nel Lucifero di



Dante', in S. CRISTALDI (a cura di), *Lecturae Dantis. Dante oggi e letture dell'Inferno, Le forme e la storia*, n.s. IX, 2, 2016, pp. 317-334.

F. SALSANO, *La coda di Minosse e altri saggi danteschi*, Milano, Marzorati, 1968.



2.3 La rappresentazione dei lussuriosi fra il XIX e il XX secolo

di Giulia Depoli

Nell'esplosione della fama di Paolo e, soprattutto, Francesca nell'Europa del XIX secolo, gli artisti che si sono confrontati con la trasposizione figurativa di *Inf. V* sono stati tanto sedotti dalla coppia riminese che «hanno relegato in secondo piano o cancellato del tutto il giudizio morale implicato dall'Alighieri» (Battaglia Ricci 2018, p. 167). Del resto, autorevoli critici quali Ugo Foscolo scagionavano completamente la bella fanciulla del secondo cerchio: Dante l'avrebbe collocata all'inferno solo per obbedienza ai dettami della Chiesa e per tutelarsi da un Gianciotto ancora vivo e vegeto e possibilmente vendicativo, «but he introduces her in such a manner, that human frailty must pity her. Nature had given to her character the poetic cast» (Foscolo 1818, p. 346). Nel moltiplicarsi delle illustrazioni dedicate al soggetto, dunque, scompaiono progressivamente gli elementi strettamente infernali, pressoché onnipresenti nelle rappresentazioni medievali e rinascimentali, lasciando spazio a una commovente storia di amore e morte e alla trionfale bellezza dei due amanti sfortunati. In questo processo, la prima metà del canto viene sostanzialmente eclissata dallo spazio figurativo insieme ai suoi protagonisti, ovvero la «schiera ov'è Dido» (*Inf. V*, 85) e, con lei, «più di mille / ombre» di illustri lussuriosi puntualmente identificati da Virgilio. Mentre si consolidano diversi moduli iconografici interamente dedicati alla coppia (il bacio della storia seconda, la morte, l'ascensione di fronte al pellegrino) gli altri dannati, cui Dante dedicava ben quattordici terzine (*Inf. V*, 31-72), nei rari casi in cui sono ancora presenti vengono relegati a una posizione del tutto marginale. Ne è un esempio il dipinto di Ary Scheffer datato intorno al 1835, in cui il riflettore è puntato su Paolo e Francesca e sulla reazione di Dante e Virgilio alle loro parole, mentre gli altri lussuriosi sono ridotti a un fondale indistinto sul lato destro del quadro, appena abbozzati e completamente messi in ombra [fig. 1].

Un notevole ridimensionamento, se pensiamo che i primi illustratori della *Commedia* dedicavano addirittura un'intera tavola alla sola visione della schiera infernale. Tra gli esempi più celebri, si possono ricordare il codice Italien 2017 (f. 63v) della BNF e i codici Egerton 943 (f. 10v) e Yates Thompson 36 (f. 9r) della British Library. Nell'Ottocento, l'unico caso notevole del recupero di questo modulo è la seconda tavola che Paul Gustave Doré dedica al canto [fig. 2], in cui una gigantesca scia di anime riempie il cupo orizzonte infernale contemplato da Dante insieme alla sua guida, snodandosi a perdita d'occhio.

Nei pochi casi in cui la caotica schiera dei lussuriosi è presente, il tasso di identificabilità nelle rappresentazioni moderne è variabile, ma è per lo più rara una descrizione specifica per «le donne antiche e ' cavalieri» menzionati da Dante. Un espediente che ricorre in alcuni dipinti ottocenteschi, già sperimentato con frequenza nelle miniature medievali, è quello delle corone che distinguono dalla turba indefinita tutte o alcune delle tre regine ricordate da Virgilio ai vv. 52-63. L'assoluta preminenza di queste figure è un dato interessante: mentre nel testo dantesco sono indicati anche Elena, Achille, Paride e Tristano, quasi sempre solo le prime tre lussuose vengono rilevate nell'iconografia. Non si tratta semplicemente di riprodurre lo spazio che a ciascun personaggio viene dedicato dal poeta; se così fosse, Cleopatra passerebbe in secondo piano rispetto a Elena e ad Achille, eppure la regina attrae molto più gli artisti per la memorabile icasticità della sua morte, che Dante nemmeno menziona. Si veda a tal proposito il dipinto del 1876 di Andrea Ce-



faly, pittore di formazione napoletana [fig. 3]. In questo caso, in un paesaggio arido sotto un cielo plumbeo, fra i corpi lividi sveltano cromaticamente le corone dorate di due regine, rilevate anche dai colori accesi dei drappi che le coprono. Se la donna sul lato sinistro, tesa in avanti alla ricerca di un appiglio impossibile da trovare nel groviglio di corpi squassati dal vento, resta di difficile identificazione, è invece immediato il riconoscimento di Cleopatra nella sovrana in rosso, sul cui seno destro si intravede la coda dell'aspide mortale.

Un'eccezione significativa alla generale scarsa attenzione per gli illustri dannati è il *Dante e Virgilio nel secondo cerchio dell'Inferno* di Joseph Anton Koch (1823) [fig. 4]. Il pittore dimostra in realtà una più diffusa tendenza didascalica a rappresentare i diversi snodi del canto v in un medesimo pannello, non diversamente da quanto proponevano autori come Stradano nel Cinquecento, in un ordine che va dal fondale al primo piano con un andamento serpentino. Sullo sfondo, peraltro, a introdurre la scena del giudizio di Minosse compare anche il passaggio dal prato degli Spiriti Magni alla «parte ove non è che luca» menzionata alla fine del canto precedente (*Inf.* iv, 151). La porzione centrale dell'opera è occupata dai lussuriosi sospinti da demoni e nubi tempestose, da cui emergono Paolo e Francesca, riconoscibili per l'abbigliamento più moderno, per l'abbraccio e per la maggiore prossimità a Dante e Virgilio, collocati in preminenza. In questa riproduzione delle sequenze del canto che portano dall'ingresso al dialogo con gli amanti di Rimini, non manca l'individuazione delle regine, posizionate sotto a Francesca. Le donne sono in questo caso ben identificabili: Didone siede sul rogo e si punta la spada al collo, Cleopatra porta l'aspide al seno e Semiramide viene ritratta nelle vesti maschili con cui, secondo la tradizione riportata da Giustino, avrebbe preso il potere al posto del figlio Nino (Orosio invece, la fonte di Dante, si limita a definirla «virum animo, habitu filium gerens» I, iv 4). Si noti come, ancora una volta, tutti i dettagli identificativi non provengano in alcun modo dal testo dantesco che l'artista illustra: solo di Didone si menziona la morte, qui inscenata, ma senza il dettaglio delle modalità che invece si trovano rappresentate nel dipinto di Koch. Anzi, la riconoscibilità iconografica delle regine tramite questi elementi è stata senz'altro privilegiata anche a scapito della resa della dinamica del canto: pur di inserire la pira, Didone viene goffamente sottratta alla bufera per essere bloccata in una posizione statica sul terreno,



fig. 1 Ary Scheffer, *Dante e Virgilio incontrano Francesca da Rimini e Paolo Malatesta*, 1835 ca.

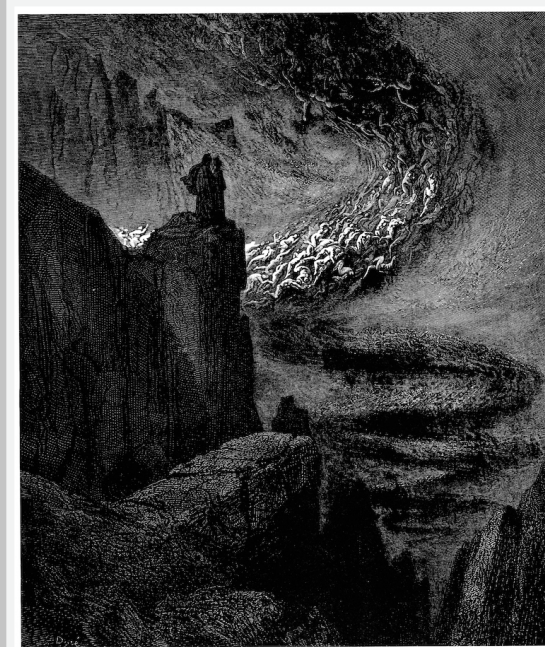


fig. 2 Paul Gustave Doré, «La bufera infernal che mai non resta» (*Inf.* V, 31-33), 1861



fig. 3 Andrea Cefaly, *Paolo e Francesca*, 1876



così come Cleopatra, che completa il gruppo appoggiandosi alla stessa legna. Si tratta di una scelta rarissima, quasi mai impiegata dagli artisti che hanno voluto cimentarsi con questo canto così caratterizzato dal travolgente moto di corpi nel vento, fonte di inesauribili fantasmagorie di incastri anatomici sospesi nell'aria.

Questa tendenza, come si anticipava, è senz'altro minoritaria. Nell'iconografia dantesca moderna, prevale senza dubbio la scelta di dipingere la schiera come massa anonima di uomini e donne, spesso completamente privi di abiti o di qualsivoglia altro segno distintivo. Prima dell'opera di Gustave Doré, un esempio notevole di questa modalità è l'acquerello dedicato ad *Inf. v* di William Blake, che fra 1824 e 1827 realizzò centodue illustrazioni per la *Commedia* in un progetto interrottosi a causa della morte dell'autore [fig. 5]. La critica ha rilevato con puntualità come tale raffigurazione di Paolo e Francesca «si allontanano notevolmente, e profondamente, dal testo dantesco» (Battaglia Ricci 2018, p. 185) a causa del disaccordo di Blake con la condanna dell'amore carnale operata dalla Chiesa: basti uno sguardo alla storia seconda del bacio galeotto, promossa addirittura entro una mandorla luminosa e accecante. È il trionfo di quella che Farina (2013) definisce come una «Francesca eroina», bellissima e innocente fanciulla innamorata protagonista di una storia d'amore e morte che ha appassionato i lettori romantici e non solo, mettendo del tutto in secondo piano la condanna morale di Dante. Lo stesso, credo, può dirsi anche per la rappresentazione del sinuoso vortice di dannati che, «facendo in aere di sé lunga riga» (*Inf. v*, 47), scorrono sotto ai pellegrini oltremondani. Anzitutto, la stilizzata nudità rende ogni figura virtualmente identica alle altre, tutte trasfigurate in corpi ideali di amanti ideali, giovani e belli nelle eterne proporzioni quasi classicheggianti. Ma è la sintassi con cui sono articolati i corpi ad essere diametralmente in contrasto con le pene infernali inflitte dalla penna di Dante: non più uomini e donne contorti, disordinatamente sbattuti «di qua, di là, di su, di giù» (*Inf. v*, 43) e incastrati fra loro, ma flessuose anime che sembrano quasi danzare *en l'air* in un'aggraziata e armonica coreografia. Meritano uno sguardo anche i volti, dall'espressione trasognata se non sorridente, ben lontana dagli strazianti lamenti e dalle bestemmie così intensamente descritti nella *Commedia*. Un mistico trionfo di un amore eterno, insomma, che attraverso la carnalità permette di sfiorare il divino nella caratteristica interpretazione di Blake.

L'indistinzione dei dannati non è, però, sempre trasfigurazione idealizzante. Vive parallelamente negli artisti anche l'ambizione a rappresentare i lussuriosi come creature che hanno perso tutto fuorché il proprio corpo martoriato, ormai riconoscibili solo come peccatori

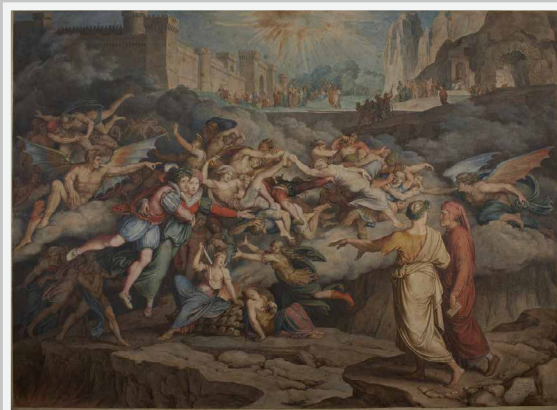


fig. 4 Joseph Anton Koch, *Dante e Virgilio nel secondo cerchio dell'Inferno*, 1823



fig. 5 William Blake, *The Circle of the Lustful. Francesca da Rimini*, 1824-1827



fig. 6 Gaetano Previati, *Paolo e Francesca*, 1909



e non più come individui. Se da un lato questo va a sacrificare la sezione del canto in cui Virgilio segnala a Dante i più illustri, dall'altro è una visione più 'ortodossa' delle anime infernali, che di fatto non dovevano essere più riconoscibili agli occhi del pellegrino (di cui si adotta il punto di vista) che ne chiede l'identità alla guida. Gli illustratori del xx secolo si sono spesso cimentati nel rendere tale confuso groviglio accomunato dal peccato e dalla lontananza della grazia divina; ci si limita qui a due casi.

Nel *Paolo e Francesca* di Gaetano Prevati del 1909 [fig. 6], il taglio della scena è ristretto sugli amanti riminesi, situati però ancora nella bufera insieme agli altri lussuriosi. La sinuosità del vortice è solo apparente, spezzata al suo interno dagli angoli acuti formati dagli arti dei dannati contratti dal dolore. I corpi, che appena si intravedono delinearsi nel magma continuo di carne, mostrano di essere tesi e contorti in una catena umana nella pena infernale, e una figura sotto Paolo rovescia il capo all'indietro per urlare la propria agonia. Anche i protagonisti, per quanto uniti dall'affettuoso abbraccio, portano i segni di una faticosa contrazione nell'essere trascinati dal vortice che li drappeggia. I «peccator carnali», dunque, non sono più regine, cavalieri ed eroi del mito, ma semplici uomini e donne dalle irriconoscibili sembianze sconvolte dal dolore, scomodamente avvinghiati tra loro in un'indistinta massa sofferente.

L'arte contemporanea ha portato agli estremi questo processo, in ultima analisi, disumanizzante. Ne è un esempio l'impressionante trasposizione visiva di Bernhard Gillessen, artista di origine tedesca naturalizzato italiano [fig. 7]. Come Doré sceglie di realizzare più illustrazioni per il canto, in una sequenza quasi cinematografica, ma le sue soluzioni non potrebbero essere più lontane dalle realistiche incisioni del celebre predecessore. Anzitutto, la prospettiva è invertita: non ci troviamo più con Dante sulla rupe a osservare i dannati in lontananza, ma nel bel mezzo della schiera, in tutto il suo caotico dinamismo. È appunto il caos la cifra stilistica della resa, che darebbe allo spettatore l'impressione, quasi, di una scena di guerra alla *Guernica*, se non fosse per il delicato abbraccio di Paolo e Francesca che emerge appena dall'intrico di linee e forme spezzate. I protagonisti del canto si distinguono solo per essere gli unici corpi rappresentati nella loro completezza, circondati da dannati di cui non restano che brandelli scomposti e completamente destrutturati. Ma non è dato vero rilievo alla coppia, che è quasi inghiottita dal magma di linee e forme spezzate, segmenti anatomici in continua collisione su direttrici che davvero ricordano la violenza della rapinosa bufera evocata da Dante. Non c'è spazio per alcun idillio romantico o simbolista: nell'orgiastico intreccio di corpi, si riescono a intuire qua e là solo volti urlanti, torsi ripiegati su sé stessi, seni e genitali confusamente combinati, in un vero e proprio contrappasso: così in vita, così in morte, con drammatica inversione di segno ma medesima riduzione alla carne di uomini e donne che hanno rifiutato l'ordine divino. Paolo e Francesca, individuati fra molti nel testo dallo sguardo di Dante e nell'illustrazione da chi la osserva, non prevalgono, e la loro struggente passione è pienamente inserita e contestualizzata nel peccato della lussuria, che invade la tela con violento e inedito predominio.



fig. 7 Bernhard Gillessen, *Inf. v*, 31-49, 1969
ca, per uso di critica, a scopi di ricerca scientifica e con finalità illustrative e non commerciali



Bibliografia

- L. BATTAGLIA RICCI, *Il commento illustrato alla Commedia: schede di iconografia trecentesca*, Roma, Salerno, 2001.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- F. FARINA, 'Dall'inferno al paradiso: appunti sulla trasformazione di Francesca da Rimini nelle arti visive tra XV e XX secolo', in *Women in Hell. Francesca & Friends Between Sin, Virtue and Heroism*, Rimini, Romagna Arte e Storia, 2013, pp. 207-226.
- U. FOSCOLO, 'Secondo articolo', *The Edinburgh Review*, XXX, 1818, pp. 317-351.
- G. GHIRARDINI, *Iconografia dantesca del pittore Giuseppe Antonio Koch*, Valdagno, Galla, 1904.
- S. SCHÜTZE, *Due maestri del «visibile parlare»: Dante e Blake*, in Id. e M.A. Terzoli (a cura di), *William Blake. La Divina Commedia di Dante*, Colonia, Taschen, 2017, pp. 40-65.



2.4 Francesca e le conseguenze di un libro

di Giovanna Rizzarelli

1. Lettrici pericolose

Che cosa c'è di più pericoloso di una donna che legge? Per rispondere a questo interrogativo è sufficiente osservare delle rappresentazioni di una lettrice in arte e in letteratura: perlopiù danno luogo a temibili crisi mimetiche; il libro si trasforma nella porta d'accesso per mondi 'altri', nei quali le donne si lasciano risucchiare confondendo realtà e finzione, bene e male.

Il noto episodio dantesco dei due cognati di Rimini rientra a pieno titolo in una galleria visiva e letteraria di lettrici affette da pericolose patologie legate ai libri. Francesca, infatti, occupa il centro della scena come protagonista quasi assoluta di tutto il canto; anche nella scena della lettura, nella quale a Paolo viene momentaneamente trasferita la *agency* – saldamente detenuta per il resto dalla cognata – nel momento del fatidico bacio, il fulcro della narrazione resta inequivocabilmente la lettrice, fino al «punto che *li* vinse» (v. 132).

Tuttavia, sebbene la centralità della lettura e dei suoi effetti sia innegabile, i commentatori del canto V dell'*Inferno*, sin dai tempi di Boccaccio, spesso si sono lasciati distrarre da elementi accessori rispetto alla straordinaria essenzialità e forza narrativa con cui Dante mette in scena l'incontro con i due «peccator carnali» (v. 38). La vicenda di amore e morte ha suscitato infatti reazioni molto accese sia in coloro che, sull'onda dell'*Esposizione sopra la Comedia* di Boccaccio, hanno voluto assolvere Francesca da ogni colpa, sia in chi ha acerbamente castigato la fedifraga signora di Rimini (su questi due schieramenti opposti si veda almeno la ricostruzione di Renzi 2007, pp. 105-240).

In tal modo il libro galeotto è stato incluso come accessorio secondario in un più generale scontro tra il partito degli innocentisti e quello dei colpevolisti. Così, spesso, si è perso di vista quanta rilevanza abbia per Dante, per il quale Paolo e Francesca meritano la dannazione tra coloro «che la ragion sommettono al talento» (v. 39), la scena di lettura e il modo in cui la lettrice ne riporta i pochi ma eloquenti dettagli e, soprattutto, gli effetti.

Dato che i critici, nonostante le indicazioni di Contini (Contini 1976, pp. 42-48), hanno spesso trascurato o scarsamente considerato Francesca, ma anche Paolo, come lettrice o lettore e le conseguenze che sulla loro storia ha la lettura, resta da valutare appieno quanto tale aspetto sia stato valorizzato e recepito nella secolare storia della traduzione in immagini del canto V dell'*Inferno*.

2. Tempo del racconto e tempo delle immagini

Prima di procedere con l'analisi delle principali rappresentazioni visive della scena aperta dal «noi leggevamo», è necessaria una precisazione sui modi in cui a partire dalle illustrazioni antiche della *Commedia* gli artisti si sono confrontati con i diversi piani narrativi della poesia dantesca (su questo aspetto rimando alla scheda di Lalomia contenuta in questa Galleria). Come già osservato da Renzi (2007) e Battaglia Ricci (2018), gli ar-



tisti che per primi realizzarono dei raffinati corredi iconografici per accompagnare le terzine della *Commedia* puntarono generalmente la loro attenzione sul livello diegetico di primo grado, ponendo in risalto soprattutto i momenti in cui i due pellegrini si imbattono nei memorabili dannati, nelle anime purganti o negli icastici beati.

Per ragioni tutte intrinseche alla rappresentazione *per figuras* della poesia narrativa, il salto da un primo livello del racconto a quello più complesso delle narrazioni di secondo grado venne nella maggior parte dei casi rifuggito – in virtù della verosimiglianza narrativa della rappresentazione iconica, dunque, tutta concentrata nelle illustrazioni della *Commedia* sulla rappresentazione della componente odepiorica. La visualizzazione degli incontri è in tali corredi illustrativi una soglia oltre la quale si apre per il lettore uno spazio del racconto affidato alla sua capacità immaginativa, sorretta naturalmente dalla narrazione in versi.

Dunque negli apparati iconografici che dal Trecento accompagnano la *Commedia* la descrizione (affidata a Francesca) dell'atto di lettura che conduce i due amanti al «doloroso passo» (v. 114) non poteva che essere allusa dall'incontro tra Dante e Virgilio e i due cognati. Spicca per la sua eccezionalità la miniatura che accompagna il ms. 1076 della Biblioteca Trivulziana [fig. 1]; differenziandosi dalle illustrazioni che corredano i manoscritti tra Tre e Quattrocento, qui l'anonimo artista decide di includere nella scena dell'incontro anche il libro incriminato, ma ponendolo nelle mani di Paolo a mo' di immagine allusiva che rimandi alla descrizione della scena di lettura (cfr. Battaglia Ricci 2018, pp. 80-81). Tuttavia, non è solo questo l'elemento di originalità che contraddistingue la miniatura trivulziana: l'illustratore rinuncia a dar conto della «bufera infernal, che mai non resta» (v. 31) e colloca i due cognati con i piedi saldamente a terra, anzi su un bel praticello verde che non ha nulla del «loco d'ogni luce muto» (v. 28) descritto da Dante. In questa cornice, che rende il secondo cerchio dell'*Inferno* come un insolito *locus amoenus*, i due peccatori, vestiti e agghindati come Dante e Virgilio, si fermano per dar modo a Francesca di proferire il suo racconto, come denuncia chiaramente il dito indice della donna rivolto



fig. 1 miniatura, Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 1076



fig. 2 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta*, 1819

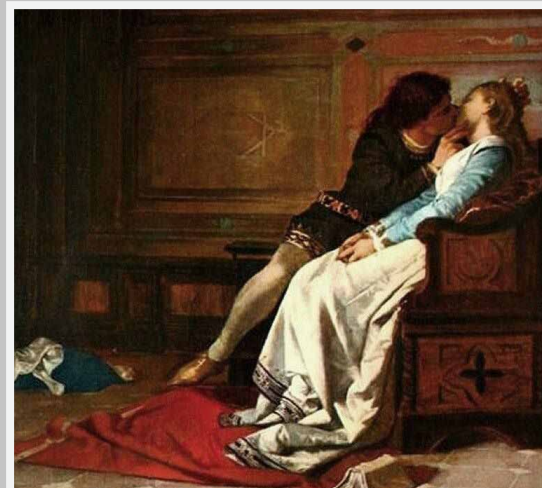


fig. 3 Amos Cassioli, *Paolo e Francesca*, 1870



verso l'alto, mentre il 'tremante' Paolo sta alle spalle di questa volitiva oratrice, con una mano le sfiora la spalla e con l'altra regge l'oggetto che ha causato la loro perdizione. Il libro finalmente è presente, prende parte alla scena come compendio di quella «prima radice» (v. 124) di cui il pellegrino Dante chiede conto. L'illustratore con grande finezza ermeneutica coglie pienamente la relazione gerarchica che il poeta assegna ai due amanti e rappresenta dunque colui che da Francesca «mai non fia diviso» (v. 135) come un pavido gregario, che si limita a ostendere il libro galeotto a vantaggio del lettore-osservatore, ma al contempo allontanandolo da sé e dal proprio sguardo.

Al di là di questo raro caso in cui il volume causa di perdizione e dannazione eterna viene incluso nella narrazione per immagini del canto V, gli illustratori antichi della *Commedia* sono in maggioranza unanimi nel dedicarsi soltanto al racconto di primo grado. Si susseguono così dal Trecento alla prima età moderna numerose declinazioni dell'incontro con i «due che 'nsieme vanno» (v. 74), senza che la centralità dell'atto di lettura trovi spazio nelle transcodificazioni visive dell'episodio.

La lettura si fa largo nella storia per immagini dell'episodio di Paolo e Francesca quando, liberati dalle imposizioni della continuità illustrativa dei corredi delle edizioni manoscritte e a stampa, gli artisti possono finalmente concentrarsi sul racconto della lettrice-peccatrice e dar spazio sia al racconto di secondo grado e sia, in alcuni casi, persino al 'racconto nel racconto' al quale Francesca allude, ovvero al bacio tra Ginevra e Lancilotto.

3. Le conseguenze di un libro

Se è indubbio che la narrazione di Francesca si regge sull'aureo precetto retorico della *brevitas* (vd. ancora Renzi 2007, pp. 243-254), l'essenzialità del suo racconto consente ugualmente di cogliere gli aspetti più rilevanti della scena di lettura che fa da cornice al peccato e alla morte violenta che ne consegue. Spazio, modalità e tempo della lettura – benché appena accennati – emergono proprio in virtù di quella *enargeia* che contraddistingue tutta la poesia dantesca:

«[...] Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e senza alcun sospetto.

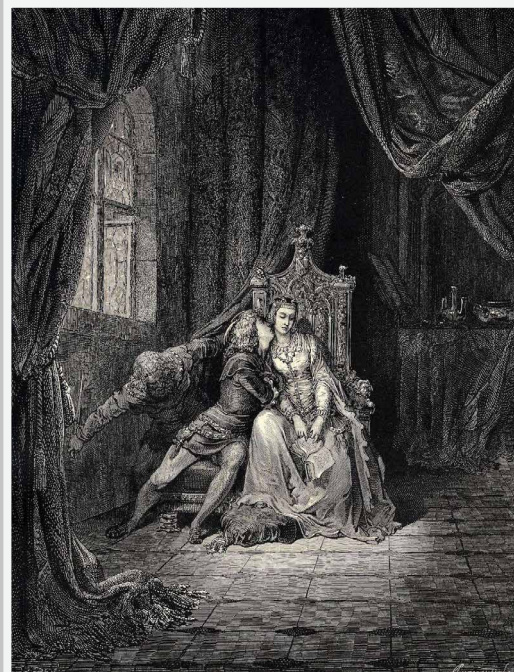


fig. 4 Gustave Doré, *Paolo e Francesca*, 1861



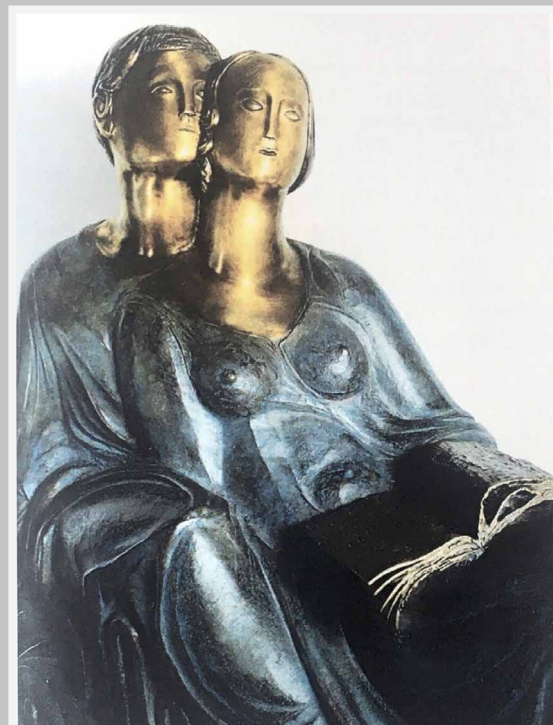
fig. 5 William Dyce, *Paolo e Francesca*, 1845



fig. 6 Dante Gabriel Rossetti, *Paolo e Francesca da Rimini*, 1855

Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu quel che ci vinse.
 Quando leggemmo il disiato riso
 esser basciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante».
 (Inf. V, vv. 127-138)

Nello spazio di quattro terzine Francesca condensa mille dettagli dell'atto di lettura ricostruito attraverso il doloroso sforzo memoriale («Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria», vv. 121-23) al quale si sottopone per accontentare Dante. I versi si aprono proprio con l'imperfetto durativo del «Noi leggiavamo», che dà l'idea del protrarsi della lettura «per diletto» che impegna i due cognati; e ancora «Quando leggemmo», posto al centro della narrazione, fa da soglia per il momento fatale del bacio; infine, la sequenza del racconto si conclude (non a caso) col ben più secco perfetto del «non vi leggemmo avante». Benché l'ellissi e la reticenza marchino le parole della narratrice, queste terzine consentono comunque di 'visualizzare' i due innamorati intenti insieme, come evidenzia la prima persona plurale impiegata da Francesca, nella lettura del *Lancelot en prose* (nel quale si trova la scena del bacio); e come nei versi danteschi la 'voce' del racconto è quella di Francesca, così potremmo immaginarla quale lettrice ad alta voce a vantaggio del compagno, silenzioso in vita come in morte. Brevi efficaci pennellate alludono a pratiche di lettura reali e perfino a un concreto volume nel quale è possibile riconoscere il libro Galeotto (vd. Lombardi 2018, pp. 154-186). La lettura «per diletto», del resto, consente subito di identificare la tipologia di lettori alla quale Dante allude (cfr. Masi 2015): siamo in presenza di una 'consumatrice' di romanzi e di poesia d'amore, una delle tante pericolose vittime della confusione che deriva dal contatto con questi generi letterari. E anche se tali considerazioni ci porterebbero lontano dall'oggetto di questo contributo, valga ricordare che in questa lettrice, vittima di una profonda confusione mimetica, Dante riesce a immedesimarsi pienamente, riconoscendo i rischi di una lettura eccessivamente confusiva ed empatica (cfr. da ultimo Gragnolati 2012, pp. 17-18).

fig. 7 Alba Gonzales, *Paolo e Francesca*, 1993fig. 8 Anselm Feuerbach, *Paolo e Francesca*, 1864



Che cosa di questo denso racconto di una lettura e dei suoi effetti colpisce la fantasia degli artisti? Quali dettagli della breve ed efficace descrizione di Francesca trovano spazio nelle traduzioni visive dell'episodio?

Per rispondere a questi due interrogativi è necessario rivolgere l'attenzione alla variegata produzione artistica dedicata all'episodio di Paolo e Francesca che si sviluppa a partire dalla fine del Settecento alla contemporaneità, perlopiù al di fuori dei confini delle edizioni illustrate. Obliterata quasi del tutto dai corredi antichi, l'immagine del libro galeotto e in generale la scena di lettura che fa da cornice al peccaminoso bacio diviene invece centrale per le traduzioni visive moderne e contemporanee del canto V dell'*Inferno*. All'interno di questa variegata produzione iconica si può tentare di identificare delle costanti e in che modo la lettura venga resa o meno dagli artisti che a partire dall'età romantica tradussero in figura la narrazione di secondo grado di Francesca. Se, infatti, certamente il libro diviene un elemento che accomuna quasi tutte queste immagini, la sua resa, la sua posizione e la sua materialità offrono rappresentazioni assai diverse della lettura e della sua funzione all'interno dell'episodio dantesco.

4. Il libro chiuso e il libro caduto

Tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento si avvia un vero e proprio revival dell'episodio dei due cognati di Rimini (vd. ancora Renzi 2007, pp. 183-216), in ragione di una riscoperta e di un generale apprezzamento della figura di Francesca, intesa quale eroina romantica vittima della passione amorosa. In tal senso è facile spiegare le ragioni di una fioritura di immagini pittoriche e non solo che da quel momento in poi diedero forma all'interlocutrice di Dante nel secondo cerchio dell'*Inferno*.

Il *pathos* del racconto di Francesca, che colpì in particolar modo la fantasia degli artisti nel corso del XIX secolo, fece sì che la scena del bacio e il sopraggiungere di Gianciotto, come allusione alla fine tragica e violenta dei due peccatori, conquistassero in modo pressoché esclusivo la ribalta delle trasposizioni visive dell'episodio. La scena di lettura divenne, dunque, una sorta di cornice per il momento fatale del bacio. Tuttavia, il libro, con la sua funzione di innesco della perdizione e mezzano per l'amore adulterino, si trasforma in queste interpretazioni figurative dell'episodio in un oggetto reietto che scivola via dalle mani di Francesca, come accade nel dipinto di Ingres del 1819 [fig. 2] o peggio giace dimenticato sul pavimento, mentre i due giovani si concedono un bacio appassionato – come nel dipinto di Amos Cassioli del 1870 [fig. 3]. La lettura passa così in secondo piano, mentre conquistano spazio i suoi effetti, compresa naturalmente la morte per mano di Gianciotto, allusa dal suo sopraggiungere alle spalle dei due amanti. Alla prima delle due tipologie sembrerebbe appartenere anche la splendida incisione che Gustave Doré dedica a questo snodo del canto, insieme alle altre cinque illustrazioni che corredano la sua *Commedia* del 1861 [fig. 4]: anche qui come nel dipinto del 1819, per rendere il rapido susseguirsi di lettura, abbandono della lettura, bacio e morte, il volume sta scivolando via dalle mani di Francesca (anche se il contatto tra la lettrice e il volume persiste ancora), e il volto della donna, il suo sguardo, a differenza di quello della maliziosa Francesca di Ingres, sembrano immersi nel mondo finzionale della lettura, mentre Paolo tenta di accostare le proprie labbra a quelle della cognata, e con una postura che sottolinea il dinamismo del racconto Gianciotto emerge da dietro una cortina. L'insuperabile genio di Doré, raffigurando lo sguardo sospeso di Francesca e il libro dal quale la mano stenta a



separarsi, riesce a dar conto del «doloroso passo», come conseguenza diretta e immediata della lettura e quasi dello smarrimento che ciò provoca nella lettrice «per diletto», vittima parimenti di Amore e del libro galeotto.

In altri casi il libro, ancora saldamente nelle mani di Francesca, sembra denunciare il timore della lettrice nel passare dal mondo della lettura a quello del bacio, come accade ad esempio nell'interpretazione visiva dell'episodio offerta da William Dyce nel 1845 [fig. 5]. Il volume posto in grembo alla lettrice e dal quale la mano non si separa ancora, quasi a non volere perdere il contatto con il bacio di cui si sta leggendo, viene quasi interposto tra i due cognati. Se è probabile che tale atteggiamento di Francesca corrisponda a una generale rilettura positiva del personaggio e della sua innocenza, certamente qui la confusione tra realtà e letteratura viene smorzata dalla resistenza che la lettrice, quasi per eccesso di timidezza, sembra opporre al bacio di 'cotanto amante'. Un residuo di lotta, prima di abbandonarsi all'imitazione dell'oggetto della lettura, è rinvenibile nella memorabile interpretazione iconica dell'episodio offerta da Dante Gabriel Rossetti. Nel suo trittico dedicato al canto V dell'*Inferno* del 1855 [fig. 6] Rossetti pone al centro della scena Dante e Virgilio che ascoltano il racconto dei due lussuriosi, rappresentati sulla destra nel momento dell'incontro, e a sinistra – dunque alle spalle dei due pellegrini che così non possono vederli con gli occhi del corpo ma solo con quelli della mente – nel momento della lettura e bacio.

La rappresentazione del racconto di Francesca pone al centro della scena il libro, collocato sulle gambe dei due lettori, che questa volta fanno entrambi da supporto all'oggetto che media il bacio. Qui la presenza del libro galeotto se da un lato contempla anche una certa resistenza della lettrice nel lasciarsi andare al bacio, dall'altro – cosa assai rara – include nella scena un esplicito riferimento al terzo livello diegetico, ovvero il bacio tra Ginevra e Lancillotto (vd. Battaglia Ricci 2018, p. 174-5). Rossetti, infatti, pone attenzione a rendere partecipe del suo racconto per immagini anche il ricco codice miniato, alludendo così alla centralità della storia che i due cognati stanno leggendo. La collocazione del libro, per una volta non rappresentato come attributo esclusivo di Francesca, sottolinea la compartecipazione dei due cognati all'identificazione con i personaggi di cui stanno leggendo, la cui rilevanza diegetica è evocata dai colori sgargianti delle pagine miniate.

Tuttavia, sebbene il trittico del 1855 metta in giusto risalto la funzione narrativa della lettura e la sua centralità all'interno dell'episodio, anche in questo caso è comunque il bacio a venire rappresentato, ovvero il momento in cui dal «Noi leggevamo» si passa «al non vi leggemo avanti».

Solo in pochissime traduzioni visive del canto V dell'*Inferno* gli artisti hanno deciso di compendiare l'intera narrazione di Francesca raffigurando esclusivamente l'atto di lettura. Tra queste rare eccezioni, spiccano una traduzione scultorea dell'episodio del 1876 di Aristide Croisy (< <https://www.youtube.com/watch?v=t7IMFNoiGeg> >) e una più recente di Alba Gonzales del 1993 [fig. 7]. Nel bellissimo gesso ottocentesco la lettura viene rappresentata come atto di estrema intimità tra i due cognati: le due figure risultano unite in un abbraccio complementare, nel quale il libro – questa volta sorretto dal lettore a vantaggio della lettrice – fa da fulcro narrativo per una scena nella quale amore e lettura coincidono. Attraverso un linguaggio iconico estremamente differente, anche il bronzo di Gonzales rappresenta i due cognati di Rimini uniti in un abbraccio fusionale che ha per cardine visivo il libro galeotto; qui, però, pur non avendo ancora ceduto al 'desiderio mimetico' (vd. Girard 2003), Paolo e Francesca hanno già distolto lo sguardo dalla lettura e appaiono immersi in una beata complicità, assai lontana dal tormento al quale Dante li condanna in eterno. La lettura, invece, li preserva in una sorta di estasi che precede il momento del peccato e della pena.



Un'altra nota interpretazione della scena di lettura descritta da Francesca è offerta dal dipinto di Anselm Feuerbach del 1864 [fig. 8]: l'artista tedesco raffigura i due lettori in un boschetto di allori, volto a evocare l'ideale sfondo delle letture amate dalla peccatrice, e benché raffiguri entrambi i personaggi intenti nella lettura e concentrati sul volume che torna in grembo alla lettrice, quest'ultima recupera il centro della scena. Potremmo senz'altro collocare questa Francesca tra le tante lettrici di romanzi d'amore che affollano l'immaginario visivo e letterario ottocentesco. Il lettore – pur sedendo al suo fianco – è una figura accessoria e trascurabile rispetto alla straordinaria forza attrattiva esercitata dal libro, porta d'accesso a straordinari mondi finzionali nei quali è facile perdersi, ancor più che in un bacio.

Bibliografia

- L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- G. BOCCACCIO, 'Esposizioni sopra Comedia di Dante', a cura di G. Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, 1965, vol. VI, pp. 315-317.
- G. CONTINI, 'Dante come personaggio-poeta della «Commedia»', in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 33-62.
- R. GIRARD, 'Il desiderio mimetico di Paolo e Francesca', in *Politiche della mimesi. Antropologia, rappresentazione, performatività*, a cura di A. Borsari, Milano, Mimesis, 2003, pp. 41-48.
- M. GRAGNOLATI, 'Inferno V', in *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di E. Pasquini e C. Galli, Bologna, Bononia University Press, 2012, vol. 2, pp. 7-22.
- G. MASI, '«Noi leggiavamo un giorno per diletto»: il senso della lettura e della letteratura nel canto V dell'*Inferno*', *Soglie*, XVII, 1, 2015, pp. 27-46.
- E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2018.
- L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007.



2.5 «Di Lancillotto come amor lo strinse». Ginevra e Lancillotto

di Gaetano Lalomia

Del bacio fra Lancillotto e Ginevra se ne parla nella grande compilazione intitolata *Lancelot-Graal* (o *Vulgata*), di autore anonimo e redatta tra il 1214 e il 1224. Si tratta di un macrotesto composto da cinque grandi romanzi (*Estoire del Saint Graal*, *Merlin*, *Lancelot*, *Queste del saint Graal* e *Mort Artu*) di cui il *Lancelot* contiene la storia dell'innamoramento fra Lancillotto e Ginevra. Ed è proprio qui che si narra del bacio, ed è proprio questo passo che fa del libro arturiano, allo stesso tempo, «oggetto di rappresentazione e soggetto d'azione» (Pioletti 1988, p. 101). Dante può aver letto una versione in francese, ma non è da escludere che abbia potuto leggere del bacio tra i due in italiano visto che sono stati reperiti da Daniela Delcorno Branca (1988, p. I) sedici manoscritti che traducono il testo francese, sebbene non tutti presentino l'episodio del bacio.

Che cosa può aver letto Dante? Lorenzo Renzi (2007) ricostruisce assai bene, anche sulla scorta di una bibliografia ampia sulla questione, le circostanze che danno luogo al bacio tra Lancillotto e Ginevra. Va anzitutto precisato che l'innamoramento fra i due si realizza sin dal loro primo incontro e che viene descritto cogliendo tutti i tratti degli sguardi fugaci tra due che si piacciono. Ma è soprattutto Lancelot che viene rapito dalla bellezza della regina:

Et il n'avoit mie tort s'il ne prisoit envers la reine nule autre dame, car ce fu la dame des dames et la fontaine de biauté; mais il saüst la grant valor qui en li estoit, encor l'esgardast il plus volentiers, car nule n'estoit, ne provre ne riche, de sa valor (*Lancelot du Lac*, p. 438).

[E non aveva torto di disistimare, al pari della regina, alcun'altra donna, poiché ella era la dama delle dame e la fontana della beltà. Ma, se egli avesse saputo l'alto valore che ella possedeva, egli l'avrebbe osservata con maggiore piacere perché alcuna donna, né povera, né ricca, era di un così grande merito].

Non solo, ma è Lancillotto che viene 'stretto' dall'amore, come giustamente precisa Dante nel v. 128; la passione amorosa, infatti, è così profonda che finisce per ammalarsi fino a quando Galeotto non intercede per lui, sebbene tale intervento non risulti faticoso poiché Ginevra è ugualmente innamorata. Tuttavia, Dante menziona solo Lancillotto perché il romanzo punta l'attenzione proprio su di lui, descrivendo in modo piuttosto dettagliato lo sviluppo di tale sentimento amoroso. Le vicende successive sono ben note e prima dell'incontro ravvicinato tra Lancillotto e Ginevra, con il conseguente bacio, passa molto tempo.

Il momento del bacio viene ben riassunto da Lorenzo Renzi (2007, pp. 34-36); prima c'è il lungo dialogo tra Lancillotto e la regina, nel corso del quale il primo appare fortemente silente e smunto a causa della debilitazione provocata dalla malattia d'amore. Dopo inizia la mediazione di Galeotto, e qui il mediatore chiede a Ginevra che ella dia un segnale tangibile del patto d'amore («seürté») tra i due al quale la regina dà il proprio consenso perché, come detto prima, ella desidera Lancillotto altrettanto quanto egli desidera lei.



L'atto che suggella il patto d'amore è il bacio che, secondo Lorenzo Renzi (2006) è un pegno, sebbene nel testo, come precisa lo studioso, assume tutto il valore giuridico. In effetti, «seürté» significa garanzia, promessa formale e non a caso l'atto deve realizzarsi sotto forma di «comancement d'amors veraie» (p. 894), cioè come segnale dell'inizio del patto d'amore. Vincenzo Crescini (1921) ha dato ampia mostra di casi in cui si ricorre al bacio come pegno/patto e al suo studio rimando.

Ora, non è del tipo di bacio che qui s'intende discutere, né delle differenze tra le due circostanze che portano la letteratura a narrare di baci d'amore. Piuttosto intenderei sondare le immagini che hanno diffuso la scena che suggella il bacio tra Lancillotto e Ginevra, verificando se anche queste hanno agito da icona.

Paolo e Francesca leggono un libro intriso d'avventure nel quale la componente amorosa è pur presente e investe una regina e un cavaliere, peraltro una persona fidata del re. In altri termini si è di fronte a un normale e classico triangolo amoroso. Ma, non leggono solo di come la regina Ginevra baci Lancillotto, tradendo il marito, ma anche di come Galeotto sia stato un abile mediatore. Non che ci fosse di bisogno per convincere la regina, giacché ella tiene in molta stima e considerazione il prode Lancillotto, ma, lui perché è timido, lei perché è regina ed è sposata, hanno bisogno di qualcuno che si impegni per la concretizzazione di questo amore. In altri termini, Galeotto sta al libro che leggono Paolo e Francesca.

Dal punto di vista visuale non è facile muoversi nell'ampia selva dei manoscritti che trasmettono il *Lancelot*; si parla di oltre una sessantina di testimoni, alcuni dei quali frammentari e non tutti muniti di miniature. Inoltre, taluni codici non presentano immagini del bacio o dell'incontro. Un dato appare tuttavia certo: le immagini che ho reperito certamente fissano un momento che già nel Medioevo diventa iconico, e la vicenda di Lancillotto e di Ginevra diventa, per dirla in termini moderni, 'virale', al pari di quella di Tristano e Isotta o di altre coppie celebri che la letteratura medievale ha inventato e che ancora oggi vengono proposte attraverso diversi media.

Il manoscritto Add. 10293 della British Library (metà del secolo XIV) riporta una miniatura nel f. 78r. che racconta non solo il bacio tra Lancillotto e Ginevra, ma tenta di ritrarre ciò che succede mentre Galeotto, Ginevra e Lancillotto sono insieme. Infatti, i protagonisti della



fig. 1 La regina bacia Lancillotto mentre Galehot li osserva, London, British Library, ms. Add. 10293 (inizi secolo XIV, forse 1316), f. 78r.



fig. 2 Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. français, 117-120, 118, f. 219v.



fig. 3 Lancillotto e Ginevra a letto, London, British Library, ms. Add. 10293 (inizi secolo XIV, forse 1316), f. 312v.



situazione sono ben sei, tre donne e tre uomini (rispettivamente Lancillotto, Ginevra, Galeotto, la dama di Malehaut, la damigella Laura di Carduel e una dama di compagnia). Galeotto, Ginevra e Lancillotto fanno gruppo a sé, ed è ciò che si scorge nel lato sinistro della miniatura [fig. 1]; sul lato destro, invece, ci sono due donne e un uomo che conversano. Tra i due gruppi di figure c'è uno spazio che sancisce la diversità delle scene, così che il fruitore dell'immagine può comprendere che si tratta di due momenti visuali diversi, corrispondenti a due momenti narrativi. È, in termini tecnici, una miniatura che ricorre alla narrazione continua per permettere di visualizzare più elementi del testo.

L'immagine non ritrae il *vergier*, il giardino, presso il quale si svolge la scena, ma coglie perfettamente il momento narrativo del testo, soprattutto l'attimo in cui la regina «si lo prant par lo menton, si lo baise davanta Galehot assez longuement [...]» (*Lancelot* 1991, p. 894). L'assenza di paesaggio obbliga il fruitore a concentrarsi sulle figure e sulle loro posture. Va innanzitutto notato come la scena viene inquadrata da una cornice pittorica che delimita la consistenza delle figure e ne indirizza la percezione, orientando lo sguardo e dando sensatezza alla miniatura stessa. Non solo, ma segna il confine tra il visuale e il verbale.

La stessa scena viene mostrata del ms. français, 117-120, 118, della Bibliothèque Nationale de France, f. 219v [fig. 2], sebbene con una prospettiva del tutto diversa. Sul lato sinistro si notano tre dame intente a conversare; al centro Galeotto che appoggia la mano sinistra sulla spalla di Lancillotto, vestito di verde; infine, sul lato destro, Lancillotto e Ginevra, con quest'ultima che sta per prendere il mento del cavaliere per baciargli. Contrariamente alla miniatura del codice della British Library [fig. 1] si nota l'ambiente agreste del giardino e la maggiore flessibilità dei corpi, che invece nella miniatura francese sembrano più delle statue. È interessante rilevare la centralità della figura di Galeotto quasi a fungere da *separé* tra i due gruppi, soddisfacendo così la richiesta della regina di una maggiore *privacy* rispetto al gruppo. Quest'immagine è sostanzialmente speculare alla precedente [fig. 1], con la differenza che probabilmente il fruitore getta immediatamente lo sguardo sulla figura di Galeotto, posta al centro e soverchiante, quasi a mettere in risalto il suo importante ruolo di mediatore fra i due amanti.

Uno stesso testo, verosimilmente, ma due realizzazioni totalmente diverse dettate dal desiderio di comunicare al fruitore non solo l'episodio del bacio, ma anche qualcosa di più che è senz'altro rilevabile nella fig. 2, tra l'altro già ben commentata da Elena Lombardi (2018) L'ambiente agreste, nonché le movenze delle figure e lo sfondo decorato, suggeriscono un'ambientazione squisitamente cortese che rende l'immagine decisamente più accattivante, quasi a suggerire che le 'cose d'amore' hanno uno spazio deputato.

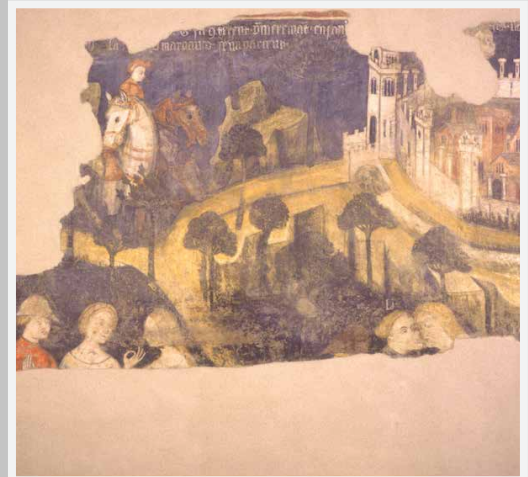


fig. 4 La Torre di Frugaroli e gli affreschi arturiani (<https://medioevoinalessandria.wordpress.com/la-torre-di-frugarolo-e-gli-affreschi-arturiani/>)

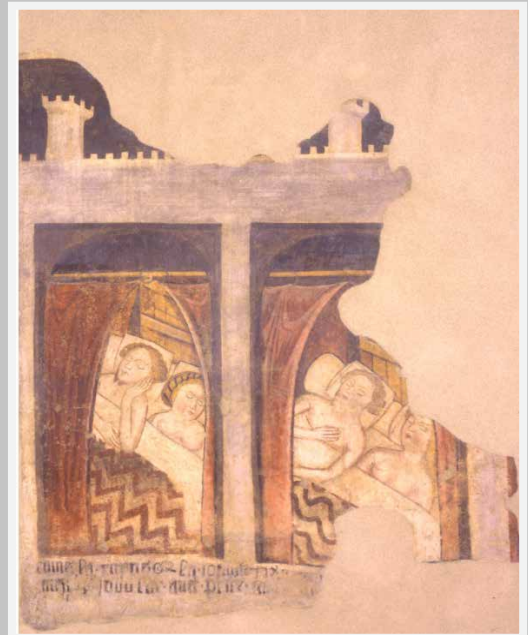


fig. 5 La Torre di Frugaroli e gli affreschi arturiani (<https://medioevoinalessandria.wordpress.com/la-torre-di-frugarolo-e-gli-affreschi-arturiani/>)



È molto probabile che i manoscritti miniati della tradizione del *Lancelot* in prosa producano questa scena a partire non solo da ciò che dice il testo, fedeltà che è del tutto normale per gli artisti del tempo, ma anche in vista di un'idea ben definita visivamente determinatasi dalla lettura di testi miniati. In altre parole, i copisti potevano anche avere fra le mani manoscritti miniati e, a loro volta, i miniatori contattati per abbellire le copie potevano 'copiare' le immagini, sebbene con tratti e stili propri. Tra le due miniature, infatti, è possibile cogliere una serie di elementi di continuità che ci possono spingere anche a ipotizzare che visivamente il bacio tra Lancillotto e Ginevra è ormai iconizzato. D'altra parte, proprio la scena del bacio suggella il momento più importante di tutta la vicenda e la sua raffigurazione costituisce indubbiamente il momento *clou* che meritava una traduzione visuale.

Queste immagini, però, focalizzano l'attenzione su una serie di aspetti che il romanzo non trascura con le parole, primo fra tutti la figura di Galeotto. È vero che egli è un mediatore del desiderio di Lancillotto, ma non vi sono immagini che ritraggono la vera natura e il vero carattere di Galeotto così come lucidamente lo rileva Arianna Punzi (2018) nel cui saggio fa notare come egli mostri un attaccamento così forte verso Lancillotto che va ben oltre la stima nei riguardi di un nobile e valoroso cavaliere.

In taluni casi, però, non è solo il bacio a costituire interesse da parte dei miniatori, bensì ciò che succede dopo il momento che suggella il patto. È il caso della miniatura del ms. Add. 10293 (f. 312v) della British Library di Londra [fig. 3] che, oltre a ritrarre la regina che bacia Lancillotto in presenza di Galeotto, include Ginevra e Lancillotto a letto. In realtà, dopo il bacio succedono diversi eventi che portano Lancillotto ad allontanarsi dalla regina, per poi ritrovarsi e portare così la relazione sancita dal bacio a uno stadio superiore. Il testo, infatti, narra di come essi «s'entramoient et orent toutes les joies que amant peuent avoir» (ed. Micha 1982, p. 444. [si amarono entrambi e provarono tutte le gioie che gli amanti possano avere]), dando così idea, in modo alquanto esplicito, della passione con cui Ginevra e Lancillotto hanno fatto l'amore. La miniatura focalizza l'atto amoroso fra i due amanti, avvolti dalle lenzuola, ritratti in una stanza da letto di un palazzo, o di un castello. Ciò che si vede è una sezione dell'edificio che funge da cornice così che lo sguardo corra immediatamente nel quadrato della scena, una soluzione tecnica non solo funzionale alla visione, ma atta a enfatizzare la scena.

È facilmente riconoscibile chi sia Ginevra e chi Lancillotto, poiché l'artista ha ritratto la prima con la corona (la figura che giace sul letto), potendo così distinguere



fig. 6 Julia Margaret Cameron, *The Parting of Sir Lancelot and Queen Guinevere*, illustrazione per Alfred Tennyson, *Idylls of the King and Other Poems*. I modelli sono Andrew Hichens e Mary Prinsep, Paris, Musée d'Orsay (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269582>)

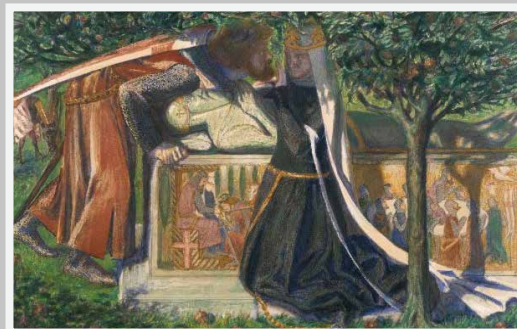


fig. 7 Dante Gabriel Rossetti, *La tomba di Artù* (1860), acquarello su carta, 23,5 x 36,8, London, Tate Gallery



fig. 8 *Il primo cavaliere*, per la regia di Jerry Zucker, Richard Gere e Julia Ormond



molto chiaramente chi sta sopra e chi sotto. Tutto ciò può sembrare un'ovvietà, ma in realtà il valore simbolico determinato dalla posizione è assai significativo; in una visione spaziale, legata alla cultura medievale, la donna prende la posizione supina in vista di una migliore e più facile fecondazione; ciò significa che l'atto viene consumato all'interno di un rapporto lecito, sicché il miniaturista ha voluto interpretare l'amore tra Ginevra e Lancillotto come guidato da un sentimento puro, anche se si tratta di un tradimento.

Tra le raffigurazioni tese a narrare l'amore tra Ginevra e Lancillotto in epoca medievale non si può non citare il caso della torre Frugarolo, nel Piemonte meridionale. Si tratta di una torre costruita per volere della famiglia Trotti che tra Tre e Quattrocento riesce a entrare nel ceto cavalleresco. I decori dell'edificio, come rileva Maria Luisa Meneghetti (2015, pp. 129-130), riflettono senz'altro «le aspirazioni di quella classe aristocratica affascinata dalla letteratura cavalleresco-cortese». Il progetto iconografico recupera alcuni episodi (quelli più «euforici» a detta di Meneghetti 2015, p. 131) del ciclo *Lancelot-Graal*, in particolare quelli del *Lancelot du Lac*. Una delle scene [fig. 4] costituisce una narrazione continua, dando vita a più momenti narrativi del testo; in essa, infatti, oltre al bacio dei due amanti, collocato in basso a destra, si espone quanto succede intorno al faticoso bacio, talché la raffigurazione narra anche il formarsi di una nuova coppia, questa volta per intercessione di Ginevra, costituita da Galeotto e la dama di Malehaut che prima era innamorata di Lancillotto. Nella scena successiva [fig. 5] si riproduce la stessa *image* riscontrata nel ms. londinese poc'anzi menzionata, con la differenza che ora le coppie sono due, e si visualizzano personaggi dormienti piuttosto che in atto di consumare un rapporto. Anche in questo caso, le due stanze da letto sono viste in sezione, e vengono incorniciate dai tramezzi strutturali dell'edificio.

Ora, non c'è dubbio che la modalità di fruizione tra miniature e pitture parietali è ben diversa; in questo secondo caso il figurativo non richiama direttamente il testo, ma impone al fruitore la conoscenza previa del testo al fine di codificare i segni pittorici e i loro significati. Mentre il lettore procede alla lettura del testo e, allo stesso tempo, alla fruizione delle miniature, con le pitture parietali è la memoria che genera un filo tra testo e immagine: la visione delle scene richiamano alla memoria episodi del testo già noto.

C'è da ritenere che i manoscritti miniati fissano un'iconografia che tuttavia non avrà la stessa ricaduta in arte così come è avvenuto per Paolo e Francesca. È infatti difficile trovare libri che raffigurino Lancillotto e Ginevra, così come altrettanto difficile è trovare realizzazioni artistiche che facciano di questi due personaggi delle icone dell'amore. Eppure, nella metà del secolo XIX, lo spirito romantico così come ha favorito diverse visualizzazioni artistiche dei due amanti della *Commedia*, allo stesso modo permette di volgere lo sguardo verso Lancillotto e Ginevra. Difficile è stabilire se sia stato il V canto dell'*Inferno* a sviluppare l'interesse verso i due personaggi arturiani, o se invece sia stato l'interesse verso il recupero dell'universo culturale medievale a ispirare l'arte. In assenza di ricerche specifiche in tale direzione che forniscano risposte più esaustive, passo in rassegna alcuni casi interessanti.

Julia Margaret Cameron (1815-1879), fotografa inglese che con la sua macchina fotografica ha ritratto, tra gli altri, Charles Darwin e Alfred Lord Tennyson, ci consegna un particolare ritratto degli amanti medievali. Su richiesta di Alfred Lord Tennyson, la Cameron fotografa Andrew Hichens e Mary Prinsep in una posa romantica e laconica [fig. 6] che doveva rappresentare proprio Ginevra e Lancillotto. La foto avrebbe poi arricchito le pagine degli *Idylls of the King and Other Poems* di Tennyson, pubblicato nel 1859. Si tratta di una raccolta di poemi narrativi in *blank verse*, ispirata ai personaggi arturiani tratti dalla *Morte di Artù* di Thomas Malory.



La foto, che reca in basso la dicitura *The Parting of Lancelot and Guinevere*, traduce visivamente il momento in cui nel poema si narra della separazione definitiva tra Lancillotto e Ginevra. Nella immagine colpisce molto lo sguardo struggente della donna, tra l'altro inondato di luce rispetto a tutto il resto che invece è nettamente più scuro; il volto, lo sguardo, la postura, sono tutti elementi che traducono un forte struggimento generato dal momento narrativo che non è esattamente quello riscontrato dalle immagini sino a ora esaminate. Tutto ciò, in effetti, ha a che vedere con la fonte del testo e con la capacità rielaborativa del poeta inglese ottocentesco. Thomas Malory, in pieno Quattrocento, dà vita a un romanzo cavalleresco frutto di un recupero di fonti diverse attraverso le quali si offre al pubblico una propria visione dell'universo arturiano che viene stravolto da Tennyson. Seguendo con tutta probabilità lo spirito ottocentesco, il poeta inglese fa di Lancillotto quasi un puro, e non a caso egli sceglie di narrare non l'innamoramento, bensì il pentimento, cioè quella fase successiva che Paolo e Francesca non sono riusciti a leggere perché la loro vita è stata bruscamente recisa. Nel romanzo medievale, infatti, Ginevra, pentita, finirà i suoi giorni in un convento, mentre Lancillotto seguirà la via dell'eremitaggio. Sembra che il non aver proceduto oltre nella lettura non abbia potuto dare a Paolo e Francesca una possibilità di pentimento e di riscatto. Il famoso v. 138 («quel giorno più non vi leggemmo avante») indica una recisione brusca, quasi un atto morale dovuto, relegando così gli amanti a patire una perenne colpa.

L'operazione di Julia Margaret Cameron è fortemente legata al testo di Tennyson e alla capacità della fotografa di dialogare visivamente con l'universo artistico preraffaellita. Al tempo stesso opera una forte cesura con la tradizione visuale dei due personaggi che, sin dal Medioevo, ce li presenta mentre si danno il fatidico bacio, il momento, come abbiamo visto prima, che suggella il 'patto'.

In ambiente preraffaellita Dante Gabriel Rossetti è un altro artista fortemente interessato al recupero del Medioevo; nella metà dell'Ottocento dipinge un acquarello dal titolo *La tomba di Artù* [fig. 7] raffigurante l'ultimo incontro tra i due amanti sulla tomba di re Artù, un sarcofago che ai lati reca ritratte delle scene delle imprese arturiane. Anche in questo caso si coglie benissimo il momento struggente dell'addio, e anche in questo caso ha agito evidentemente la narrazione della fine di un mondo. Un dato certamente interessante che forse può essere letto in direzione del pentimento è la presenza del serpente in basso che richiama la tentazione; forse un valore morale desunto dalla Bibbia che porterebbe i due amanti a separarsi per aver riconosciuto l'atto peccaminoso che poi ha condotto anche al disfacimento del regno arturiano.

Questo sondaggio puramente esplorativo in realtà mette in luce come il bacio fra Lancillotto e Ginevra non abbia poi generato una forte iconizzazione al pari di quello di Paolo e Francesca; si assiste a un recupero della vicenda tra Otto e Novecento in ambiente preraffaellita motivato da uno stimolo di ordine culturale più che visuale. I prodotti esaminati, in effetti, sembrerebbero suggerire che la ricezione visuale di Lancillotto e di Ginevra sia veicolata attraverso il Canto V, almeno di un recupero tematico come accade nella cinematografia; da questo punto di vista penso al celebre film *Il primo cavaliere*, per la regia di Jerry Zucker, i cui ruoli di Lancillotto e di Ginevra sono affidati a Richard Gere e a Julia Ormond, mentre quello di Artù a Sean Connery. Discutibile senz'altro il recupero della dimensione comportamentale dei personaggi (a tratti Richard Gere appare come un *cow-boy* più che un cavaliere), la scena del bacio [fig. 8] viene ripresa in una foresta, totalmente decontestualizzata da quel contorno che le immagini delle miniature ci offrono con dettaglio. Come si diceva poc'anzi, il film recupera solo la storia di un amore impos-



sibile e il disfacimento del regno di Artù. Viene meno, spesso, la connotazione dell'importante figura di Galeotto, già penalizzata da Dante: focalizzando l'attenzione sul suo ruolo da mediatore, ha sì reso giustizia al valore dell'amicizia (quella fra Lancillotto e Galeotto), ma l'ha anche spogliata del suo reale significato. Arianna Punzi ha tracciato molto chiaramente la figura di Galeotto all'interno del romanzo, soffermandosi su quegli aspetti emotivi della narrazione che se trascurati non mettono bene in luce la ragione delle azioni del personaggio. Galeotto, in realtà, è guidato da un amore intenso verso Lancillotto, un sentimento che lo porta ad agire nel rispetto e nella lealtà sia verso la persona, sia verso il sentimento stesso. È, in pratica, un esempio di come «regolare l'agire umano» (Punzi 2018, p. 24), sebbene i fatti narrati spingano il lettore a porsi la domanda se per caso le passioni non debbano essere temperate e misurate dal buon senso. E forse il severo Dante ha giudicato smodata la passione tanto di Galeotto quanto quella di Francesca.

Bisognerebbe indagare molto di più sulle immagini nei libri ottocenteschi che ripropongono le storie arturiane, un filone di ricerca sul quale ancora ci sarebbe molto da dire, e verificare come sono selezionate le immagini e come interagiscono con il testo.

Bibliografia

- L. RENZI, 'Il bacio come pegno, una metafora medievale', in *Studi di Filologia romanza offerti a Valeria Bertolucci Pizzorusso*, a cura di P.G. Beltrami, M.G. Capusso, F. Cigni, S. Vatteroni, 2 voll., Pisa, Pacini Editore, 2006, vol. II, pp. 1369-1381.
- L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia; studi di letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998.
- Lancelot du Lac*. Roman français du XIII^e siècle. Texte présenté, traduit et annoté par François Mosés, d'après l'édition d'E. Kennedy. Preface de M. Zink, Paris, Librairie Générale Française, 1991.
- Lancelot. Roman en prose du XII^e siècle*, édition critique par A. Micha, 9 voll., Paris-Genève, Librairie Droz, vol. VIII, 1982.
- A. PUNZI, 'L'Europa dei romanzi: Galeotto o dell'amicizia', *Lingue &*, 1, 2018, pp. 15-25.
- M.L. MENEGHETTI, *Storie al muro. Temi e personaggi della letteratura profana nell'arte medievale*, Torino, Einaudi, 2015.
- A. PIOLETTI, 'Il romanzo nella *Commedia*', *Lettture classensi*, 17, 1988, pp. 87-111.
- E. LOMBARDI, *Imagining the woman reader in the age of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2018.



Pathosformel di un bacio? Visioni dantesche da Francesca da Rimini a Lady D.
di Carlo Felice

Se le sale dell'Ermitage all'improvviso dessero fuori di matto, se i quadri di tutte le scuole e di tutti i pittori, all'improvviso si staccassero dai chiodi, penetrassero l'uno nell'altro, si mischiassero fra loro e riempissero di urla futuristiche e di una furiosa eccitazione cromatica l'aria che odora di chiuso, ne deriverebbe qualcosa di simile alla *Commedia dantesca* (Mandel'stam 2007, p. 118).

In un passo della sua *Conversazione su Dante*, il poeta russo Osip Mandel'stam concepisce l'opera dantesca come una fusione cromatica intensa e violenta e compone, a parole, un'immagine che desta fascino e terrore. Dentro questa bufera di colori l'autore scopre un Dante diverso, nuovo, che la tradizione letteraria è restia a tramandare; ci presenta un poveraccio, «un uomo senza fiducia in se stesso», goffo, tormentato e ramingo, incapace di mettere un piede avanti all'altro e costretto a farsi accompagnare da un poeta latino. L'intento di Mandel'stam è di tramandare la *Commedia* che sente più reale e vera, non ancorata agli aspetti simbolisti e romantici esibiti dalla cultura europea e vivi nella Russia del suo tempo; un poema, per usare i termini dello stesso autore, «sonoro e minerale», in grado di andare oltre la visione esclusivamente storica, politica e teologica di Dante. È «un'inquietudine spirituale», scrive Mandel'stam, che fa da sfondo alla scrittura del poeta fiorentino, «una imprimitura psicologica» – e ritorna di nuovo la pittura – che conferisce all'intero poema incanto e dramma.

Anche la 'conversazione' che l'autore russo intrattiene col Sommo Poeta possiede la stessa inquietudine e agitazione spirituale, ed ha convinto alcuni studiosi dell'affinità dei due destini, tormentati dal peso di idee di bellezza e di libertà. È tuttavia il poeta russo ad essere condannato a un vero inferno sovietico. Costretto all'esilio per attività controrivoluzionaria, Osip Mandel'stam verrà deportato e internato dentro un campo di transito nei pressi di Vladivostok, capolinea della ferrovia transiberiana. Qui morirà prima di raggiungere i lager della Kolyma.

Nello scritto di Mandel'stam si scorge, pertanto, una nitida consapevolezza, rara a trovarsi nei commenti sulla *Divina Commedia*. Per l'autore russo l'opera di Dante è destinata all'avvenire e alla modernità: è opera viva, «è impensabile leggere i canti di Dante senza rivolgerli al presente. È per questo che sono stati creati. Sono armati per percepire il futuro. Ed esigono un commento in *Futurum*» (Mandel'stam, 2007, pp. 79-80). Sguardi e visioni, miste a realtà e sogno, sono gli elementi favoleggiati da Dante nella creazione dell'immagine-mondo oltre la vita, e risuonano seppur con diversa frequenza anche dentro la *Conversazione* di Mandel'stam.

Le grida, l'agitazione e il delirio a cui allude il poeta russo aderiscono indiscutibilmente alle immagini di tutti i gironi infernali, ma sembrano richiamare con forte evidenza soprattutto la cantica dei lussuriosi. Così pare, infatti, che «le strida, il compianto e il lamento» (v. 35) che Dante vede «[nel]la bufera infernal» (v. 31) bene si adattino a quell'improvvisa follia dell'Ermitage, dove quadri, storie e personaggi, compenetrandosi e fondendosi lussuriosi dentro un coagulo cromatico, riempiono l'aria delle sale «di urla futuristiche e di forsennata agitazione». Una tempesta cromatica che, come quella dantesca, «mena gli spiriti con la sua rapina» e «voltando e percotendo li molesta» (vv. 32-33).

Se volessimo rifarci alla storia di Paolo e Francesca affiancando un'immagine, o una proiezione visuale, capace di tradurre le parole del poeta russo e il vivido scrivere di Dante, fra tante si potrebbe considerare *Il vortice degli amanti* di William Blake (1817) [fig. 1]. Nel raffigurare il quinto canto il pittore e poeta inglese rinuncia all'immagine del libro, e con enfasi e modernità 'scioglie' i corpi dei lussuriosi dentro un vortice fluido, una pellicola cinematografica che ripete a *loop* lamenti e grida. Paolo e Francesca, uniti dentro una bolla come un Cristo in mandorla, sono un faro lucente, un grande occhio-cinepresa che proietta una luce – forse salvifica – sugli altri lussuriosi. L'artista riscatta così la storia dei due amanti dentro una mandorla mistica, che accoglie un bacio sacro fatto di carne.

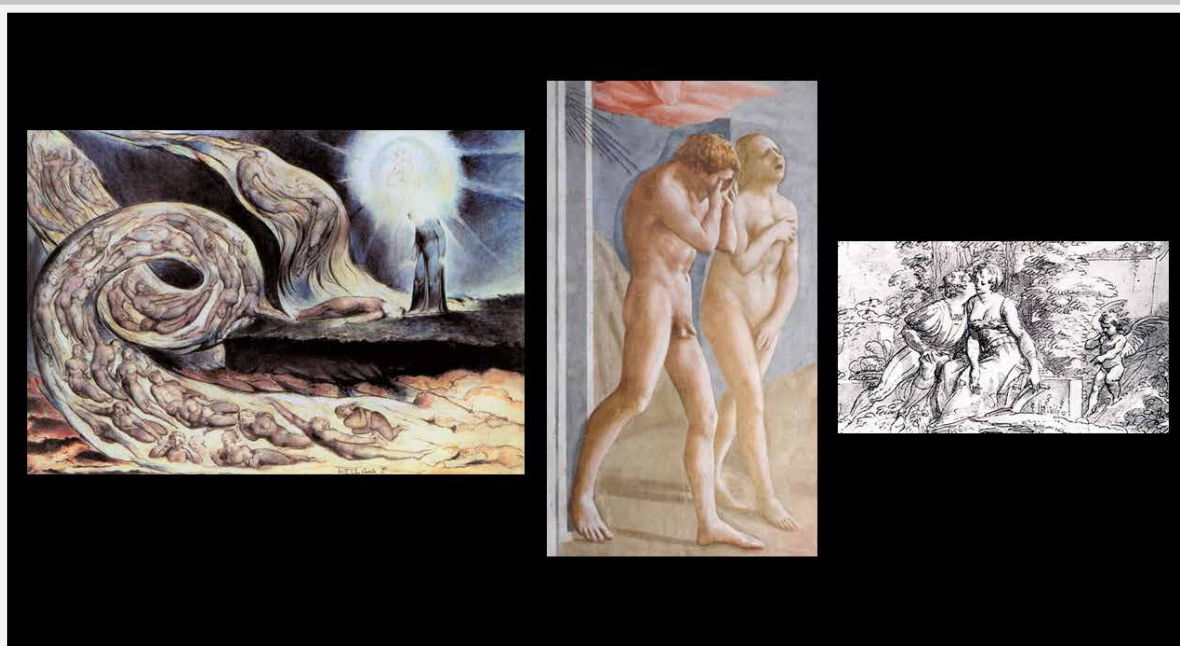
A questa altezza cronologica la ricezione dell'episodio dantesco come prototipo dell'amore romantico è già avvenuta, e le ideologie e i significati moralistici ad esso legati, che Dante aveva ben chiari, cominciano ad essere smussati. Il bacio diventa garanzia di un amore sacro e puro.

La qualità ecfrastica della *Divina Commedia* e la (pro)vocazione visuale che si riscontra nell'intera *Conversazione* di Mandel'stam, riportano alla mente le questioni sempre aperte della lingua che si presta alle immagini e delle immagini che, sigillate nel segreto del loro essere, rimangono mute (Carboni 2018).

Questa trasferibilità del verbale nel visivo e, al contempo, del visivo nel verbale, richiama il quinto canto dell'*Inferno* dantesco nei suoi elementi fondanti la narrazione: la scrittura nel libro e il bacio narrato diventano le parole di Francesca e l'immagine del bacio.

La storia di Paolo e Francesca, infatti, nasce dall'incontro, narrato nel libro galeotto, di Lancillotto con Ginevra. Intorno a questi personaggi c'è la scrittura e l'immaginazione che, attraversate dal desiderio, scaturiscono nel bacio. Quest'ultimo non è un *Leitmotiv* della cantica, ma, per mimesi dell'atto sessuale, è il peccato da cui nasce la loro dannazione: le labbra non più dedite alle parole e alla lettura si sfiorano per lussuria.

La tradizione iconografica relativa alla storia di Paolo e Francesca si intreccia nel tempo con quella letteraria. Non sempre le due tradizioni camminano parallele, ma la rilettura che ne fanno i moderni, sia essa testuale che visuale, si basa su nuove emozioni, su nuove interpretazioni. È a partire dall'Ottocento, come argomenta Lorenzo Renzi nel suo saggio *Le conseguenze di un bacio* (2007), che si manifesta nelle arti figurative una *variatio* iconografica e una totale libertà di rappresentazione della storia dei due amanti: non



figg. 1-2-3 *Il vortice degli amanti*, William Blake, 1824-1827; *Cacciata dei progenitori dall'Eden*, Masaccio, 1424 - 1425; *Il libro, il bacio, Amore*, Giuseppe Cades, 1795 ca.



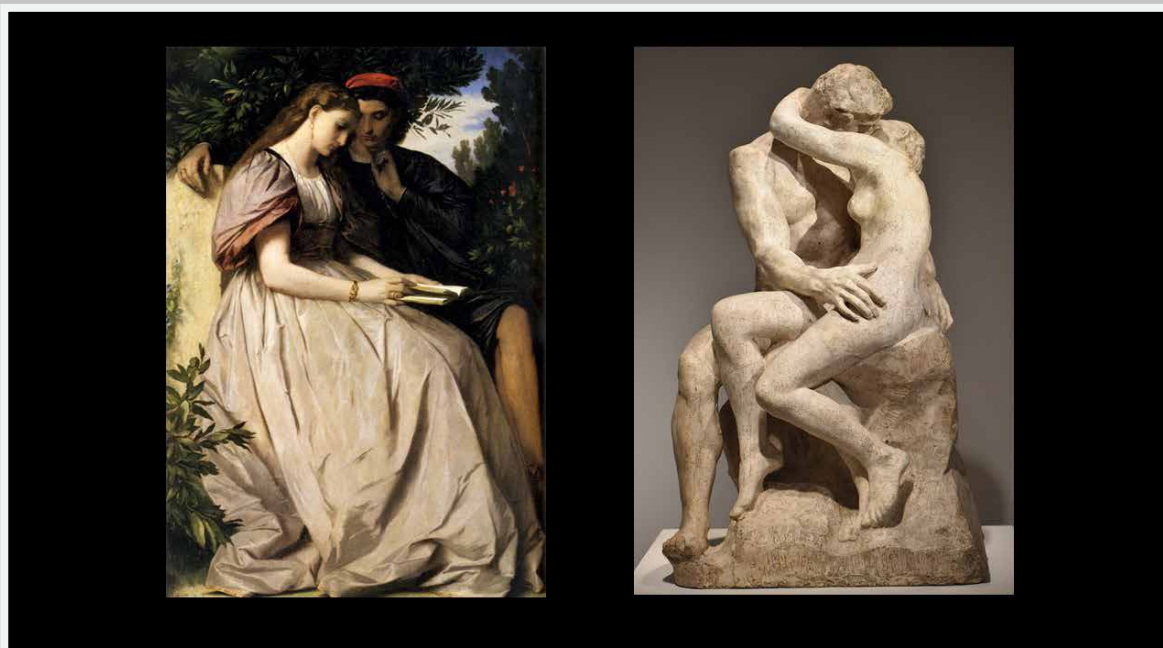
più incentrata sul peccato, epurata dalla colpa carnale e riletta come narrazione di un amore vero – romantico per l'appunto – dalla quale nessun artista, nessuno scrittore da questo momento in poi, potrà prescindere.

Assieme alle tradizioni del canto dei lussuriosi (quella letteraria e quella iconografica) si tramandano anche due immagini di Francesca: quella ritratta da Dante, che la condanna all'inferno perché peccatrice passionale, e quella invece disegnata da Boccaccio, che la presenta come una femminista del Trecento capace di rivalersi, grazia ad un bacio, sull'inganno maschilista.

Questa doppia tradizione dell'immagine di Francesca si interseca a spazi e tempi del bacio sempre diversi. Gli artisti hanno scelto di raffigurare i due amanti, infatti, o a partire dal ricordo di Francesca, rivedendo il momento della lettura del libro galeotto, quando ingenui e vicini erano ignari delle loro labbra; o scegliendo il racconto dell'incontro con Dante, dove i due amanti, avvolti come dalle lenzuola del loro desiderio carnale, si sganciano dal vortice della bufera per avvicinarsi ai due sommi poeti. In entrambi i casi il bacio non si vede ma esiste. All'interno di questi due *topoi* iconografici della storia dei due amanti vanno aggiungendosi importanti variazioni, *escamotage* figurativi che focalizzano l'attenzione sulla narrazione del bacio. Il libro, che rappresenta il *punctum* visivo e rende riconoscibile l'episodio, è sempre letto da Francesca, 'colpevole' di essere colta. Spesso scivola dalle sue mani nel momento in cui, le parole lette, trasformate in immagine mentale, diventano il desiderio del bacio.

La figura di Gianciotto, reo di aver ucciso i due amanti scoperti nel momento delle loro effusioni letterarie, è quasi sempre ritratta nell'ombra, come dietro le quinte della scena principale, ma diventa figura chiave per le sue sorti imminenti, enfatizzando il bacio che sta per accadere. Il torbido fatto di sangue vede i due amanti vestiti o nudi, ai piedi di un letto o tra le lenzuola, ma sempre trafitti dalla stessa spada, oppure, nei casi più romantici, dentro un abbraccio mortale. Il bacio è già avvenuto.

Prima che nell'Ottocento il bacio trovi la sua rappresentazione figurale, Paolo e Francesca spesso sono ritratti nella nudità adamitica, quella tipica di un'altra coppia di peccatori: Adamo ed Eva, cacciati dall'immeritato Paradiso e condannati al dolore e alla fatica all'inferno terrestre. La tendenza per tutto il Medioevo, dove la tradizione dell'episodio



figg. 4 -5 Anselm Feuerbach, *Paolo e Francesca*, 1864; August Rodin, *Le Baiser*, 1888-1889

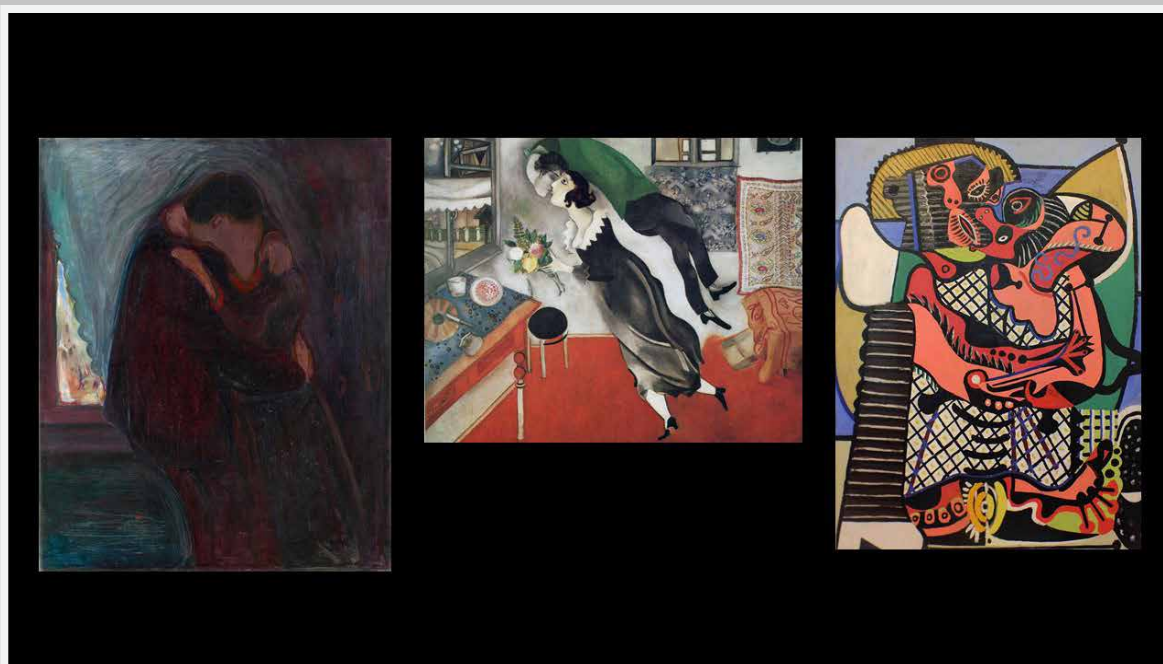


dei due amanti possiede un preciso valore morale, sarà infatti quella di rendere la coppia anonima; nuda perché è così che l'anima viene rappresentata, mescolata agli altri lussuriosi dai quali si allontanano solo per avvicinarsi a Dante e Virgilio.

Può valere, a questo punto, il confronto con la pittura di Masaccio. Ne *La cacciata dei progenitori dall'Eden* del 1425 ca. [fig. 2] i corpi nudi di Adamo e Eva, i loro volti contratti, straziati di dolore perché scoperti nel loro peccato, sembrano quelli di Paolo e Francesca e alla stregua dei due amanti italiani paiono pronunciare le stesse parole della cantica per giustificare la loro ingenuità: «soli eravamo e sansa alcun sospetto» (v. 129). La stessa immagine di Adamo affrescata da Masaccio somiglia a quella di Paolo descritta da Dante; mentre Francesca accusa il galeotto libro come Eva accusa il serpente, «l'altro piangea».

Il bacio fino all'Ottocento, quindi, non ha uno spazio figurativo, rimane relegato alla dimensione testuale delle poche terzine che ce lo tramandano. L'attenzione, nella maggior parte dei casi, è rimasta per lungo tempo tutta rivolta alle 'migrazioni narrative' di Dante, nonché agli aspetti allegorici e moralizzanti delle cantiche. La critica letteraria, tuttavia, è d'accordo nell'identificare nel bacio di Paolo e Francesca uno dei primi baci della letteratura italiana ed europea: non è lirico o cortese, afferma ancora Renzi, ma narrato e passionale.

Il bacio vero e proprio, dimenticato nel Seicento, riappare dunque tra Sette e Ottocento con la rinascita dell'interesse per Dante, quando Francesca da peccatrice lussuriosa diventa eroina dell'amore romantico. Questa metamorfosi epura il bacio e lo trasforma in un *flashback* di forte impatto emotivo: incastonato dentro una storia secondaria, il bacio esce dalla cornice del poema e aspetta di essere raccontato come fosse un'immagine cinematografica. Da qui in poi gli artisti contemporanei salvano dalla *damnatio* iconografica la scena dei due amanti, dando al verso-chiave «la bocca mi baciò tutto tremante» (v. 136) una nuova interpretazione visuale, e creando così una diversa ricezione iconografica dell'episodio. Gli artisti, infatti, a partire dalla fine del Settecento, non solo si rifanno a una 'storia seconda' interna al racconto di Dante – che sbucca dal sottofondo della cantica con tutta la sua forza passionale –, ma sono pionieri di un modo differente di recepire iconograficamente il canto dei lussuriosi. La visione privilegiata di un Dante simbolo di libertà e patriottismo assolve gli artisti dalla moralità insita negli intenti del poeta fio-



figg. 6-7-8 Eduard Much, *Il bacio*, 1897; Marc Chagall, *Compleanno*, 1915; Pablo Picasso, *Il bacio*, 1925

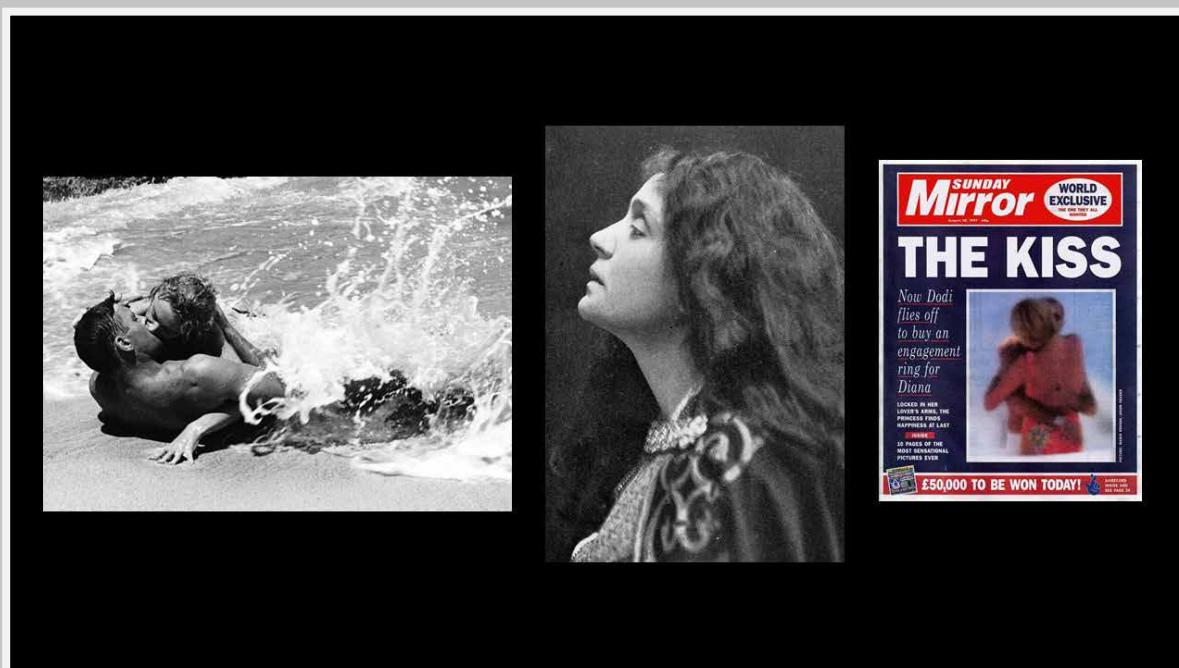


rentino. Così, ad esempio, Giuseppe Cades nel disegno acquerellato *Paolo e Francesca: il bacio, il libro* (1795 ca.) [fig. 3] ambienta il bacio in un lussureggiante giardino, lontano da occhi indiscreti, dove la figura di Gianciotto è sostituita da un Eros alato che punta il libro con il suo dito come fosse un dardo, quasi suggerendo di imitarne il contenuto. La bella Francesca mostra un seno nudo al suo amante che rivolge il corpo verso di lei, sfiorandole già le labbra. Da qui in poi l'episodio dantesco diventa pretesto per mettere in risalto con le arti figurative le passioni eterne dell'uomo.

Succede anche con formule più discrete, lì dove il bacio non è espressamente messo in scena, come nell'opera *Paolo e Francesca* di Anselm Feuerbach (1864) [fig. 4]. La lettura del galeotto libro, che risalta cromaticamente per le 'lance bianche' delle pagine tra le dita di lei, è immersa dentro una cornice di forte impatto sensuale. Nell'olio su tela di Feuerbach, il collo nudo e le braccia candide di Francesca, la mano di Paolo quasi pronta all'abbraccio, presagiscono il bacio che avverrà. *Eros e thanatos*, la pulsione alla vita e la forza distruttrice, estremi assoluti dentro il canto dei lussuriosi, sono come separati diagonalmente dagli arti dei due amanti. Alla stoffa cangiante del vestito di Francesca, che lussuriosamente si estende per più della metà della tela, si contrappone in alto a destra l'ombra minacciosa di una selva oscura, che pare inghiottire Paolo, ignaro di smarrire la retta via.

A questa altezza cronologica il bacio di Paolo e Francesca non è più censurato, e artisti come Igres, Gabriele Rossetti, Flaxman e Doré sono liberi di raffigurarlo come 'bacio dell'amore ritrovato', seguendo lo stereotipo iconografico di un Paolo audace e impaziente, tutt'altro che tremante come nel racconto di Francesca a Dante, proteso con il suo corpo e le sue labbra verso la donna che ritrosa sembrerebbe non concedersi.

Vale la pena soffermarsi sull'episodio dei due amanti rappresentati dallo scultore August Rodin che, sul finire dell'Ottocento, riceve l'incarico per la realizzazione di una porta decorativa pensata per il nuovo Musée des Arts Décoratifs di Parigi. La creazione di una *Porta dell'Inferno*, su modello della *Porta del Paradiso* del Battistero di Firenze, realizzata nel Quattrocento da Ghiberti, ha per soggetto personaggi e episodi della *Commedia*, qui narrati in bassorilievo. Dal 1880, data della commissione della porta-scultura, fino al 1887, anno che sancisce una forma quasi definitiva della porta, si susseguono una serie di



figg. 9-10-11 Fred Zinnemann, *From here to eternity*, 1953; Eleonora Duse in *Francesca da Rimini*, Gabriele D'Annunzio, 1901; *The kiss*, Sunday Mirror, 1997



ripensamenti, varianti e rielaborazioni che faranno dell'opera un vero e proprio laboratorio creativo di Rodin. La scena che racconta l'episodio di Paolo e Francesca, inizialmente pensato per decorare una lesena della porta-scultura, viene rimossa dall'autore, consapevole del fatto che l'immagine dei due amanti, dentro un momento di felicità pura, non può armonizzarsi con il resto della composizione.

I personaggi della *Commedia* di Rodin, infatti, si staccano sempre di più dal portale di gesso e dal racconto dantesco, per incarnarsi in corpi a tutto tondo che non avranno più una specifica identità. Così se il Dante che pensa sul timpano della porta diventa *Il pensatore*, il gruppo scultoreo di Paolo e Francesca, scollandosi dalla cornice del portale, comincia a vivere un'esistenza propria. Pur alludendo ancora al canto dei lussuriosi i due amanti perdono la loro identità e diventano *Le Baiser*, [fig. 5] il loro stesso bacio, e insieme tutti i baci possibili. *Il Bacio* di Rodin diviene un'icona atemporale, rappresentando già nella cultura visuale di poco posteriore un simbolo per eccellenza della passione amorosa. Senza nomi e senza storie, senza tempo e senza spazio, questo fermo-immagine di *verve* michelangiolesca pare diventare una formula di passione; per dirla alla Warburg, una *Pathosformel*, da cui possono ritornare o possono originarsi altre immagini, altre storie e altri baci.

Dove immaginare una *Pathosformel* del bacio dantesco? Dove trovare un'altra Francesca che bacia? Un simile invito a una visione più ampia e genuina è stato suggerito da Benedetto Croce, che nella *Poesia di Dante* consiglia di leggere la *Commedia* «come tutti i lettori ingenui la leggono e hanno ragione di leggerla», ossia badando poco alle allegorie e alle moralità, «godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica e si esprime» (Croce 1958, pag. 67).

Ancora Lorenzo Renzi, ne *Le conseguenze di un bacio*, ricerca una possibile discendenza di Francesca, tra seduzione e letteratura; anche l'ombra di un possibile bacio. Un valido e originale confronto è quello che vede incarnare in Emma Bovary una nuova Francesca, a cui Contini avrebbe potuto dare la stessa colpa, tutta letteraria, che addossa alla donna della cantica dantesca: essere un'intellettuale di provincia. Il bacio nel romanzo di Flaubert si avverte come atto di seduzione femminile, di passione e tradimento, e diviene causa di delusione, abbandono e morte. Anche la donna della *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj è una Francesca che paga con la vita l'essersi innamorata di un altro uomo. Il racconto dell'uxoricida è la condanna di un bacio che sappiamo essere esistito.

La moderna Francesca incarnata, invece, in *Anna Karenina* vede l'impossibilità dell'amore sia nel suo matrimonio che nella relazione extraconiugale. Qui è il fallimento del bacio. Se all'interno di questi romanzi valgono le storie di Francesche dai nomi diversi, è possibile intercettare immagini di baci danteschi nella storia dell'arte e delle immagini che ci tramanda.

I corredi figurativi che illustrano le versioni contemporanee della *Divina Commedia*, commentati da Lucia Battaglia Ricci in *Dante per immagini*, appartengono ad artisti del calibro di Amos Nattini, Alberto Martini, Salvator Dalì, Mimmo Paladino, Achille Incerti. A questa disamina iconografica si aggiungono i *Transfer Drawings* di Robert Rauscherberg, e le originali rielaborazioni di Tom Phillips, Lorenzo Mattotti, Domenico Ferrari. Tuttavia, queste versioni contemporanee vivono dentro una *comfort zone* dove è prevedibile trovare l'immagine del bacio o suoi possibili rimandi. Interessante potrebbe apparire, invece, rintracciare l'iconografia del bacio dantesco lì dove sembra sia arrivata solo poggiandosi sulla superficie di storie e immagini diverse, lì dove, per la porosità insita nelle immagini, si avverta una remota somiglianza, una energia patetica, che ipotizzerebbe una *Pathosformel*. Il bacio di Rodin, infatti, slegatosi ormai dai due personaggi della cantica e



trasformato in tutti i baci possibili, è diventato un modello che tramanda una gestualità intensa e piena di *pathos*, in grado di suggestionare l'immaginario di molti artisti. Diverse immagini, infatti, appartenenti a storie altre e lontane dal canto dei lussuriosi, svelano nella loro trama visiva e tra le loro tessiture cromatiche, elementi di baci passionali e di vortici amorosi. Oltre ai baci più famosi – quelli di Klimt, di Hayez e di Magritte –, ne esistono altri che sembrano far emergere una *Pathosformel* del bacio passionale.

I due amanti de *Il bacio* di Eduard Much (1897) [fig. 6], fusi dentro le stesse cromie, uniscono le loro labbra perdendosi l'uno dentro l'altra. Qui la bufera infernale è una stanza buia, 'silenziata' da lunghe pennellate di colore scuro. Anche *Il compleanno* del pittore bielorusso Marc Chagall, del 1917, [fig. 7] sintetizza nei due amanti che planano nell'aria senza tempesta un bacio che allunga i loro corpi, quasi fondendoli dentro un lento vortice. *Il bacio* di Picasso, del 1925, [fig. 8] esposto qualche anno fa a Palazzo Reale accanto a quello di Rodin e al *Paolo e Francesca* di Ingres, riduce dentro una forma cubista di linee morbide, vicina appena a un figurativo riconoscibile, un bacio che incastra i corpi dei due amanti in cromie crude e accese di gioia.

Il cinema non è da meno. Basti ricordare i pochi secondi di bacio nel film tratto da un romanzo, *Da qui all'eternità*, del 1953 [fig. 9], censurato e mutilato nelle bobine perché ritenuto scandaloso. Nella scena tante volte citata, Lancaster e la Kerr, amanti adulterini non solo per finzione cinematografica, si baciano distesi sulla battigia, travolti dal furore dalle onde. Questo fotogramma ricorda tutti i baci censurati che il protagonista del film *Nuovo cinema Paradiso*, del 1988, riguarda con malinconico voyerismo, dentro la scena più meta-cinematografica dell'intera pellicola. Nel film, le decine di baci proibiti e passionali ricordano tutti i possibili baci di Paolo e Francesca. Il bacio dei due amanti danteschi, infatti, nel senso narratologico espresso dalle teorie di Genette, è una 'scena' quasi madre, seppur originatasi dalle poche terzine che il canto gli dedica. Una scena che si stacca dalle ragioni testuali per abitare nel multiverso dell'espressione artistica, dilatandosi ed estendendosi fino al nostro presente.

Se nella *Francesca da Rimini*, tragedia in versi del 1901, il poeta vate D'Annunzio trova nel volto di Eleonora Duse l'immagine più reale e valida per rappresentare la *femme fatale* del canto dei lussuriosi [fig. 10], la dantista americana Teodolinda Barolini, scavando nella mitografia contemporanea, ci presenta Francesca come Lady Diana e viceversa; la storia e il destino della principessa del Galles richiamano alla memoria la peccatrice lussuriosa di Dante.

Barolini sostiene, infatti, che la figura di Francesca – personaggio secondario rispetto ai parenti da Polenta e Malatesta – sia stata trasformata da Dante in una protagonista letteraria, da *romance*, nel significato stringente di 'saga' o 'romanzo rosa'. Da tale lettura, che veicola in sé connotati di narrazione *gendered*, proviene la crasi visuale proposta dalla dantista: Francesca e Diana, dentro fatti reali di cronaca, sono prigioniere di un matrimonio. Vittime di un tragico destino, condividono la stessa ricerca dell'amore vero, che trovano in Paolo e Dodi. E il bacio? Se della storia tra la Duse e D'Annunzio conosciamo le vicende nella sola testimonianza testuale che lascia a noi la libertà di immaginare – quasi con assoluta certezza – le loro effusioni lussuose; nel caso della principessa Diana e Dodi Al-Fayed, possiamo attingere alla puntuale e inoppugnabile cultura delle immagini. Lo scatto fotografico che un paparazzo riuscì a rubare ai due novelli amanti, comparve nel mese di agosto del 1997 sul *Sunday Mirror* [fig. 11]. Qui Diana e Dodi si stringono in un abbraccio intenso e, dirà il fotografo Mario Brenna autore dello scatto, si baciano per dieci secondi. La tragica fine sotto il Tunnel de l'Alma a Parigi in seguito condannerà i due amanti a un infelice destino.



L'occhio indiscreto della macchina fotografica, lo sguardo che spia i due amanti nella loro intimità come un Gianciotto nascosto nell'ombra pronto a colpire, sono parte integrante del fatto di cronaca, sono materiale narrativo. Le foto drammatiche dello schianto circolarono in rete ma nessun quotidiano decise mai di pubblicarle. Erano foto di morte. L'immagine di quel bacio in Costa Smeralda, invece, di Diana e Dodi seminudi e stretti l'uno tra le braccia dell'altra si è caricato e stratificato di tutti gli sguardi romantici, entrando a pieno diritto dentro la nostra cultura visuale, una foto di vita che ha mitizzato l'immagine della 'principessa triste'. Il titolo emblematico che riportava il tabloid inglese era 'The kiss'.

Bibliografia

L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.

M. CARBONI, *L'occhio e la pagina, tra immagine e parola*, Jacka Book, Milano, 2018.

B. CROCE, *La poesia di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 1958.

F. FARINA, 'Dinamica, Sintetica e Visionaria: Francesca da Rimini tra futurismo, Marinetti e Masnata', in *Parola di donna*, Giornate Internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini, Terza edizione, Rimini, Museo della Città, 26 - 28 giugno, 4 luglio 2009; Rimini, Romagna arte e storia.

F. FARINA, 'Dall'inferno a paradiso; appunti sulla trasformazione di Francesca da Rimini nelle arti visive tra XV e XX secolo', in *Donne all'Inferno. Francesca da Rimini & Co. Tra peccato, virtù ed eroismi*, Giornate Internazionali Francesca da Rimini, Sesta edizione, Los Angeles, 20 - 21 aprile 2012; Rimini Romagna arte e storia.

O. MANDEL'STAM, *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Facciari, Genova, Il Melangolo, 2007.

L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella Commedia di Dante*, Bologna, Il Mulino, 2007.

Sitografia

B. AVEILLAN (regia di), *Rodin, Divino inferno*, Arte production, Francia, 2017, in Raiplay, <https://www.raipplay.it/programmi/rodin-divinoinferno>.

L. RENZI, *Per Francesca, dal Lancillotto in prosa al Canto V*, Lezioni dei maestri della scuola di Filologia Patavina, DiSLL, Università degli Studi di Padova, 13 luglio 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=iap-VsAAyaA>.



2.7 Due amanti infilzati in una sola spada nella Milano del 1887

di Flavio Fergonzi

Un pittore italiano che, negli avanzati anni Ottanta dell'Ottocento, si proponga di dipingere un quadro su un tema dantesco, e dei più abusati, quale vantaggio ha su un suo collega di venti o trenta anni prima alle prese con lo stesso tema? Credo che questa sia una buona domanda per cominciare a interrogare il *Paolo e Francesca* di Gaetano Previati [fig. 1].

L'opera, inviata dall'artista alla Esposizione Permanente di Milano nel 1887 (una scelta sotto tono: c'era piuttosto da aspettarsi da lui l'invio di un quadro così importante alla coeva Esposizione Internazionale di Venezia, magari appeso accanto alle scandalose *Fu-matrici di haschisch*), venne subito letta dai contemporanei come un episodio di rottura nella iconografia pittorica della *Commedia*. Le due recensioni maggiori di cui fu oggetto insistevano proprio su questo punto. Giuseppe Mongeri si diceva stupito e insieme ammirato per il coraggio dimostrato dall'artista nell'innovare un tema «pesto e ripesto, e servito in tutte le sue salse da oltre mezzo secolo» attraverso l'inaudita invenzione «dei due infelici amanti trafitti, l'uno nell'altro, dalla stessa spada, così doppiamente omicida, con un colpo solo» (Mongeri 1887). L'abituale cauto Alfredo Melani ammetteva di essere rimasto stregato, quasi suo malgrado, dalla straniante ambientazione contemporanea e da una regia luminosa che sottolineava la sovrapposibilità tra l'estasi della passione amorosa e l'orrore della morte (Melani 1887): un cortocircuito che nessuno, a Milano, chiamava ancora 'decadente'. Se non veniva in aiuto il titolo non era così immediato associare il contenuto del quadro all'episodio conclusivo del V canto dell'*Inferno*: non c'è infatti traccia dell'omicida Gianciotto e neanche del libro galeotto la cui lettura condusse al primo bacio tra Paolo Malatesta e Francesca da Rimini; c'è invece, e di grandezza insolita, un letto senza età e senza fronzoli che allude all'amplesso prossimo. Basta sfogliare le pagine di cronaca della *Perseveranza* o del *Corriere della Sera* degli stessi anni per trovare trafiletti dove le vicende di amanti uccisi o suicidi sono date in pasto con crudele realismo ai lettori. Le ambientazioni che vengono raccontate in queste cronache sono sempre interni urbani, cupi e sinistramente peccaminosi, non troppo diversi da quelli del quadro di Previati: gli eccessi della bohème contaminano in modo preoccupante le abitudini della borghesia; solo che per amore si uccide, o ci si uccide, nella Milano del 1887, con la rivoltella o con il veleno, non con la spada.

Torniamo alla domanda iniziale. Nel genere ormai affermato del quadro di soggetto dantesco il vantaggio che ha un pittore italiano dell'avanzato nono decennio (e specie se è un pittore inquieto e sperimentale come Previati) su uno degli anni Cinquanta o Sessanta dell'Ottocento sta tutto nel rinnovato rapporto che egli istituisce tra la fonte letteraria e la sua trascrizione visiva.

C'è stata di mezzo, per questo, la decisiva crisi del quadro di storia. Nel quadro di romanticismo storico, specie se di fonte letteraria, esisteva sempre un legame, diretto e ben percepibile, tra il soggetto raffigurato e i valori che questo soggetto veicolava nel presente. Un soggetto dantesco, quale che fosse, era inseparabile dal complesso di significati politici e culturali che nell'Ottocento a Dante venivano associati: una identità nazionale da rivendicare; una spiritualità da intendere soprattutto come collante civile; la sottolineatura dell'eroismo di chi, come il poeta, aveva alzato la sua voce contro i mali del pro-



prio tempo; il valore esemplare, positivo o negativo che fosse, dei personaggi raffigurati. Il linguaggio pittorico si poneva al servizio della trasmissione di questi valori. Una paziente ancorché antistorica archeologia medievale saturava il quadro di informazioni visive: arredi, costumi, atteggiamenti dall'inconfondibile sapore due o trecentesco erano una garanzia di fedeltà al dettato della *Commedia*, e, insieme, una dichiarazione di fede di italianità.

La crisi del romanticismo storico scoppiata negli anni Sessanta consente, a chi ne sa approfittare, innovazioni inaudite entro l'opera pittorica di ispirazione letteraria. Il reale può ora irrompere nel quadro, e con tutto il suo sapore acre. E il tema dantesco può essere usato come pretesto per parlare del presente non più in codice ma in modo diretto. Per l'episodio di Paolo e Francesca questo passaggio tocca, in pittura, anche le scelte iconografiche, e costringe i pittori a decisivi ripensamenti.

La raffigurazione del dialogo tra Dante accompagnato da Virgilio e gli amanti che fluttuano nell'aere perso dell'Inferno presenta in pittura troppi rischi di incoerenza compositiva e diventa difficilmente praticabile. Soltanto uno stilizzato purismo ormai datato (quello de *Le anime di Paolo e Francesca appaiono a Dante e a Virgilio* di Ary Scheffer, 1835) poteva trovare un punto di equilibrio tra i due gruppi in scena, uno stante, l'altro in volo e senza peso [fig. 2]. Bisogna attendere il pieno clima simbolista perché questo soggetto possa tornare in auge, e con la significativa soppressione della presenza di Dante personaggio-poeta: lo stesso Previati ci si misurerà con un grande quadro del 1909, *Paolo e Francesca* [fig. 3], smaterializzando i corpi e riducendoli a un puro ritmo spiraliforme (Mazzocca 1999).

La messa in scena pittorica del racconto di Francesca con la lettura, il bacio e poi l'omicidio dei due amanti presenta invece pericoli opposti. Il carattere medievale dell'ambientazione rischia di schiacciare i contenuti romantici e tragici dell'episodio: il fortunatissimo precedente (1814) del *Paolo e Francesca* di Jean-Dominique Ingres [fig. 4] ha confinato il finale del V canto dell'*Inferno* nel campo ideologicamente disimpegnato dell'*art pour l'art*.

Ma alcuni modelli internazionali, negli anni Ottanta, cominciano a offrire vie d'uscita inaspettate a questa



Gaetano Previati, *Paolo e Francesca*, 1887, Olio su tela, cm 98 x 227, Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara



fig. 2 Ary Scheffer, *Le anime di Paolo e Francesca appaiono a Dante e a Virgilio*, 1835

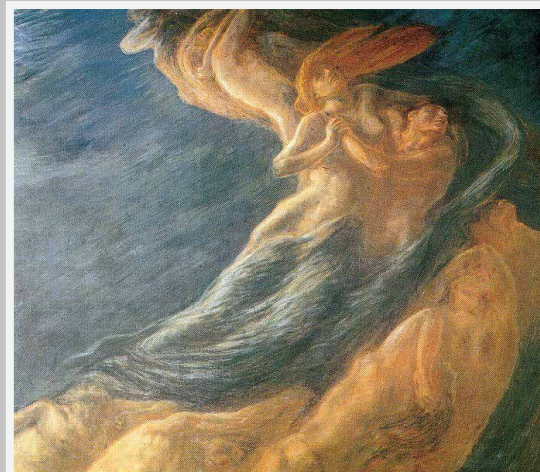


fig. 3 Gaetano Previati, *Paolo e Francesca*, 1909



fig. 4 Jean-Dominique Ingres, *Paolo e Francesca*, 1814



impasse. Vanno tutti nella direzione di una sottolineatura dei contenuti tragici, moderni, dell'episodio dantesco. Vale la pena ricordarne almeno due.

Per chi, come Previati, era un lettore attento dei fascicoli della rivista francese *L'Art*, i disegni di Rodin per la *Porte de l'Enfer* lì pubblicati per la prima volta nel 1883 (Dargenty 1883) potevano spingere a depurare la rappresentazione dell'*Inferno* dantesco dai contenuti troppo letterali. Tutte le figure rodiniane della *Porte* sono dominate da una dolorosa angoscia: la cantica dantesca è per lo scultore francese il pretesto per rappresentare il dolore fisico, la disperazione morale, la condanna a un eros senza riposo che sono condizioni peculiari dell'umanità moderna. C'era, poi, il dilagare della moda preraffaellita: che, nell'Italia degli anni Ottanta, non era ancora stabilmente collocata entro coordinate critiche precise. Le eroine in deliquio di Dante Gabriel Rossetti potevano essere così tolte dai loro contesti originali, moraleggianti e spiritualisti, ed essere rideclinate in un clima sensuale e peccaminoso: Francesca riversa, dal volto sorpreso dalla morte nell'estasi e dai lunghi capelli rossi abbandonati sul letto è, nel quadro di Previati, un evidente prelievo preraffaellita disinvoltamente rifunzionalizzato.

Ma non bastano Auguste Rodin e Dante Gabriel Rossetti a spiegare la novità dirompente di questo quadro.

Con una intelligenza pittorica inaspettata nel panorama italiano del decennio Previati sa mettere a frutto alcune risorse della lingua pittorica che, proprio in questo piano specifico, lo pongono in dialogo con le più avanzate conquiste della ricerca artistica europea.

La prima risorsa è quella del formato del quadro. Il taglio squilibratamente orizzontale, che allude al 'panorama' e dunque a una visione che espande quella binoculare, era per lo più associato al paesaggio figurato e alla scena storica affollata, preferibilmente di battaglia: lo sguardo dello spettatore veniva accompagnato pazientemente attraverso i momenti narrativi, consequenzialmente svolti. Previati adatta questo formato ad altri generi pittorici: il suo scopo è quello di disattendere le aspettative di chi guarda. In una ambiziosa e anacroni-



fig. 5 Gaetano Previati, *Cesare Borgia a Capua*, 1880



fig. 6 Gaetano Previati, *Fumatrici di haschisch*, 1887



fig. 7 Alexandre Cabanel, *Paolo e Francesca*, 1870



fig. 8 Francesco Hayez, *Bacio*, 1859



stica prova di quadro storico del 1880, *Cesare Borgia a Capua*, il grande formato orizzontale era stato sfruttato da Previati come risorsa scenografica [fig. 5]: l'attenzione era inusualmente portata su un unico cruento episodio, le giovani fatte spogliare sotto lo sguardo del Valentino. Nello stesso anno di questo *Paolo e Francesca* il clima intossicato e onirico delle *Fumatrici di haschisch* [fig. 6] (un quadro senza svolgimento temporale, chiuso a destra dalla ieratica, cerimoniale presenza stante della servente che rifornisce l'harem di panetti di stupefacente) è amplificato dalla larghezza insolita dell'inquadratura: che genera una specie di delirio immersivo, con lo sguardo che si muove lentamente assecondando i gesti torpidi delle fumatrici. Nel *Paolo e Francesca* il formato orizzontale così accentuato è invece il risultato di un ardito zoom visivo sui protagonisti. L'artificiosità dell'inquadratura, che riduce al minimo i dettagli dell'ambientazione, serve a richiamare i più arditi temi visivi interni al quadro (la diagonale della spada conficcata nella schiena di Paolo, l'orizzontale dei capelli riversi sul letto di Francesca): è evidente la ricerca di una modernissima unità espressiva. È una risorsa, questa del formato inatteso, che Previati sta mettendo alla prova nella sua grafica più sperimentale: nell'appena successivo ciclo di disegni (1888-1890) che illustrano i *Racconti straordinari* di Edgar Allan Poe gli esasperati tagli orizzontali o verticali ribadiscono l'eccezionalità delle situazioni rappresentate.

L'altra risorsa pittorica moderna cui Previati ricorre nel *Paolo e Francesca* è quella della continua alternanza di sfumato e di dettaglio, di finito e non finito, di parti rese con un fuoco ossessivo e altre tenute fuori fuoco. Lo aiuta, per questo, il momento dell'episodio dantesco da lui prescelto: la morte dei due amanti, il silenzio che circonda i due corpi, la rinuncia alla rappresentazione dell'idillio e dell'uccisore. Il confronto con il più recente e celebrato modello di riferimento per la rappresentazione dei due amanti morti può essere di qualche utilità. Nel *Paolo e Francesca* di Alexandre Cabanel, esposto con enorme successo al Salon parigino del 1870, si vedeva sulla destra Gianciotto che contemplava il risultato della sua azione; e l'attenzione del pittore era tutta concentrata sui particolari dell'ambientazione e sulla disposizione sapientemente accademica dei due cadaveri [fig. 7]. Nel quadro di Previati lo spettatore è accompagnato davanti alla scena che appare ai suoi occhi all'improvviso come se qualcuno avesse aperto una porta. L'occhio che guarda mette a fuoco progressivamente la visione: il pittore ha saputo oscillare dai rari dettagli di grafismo quasi urticante (la nuca di Paolo, resa con sconcertante realismo fisico) alle vaste superfici indeterminate sature di colore (la giubba nera di Paolo, la coperta di broccato dorato).

L'invenzione del vestito di stoffa argentea che avvolge Francesca si spiega per ragioni tutte pittoriche. L'accordo cromatico con il broccato dorato della coperta è soprattutto una esibizione di bravura: Previati armonizza due superfici riflettenti (dunque luminosamente sovraesposte) di colori-non colori, l'argento e l'oro, come in una specie di Savoldo moltiplicato nella difficoltà. Ma a molti dei milanesi che nel settembre del 1887 visitarono l'Esposizione Permanente nei locali di Brera non dovette sfuggire la relazione di questo vestito con un precedente inaspettato. Un'altra innamorata era apparsa qualche decennio prima sulla scena pittorica cittadina inguainata in una identica stoffa: era la 'Giulietta vestita di latta' (rubo la bella espressione a Carlo Carrà: Carrà 1919, p. 281) del *Bacio* di Hayez [fig. 8], un quadro che era stato letto, quando venne esposto per la prima volta nel 1859, come una allegoria della partenza di un giovane combattente per l'unità d'Italia. Proprio questa innamorata di Hayez era ritornata stabilmente nei locali della Pinacoteca di Brera nel 1886 (un anno prima, dunque, del nostro *Paolo e Francesca*) attraverso il legato del conte Alfonso Maria Visconti: Previati può dunque avere studiato il quadro con agio. Svuotare la 'Giulietta' del *Bacio* hayeziano del suo significato civile e patriottico e



recuperarla per la sua sensualità cromatica la dice lunga sull'atteggiamento di Previati verso le fonti: per lui letteratura e pittura del passato erano soprattutto bacini di invenzioni cui disinvoltamente accedere per mettere in scena passioni e sensibilità della contemporaneità più avanzata.

Bibliografia

C. CARRÀ, *Pittura metafisica*, Firenze, Vallecchi, 1919.

G. DARGENTY, 'Le Salon National', *L'Art*, XXXV, 1883, pp. 32-40.

A. MELANI, 'Alla Permanente. Esposizione di Belle Arti', *Conversazioni della Domenica*, 26 giugno 1887.

F. MAZZOCCA, 'Paolo e Francesca', in *Gaetano Previati 1852-1920*, catalogo della mostra a cura dello stesso, Milano, Electa, 1999, p. 120

G. MONGERI, 'Società per le Belle Arti. Esposizione annuale del 1887', *La Perseveranza*, 22 maggio 1887.



2.8 L'«atteggiamento del narratore»

di Marco Maggi

1. Commozione vs realismo

La poesia della *Commedia* risiede anche nella commozione del *viator* per la sorte delle anime incontrate lungo l'ascesa, in quel «ricevere e [...] risentire – come scrive lo Auerbach di *Dante als Dichter der irdischen Welt* – i destini altrui che il suo sentimento forte e delicato e il suo intelletto giudicante avevano adunato» (Auerbach 1929, p. 83). Nell'episodio di Paolo e Francesca, nella «pietade» (v. 140) del poeta pellegrino per i due amanti, tale *compassione* (che nelle interpretazioni da sempre contende il campo alla *compunzione* per il peccato trascorso) raggiunge il culmine, manifestato somaticamente dallo svenimento di Dante. «E caddi come corpo morto cade» (v. 142): i cinque bisillabi che chiudono il canto sono l'immagine acustica del pulsare amplificato delle tempie prima del venir meno dei sensi.

Dante in precedenza era già svenuto, ma la similitudine verteva sul sonno, fratello della morte (cfr. Ritter Santini 1998), non sulla morte stessa: «e caddi come l'uom cui sonno piglia» (*Inf.* III, 136); la funzione rivestita dall'evento era inoltre precipuamente narrativa, onde giustificare il portento del passaggio dell'Acheronte. Nel canto V dell'*Inferno*, invece, la perdita dei sensi è diretta conseguenza dello struggimento del poeta: «come si strugge la neve al fuoco», commenta Boccaccio, collegando i turbamenti del cuore a quelli della memoria dopo il compimento del viaggio («così la neve al sol si disigilla», *Par.* XXXIII, 64).

È noto che Auerbach giudicava riduttivo limitare a ciò la poesia della *Commedia*, la quale, come preciserà in *Mimesis*, risiede piuttosto nel fatto che «Dante ha trattato con ugual potenza tutte le cose terrene da lui trattate» (Auerbach 1956, p. 218). Sbagliano perciò coloro che enfatizzano la dimensione lirica a svantaggio di quella realistica del capolavoro dantesco: «[...] il problema è veduto in modo troppo ristretto quando ci si ferma, come molti hanno fatto, solo al senso di ammirazione e di pietà che nasce in Dante» (*ibidem*). Alla schiera di questi ultimi si era da poco aggiunto Walter Benjamin, con una pagina del saggio del 1922 sulle *Wahlverwandtschaften* di Goethe da contestualizzare all'interno di un dialogo a distanza non privo di significative divergenze (Maggi 2017, pp. 34-50).

Commentando l'ultimo incontro tra Eduardo e Ottilia, Benjamin ricorre all'illustre precedente dantesco: «Appare così la ragione più intima dell'«atteggiamento del narratore» [“Haltung des Erzählers”]. Poiché egli solo può compiere, nel sentimento della speranza, il significato dell'accadere, proprio come Dante accoglie in sé la disperazione degli amanti, cadendo “come corpo morto” [“als fiele eine Leiche”] dopo le parole di Francesca» (Benjamin 1922, p. 588). Dante incarna la figura del narratore in quanto manifesta le proprie reazioni agli eventi rappresentati. In particolare, il sintagma «Haltung des Erzählers» – incunabolo del «narratore» di un noto testo benjaminiano posteriore – è desunto dal *Goethe* (1913) di Georg Simmel. È altamente significativo osservare che, in questo saggio, Simmel pone l'atteggiamento del narratore in antitesi con il «realismo artistico-formale [...] che pone gli eventi e gli uomini su se stessi» (Simmel 1913, p. 188).



Partecipazione agli eventi o realismo, coinvolgimento o distacco? Paolo e Francesca come *images agentes* (Battaglia Ricci 2008, p. 236), dinanzi alle quali le reazioni del *viator* anticipano e indirizzano quelle del lettore, oppure come protagonisti di un fatto di cronaca che per Dante era ancora attualità, per il tramite del protettore Guido Novello, discendente dei da Polenta ai quali apparteneva l'eroina della vicenda? Adottando le raffigurazioni dello svenimento di Dante come sintomo, la tradizione delle illustrazioni del quinto canto dell'*Inferno* fornisce un diagramma sorprendentemente nitido, contrassegnato dal prevalere della prima ipotesi interpretativa nell'arco di tempo che va dall'ultimo decennio del Settecento a poco dopo la metà del secolo successivo: l'epoca insomma che si è soliti designare con *Goethezeit*.

2. Ai margini

Prima dell'Ottocento, l'illustrazione dello svenimento di Dante è assai rara. È presente nell'angolo di un foglio della Biblioteca Nazionale di Torino (ms L.III.17), opera di illustratore francese della metà del Cinquecento (Renzi 2007, pp. 194-198). L'immagine costituisce una delle poche «rappresentazioni continue» del canto V dell'*Inferno*, dall'apparizione di Minosse, in basso al centro, allo svenimento di Dante, appunto, in alto a destra. Una figurina giace supina, mentre altre tre (Virgilio, per certo, in quanto riconoscibile dall'abito; con i due amanti?) la assistono in piedi atteggiati a costernazione. L'occorrenza è preziosa, ma il fatto che sia collocata all'interno di un'illustrazione complessiva del canto sottrae al suo specifico interesse per il tema dello svenimento.

Ugualmente periferica è la rappresentazione dell'episodio nel *Dante historiato* (1586-1588) di Federico Zuccari (<https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dante-istoriato-inferno#11>). Del canto V Zuccari mette in scena Minosse giudicante e le anime dannate travolte dalla bufera, due delle quali sono allacciate in un tenero abbraccio (<https://www.uffizi.it/mostre-virtuali/dante-istoriato-inferno#10>). Commenta Zuccari: «[...] e qui riconobbe Francesca d'Arimino, con la quale ragiona dell'amor tra lei e Paulo suo cuginato e, vedendoli così tormentati per pietà, cadde in terra tramortita [scil: tramortito]» (fol. 6v). La scena dello svenimento non è tuttavia presente in questo foglio, bensì nel successivo, che ha per tema la discesa al terzo cerchio e l'apparizione di Cerbero e delle anime dei golosi. In alto a sinistra,



fig. 1 John Flaxman, *Inferno canto 5. E caddi come corpo morto cade* (1793)a



fig. 2 Nicola Monti, *Francesca da Rimini nell'Inferno dantesco* (1810). Firenze, Gallerie degli Uffizi.



fig. 3 Bartolomeo Pinelli, *Divina commedia. Inferno, canto 5*, 1824



fig. 4 Ary Scheffer (attr.), *Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca*, 1835 ca., collezione privata.



prima della spaccatura nella roccia che conduce al terzo cerchio, s'intravedono ancora le anime dei lussuriosi in balia della bufera, il corpo di Dante riverso al suolo rappresentato di scorcio e Virgilio in atto di andarsene, il viso ancora rivolto all'indietro ma il piede sinistro già proteso in avanti, quasi a non voler indugiare oltre sulla scena.

3. In primo piano

Il primo a rappresentare in posizione di rilievo lo svenimento di Dante è John Flaxman nel 1793 [fig. 1]. Il poeta vi appare riverso al suolo in posizione supina, quasi inarcato in un'innaturale tensione. È veramente un corpo caduto «di schianto», come espressivamente nel commento di Isidoro Del Lungo all'ultimo verso del canto. Dante è accudito da Virgilio accovacciato, mentre la posa di Paolo e Francesca arieggia l'iconografia della cacciata dal paradiso terrestre: la mano destra di ciascuno degli amanti a coprire il volto in segno di disperazione; le sinistre, l'una a cingere il fianco della donna dai lunghissimi capelli, l'altra quasi ad allontanare da sé il ricordo suscitato dall'incontro con il pellegrino.

La sopraffina tecnica flaxmaniana del disegno al tratto agisce sul foglio di Sophie Giacomelli sullo stesso tema datato 1813. Nel frattempo il soggetto è transitato su tela in un dipinto a olio di Nicola Monti del 1810, di recente acquisito dalle Gallerie degli Uffizi [fig. 2]. Anzi che supino, come in Flaxman, Dante vi è rappresentato in posizione prona. L'abbandono del corpo è reso attraverso l'iconografia tradizionale del 'braccio della morte', sulla quale è stata di recente attirata l'attenzione a proposito della non lungi da venire impresa illustrativa dei *Promessi Sposi* (Nigro 2018, pp. 187-208); il dettaglio ritorna nelle illustrazioni di Bartolomeo Pinelli (1824-1826) [fig. 3] e di Ary Scheffer (1835) [fig. 4]. Quest'ultimo condivide con Monti anche la dinamica degli sguardi: quello di Virgilio, rivolto verso gli amanti, e quello di Paolo, orientato verso l'alto. In Monti, Beatrice guarda davanti a sé, trasognata, quasi presaga dell'Euridice di Rilke.

A proposito di Beatrice, una significativa novità è introdotta in una tela di Vitale Sala anteriore al 1823 [fig. 5], ripresa in controparte in una mediocre ma assai diffusa incisione di Gianfranco Gozzini (1846). La donna posa lo sguardo su Dante svenuto, quasi contraccam-



fig. 5 Vitale Sala, *Paolo e Francesca*, ante 1823, Milano, Accademia di Belle Arti di Brera



fig. 6 Michele Bisi, *Dante e Virgilio con Paolo e Francesca*, 1823ca., Milano, Museo Poldi Pezzoli.



fig. 7 William Blake, *The Lovers' Whirlwind*, Francesca da Rimini and Paolo Malatesta, 1824-1827, Birmingham, Museum and Art Gallery.

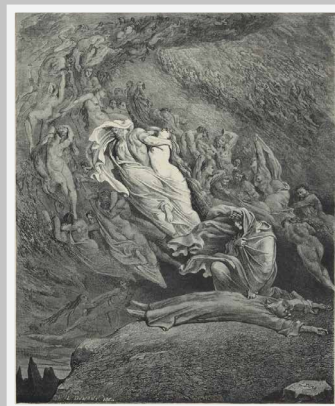


fig. 8 Gustave Doré, *E caddi come corpo morto cade* (*Inferno*, canto V), 1861



biando la «pietà» (v. 93) da lei invocata all'atto di prendere la parola; la scena riapparirà di lì a poco, sempre in Pinelli [fig. 3] e in Scheffer [fig. 4]. L'eroina coeva di Michele Bisi (1823) [fig. 6] guarda invece verso l'alto, là dove, secondo Goethe, conduce l'«Ewig-Weibliche».

Maggior dinamismo presenta la scena dell'incisore Pinelli [fig. 3], con Virgilio in atto di sostenere il corpo di Dante in caduta. L'illusione del movimento è accentuata dal drappo che fa vela intorno ai corpi di Paolo e Francesca e dall'ondeggiare dei capelli di quest'ultima, due tra gli esempi più tipici di *bewegtes Beiwerk* (accessori mossi) studiati da Aby Warburg (1893, p. 19); cosicché il passo dell'eroina riminese assume l'andatura leggera della ninfa.

Nella celebre illustrazione di William Blake (1826-1827) [fig. 7], un'altra delle rare «rappresentazioni continue» del canto, la bufera che trascina le anime dei lussuriosi ha la consistenza dell'elemento liquido, sorta di fiume Alfeo che attraversa le regioni aeree; la ramificazione dentro la quale si muovono i corpi di Paolo e Francesca – non sbattuti dal vento, bensì presi in una danza – ha invece l'aspetto di una vampa, di una lingua di fuoco. Alla sua radice giace inerte il corpo di Dante, come salma sulla pira funeraria. È il Dante «fedele d'Amore» che si riconosce nella vicenda dei due amanti. Questi ultimi sono rappresentati una seconda volta, in cielo, entro una nube circonfusa di luce, segno del trionfo della compassione sulla compunzione. Nell'acquerello, in particolare (Blake ne diede com'è noto anche una versione calcografica), Virgilio stesso risulta accecato dal bagliore che promana dall'alone di luce che circonda gli amanti.

La privazione dello sguardo è anche la cifra con la quale si esaurisce la fortuna iconografica dello svenimento, con l'incisione di Gustave Doré del 1861 [fig. 8]. La posa di Dante ricalca quella vista all'esordio del tema in Flaxman, così come quella di Virgilio accovacciato gli accanto; quest'ultimo, tuttavia, anziché sporgersi premuroso, volge lo sguardo altrove, in direzione opposta a quella del corpo svenuto, al quale lo lega il tenue contatto della mano appoggiata sul petto. Un velo che svolazza nella bufera impedisce al poeta antico di vedere gli amanti rapiti in volo (anche la visuale di Paolo è interamente chiusa da un drappo, più chiaro). L'«atteggiamento del narratore» ha contagiato la sua guida, non più intenta a soccorrerlo, bensì chiusa anch'essa in un commosso dolore.

Bibliografia

- E. AUERBACH, *Dante als Dichter der irdischen Welt*, Berlin-Leipzig, Verlag Walter de Gruyter & Co., 1929, trad. it. *Dante poeta del mondo terreno*, in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli 1974⁴ (1963), pp. 1-161.
- E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, A. Francke, 1956, trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, 2 voll., Torino, Einaudi, 2000.
- L. BATTAGLIA RICCI, «Perch'io parti' così giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso!...»: *images agentes* nella nona e nella decima bolgia', in *Esperimenti danteschi. Inferno 2008*, a cura di Simone Invernizzi, Genova-Milano, Marietti 1820, 2008, pp. 223-238.
- L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.
- W. BENJAMIN, *Goethes Wahlverwandtschaften* (1922), trad. it. «Le affinità elettive» di Goethe, in Id., *Opere complete*, a cura Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, 8 volumi, Torino, Einaudi, 2001-2014, vol. I, pp. 523-589.



F. FARINA, 'Dall'inferno al paradiso: appunti sulla trasformazione di Francesca da Rimini nelle arti visive tra XV e XX secolo', in *Women in Hell. Francesca da Rimini & Friends Between Sin, Virtue and Heroism / Donne all'inferno. Francesca da Rimini & Co. Tra peccato, virtù ed eroismi*, Giornate Internazionali Francesca da Rimini, sesta edizione, Los Angeles, 20-21 aprile 2012, Atti del Convegno, Rimini, Romagna Arte e Storia, 2013, pp. 207-226.

M. MAGGI, *Walter Benjamin e Dante. Una costellazione nello spazio delle immagini*, Roma, Donzelli, 2017.

S. S. NIGRO, *La funesta docilità*, Palermo, Sellerio, 2018.

L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, il Mulino 2007.

L. RITTER SANTINI, 'Gli angeli del sonno', in *Parigi/Venezia. Cultura, relazioni, influenze negli scambi intellettuali del Settecento*, a cura di Carlo Ossola, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, pp. 389-410.

G. SIMMEL, *Goethe* (1913), a cura e con introduzione di Michele Gardini, Macerata, Quodlibet, 2012.

A. WARBURG, *Sandro Botticellis «Geburt der Venus» und «Frühling»: eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance* (1893), trad. it. *La «Nascita di Venere» e la «Primavera» di Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo Rinascimento italiano*, in ID., *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura (Gesammelte Schriften*, Leipzig-Berlin, B. G. Teubner, 1932), Firenze, La Nuova Italia, 1966 e 1980, pp. 1-58.



3.1 Francesca e Paolo nelle riduzioni disneyane della *Commedia dantesca*

di Giuseppe Noto

Come è inevitabile per un 'libro' che da sempre attira il commento, illustrando la *Commedia* dantesca spesso le immagini hanno incontrato l'«esegesi», raffigurando, più che il testo dantesco, l'esegesi dantesca, e producendo per questa via diasistemi culturali e multimediali molto interessanti da osservare.

In questa sede vorrei ragionare su un aspetto particolare (e sostanzialmente trascurato dalla filologia e dall'iconologia dantesche) della storia per immagini della *Commedia* (e dell'incontro tra esegesi e immagini cui ho appena accennato), ovvero sulla presenza/assenza di Francesca e Paolo nel contesto delle riduzioni disneyane del poema.

Al soggettista e sceneggiatore Guido Martina si deve l'ideazione di *L'Inferno di Topolino*, realizzato insieme ad Angelo Bioletto per i disegni e pubblicato a episodi (per un totale di 73 tavole) nei numeri 7-12 (ottobre 1949-marzo 1950) di *Topolino* [fig. 1]: e non sarà un caso che Dante stia all'origine sia delle *Grandi parodie Disney* (cfr. Catelli-Rizzarelli 2016, pp. 160-161), sia della «prima storia *made in Italy* creata appositamente per il *Topolino* nel suo nuovo formato tascabile» (Pietrini 2018, p. 82), nato appunto pochi mesi prima (nell'aprile 1949) con il passaggio da settimanale a mensile.

Questa riduzione disneyana della *Commedia* costituisce – per giudizio concorde degli studiosi (cfr. in particolare, per citare solo interventi degli ultimissimi anni: Rizzarelli 2016; Pietrini 2018; Barattin 2019) – un perfetto meccanismo parodico, grazie alla sua «riproduzione deformante dell'italiano medioevale» e alla sua «imitazione derisoria degli stilemi della poesia dantesca»; grazie alla sua «ripetizione martellante di alcune citazioni emblematiche del testo della *Commedia* e [...] loro deformazione ludica»; e soprattutto grazie al suo

scarto diafasico tra registri contrapposti, reso possibile dalla molteplicità degli spazi che il genere testuale del fumetto riserva all'elemento verbale (soprattutto didascalia narrativa e nuvoletta dialogica), raddoppiato dalla raffigurazione disegnata di situazioni altamente prosastiche, anch'esse in netto contrasto con il registro aulico del testo a piè vignetta (Pietrini 2018, rispettivamente alle pp. 92, 101 e 102).

Davvero notevole, poi, l'intreccio fra, da una parte, le terzine incatenate escogitate da Martina, e che hanno la funzione di didascalie nella parte inferiore della vignetta, e, dall'altra, i dialoghi presenti nei *balloon*, che «fanno da commento, o contrappunto, ai versi e alla loro narrazione continua»: così che il meccanismo narrativo si sviluppa seguendo due linee che si relazionano tra loro ma al contempo «rimangono autosufficienti o forse rivolte a destinatari differenti» (Rizzarelli 2016, p. 166) [fig. 2].

Sul piano delle scelte narrative operate, Martina ben coglie l'importanza che l'incontro con grandi e memorabili personalità assume nel contesto del pellegrinaggio dantesco, dal momento che sostanzialmente tutte tali personalità vengono trasportate nell'universo disneyano: tutte ad eccezione di Francesca e Paolo, i protagonisti dell'episodio più famoso della *Commedia* (insieme a quello di Ugolino). Tale assenza sarà probabilmente da intendersi come una forma di autocensura, anche se (come fa acutamente notare Rizzarelli 2016, pp. 169-170):



in altre circostanze i due autori sanno edulcorare le pene dantesche (il sodomita Brunetto Latini, qui divenuto il maestro di scuola di Topolino/Dante, con evidente reticenza in merito alla sua colpa, dice: «in vita razzolavo male /... quantunque agli altri predicassi bene!» [...]) Tuttavia, nonostante i due amanti non appaiano in questo viaggio ultramondano, i versi del V canto dantesco sono disseminati in molte terzine composte da Martina, quasi a colmare l'assenza dell'episodio con la sua capillare presenza nei contesti più diversi.

A colmare questa assenza provvederà lo stesso Martina con un'intera storia a fumetti: *Paperino Pocatesta e la Bella Franceschina*, uscita il 27 gennaio 1980 su *Topolino* (n. 1261), con disegni di Giovan Battista Carpi [fig. 3].

La storia si inserisce in un sottofilone di brevi parodie che hanno come protagonisti due personaggi le cui vesti vengono assunte da Paperino e Paperina, e che ebbero un certo successo tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta. Anche in un clima culturale cambiato rispetto a trent'anni prima, tuttavia, la vicenda di Francesca e Paolo viene presentata in una versione del tutto purgata da ogni riferimento anche vagamente sentimentale: e così il galeotto libro d'amore di *Inf. V* si tramuta in un manuale di economia domestica e soprattutto il bacio sulla bocca diventa un innocente bacetto sulla guancia (cfr. Gargano 2020) [fig. 4].

Si tratta (va subito detto) di ben poca cosa rispetto all'*Inferno* del 1949-50: e non solo per la perdita del terzo livello (la didascalia narrativa) che aveva caratterizzato i testi di quell'*Inferno*, amplificandone notevolmente (come si è visto) l'effetto parodico. Anche a voler tacere di una (davvero irritante) «concezione fastidiosamente retriva della donna» (Distefano 2016, p. 173), non si può infatti che convenire (con lo stesso Distefano 2016, p. 172) sul fatto che:

l'impasto di elementi letterari e *trouvailles* storico-filologiche, tipico di Martina, non raggiunge lo spessore di un'ispirata rivisitazione; si risolve invece in *sketch* di facile comicità, giustapposti in un intreccio senza troppe pretese e in qualche punto, specie nel finale, un po' rabberciato.

Sul piano dei contenuti narrativi, colpisce la presenza non tanto di 'forzature' storiche (Dante-Archimede Pitagorico, «poeta fiorentino in esilio», p. 89, è ospite di Paperone-Gian Ciotto), quanto piuttosto di elementi che non risalgono a ciò che scrive Dante bensì a quello che potremmo definire l'«immaginario collettivo» costruito su ciò che Dante ha scritto (a partire da un dato banale: nella *Commedia* notoriamente non si fa il nome di Paolo): difatti, il matrimonio per procura («Io ti ho sposato per procura! Tuo marito è un altro!» dice Paolino a Franceschina, p. 87) e la zoppia del marito di Francesca («Come viaggiare con un piede sinistrato?», dice il marito-Paperone a p. 91) sono, come si sa, due tratti che non sono presenti nella *Commedia* e però sono fondamentali nel commento boccacciano alla *Commedia* stessa. Si tratta di due tra gli esempi più paradigmatici della divaricazione tra dettato dantesco e, come si diceva sopra, 'immaginario collettivo': divaricazione dotata di una forza informativa tale che finisce per ripercuotersi appunto, come stiamo vedendo, persino nella rielaborazione disneyana dell'episodio di Francesca e Paolo, secondo un meccanismo – tipico di tutte le riduzioni a fumetti disneyane dei classici della letteratura (si veda in particolare Frezza 1987, pp. 46-47) – in cui è difficile capire quando il fumetto dialoga col sistema di attese dei lettori di *Topolino* e quando, invece, contribuisce a crearlo.



In realtà di questo episodio della «sopraffazione del commento e della critica sul testo dantesco, perpetrata nelle diverse epoche, col risultato di sostituire al dettato originale l'esito interpretativo» (Rossi 2015, p. 30), Boccaccio non è l'unico responsabile, giacché alla reticenza di Dante sui due cognati amanti si sovrappongono sin dai primi commentatori (già a partire da Jacopo Alighieri, che si limitò a identificare i protagonisti del tragico triangolo amoroso) «le aggiunte degli interpreti, che integrano nomi, ristrutturano e allargano il racconto e spesso si suggestionano a vicenda» (Rossi 2015, p. 32; fondamentale al riguardo Renzi 2007): è in particolare nella Firenze degli anni Quaranta del XIV secolo che, per opera in particolare di Andrea Lancia, ma anche dell'autore dell'*Ottimo commento* (il cosiddetto Amico dell'Ottimo), si inizia a creare la narrazione di Francesca e Paolo. E però sarà Boccaccio che poi riprenderà, amplificherà e consegnerà alla storia quella narrazione (fondamentali al riguardo Azzetta 2009 e Azzetta 2014), congegnando nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* una perfetta novella incentrata sullo schema tradizionale del triangolo erotico e sostanzialmente assolutoria nei confronti di Francesca, ingannata, come si accennava, da una sorta di matrimonio per procura: Boccaccio inventa infatti un primo incontro tra Paolo e Francesca che ricorda molto da vicino quello tra Tristano e Isotta, perché Paolo è inviato a prelevare la sposa, che anzi in un primo momento crede di aver maritato lui e non lo sciancato Gian Ciotto. E quando poi, a partire dall'Ottocento, troverà compimento una lettura 'romantica' della storia di Francesca e Paolo (così distante dalla sensibilità e dalle intenzioni di Dante), sarà tale la forza mitopoietica della narrazione boccacciana che essa narrazione (più che l'episodio secondo i versi danteschi) sarà la fonte di innumerevoli riprese dell'episodio di *Inf.* V, a tutti i livelli e in tutte le epoche: dalla riscrittura dannunziana (cfr. al riguardo almeno Azzetta 2009, Cigni 2017 e Pirovano 2018) a quella disneyana, come si è detto.

E arriviamo ora a *L'inferno di Paperino*, scritto da Giulio Chierchini, disegnato da Massimo Marconi e pubblicato su *Topolino* (n. 1654) nell'agosto 1987 [fig. 5]. La composizione narrativa della storia è molto simile a quella che già era stata, come s'è visto, di *L'inferno di Topolino*, giacché si struttura su tre livelli: per ogni tavola abbiamo una didascalia narrativa dal linguaggio aulico (e riecheggiante la struttura delle terzine dantesche), le nuvolette dialogiche e i disegni. Un altro elemento che avvicina *L'inferno* del 1987 a quello del 1949-50 è la rimozione delle figure di Francesca e Paolo e più in generale la rimozione dei «peccator carnali» del quinto canto dell'*Inferno* dantesco, questa volta sostituiti da coloro che danneggiano l'ambiente, all'insegna di una pedagogia ecologista che caratterizza (insieme a una notevole polemica contro gli eccessi della burocrazia) tutta la storia. Si veda in particolare lo scambio dialogico attraverso il quale (p. 34) Paperino chiede: «Quale colpa avete commesso?» e i due dannati raffigurati (in mutandoni ed entrambi di sesso maschile) rispondono: «Per incuria e profitto, anziché distruggere i rifiuti, li gettavamo ove più comodo ci confaceva!»; «E per cotanto grave danno arrecato alla comunità tutta, questo è il castigo che ci spetta» [fig. 6].

E tuttavia i meccanismi narrativi attraverso cui nei due *Inferni* si giunge alla rimozione di Francesca e Paolo e, con essi, del peccato di lussuria (forse prevedibile, come si accennava *supra*, trattandosi di narrazioni destinate a un pubblico composto per lo più da bambine e bambini), e dunque il tipo di rapporto che si instaura col lettore, presentano notevoli differenze.

Vediamo, infatti, innanzi tutto quel che recita la didascalia di p. 33: «Volan per l'aer qual una procchia / quanti in vita inquinaron l'ambiente; / dir di loro danno è dura favella» [fig. 7]; e poi quel che Arkimedio(-Virgilio) spiega a Paperino(-Dante): «In quel tur-



bine eterno vagano i dannati, insieme coi rifiuti da essi seminati» («Sembra un immenso ciclone» commenta Paperino). E ancora: nella pagina successiva la didascalia ci dice che: «Guardava, Paperino, e volentieri / parlar volea con l'omini volanti / che parean sì al vento esser leggeri» [fig. 6], così che Paperino(-Dante) interpella la sua guida chiedendo: «Chi sono quei due davanti a noi?» e Arkimedio(-Virgilio) gli risponde: «Tu chiedi lor... E lor risponderanno». È evidente che Chierchini (autore dei testi, come si è detto) sta riprendendo non solo generiche immagini dantesche ma anche (e a volte molto da presso) termini, espressioni, persino emistichi impiegati da Dante proprio in *Inf.* V, ai vv. 31 («La bufera infernal che mai non resta»), 73-78 («l' cominciati: "Poeta, volentieri / parlerei a quei due che 'sieme vanno, / e paion sí al vento esser leggeri". / Ed elli a me: "Vedrai quando saranno / piú presso a noi; e tu allor li priega / per quello amor che i mena, ed ei verranno"») e 84 («vegnon per l'aere, dal voler portate»). (Cito da Petrocchi 1967).

Se nel 1949-50 l'episodio dell'amore tra i due cognati veniva semplicemente omesso in quanto episodio, nel 1987 è ugualmente assente, ma è tuttavia leggibile in controluce, qualora – si badi (ed è questione sostanziale) – il lettore possieda una contezza dell'ipoteso sottoposto a riscrittura tutto sommato non banale: e dunque non propriamente attribuibile a un pubblico di bambine e bambine quanto invece ai loro genitori. Non a caso la didascalia con cui (a p. 20) si introduce il sogno-visione mediante il quale Paperino vivrà il suo viaggio infernale recita: «Ed ora, giovan amico, chiama lo genitore tuo / per legger insieme il seguito di codesto fumetto» [fig. 8]. Che almeno i genitori sappiano che oggi inquinare l'ambiente è colpa ben peggiore della lussuria...

Biblio-sitografia

- L. AZZETTA, 'Vicende d'amanti e chiose di poema: alla radici di Boccaccio interprete di Francesca', *Studi sul Boccaccio*, 2009, pp. 155-170.
- L. AZZETTA, 'Le Esposizioni e la tradizione esegetica trecentesca', in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, a cura di L. AZZETTA e A. MAZZUCCHI, Roma, Salerno editrice, 2014, pp. 274-292.
- D. BARATTIN, «Io so che l'intenzion loro fu onesta!». *L'Inferno in Topolino*, *Parole rubate*, 20, 2019 [*Alibi medievali. Il Medioevo come laboratorio di scrittura*, a cura di F. BONELLI, G. CACCIATORE, F. FONIO], pp. 101-119.
- N. CATELLI, G. RIZZARELLI, 'Introduzione', *Arabeschi*, 7, 2016 [*Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, a cura di N. CATELLI, G. RIZZARELLI], pp. 159-164 < <http://www.arabeschi.it/collection/poemi-a-fumetti/> > [accessed 13 ottobre 2020].
- F. CIGNI, 'La Francesca e il tristanismo tra Otto e Novecento', in «*Meravigliosamente un amor mi distringe*». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, a cura di F. FORTUNATO, I. COMISSO. Atti del Convegno «Meravigliosamente un amor mi distringe». Rivisitazione di Francesca da Rimini a cent'anni dalla Prima, Rovereto-Trento, 29-30 e 31 maggio 2014, Rovereto, Osiride, 2017, pp. 209-230.
- G. V. DISTEFANO, 'L'eros papertragico di «Paolino Pocatesta e la bella Franceschina»', *Arabeschi*, 7, 2016 [*Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, a cura di N. CATELLI, G. RIZZARELLI], pp. 175-181 <<http://www.arabeschi.it/collection/poemi-a-fumetti/>> [accessed 13 ottobre 2020].
- T. GARGANO, *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, <<https://www.santippe.it/paolino-pocatesta-e-la-bella-franceschina/>>, aprile 2020 > [accessed 5 ottobre 2020].
- D. ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994².

D. PIETRINI, 'Il Sommo Topolino nella selva oscura. Spunti per una lettura linguistica de «L'Inferno di Topolino»', *Dante e l'arte*, 5, 2018, pp. 81-104.

D. PIROVANO, 'Introduzione', in Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, a cura di D. PIROVANO, Roma, Salerno editrice, 2018, pp. 7-18

L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, il Mulino, 2007.

G. RIZZARELLI, 'Capolavori di capolavori. Pippo e Topolino all'inferno degli scolari', *Arabeschi*, 7 2016 [Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche, a cura di N. CATELLI, G. RIZZARELLI], pp. 165-171 <<http://www.arabeschi.it/collection/poemi-a-fumetti/>> [accessed 13 ottobre 2020].

L. C. ROSSI, 'Il nome di Francesca', *L'Alighieri*, 46, 2015, pp. 29-40.



Prima pubblicazione: *Topolino* nn. 7, 8, 9, 10, 11, 12 dell'ottobre, novembre e dicembre 1949 e gennaio, febbraio e marzo 1950

fig. 1 *Topolino*, n. 1654 (9 agosto 1987), p. 33

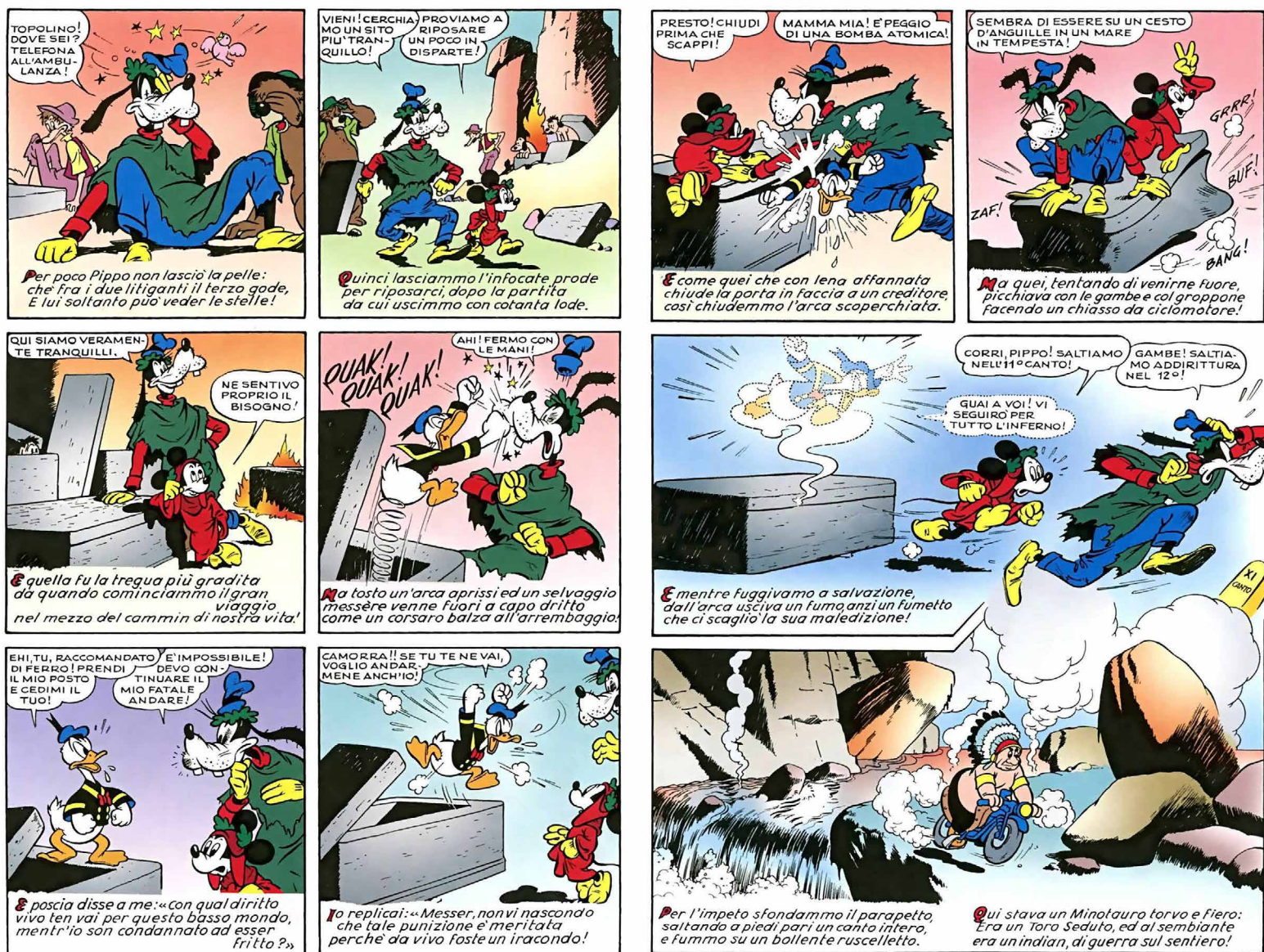


fig. 2 Topolino, n. 1654 (9 agosto 1987), p. 34

Paolino Pocatesta e la **BELLA** Franceschina

WALT DISNEY

L'AZIONE HA LUOGO NEL SECOLO XIII:
GRAN BANCHETTO, OGGI, IN CASA DI
GUIDO NOVELLO DA POLENTA. SI FE-
STEGGIANO LE NOZZE DI SUA FI-
GLIA FRANCESCHINA CON PAOLINO
POCATESTA!

SERVITEVI SEN-
ZA COMPLIMENTI!
POLENTA E LAM-
BRUSCO PER
TUTTI!

SARA' ME-
GLIO PARTIRE
SUBITO: IL
VIAGGIO E'
LUNGO!

O.K.!



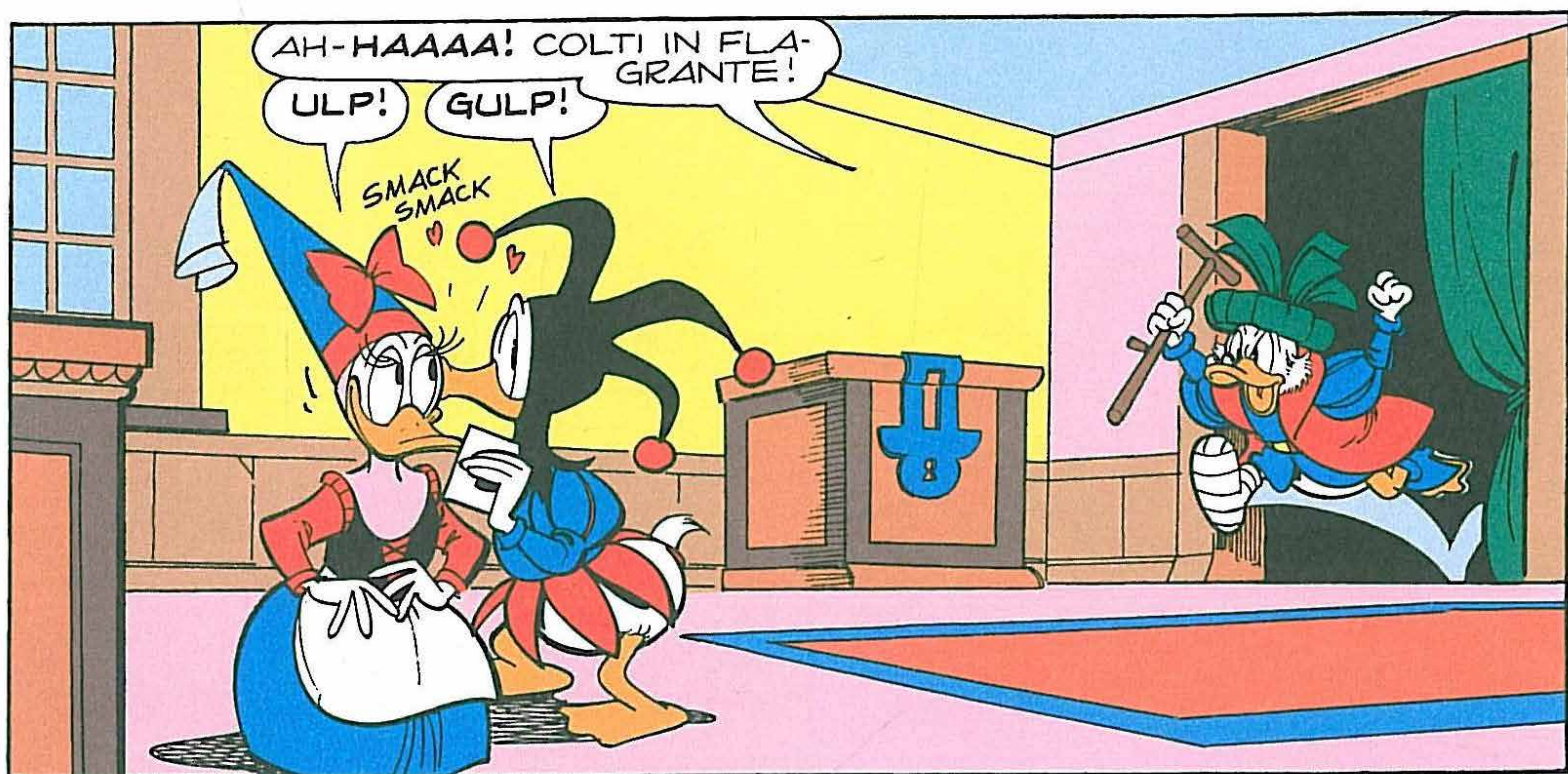


fig. 4

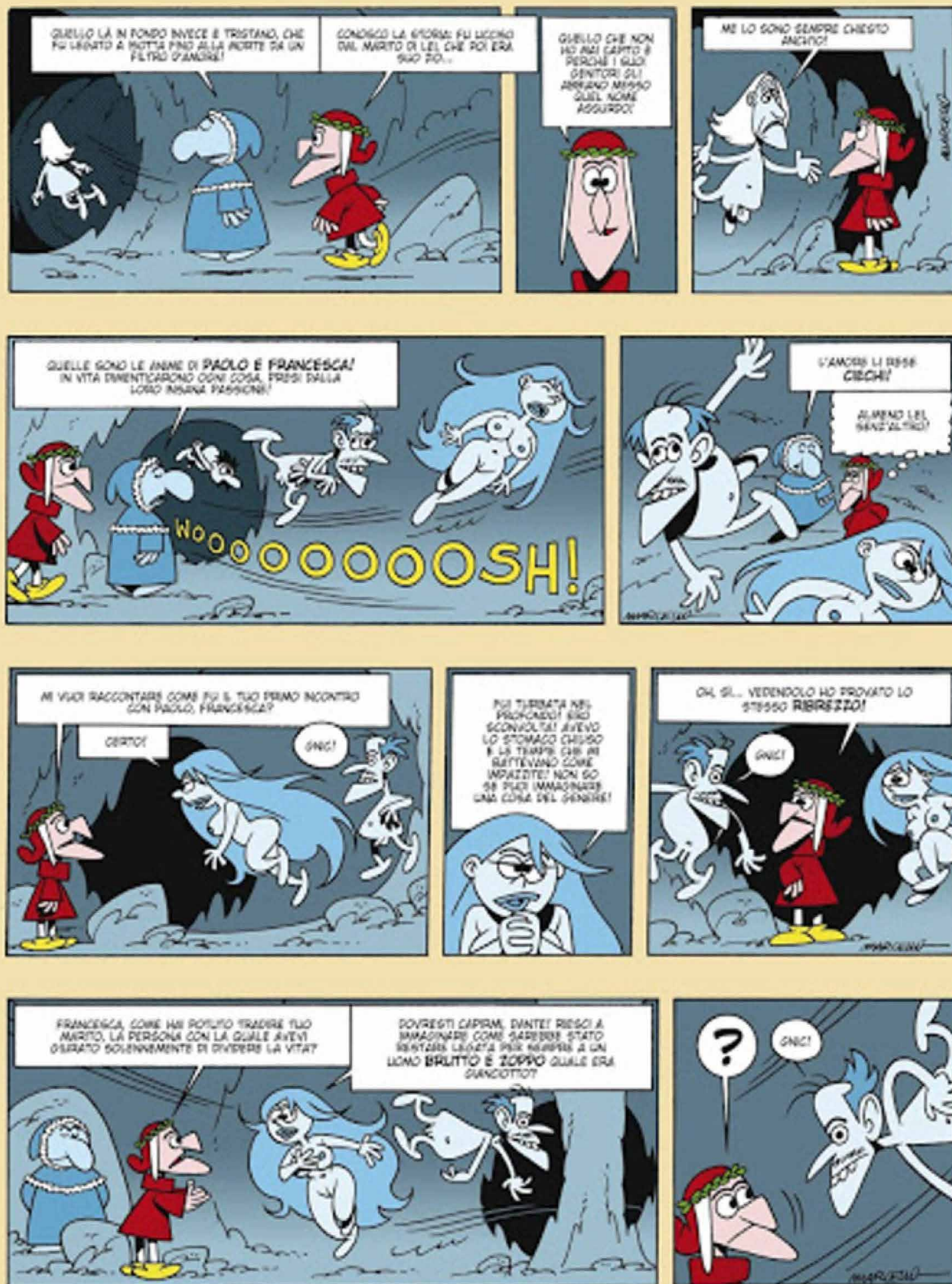


fig. 5

Guardava, Paperino, e volentieri
parlar volea con l'omini volanti
che parean sì al vento esser leggeri.

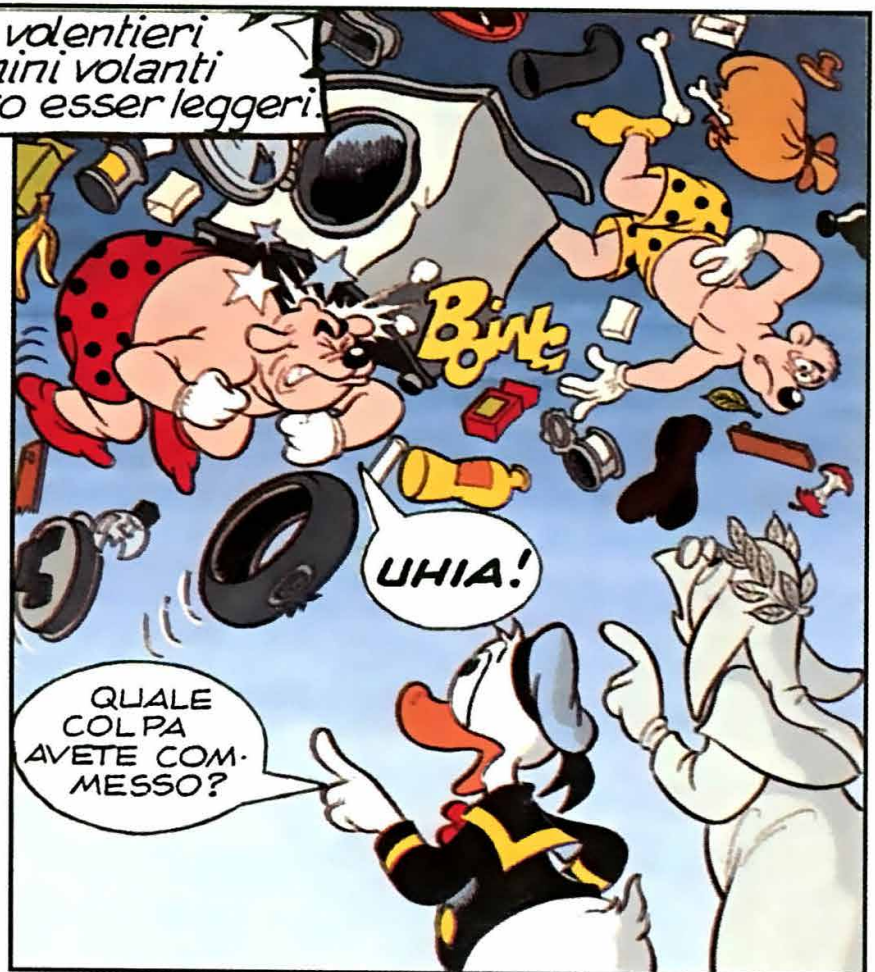




fig. 7



3.2 Porta : Dante = Baruchello : Doré. La riscrittura 'galeotta' del V Canto

di Chiara Portesine

La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco viene pubblicata nel 1991 dalla Cooperativa del Raccolto, in una tiratura di duecentotrenta copie numerate e «con una lito-serigrafia di Gianfranco Baruchello richiesta dal poeta». Le occasioni storico-contestuali della riscrittura portiana, ultimata il «14.8.1984», sono state pazientemente ricostruite da Alessandro Terreni grazie alla corrispondenza intrattenuta da Porta con il poeta olandese Martin Mooij (Terreni 2014, p. 551). Dall'epistolario portiano apprendiamo che, durante la quindicesima edizione del «Poetry International Festival» di Rotterdam (nel giugno del 1984), gli organizzatori avevano riservato una serata alla letteratura italiana, coinvolgendo personalità del calibro di Edoardo Sanguineti, Amelia Rosselli, Franco Fortini e Giuseppe Conte – come si può verificare consultando l'Archivio storico del Festival. Nel corso di questa *soirée* nazionale, gli autori non erano tenuti soltanto a declamare i propri versi, ma anche a partecipare attivamente a un laboratorio di traduzione poetica, incentrato monograficamente sul quinto canto della *Commedia*. In particolare, Porta era intervenuto nel dibattito conclusivo facendosi alfiere della necessità pedagogica di tradurre Dante anche per il lettore italiano contemporaneo.

In una nota programmatica intitolata *Perché tradurre Dante* (1985), Porta illustrerà le direttrici linguistiche e ideologiche che hanno determinato lo stile dell'esercitazione traduttoria realizzata l'anno precedente, all'insegna di una ritrovata comunicabilità del messaggio dantesco, alleggerito dall'«oppressione del secolare deposito delle interpretazioni solidificato nelle sempre più monumentali 'note al testo'» (ivi, p. 552). L'esigenza di 'snellire' il vocabolario della *Commedia* può essere ascritta a una precisa *querelle* storica, che eccede il perimetro del festival olandese. Nel 1985 esce significativamente la nuova edizione dell'*Inferno* curata da Natalino Sapegno, nelle cui *Avvertenze* viene esplicitato l'intento di fornire «immediatamente il senso» dei versi danteschi anche al «lettore principiante». L'apparato (agile e informativo) deve mettere il lettore nella condizione di «valutare il peso di una secolare ed ininterrotta tradizione esegetica» (Sapegno 1985, p. v), indispensabile per garantire l'assimilazione della parola dantesca da parte della «sensibilità estetica di oggi» (ivi, p. xv).

A margine di un'intervista rilasciata da Sapegno il 17 aprile 1985, sulle pagine di «Repubblica» si accende una polemica sull'inattualità linguistica delle cantiche dantesche. Nel commentare le parole di Guido Almansi, che fotografava una situazione di «tragica» lontananza degli italiani dal «documento di maggiore suggestione poetica della nostra storia» («La Repubblica», 25 aprile 1985), Beniamino Placido osservava come anche i presunti intellettuali ormai si limitassero a performare una «ridicola finzione di un'affettuosa dimestichezza» con i classici (e, in particolare, con Dante), senza ammettere la difficoltà di una lettura che, per un singolo verso, «implica la consultazione di tre note, qualche sforzo di comprensione, qualche momento di riflessione» («La Repubblica», 3 maggio 1985). Almansi e Placido imputavano a Sapegno un'eccessiva e ingenua fiducia nei confronti dell'operatività del messaggio dantesco nella società coeva; «se la grandezza di un poeta dipende dal suo contributo alla lingua e al pensiero», sentenziava Almansi in una chiosa apocalittica, «direi che Dante è oggi un poeta di terz'ordine».



Il ritaglio dell'articolo di Placido si trova significativamente all'interno del faldone portiano conservato presso il Centro Apice di Milano (n. 227, busta 29), in cui sono stati riversati i materiali danteschi scritti o raccolti tra il 1984 e il 1985. Potremmo azzardare l'ipotesi che proprio a partire dal monito finale di Placido («no, per carità! Noi non abbiamo bisogno di parafrasi moderne per leggere la nostra *Divina Commedia*. E la vogliamo piena di note. Perché rileggendola vogliamo riassaporare tutte le sue implicazioni storiche, politiche, poetiche e culturali») Porta abbia costruito polemicamente l'argomentazione della già citata nota sul *Perché tradurre Dante* (scritta proprio nel maggio del 1985).

L'operazione di Porta, tuttavia, non si risolve in una mera obliterazione del commento-*monstrum* fornito dagli apparati esegetici (e neppure, come vedremo, in una semplificazione modernizzante del lessico trecentesco). Il poeta si ripropone di «trapiantare» l'universo (storico, politico, linguistico) di Dante travasandolo direttamente «dalle note al testo», e dando vita ad una 'riscrittura ermeneutica' dei versi infernali, a metà strada tra la traduzione e la sinossi informativa. Alessandro Terreni parla giustamente di «interventi rivolti sostanzialmente a incrementare la chiarezza del testo per il fruitore contemporaneo», attraverso una serie di «modernizzazioni lessicali» oppure tramite lo «scioglimento di accezioni o connotazioni implicite nel termine antico o poetico» (ivi, p. 553) che il pubblico degli anni Ottanta non avrebbe potuto identificare senza la mediazione farraginosa degli apparati, non condividendo più l'enciclopedia culturale (il «repertorio» iseriano) con Dante.

All'insegna di questa volontà di aggiungere testo e commento si possono interpretare alcune trasformazioni accrescitive, come «L'altra è colei che s'ancise amorosa» (v. 61) → «L'altra è Didone, suicida per amore» oppure sottrattive, come «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (v. 137) → «Quale strumento il libro, e chi lo scrisse!». Analogamente, la sostituzione di alcune forme verbali con la corrispondente 'spiegazione' (piuttosto che traduzione interlineare) orienta alla decodifica immediata dei contenuti, come si registra nel passaggio da «e 'l modo ancor m'offende» (v. 102) a «e il suo principio e la sua fulminea fine | ancor mi offendono, mi dannano». Questa seconda modalità di 'commento in forma di verso' si realizza spesso con uno sdoppiamento dell'unità verbale, scissa tra parafrasi e delucidazione della parafrasi. Si veda il caso del v. 4 («Stavvi Minòs orribilmente,



fig. 1 Gianfranco Baruchello, *Inferno canto V* (versione di Antonio Porta), litoserigrafia, 1991



fig. 2 Gianfranco Baruchello, *Inferno canto V* (versione di Antonio Porta), litoserigrafia, 1991; dettaglio

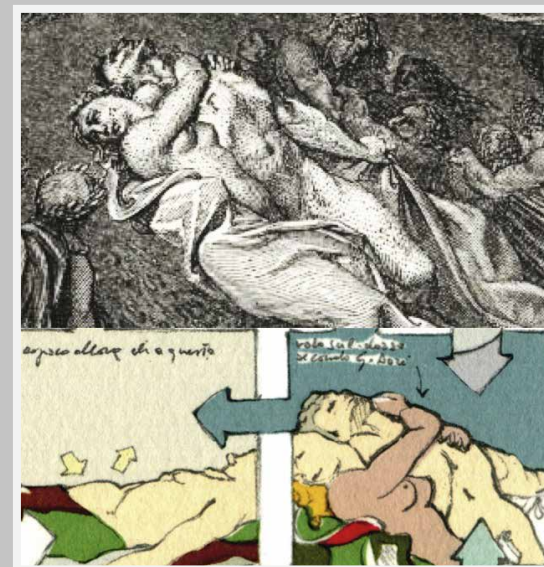


fig. 3 Gianfranco Baruchello, *Inferno canto V* (versione di Antonio Porta), litoserigrafia, 1991; dettaglio / Gustave Doré, *Dante Alighieri, Inferno* (Canto v, vv. 105-106), 1857 (CC Wikimedia Commons); dettaglio



e ringhia»), che si biforca in «Qui sta Minosse e orribilmente regna | e ringhia». Attraverso questa inserzione allitterante, Porta suggerisce al lettore non soltanto la fisionomia del giudice-mostro infernale, ma ne esplicita sinteticamente anche il ruolo storico di sovrano cretese. Porta, insomma, confeziona un raffinato *pastiche* in cui l'esegesi diventa argomento di poesia, spezzando le catene che vincolavano le notazioni storico-linguistiche al limite angusto del piè di pagina.

Terreni spiega queste manipolazioni del linguaggio nei termini di un «conferimento di *perspicuitas*» (ivi, p. 554), da valutare soprattutto in funzione dell'*elocutio* oratoria resa necessaria dalla dimensione performativa del Festival di Rotterdam. Porta inseguirebbe l'obiettivo di una comprensibilità che, per il pubblico in sala, doveva passare necessariamente attraverso l'ascolto e la dizione – in una «transizione dalla poesia per l'occhio alla poesia per l'orecchio» che secondo Terreni riassume «la ricerca poetica portiana negli anni Ottanta» (ivi, p. 556). Oltre a una dimensione di poesia-conversazione che corteggia l'oralità (e il recitativo teatrale), secondo un paradigma critico ormai sedimentato nella bibliografia relativa alla produzione portiana post-anni Settanta (cfr. almeno Lorenzini 1993 e 2012, Paolini 2011, Terreni 2009 e 2015), è interessante valutare l'esperimento anche e soprattutto nella sua testualità.

Per il lettore contemporaneo, la trama dell'episodio di Paolo e Francesca appartiene a una *vulgata* multidisciplinare (nutrita di film, quadri, pubblicità e canzonette), un'icona *pop* orecchiata da tutti ma che prescinde dall'agone diretto con il testo (cfr. ad esempio Soglia 2015). Rifranto da una plurivocità di schermi e supporti mediiali, il canto dantesco viene ormai percepito come lettera morta, al vitalismo del 'contenuto' si contrappone la sterilità di una 'forma' che ha smesso di parlare al presente.

In un articolo pubblicato sul «Corriere della sera» il 6 marzo 1988 (*Come sono «deperibili» le traduzioni dei poeti*), Porta sentenzierà che «la traduzione di un testo poetico serve anche come “prova di resistenza” per la lingua che lo riceve». Nel finale, a proposito della traduzione in francese dell'*Inferno* realizzata da Jacqueline Risset, Porta scrive significativamente:

Si è detto perfino che in quella traduzione il linguaggio di Dante risulta più comprensibile che in italiano. È un paradosso solo apparente, che apre la strada a un altro problema che pure è stato affrontato: la traduzione in lingua attuale dei



fig. 4 Gianfranco Baruchello, *Inferno canto V* (versione di Antonio Porta), litoserigrafia, 1991; dettaglio / Gustave Doré, *Dante Alighieri, Inferno* (Canto v, vv. 72-74), 1857 (CC Wikimedia Commons); dettaglio



fig. 5 Gianfranco Baruchello, *Inferno canto V* (versione di Antonio Porta), litoserigrafia, 1991; dettaglio / Gustave Doré, *Dante Alighieri, Inferno* (Canto v, v. 4), 1857 (CC Wikimedia Commons); dettaglio

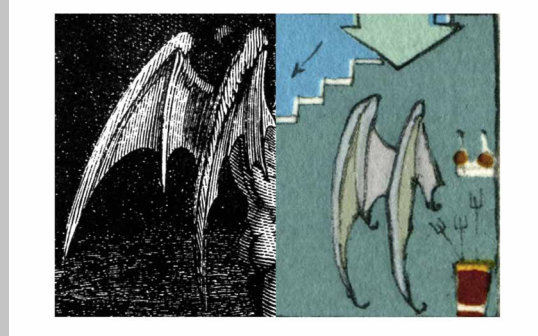


fig. 6 Gianfranco Baruchello, *Inferno canto V* (versione di Antonio Porta), litoserigrafia, 1991; dettaglio / Gustave Doré, *Dante Alighieri, Inferno* (Canto v, v. 4), 1857 (CC Wikimedia Commons); dettaglio



fig. 7 Gianfranco Baruchello, *Inferno canto V* (versione di Antonio Porta), litoserigrafia, 1991; dettaglio / Gustave Doré, *Dante Alighieri, Inferno* (Canto v, vv. 31-32), 1857 (CC Wikimedia Commons); dettaglio



classici. [...] Ai classici, per mezzo della traduzione, vengono tolte le bende dell'imbalsamazione scolastica e subito li si vede tornar vivi e attivi nella contemporaneità (p. 18).

«Togliere le bende dell'imbalsamazione scolastica» non significa, tuttavia, appiattire il dettato poetico sull'italiano standard; anzi, soprattutto a livello sintattico Porta mantiene operativa la densità semantica della *Commedia*. L'orizzonte di attesa del lettore viene sostanzialmente confermato e non sovvertito dalla riscrittura portiana, che non scade mai in un volgarizzamento paternalistico per le «genti meccaniche». Al quinto canto viene assegnata una patina di dicibilità senza rinunciare a un certo grado di complessità, che consente al pubblico di partecipare a un'autentica esperienza di lettura dantesca. La conservazione di un 'effetto di distanza' storica e linguistica si può verificare sin dall'incipit, dove il verso «così discesi nel cerchio primaio» (v. 1) diventa «ora dal primo cerchio discendendo» (e non, più prevedibilmente, «ora discendendo dal primo cerchio»). Porta non fa parlare a Dante la lingua del presente, ma una lingua che il presente possa comprendere, in un'operazione traduttoria che investiga i parametri di accessibilità alla complicazione linguistica, interrogandosi su quali siano i limiti lessicali e sintattici che il lettore medio possa oggi tollerare per accettare la sfida del testo trecentesco (e, in generale, di un qualsiasi libro di poesia). Del resto, in un articolo pubblicato sul «Corriere della sera» nel giugno del 1984, sulla scia del successo della prima edizione del Festival Internazionale «Milanopoesia», Porta insisteva sulla necessità di «ribadire la funzione antica e primaria del linguaggio della poesia, che è di spostamento e di scarto secco rispetto all'abitudine quotidiana», affinché anche la «lingua della poesia» (contemporanea, e non medioevale) non venga percepita dal pubblico «come lingua morta bensì come lingua più viva e nuova».

In alcuni casi, addirittura, Porta sembra inserire un *surplus* di lirismo – indubitabilmente più vicino alla concezione moderna e post-romantica della poesia, ma teso comunque a espandere anche verbalmente l'immagine di partenza. Ad esempio, al v. 27 il sintagma «molto pianto» diventa «l'onda del pianto», oppure, ai vv. 65-66, il «grande Achille | che con amore al fine combatteo» si dilata in «il grande Achille, con amore | incrociò le armi invincibili e fu sconfitto», oppure ancora «o animal grazioso e benigno | che visitando vai per l'aere perso» (v. 88) si trasfigura in «o vivente | grazioso e benigno | nella tenebra di vento che attraversi».

Dal punto di vista della *consecutio* diegetica, si registra perlopiù un'attualizzazione della scena, con il passaggio da tempi più 'complessi', come il passato remoto o il gerundio, alla colloquialità del presente, come si può riscontrare nella seguente casistica (i corsivi sono miei): «*lasciando* l'atto di cotanto officio» (v. 18) → «e *interrompe* l'atto del giudizio»; «io *venni* in loco d'ogne luce muto» (v. 28) → «*sono* in un luogo d'ogni luce muto»; «*Intesi* ch'a così fatto tormento» (v. 37) → «*Capisco* allora che a questo tormento»; «così *vid'*io venir» (v. 48) → «così *vedo* io arrivare», e così via.

Tuttavia, si possono rubricare anche interventi che, al contrario, comportano uno sviluppo confusivo della fraseologia di partenza; ad esempio, ai vv. 61-62, «L'altra è colei che s'ancise amorosa, | e ruppe fede al cener di Sicheo» si modifica in «L'altra è Didone suicida per amore | dimenticando il giuramento di fedeltà a Sicheo, alle sue ceneri» – in un passaggio da una semplice coordinata copulativa a una frase ellittica del verbo reggente, sostituito da un gerundio con sfumatura causale o temporale (parimenti interpretabile come «siccome aveva rotto» oppure «dopo aver rotto»).



Un'ultima forma di variazione caratterizzante riguarda l'utilizzo delle maiuscole teso ad assolutizzare alcune entità – ad esempio, il «Re dell'Universo», al v. 91, e la conversione dell'interrogativa «e come concedette amore | che conosceste i dubbiosi disiri?» (v. 121) in «come permette Amore | che amore | a tal punto ci inganni?» (peraltro, con l'aggiunta retorica di una figura etimologica).

Se, in conclusione, alcune modalità della riscrittura portiana comportano un'indubitabile semplificazione del referente dantesco (in particolare, una tendenza generale alla frammentazione grafica del verso, per evitare periodi visivamente troppo lunghi, e una sinonimia modernizzante che, soprattutto per i *verba dicendi*, agevoli la discorsività e il progredire della diegesi), l'obiettivo non è quello di confezionare una divulgazione d'autore. Porta vuole restituire la 'poeticità' ai versi danteschi; riconsegnare Paolo e Francesca all'emotività del pubblico significa, di fatto, interrogarsi anche sulla possibilità di salvare la stessa lirica contemporanea dalle bolle autoreferenziali degli operatori culturali e dei tecnici, per restituirla all'avventura della lettura. Il quinto canto funziona allora come un *test* per verificare la resistenza di qualsiasi linguaggio poetico al collaudo epocale della modernità.

Completamente nascosta ai radar della bibliografia critica risulta, invece, la litoserigrafia realizzata da Baruchello nel 1991 [fig. 1]. Eppure, la centralità di questo innesco pittorico veniva chiarita dallo stesso Porta, laddove, in una lettera del 21 settembre 1984 riprodotta nella *plaque* del Raccolto, sottolineava come l'intera riscrittura dantesca esibisse «una struttura ritmico-narrativa analoga alla tua pittura e una figuratività consonante con i tuoi bellissimi lavori».

La co-operazione con Baruchello, pertanto, merita di essere indagata attraverso un filtro duplice: da un lato, l'incidenza dei «bellissimi lavori» precedenti, che avrebbero suggerito al poeta la «struttura ritmico-narrativa», la vera e propria sintassi poemica della traduzione, dall'altro la litoserigrafia considerata come documento figurativo in sé, che si pone come traduzione di secondo livello della fonte dantesca e della rettifica portiana. Per ragioni di spazio ci concentreremo soltanto sul secondo punto, ossia sulla materialità della tavola del 1991.

A uno sguardo d'insieme, possiamo intanto notare come l'artista sequenzializzi il canto suddividendo le azioni tra le caselle di un raffinato e citazionistico gioco dell'oca. Che Baruchello si serva della traduzione portiana (e non dell'originale dantesco) si può dimostrare agilmente leggendo le tre stringhe di caratteri maiuscoli in verde («ora dal primo cerchio io discendo», «o animale in affanno», «o tu che vieni nel»), che galleggiano come caselle vuote ai margini dei disegni. A differenza di questi versi importati linearmente dalla versione del 1984, gli inserti verbali a matita presenti negli altri riquadri costruiscono un percorso baruchelliano sostanzialmente autonomo, in quanto a prestiti linguistici, ma pienamente consonante a livello di progettualità complessiva.

Se analizziamo l'opera procedendo da sinistra a destra, troviamo alcuni pannelli puramente disegnativi, che focalizzano l'attenzione dell'osservatore su alcuni elementi denotativi del canto – ad esempio, l'evocazione dei nomi di Achille, Paride e Tristano, oppure la rappresentazione, quasi in forma di diagramma meteorografico, della «bufera infernal».

Dopo aver dato prova di una meticolosa conoscenza della geografia infera, a conferma di un proverbiale enciclopedismo (testuale e visivo) dell'artista, Baruchello può concedersi di divergere provocatoriamente dalla lettera (dantesca e portiana) nella raffigurazione dell'episodio centrale di Paolo e Francesca.



In primo luogo, il peccato di lussuria si fa carne e fisicità; Baruchello stralcia le vesti morali della protagonista mostrando il corpo nudo di Francesca, in un duplice zoom sul pube e le natiche accompagnato dal commento «certe curiosità finalmente appagate». Il pedinamento della nudità femminile viene imputato allo sguardo stesso del poeta, come chiarisce la didascalia che accompagna la prospettiva voyeuristica («soggettiva di Nino», ossia plausibilmente Antonio Porta, come sembra confermare il volto raffigurato contestualmente – disegnato, con ogni probabilità, a partire da una fotografia del poeta). [fig. 2]

Grazie alla casella successiva, possiamo illuminare retrospettivamente la fonte iconografica delle anatomie baruchelliane. L'artista, infatti, appunta a penna l'indicazione «volo sul dorso secondo G. Doré», accanto a quella che si rivela essere, coerentemente, la trasposizione a colori di una delle illustrazioni realizzate dall'incisore francese per il quinto canto, in cui Francesca viene rappresentata nell'atto di sorreggere il corpo abbandonato di Paolo. [fig. 3]

Anche il tassello che raffigura la protagonista con una ferita sanguinante nel costato, a rimarcare visivamente l'efferato delitto di Gianciotto Malatesta, viene prelevato da un'innovazione iconografica apportata da Doré (vv. 73-74; cfr. Marin 2015, pp. 11-13; Farina 2012, pp. 223-224). [fig. 4] A partire dal dettaglio cromatico del sangue («posizione della ferita da arma da taglio»), Baruchello suggerisce un'originale e provocatoria esegesi del finale: lo «svenimento del poeta» con cui si conclude il canto dantesco (e il *puzzle* baruchelliano, in basso a destra) non è motivato tanto dalla «pietade» avvertita per i peccatori (v. 140), ma piuttosto – più realisticamente – dalla «vista del sangue» di Francesca, come appunta l'artista a matita. Non è stata l'empatia umana a far perdere i sensi a Dante, bensì la vista della piaga zampillante tra i seni di Francesca.

L'esplicitazione di questo intertesto illustrativo ci consente di interpretare altri dettagli figurativi come citazioni puntuali da Doré: ad esempio, la rappresentazione della coda serpentiforme di Minosse [fig. 5] e delle ali demoniache [fig. 6], la *silhouette* di Dante e Virgilio che osservano i lussuriosi dalla sommità di una sporgenza rocciosa [fig. 7] oppure il taglio dell'inquadratura con cui viene rappresentato il corpo tramortito di Dante, nell'illustrazione conclusiva del canto.

In questa rilettura *sub specie Doré* delle caselle baruchelliane potrebbero rientrare anche i due rettangoli ubicati in alto a sinistra. Qui Baruchello immagina di poter realizzare tridimensionalmente una sinusoide che sintetizzi visivamente uno «schema approx. del moto», ossia la traiettoria solidificata ottenuta unendo i punti che i lussuriosi, trasportati dal vento infernale, percorrono durante la visita dantesca. L'artista identifica anche la «posizione della coppia», suggerendo con una freccia la geolocalizzazione posizionale di «PF» (ossia Paolo e Francesca) in un punto specifico di questa serpentina. Se si osservano le illustrazioni dell'incisore francese, la «schiera larga e piena» dei dannati (v. 41) viene raffigurata in forma di reticolo sinusoidale quasi sovrapponibile alla schematizzazione geometrica di Baruchello, che sostituisce alle anatomie pulviscolari dei dannati una campitura neutrale e asettica, trasfigurando la nube dei dannati in una sorta di nastro di Möbius escheriano. Attraverso questa campionatura filologica di dettagli, Baruchello sembra orientare l'attenzione dell'osservatore su alcuni elementi di originalità e di parziale eversione del testo dantesco riscontrabili all'interno delle incisioni ottocentesche – troppo spesso liquidate alla stregua di decorazioni mediocri e letterali, funzionali alla divulgazione scolastica piuttosto che all'esegesi critica (cfr. Cole 1994).

In generale, il processo di giustapposizione citazionistica che affianca icone illustrative paradigmatiche (come le tavole di Doré) e oggetti della piena modernità (gli elicot-



teri e il giradischi che fanno capolino sulla sinistra) potrebbe ricordare l'impianto delle trentaquattro illustrazioni dantesche realizzate da Robert Rauschenberg (1958-1960) – anticipando di una decina d'anni le ambientazioni ipermoderne del ciclo realizzato da Sandow Birk (2004-2005), dove saranno proprio degli orwelliani elicotteri a sorvegliare i lussuriosi.

Baruchello, insomma, si diverte a stabilire l'equazione *Porta : Dante = Baruchello : Doré*. Nell'ambito di una modernizzazione formale funzionale a intercettare il pubblico 'novissimo' della contemporaneità, la scelta di un incisore *pop* come Gustav Doré (cfr. Audeh 2010, pp. 125-126) si configura come la migliore strategia di appropriazione attualizzante del canone. La litoserigrafia si rivela, così, non un esercizio di stile virtuosistico e irrelato, ma lo svolgimento pienamente coerente della 'consegna' affidata dall'epistola portiana.

Se, per Calvino, il classico rappresenta notoriamente quella voce che «persiste come rumore di fondo anche là dove l'attualità più incompatibile fa da padrona», per Porta e Baruchello è indispensabile la mediazione del poeta contemporaneo, che deve prestare al classico il proprio supporto fonetico. Le basse frequenze del passato non devono diventare una radiazione fossile da conservare nel museo del linguaggio, ma una lingua ancora in grado di inventare – per parafrasare il titolo di una recensione portiana a Roberto Pazzi – «parole che scardinino il tempo».

Bibliografia

- G. ALMANZI, 'Il fu Dante Alighieri', *La Repubblica*, 25 aprile 1985.
- A. AUDEH, 'Gustave Doré's Illustrations for Dante's *Divine Comedy*: Innovation, Influence, and Reception', *Studies in Medievalism*, XVIII, 2010, pp. 125-164.
- I. CALVINO, *Perché leggere i classici*, Milano, Mondadori, 1995.
- W. COLE, 'Literal art? A new look at Doré's illustrations for Dante's *Inferno*', *Word & Image*, X, 2, 1994, pp. 95-106.
- F. FARINA, *Dall'inferno al paradiso: appunti sulla trasformazione di Francesca da Rimini nelle arti visive tra XV e XX secolo*, in *Women in Hell – Donne all'inferno: Francesca da Rimini tra peccato, virtù ed eroismi*, a cura di F. Farina, Rimini, Romagna Arte e Storia, 2013, pp. 207-226.
- L. LILLI, 'Un milione di Inferni. Intervista a Natalino Sapegno', *La Repubblica*, 17 aprile 1985.
- N. LORENZINI, 'Una sezione per Porta', *il verri*, 3-4, 1993, pp. 18-19.
- N. LORENZINI, *Diarismo come poesia*, in A. TERRENI, G. TURCHETTA (a cura di), «*Mettersi a bottega*». Antonio Porta e i mestieri della letteratura, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2012, pp. 29-36.
- I. MARIN, 'Dante's Hell Envisioned by Gustav Doré: An Overlooked Opening to Modernity', *The International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*, IV, 1, 2015, pp. 8-18.
- F. PAOLINI, 'Antonio Porta: poesia al limite tra *speech act* e *performance*', *Poetiche*, 2-3, 2011, pp. 385-423.
- B. PLACIDO, 'Ancora in margine all'intervista di Natalino Sapegno su Dante. L'esempio di William', *La Repubblica*, 3 maggio 1985.
- A. PORTA, 'Lo «stile dei poeti» diventa un successo', *Corriere della sera*, 6 giugno 1984, p. 13.
- A. PORTA, 'Parole che scardinano il tempo', *Corriere della sera*, 16 giugno 1987, p. 15.
- A. PORTA, 'Come sono «deperibili» le traduzioni dei poeti', *Corriere della sera*, 6 marzo 1988, p. 18.
- A. PORTA, *La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco. Con una litoserigrafia di Gianfranco Baruchello richiesta dal poeta*, Milano, Cooperativa del Raccolto, 1991.
- N. SAPEGNO, *Avvertenze*, in *La Divina Commedia. Inferno*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985, pp. v-vi.



N. SOGLIA, *Dante testimonial pubblicitario*, in P. BERTINI, N. MEROLA, C. VERBARO (a cura di), *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumia (Roma, 10-13 giugno 2014), Pisa, ETS, 2015, pp. 759-766.

A. TERRENI, 'Dall'occhio all'orecchio: la testualità oralizzante del secondo Porta', *il verri*, 41, 2009, pp. 65-72.

A. TERRENI, *Tra visione e voce: Antonio Porta e il Canto V dell'Inferno*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, op. cit., pp. 549-556.

A. TERRENI, *La scelta della voce. La svolta lirica di Antonio Porta*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2015. Per l'elenco completo dei poeti ospitati alla quindicesima edizione del «Poetry International Festival» di Rotterdam, cfr. <<https://www.poetryinternational.org/pi/festival/25019/15e-Poetry-International-Festival-Rotterdam-1984/en/tile>> [accessed 14 gennaio 2021].

Per quanto riguarda, invece, la scheda relativa al faldone su «Dante Alighieri» del Fondo Antonio Porta conservato presso il Centro Apice di Milano, si veda la seguente schedatura: <https://apice.promemoriagroup.com/oggetti/IT-UNIMI-ST0004-001386_dante-alighieri/> [accessed 14 gennaio 2021].



3.3. Un grado zero dell'immagine: «Paolo e Francesca non si incontrano mai»

di Giancarlo Felice

Non c'è salvezza se non nell'imitazione del silenzio.
Ma la nostra loquacità è prenatale.
Razza di parolai, di spermatozoi verbosi,
noi siamo chimicamente legati alla parola.

Cioran

La traduzione iconografica della *Divina Commedia* procede da sempre a fianco al suo secolare commento verbale: una tradizione, quella visuale, che ha consentito di risemantizzare nel tempo le qualità ecfrastiche delle terzine dantesche, consegnandole al denso universo delle immagini moderne, impegnate a tramandare il poema trecentesco fino ai giorni nostri. Le nuove visioni e ricostruzioni iconiche sono diventate uno stimolo e un pretesto.

Anche la spregiudicata libertà immaginifica professata dalle arti del Novecento non si è sottratta al fascino del poema dantesco e ha ritrovato, nei luoghi dell'ultraterreno, nei racconti delle anime sventurate e meritevoli, la metafora perfetta del viaggio dell'uomo, dando nuovo corpo e nuova voce al sentimento di finitezza e smarrimento che disorienta l'uomo moderno.

Gli artisti contemporanei, infatti, per riportare all'attenzione del nostro sguardo un riverbero della poesia dantesca non hanno solo ricercato le forme più audaci e le cromie più consone al loro sentire. Il magnetismo visuale, per niente sbiadito della *Commedia*, ha concesso loro di vestire i panni del viaggiatore/sognatore in cammino, alla ricerca di un sé frammentato da quella ormai nota modernità baudelairiana, transitoria, fuggitiva e contingente.

Così, la natura frattale del poema dantesco – storia di storie in immagini di immagine – ha attecchito nell'iconosfera contemporanea, sempre pronta ad accogliere e a trascrivere dentro tutti i linguaggi strani dell'arte un poema in versi, un'opera in parole. La *Commedia*, infatti, anche quando si rinvigorisce dentro nuove questioni critico-testuali, o si pronuncia in veste di moderna riscrittura teatrale, porta con sé un 'ritorno di immagine' che, non disattendendo la sua identità iconica, proietta ombre di nuovi paesaggi danteschi: anche se non si incarna in figura, ogni nuova immagine della *Commedia* è un po' anche una nuova *Commedia*.

«Questa caleidoscopica realtà dell'universo di immagini», descritta con dovizia di particolari in *Dante per immagini* di Lucia Battaglia Ricci (2018), rappresenta una prova tangibile della natura ecfrastica che possiede l'opera di Dante, poeta che pensa per immagini. Le nuove forme e i nuovi travestimenti che si modellano a partire dalla tradizione cominciano ad attecchire indisturbate dentro la cultura visuale e all'interno di tutte le pratiche di riproduzione e massificazione delle immagini. Non sorprende che la *Divina Commedia* sia entrata senza alcuna forma di inutile riverenza nelle abitudini immaginifiche dei *millennials*, nella pratica quotidiana del videogame che ha trasformato i gironi in livelli, Virgilio in console e il giocatore nel moderno Dante, eroe impavido – come il più valoroso dei cavalieri medievali – che, con illimitata possibilità di vite, dagli Inferi risale verso il Paradiso.



A riprova di questo polimorfismo iconico, specifico di una società a vocazione visuale che sceglie l'immediatezza dello schermo per soppiantare scrittura e parola, anche l'episodio di Paolo e Francesca – certamente uno dei più noti – si riproduce dentro espedienti di visibilità sempre più diffusi e stemperati del significato tragico. All'immagine dei due amanti basta migrare per tornare a esistere.

Come tramandato da Boccaccio, la storia dei due amanti è prelevata da un fatto di cronaca del tempo e per tale espediente di veridicità esprime tutta la sua natura *popular*. Pur rimanendo insoluta su alcune questioni celate dentro le terzine dantesche (il nome di Paolo non compare mai), la storia dei due amanti sembra appartenere ad una cultura visuale del tempo che, trasferita nella forma poetica e artistica a noi nota, sprigiona ancora la sua forte energia iconica.

La sostanza poetica, che Dante preleva da un resoconto della realtà, alimenta tutt'oggi il mito dell'amore 'vero perché ostacolato'. Nata sotto influsso del Romanticismo ottocentesco, infatti, l'idea di 'amore vero' ha ridisegnato l'immagine stessa dei due lussuriosi che, liberati dal peccato d'infedeltà e dal desiderio fisico, possono ormai darsi, dentro nuove iconografie, a effusioni e baci affatto ligi alle regole del contrappasso infernale. La fama dell'episodio dantesco non si misura più col peccato carnale: destinati in eterno a un sentimento di amore tormentato ma puro, Francesca e Paolo, senza mai banalizzare il *milieu* dantesco da cui provengono, diventano icona pop. Ma anche concettuale.

Nell'entropia visuale da cui si muovono e si originano le immagini della modernità, un caso indicativo da cui è possibile avviare una riflessione sull'iconografia dei due amanti è rappresentato dalla grammatica espressiva dell'artista Emilio Isgrò, che sin dagli esordi – negli anni Sessanta – ha assunto a paradigma della sua ricerca linguistica e concettuale l'irrevocabile e metafisico legame tra immagine e parola, fuse nel gesto della cancellatura.

Nel panorama dell'arte contemporanea e nel contesto di quegli anni che inauguravano un processo di smisurata riproduzione e consumazione di immagini del quotidiano, il maestro siciliano incide sui fatti sociali e politici, rimanendo saldamente ancorato a questioni letterarie, teatrali e artistiche e non interrompendo mai un discorso dialettico, aporetico e ironico tra il visibile e l'enunciabile. Il gesto dissacratore della cancellatura e l'impiego della poesia visiva diventano un rito atavico e salvifico: dentro le intemperie visuali del nostro presente, il reciproco annullarsi di parole e immagini assume un significato di indubbia valenza linguistica e critica: cancellare è rigenerare il senso vero delle cose che vediamo, sentiamo, viviamo.

fig. 1 Canto del *Purgatorio* XXVI, 1983

fig. 2 Dante Alighieri, 2014

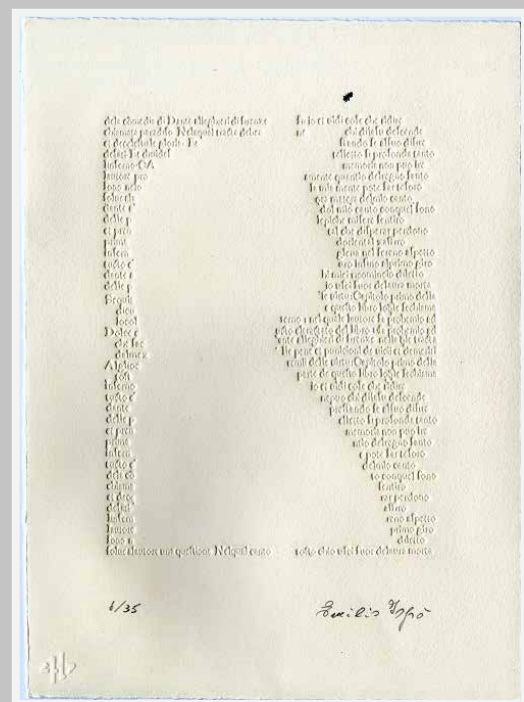


fig. 3 Anteporta, 2018



L'occasione di conversare con l'artista Emilio Isgrò ci permette un'utile digressione, volta a intervenire con toni nuovi nelle questioni dantesche e nei fatti relativi agli amanti del V canto dell'*Inferno*. Abbiamo domandato al maestro Isgrò, infatti, quali sono state le ragioni che lo hanno spinto a considerare la poesia visiva e la cancellatura il modo vitale per incidere sul linguaggio e sulla comunicazione escludendo l'ovvietà linguistica di facile accesso ma di fuggevole profondità, che si è imposta con la Pop Art. In base a queste considerazioni, abbiamo domandato al maestro come si pone in termini di comunicazione e comunicabilità il mondo visuale di Dante e l'episodio di Francesca e Paolo:

Emilio Isgrò: a differenza dell'arte concettuale alla quale a volte vengo accostato dai critici – arte che in genere cerca misure retoricamente alte e preziose –, io non solo non rifuggo dall'ovvio – intendendo con questa parola tutto ciò che è ampiamente noto al pubblico – ma lo ricerco come un bene prezioso da perseguire.

Nei primi anni Sessanta, infatti, quando abbandonai la poesia strettamente verbale per operare anche come artista visivo, il problema di una comunicazione realmente allargata al pubblico, non sempre affrontato con decisione programmatica dalle avanguardie storiche – a parte l'eccezione futurista e di certe avanguardie russe –, fu percepito con assoluta spregiudicatezza principalmente dalla Pop Art americana. Solo che la Pop, segando il ramo europeo sul quale sedeva (non si dimentichi il coevo *Nouveau Réalisme* di Pierre Réstany), finì per abbandonare l'idea, ancora ben salda e radicata in Europa, che l'arte dovesse sì ampliare il suo pubblico, ma in nome di una comunicazione diversa e più alta rispetto a quella giornalistica o pubblicitaria.

Certo, gli artisti erano autorizzati a coesistere serenamente con il linguaggio mediatico, ma purché i risultati in qualche modo garantissero quel processo di spaesamento (l'*ostranenie* dei formalisti russi) che in pratica potesse tradursi in una sostanziale qualità di 'differenza' tra i prodotti del supermercato gastronomico e il mercato dell'arte.

Il nutrito interesse di Emilio Isgrò per la tradizione artistica e letteraria e la sua risoluta adesione alle questioni linguistiche sono pietra miliare che salda i suoi studi e i suoi lavori dentro una dimensione verbo-visuale in continua fermentazione. Sia in forma di espediente citazionistico, sia in formula risemantizzata, attraverso le opere d'arte figurativa, i romanzi, le poesie, i saggi teorici, il maestro siciliano ripropone la tradizione culturale non come patrimonio inerme, ma come memoria collettiva da riattivare e riscoprire:

E.I.: non era il presente carico di merci a opprimere gli artisti italiani ed europei della mia generazione, ma piuttosto gli scaffali un po' meno luccicanti degli scaffali americani, e soprattutto il lascito di un passato che si chiamava Dante, Giotto, Petrarca [...]. Gli stessi Warhol e Lichtenstein, quando volevano farsi capire dal vec-

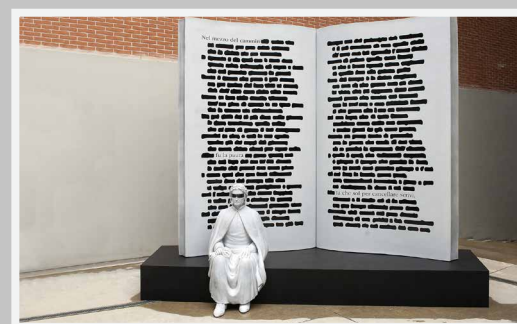


fig. 4 Monumento all'Inferno, 2018



fig. 5 Paolo e Francesca, 1966 (versione in bianco)



fig. 5 Paolo e Francesca, 1966 (versione in bianco)



chio mondo, dovevano trasporre in Pop il Cenacolo di Leonardo o la Metafisica di De Chirico, leggendoli temerariamente come merci da chiunque riconoscibili. Forse per intimidire, con la loro spregiudicatezza, i poveri artisti europei che, come minimo, erano ambivalenti nei confronti della loro stessa tradizione: da un lato l'ammirazione e l'orgoglio, dall'altro il tormento di un peso che paralizzava le loro ricerche.

La cancellatura di Emilio Isgrò, che costruisce e integra per distruzione e sottrazione, e la poesia visiva, che rifugge dall'ovvio per creare nuove sinestesie linguistiche tra verbo e icona, hanno riservato uno spazio inedito anche al poema dantesco. Sparse nel tempo, queste iconografie create dall'artista intensificano lo smalto visuale della *Commedia*, talvolta sbiadito dall'eccessiva riproducibilità. Nel cancellare Dante, nel ri-significarlo, il lettore, disorientato dalle lingue nere, dalle strisce bianche, è costretto a farsi interprete del fatto artistico che accade davanti ai suoi occhi, a recuperare un contenuto, il ricordo dell'immagine di Dante, il rapporto personale avuto con le terzine dantesche, riattivando così il senso ultimo della tradizione: tramandare.

Più volte Isgrò è tornato sulla *Divina Commedia* rivisitando, con i toni del concettuale e con la pratica della cancellatura, le terzine dantesche e le immagini tramandate dalla tradizione, e dunque confermando un rapporto intellettuale e creativo con l'opera di Dante che si protrae nel tempo. Nel 1983 cancella di bianco il canto XXVI del *Purgatorio* [fig. 1]. Nel 2014 nell'opera *Dante Alighieri*, dichiara di non essere il sommo poeta che appare sotto la cancellatura dell'iconografia più classica: vestito di rosso, libro in mano, in mezzo al ritmo cadenzato delle lingue nere [fig. 2]. Ancora qualche anno dopo, sul foglio *Anteporta* del 2018, conservato presso la Biblioteca di Foligno, si riconosce il profilo di Dante, pieno e bianco, emergere tra parole-bassorilievi [fig. 3]. Dello stesso anno è l'installazione realizzata per lo IULM di Milano intitolata *Monumento all'Inferno: Dante Alighieri*, seduto davanti la sua marmorea *Commedia*, dalle terzine cancellate, visibili solo in pochi frammenti, è bendato di nero e cieco: non sa più leggere [fig. 4].

Risale agli anni Sessanta, invece, un lavoro che racconta in forma di poesia visiva l'episodio dei due amanti. Nel 1966 Emilio Isgrò realizza su tela emulsionata l'opera *Paolo e Francesca* in due versioni cromatiche, sui toni del bianco e del nero [fig. 5; fig. 6]. In questo lavoro l'artista rifiuta l'iconografia tradizionale della coppia lussuriosa dentro il vortice infernale e, annullando ogni tentativo di mimesi del reale, azzerà ogni principio di riconoscibilità iconografica.

Eppure, alcuni degli elementi geometrici inseriti dentro la composizione suggeriscono una traduzione figurativa. La trasposizione poetica dei due corpi è affidata a due frecce dentro uno spazio vettoriale che, affiancate ma solitarie, si dirigono volutamente in direzioni opposte. Condividono un rettangolo bianco che ricorda tanto il lenzuolo che la classica iconografia utilizza per avvolgere Paolo e Francesca, quanto la pagina di quel libro galeotto che indusse i due giovani al peccato. Su questa direzione interpretativa, le linee sottili e bianche (oppure nere) che si stagliano sul buio nero (o sul bianco) dell'intera superficie rimandano al vortice della bufera infernale. Il loro destino, però, è segnato dalla frase verso cui tendono, una condanna che risuona quasi più atroce di quella dantesca: «Paolo e Francesca non si incontrano mai».

Nel 1974 Rossana Apicella riconosceva all'autore una sorta di «crudeltà gentile», nel riformulare la condanna dei due lussuriosi e nell'intimorire lo stesso fruitore «travolto dal gioco mentale di spaventosa consequenzialità». Commentava Apicella:



A volte il personaggio è identificato con la freccia, ma con un gioco mentale più sottile e spericolato: così, in *Paolo e Francesca non si incontrano mai*, i due amanti sono rappresentati da due frecce parallele. Ma il “graffio” qui investe anche i luoghi comuni della cultura di tradizione: infatti noi sappiamo che all’infinito esiste l’ipotesi che le parallele abbiano in comune un punto improprio. Paolo e Francesca si sono incontrati? Si incontreranno? Non si incontreranno mai? E se non si sono incontrati, perché sono condannati all’inferno? E se si incontreranno (in un punto improprio), saranno destinati o no, a peccare? E se non pecceranno perché dovranno andare all’inferno? Ma se Dante li ha collocati all’inferno, è ovvio, hanno peccato. E se hanno peccato, è perché le rette parallele si incontrano. Ergo: se Paolo e Francesca hanno peccato e quindi sono all’inferno, la colpa è della geometria: all’inferno deve andarci Talete, dunque [...]. Ma proprio la conseguenzialità rappresenta la dannazione della logica: ma nessuna proposizione anti-aristotelica è stata demolitrice di strutture prefabbricate come le frecce singlossiche di Isgrò.

Sembra esserci una relazione fra la geometrica composizione della scrittura dantesca, scandita da rapporti numerici e concatenamenti evocativi, e le figure nello spazio all’interno dell’opera di Isgrò, che a quella geometria poetica della *Commedia* alludono:

E.I.: Sarà chiaro, allora, sul perché io abbia dedicato tante opere alla nostra tradizione illustre: non per cancellarne i ‘luoghi comuni’ storici e culturali, ma per esibirli in una chiave inattesa, come energie spiazzanti rivolte al futuro. Da un lato la cancellazione dei linguaggi (verbali e visivi insieme), dall’altro una sperimentazione verbovisiva in cui la parola e l’immagine apparivano insieme nello stesso spazio (per esempio in opere come *Paolo e Francesca* ma anche *Volkswagen*, o *Romeo and Juliet*), per conferire una ‘prospettiva verbale’ al quadro che con le sperimentazioni novecentesche aveva perduto la più rassicurante prospettiva rinascimentale, e per ciò stesso profondità e spessore. In pratica mi immergevo in un nuovo ‘volgare’, in cui la parola da sola non riusciva più a dominare la comunicazione e chiedeva soccorso a un complemento iconico, pur di esistere ancora in una civiltà che apparentemente la eliminava persino dal proprio orizzonte espressivo. Per assonanza, e certamente con più modestia da parte mia, era la stessa questione che aveva affrontato l’autore della *Divina Commedia*, e più tardi Alessandro Manzoni, e poi ancora Gadda e Pasolini: come si potesse concretamente comunicare con il pubblico e quale fosse l’espressività poetica più adeguata in un mondo che aveva travolto l’antico latino e persino il *latinorum* dell’avvocato Azzecagarbugli. Solo per questa via riesco a spiegare il mio accostarmi a Dante, nei modi più diversi e distanti, nell’arco di tutta la mia vita d’artista e di poeta. Con una precisazione, tuttavia: che nel mio caso il campo si allargava parecchio, perdendo la sua connotazione eminentemente linguistica, per diventare un problema filosofico-antropologico. Non alla sopravvivenza di una o dell’altra lingua io miravo, ma alla sopravvivenza della stessa parola umana in una società che la negava (e tutt’ora pare negarla) con i suoi possenti apparati visivi (Hollywood, rotocalchi, fumetti) conferendole una funzione puramente ancillare.

La prospettiva verbale e le dichiarazioni dell’artista si muovono, così, dentro questioni squisitamente linguistiche, suggerendo analogie semiologiche che contemplano ancora una volta la pagina e l’immagine. Così come per Roland Barthes la scrittura, differenziandosi per la sua identità formale dalla lingua (*medium* dell’artista) e dallo stile (esperienza intima dello stesso) dopo una progressiva solidificazione, dopo essere stata oggetto di uno sguardo sul reale, all’ultimo stadio della sua trasformazione trova purezza nell’assenza, anche l’immagine cancellata (come la scrittura bianca che Barthes attribuisce a



Camus), liberandosi della mimesi diventa neutra, raggiunge un grado zero. Così Paolo e Francesca visti da Isgrò sembrano 'liberarsi', immersi nell'assenza del loro incontro pre-gno di silenzio, per esistere; essi si liberano dell'immagine e si librano verso la scrittura: per amarsi «Paolo e Francesca non si incontrano mai».

Bibliografia

R. APICELLA, 'La crudeltà gentile di Emilio Isgrò', in *Emilio Isgrò*, catalogo della mostra, Bergamo, Galleria dei mille, 1974, <https://www.emilioisgro.info/it/attivita-artistica-dettaglio/paolo-e-francesca-1966>;

L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018;

R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 2003;

M. BAZZINI, A. BONITO OLIVA (a cura di), *Dichiaro di essere Emilio Isgrò*, Prato, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, 2007;

M. BAZZINI (a cura di), *Isgrò*, Milano, Electa, 2016.



3.4 Illustrare il V canto dell'*Inferno*: un (breve) viaggio nella visual culture contemporanea

di Giorgio Bacci

«Non ho voluto raccontare la tragedia [...] ma improvvisare e cogliere, in punta di matita, i movimenti, le battute e le espressioni che mi venivano alla mente pensando a questi due ragazzi che si innamorano, si guardano, si sfiorano, si baciano e finalmente realizzano il loro sogno d'amore» (Mattotti 2021, quarta di copertina). A parlare è Lorenzo Mattotti (Brescia, 1954), artista a tutto tondo, i cui interessi spaziano dalla pittura al fumetto, dalla musica al cinema, e questa sua riflessione sembra ritagliata perfettamente su Paolo e Francesca, ma si riferisce invece ad altri due celebri amanti, Romeo e Giulietta [fig. 1], cui l'artista ha recentemente dedicato un prezioso e raffinato, eppur potentissimo, piccolo quaderno in bianco e nero (14 cm di altezza per 18 di base, edizioni Logos). Dunque, Romeo e Giulietta e non Paolo e Francesca, ma la tematica resta la stessa, un amore contrastato e impossibile reso eterno dalla letteratura. E dalle immagini. In questo quaderno è come se Mattotti riprendesse idealmente un dialogo iniziato nel 1999 con l'illustrazione dell'*Inferno* dantesco per Nuages. In quell'occasione a essere rappresentati erano stati ovviamente i cognati di Rimini [fig. 2], colti al margine del vortice dei corpi, con Francesca in atto di allentare l'abbraccio di Paolo per protendersi verso Dante, serrato nell'angolo in basso a destra dell'immagine. I colori piatti ma vibranti riflettevano le passioni dei due amanti, rossi in volto per la colpa. Una passione giocata sul ritmo coloristico e visivo di forme intrecciate l'una all'altra, spirali morbidamente geometriche in grado di trascendere il riferimento diretto al testo per farsi messaggio universale. Un'immagine singola, capace di sintetizzare la narrazione assolutizzandola, che rivela un metodo di interpretazione visiva del testo che è complementare a quella evidenziata da Mattotti nella citazione d'apertura: in *Romeo & Giulietta* raccontare vuol dire inventare una storia partendo da uno spunto letterario, traducendolo in immagini che definiscono per certi versi una sequenza filmica, un susseguirsi di baci cercati e abbracci trovati. Sono due concetti di illustrazione, come detto, complementari, che nel presente contributo saranno presi in esame attraverso casi emblematici di artisti contemporanei, assai diversi tra loro sia a livello delle tecniche impiegate sia a livello teorico-concettuale.

Nel corso dell'articolo, «i nuovi, grandi personaggi tipicamente danteschi, a cominciare da Francesca da Rimini» (Casadei 2020, posizione 711 del kindle), saranno dunque analizzati in qualità di spie esegetiche di differenti approcci artistici, suggerendo un possibile orientamento nella 'selva' delle interpretazioni contemporanee legate alla *visual culture*, in cui i registri dell'«alto» e del «basso» assumono una nuova configurazione.

Matita e digitale convergono nelle elaborazioni di Paolo Barbieri (Mantova, 1971), illustratore di punta della scena *fantasy* italiana e non solo (noto al grande pubblico anche grazie alla serie del 'mondo emerso' di Licia Troisi): egli trova in autori come Alan Lee, Brian Froud o John Howe le proprie fonti di ispirazione, che tuttavia spaziano in varie direzioni, passando dalla pittura rinascimentale alle copertine dei dischi *heavy metal*.

È nel 2012 che Barbieri illustra per Mondadori *L'inferno di Dante* (prossimamente riedito da Bonelli), attraverso delle tavole realizzate in digitale (ma preparate appunto a matita), contraddistinte da una notevole qualità pittorica. Non a caso, Barbieri parla spesso dell'importanza della superficie materica, di una tessitura pittorica da restituire



attraverso il digitale. Il V canto consente all'illustratore di dispiegare la varietà e la potenza dei mezzi artistici, portando in superficie quella molteplicità di riferimenti culturali e visivi citati in precedenza. Ad aprire il canto è un imperioso Minosse [fig. 3], una presenza scultorea che rivela l'ammirazione di Barbieri per Michelangelo, immerso in un'atmosfera cupa e fortemente chiaroscurata memore dei contrasti luministici caravaggeschi (altro artista caro all'illustratore mantovano). Barbieri delinea una scena dalla quale emerge, come spiega egli stesso, un «*Inferno* [...] in continua metamorfosi, un luogo reale, fatto di rocce, alberi bruciati, città infuocate, e allo stesso tempo fantastico, in cui rami e foglie possono sembrare creature o inquietanti tentacoli» (intervista allo scrivente, pubblicata in *Hyper-modern Dante* 2021, p. 106). Se Minosse permette a Barbieri di concentrarsi sul potente corpo maschile, i personaggi femminili del V canto (Cleopatra, Elena) rivelano un'altra sensibilità stilistica, e guardano piuttosto alla sensualità dei nudi femminili francesi ottocenteschi (Barbieri nomina esplicitamente Bouguereau), offrendosi e allo stesso tempo sfidando lo sguardo dello spettatore: «Cleopatra [...] doveva contenere in sé la passione e la dannazione» (*Hyper-modern Dante* 2021, p. 106). Ancora diverso il discorso concernente Paolo e Francesca [fig. 4], «trafitti e uniti per sempre da una spada, a rappresentare l'amore plasmato dalla passione e dal dolore» (*Hyper-modern Dante* 2021, pp. 104-106).

Come Barbieri ha osservato in alcune interviste, la *Divina commedia*, l'*Iliade*, l'*Odissea* «definiscono gli stessi mondi che oggi definiamo *fantasy*», oppure, facendo un passo oltre, i mondi dei supereroi, con Dante nelle vesti di un personaggio Marvel calato in un universo ultraterreno: è proprio quello che succede con Gabriele Dell'Otto (Roma, 1973), artista noto per i supereroi Marvel, che negli ultimi anni si è cimentato nell'illustrazione del poema dantesco (edizioni Mondadori). A dominare le immagini di Dell'Otto sono composizioni fortemente chiaroscurate, in cui i modi del fumetto supereroistico sono piegati alla lettura interpretativa della *Divina commedia*. Si attua così un meccanismo di riconoscimento visivo e culturale in grado di unire generazioni e sensibilità lontane tra loro: «Al servizio della visione dantesca, l'arte di Dell'Otto si esalta e raggiunge livelli di drammaticità comunicativa inediti: la nuova generazione, per la quale il fumetto è una forma d'arte a tutti gli effetti, coglie subito la sostanza dell'immagine, come in passato acca-



fig. 1 Lorenzo Mattotti, illustrazione per *Romeo & Giulietta*, Modena, Logos Edizioni, 2021. Matita su carta, 12x15 cm.

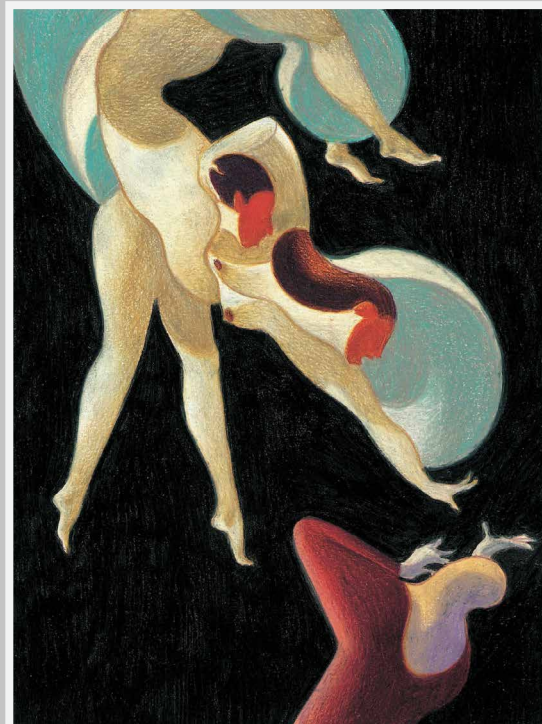


fig. 2 Lorenzo Mattotti, *Canto V. Paolo e Francesca*, illustrazione per *La Divina Commedia. Inferno*, Milano, Nuages, 1999. Pastello e matita su carta, 35x25 cm.

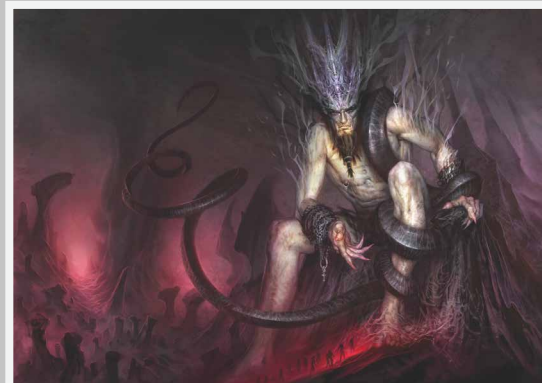


fig. 3 Paolo Barbieri, *Canto V. Minosse*, illustrazione per *L'inferno di Dante*, Milano, Sergio Bonelli Editore, 2021. Tecnica digitale su carta, 50x70 cm.



deva con quelle di Doré o di Blake. [...] E se qualche purista storcerà il naso, lo faccia solo dopo aver visto le tavole [...]» (D'Avenia 2018, p. 18).

Per il V canto, Gabriele Dell'Otto sceglie la stessa formula di Mattotti, con la scena spartita a metà da una diagonale che taglia l'immagine dal margine in basso a sinistra a quello in alto a destra [fig. 5]. Nella metà inferiore destra si trova Dante, messo in risalto dalla veste rossa, concentrato e quasi ripiegato su sé stesso, mentre Virgilio gli si avvicina appoggiando una mano sulla sua spalla. I due pellegrini sono sovrastati dal vortice dei corpi, da cui emergono Paolo e Francesca: l'uomo, possente e rifinito nella muscolatura, si copre il volto con la mano destra, mentre con la sinistra abbraccia Francesca che si sta protendendo verso Dante con il braccio destro. La poesia coloristica e l'armonia, malinconica se si vuole, delle forme delineate da Mattotti, hanno qui lasciato il posto a una violenta enfasi drammatica trasmessa dalla possanza dei corpi e dal volto sconvolto e scarmigliato di Francesca. Dell'Otto impiega un linguaggio diverso che, attraverso una pennellata netta, rielabora, come anticipato, moduli espressivi e comunicativi del fumetto supereroistico: una sorta di dipinto pop che avvicina Dante alla sensibilità dei lettori più giovani, abituati ai ritmi delle storie Marvel. Si tratta dunque di un approccio che vuole essere in sintonia con i ragazzi di oggi, rispondendo, se si vuole, all'uso del volgare da parte di Dante: «dare oggettività linguistica e fedeltà verbale a una ricchezza di vita per cui il latino era diventato insufficiente» (D'Avenia 2018, p. 18).

Fonti 'alte' e 'basse' convivono efficacemente nel *Dante's Inferno* di Tom Phillips (Londra, 1937), artista poliedrico e acuto interprete della *Divina commedia*, tanto da tradurre personalmente il testo per la sontuosa edizione del 1983. Il suo obiettivo è quello di proporre un'interpretazione figurativa che non sia una mera ripetizione di quanto descritto vividamente da Dante, ma una sorta di 'commentario visivo' in cui le immagini si avvicinano alla funzione di note e apparati critici, realizzando «a bridge in time and reference» (Phillips 1985, p. n. n.). Fedele compagno di viaggio di Phillips in questa discesa agli inferi che è prima di tutto un viaggio nell'interiorità, alla ricerca di una propria identità spirituale e artistica, è *A Human Document*, romanzo pubblicato nel 1892 da W.M. Mallock, 'detournato' e rielaborato in libro d'artista da Tom Phillips a partire dal 1966 (al 2016 risale la *Final Edition* di *A Humument*). *Dante's Inferno* si presenta come un capolavoro postmodernista di 139 immagini realizzate con svariate tecniche (serigrafia, incisione, litografia, mezzatinta, ecc.), in cui ricevute e scontrini, cartoline e immagini a larga circolazione stanno accanto a citazioni di opere e artisti celebri, del passato e del presente, pas-



fig. 4 Paolo Barbieri, *Canto V. Paolo e Francesca*, illustrazione per *L'inferno di Dante*, Milano, Sergio Bonelli Editore, 2021. Tecnica digitale su carta, 50x70 cm.



fig. 5 Gabriele Dell'Otto, *Canto V. Paolo e Francesca*, illustrazione per *Inferno*, Milano, Mondadori, 2018. Acrilico su carta, 60x40 cm.



sando dalla giottesca Cappella degli Scrovegni a *Guernica* di Picasso (cfr. Tom Phillips. *Dante's Inferno*, 2021). Un arco, quello di Phillips, le cui frecce mirano al bersaglio della riflessione autodiegetica riguardante lo statuto dell'opera d'arte e del fare arte. In sostanza, si tratta di una riflessione accorta sul mezzo artistico. Il fine gioco di richiami e rimandi interni è evidente anche nelle illustrazioni per il V canto, che si apre con la ripetizione ossessiva di una coppia abbracciata [fig. 6], tratta da un fotogramma pubblicato nel 1978 su «Time Out»: il solito motivo, ribaltato, ricompare nel canto XV, dedicato ai sodomiti. Da un altro periodico, il «Sunday Times», e da *Animal in Motion* di Muybridge provengono invece le immagini reimpiegate per la terza illustrazione [fig. 7], che parallelamente al testo dantesco lascia emergere in primo piano, isolandoli dal vortice, Paolo e Francesca. Come spiega Phillips stesso, «Muybridge's step-motion photographs are also the source of the figure in XV/4 which provides another link [...] to that canto» (Phillips 1985, p. n. n.). La serie, tralasciando la seconda immagine, si completa con la quarta illustrazione [fig. 8], in cui Francesca diventa figura di tutte le peccatrici, Eva, allusa da Phillips nella citazione michelangiolesca della Tentazione della Cappella Sistina, ancora una volta attraverso il filtro di un periodico, il «Times Literary Supplement»: «Sometime in 1978, the *TLS* reproduced the whole of the Sistine ceiling as a black and white line drawing and it is from that this quotation from Michelangelo of the figures of Adam and Eve is taken, the remagnification lending a suitably distancing crudeness to the scene» (Phillips 1985, p. n. n.).

Con questa immagine si chiude il breve ciclo visivo qui proposto, che ovviamente non poteva avere propositi di completezza, quanto di esemplificazione visiva di una serie di opere di artisti/illustratori di assoluto rilievo nell'ambito internazionale: un viaggio durante il quale si sono intrecciate problematiche relative allo statuto dell'immagine e al rapporto tra questa e il testo, evidenziando il ruolo fondamentale degli illustratori e degli artisti contemporanei nel farsi connettori e ponti tra Dante e la modernità.

Bibliografia

- D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, illustrazioni di Lorenzo Mattotti, Milano, Nuages, 1999.
D. ALIGHIERI, *Inferno*, commentato da F. Nembrini, illustrato



fig. 6 Tom Phillips, Canto V/1, illustrazione per *Dante's Inferno. The First Part of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, London, Talfourd Press, 1983



fig. 7 Tom Phillips, Canto V/2, illustrazione per *Dante's Inferno. The First Part of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, London, Talfourd Press, 1983



da Gabriele Dell'Otto, prefazione di Alessandro D'Avenia, Milano, Mondadori, 2018.

A. CASADEI, *Dante. Storia avventurosa della Divina commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, il Saggiatore, 2020.

Hyper-Modern Dante. Illustrations of Dante throughout the world 1983-2021, catalogue of the exhibition curated by G. Bacci, Firenze, Fondazione Memofonte – S.P.E.S., 2021.

L'inferno di Dante, illustrato da Paolo Barbieri, Milano, Sergio Bonelli Editore, 2021 (prima edizione Milano, Mondadori, 2012).

L. MATTOTTI, *Romeo & Giulietta*, Modena, Logos Edizioni, 2021.

T. PHILLIPS, *Dante's Inferno. The First Part of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, translated and illustrated by Tom Phillips, London, Thames and Hudson, 1985.

Tom Phillips. Dante's Inferno, catalogo della mostra, a cura di G. Bacci, A. Casadei, M. Ciccuto, Pisa, ETS, 2021.



3.5 Paolo e Francesca per bambini, Paolo e Francesca per adulti: censure, revisioni, riletture

di Elisa Guadagnini

Il passo dedicato a Paolo e Francesca nel quinto canto dell'*Inferno* presenta, almeno all'interno della cultura italiana, una natura duplice: esso è infatti parte del canone scolastico, già prima delle scuole superiori, ed elemento della cultura popolare, cui pertiene tanto sul piano della vicenda e dei personaggi quanto sul piano delle espressioni linguistiche – caso, questo, particolarmente degno di nota se si considera che appartengono al nutrito patrimonio delle citazioni collettive estrapolate dalle terzine dantesche in questione anche versi di non facile interpretazione quali «amor ch'a nullo amato amar perdona» o «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse». Avranno contribuito al successo dell'episodio l'interesse oggettivo della vicenda, un classico triangolo di amore e morte arricchito con sapidi dettagli dalla tradizione novellistica, ripresa anche da Boccaccio, e la particolarità del racconto dantesco, che evidenzia la partecipazione e il profondo turbamento provati dal Dante personaggio e descrive Francesca attribuendole tratti (anomali, considerata la collocazione) di 'gentilezza'. Per la ricezione e la fortuna di Paolo e Francesca, dunque, si mescolano inscindibilmente elementi prettamente danteschi ed elementi esterni, che sin dai primi commentatori arricchiscono il bagaglio delle nozioni associate alla coppia; d'altra parte, su un piano che potremmo definire connotativo, già il dettato della *Commedia* presenta elementi che paiono problematizzare la valutazione dei personaggi e la natura stessa della relazione amorosa. Nel complesso, il loro grande successo ha reso Paolo e Francesca uno degli episodi più rappresentativi del poema e contemporaneamente un elemento indipendente dal poema stesso (un poema difatti 'sgangherabile', come ebbe a dire Umberto Eco), facendone parte del bagaglio culturale medio italiano. Il fatto che la grande disponibilità di questo elemento ne allarghi l'accesso anche ai giovani e ai giovanissimi ha moltiplicato le sue possibilità di recupero e riletture.

Una rappresentazione che conferma l'iconicità dei personaggi di Paolo e Francesca, evidenziandone anche una loro connotazione di fatto positiva, si trova nell'illustrazione dell'*Inferno* dantesco realizzata da Fabio Vettori [fig. 1]. Per i lussuriosi, le celebri Formiche dell'artista sono avvolte dal vento: nella schiera sono esplicitamente rappresentati Elena (identificata grazie al nome, ma priva di una caratterizzazione grafica riconoscibile), Cleopatra (riconoscibile invece grazie a diversi accessori legati all'iconografia del personaggio o genericamente degli antichi Egizi) e, appunto, Paolo e Francesca: tra i due personaggi è disegnato un cuore rosso, a simboleggiare la relazione amorosa che li lega ancora nell'Oltremondo. Oltre che dai dettagli medievaleggianti (il copricapo di Paolo, l'acconciatura di Francesca), la coppia è fortemente caratterizzata dal libro che Paolo tiene tra le mani.

La presenza del libro torna anche ne *La divina avventura. Il fantastico viaggio di Dante*, una riscrittura in forma di filastrocca di Enrico Cerni e Francesca Gambino illustrata da Maria Distefano [fig. 2]. La rappresentazione, sia verbale sia visuale, unisce alla descrizione dantesca di Paolo e Francesca alcuni dettagli caratteristici della tradizione narrativa, come la bruttezza anche interiore di Gianciotto contrapposta alle qualità del fratello Paolo. La volontà di proporre a un pubblico giovane dei temi a lui francamente lontani, che provoca sempre un certo imbarazzo negli adattamenti per l'infanzia (si pensi all'*Inferno*

di *Topolino* che semplicemente oblitera i lussuriosi, così come i suicidi *etc.*), induce gli autori e l'illustratrice ad avvicinare Francesca alla sensibilità del lettore: ella era stata data in sposa molto giovane a un marito brutto e cattivo, Paolo era colto e bello, l'amore che la legava a lui «non concede tregua / tanto è disperato». Nell'evidente trasposizione della vicenda e del personaggio su un piano lontanissimo dall'orizzonte valoriale della *Commedia*, è interessante rilevare che la rappresentazione verbale e visuale riprende e traduce per i bambini di oggi il paradosso già dantesco di una Francesca gentile e dannata. Di lunga tradizione è la rappresentazione della coppia con le ferite aperte, evidentemente inflitte da Gianciotto: le macchie rosse di sangue spiccano sulle vesti medievaleggianti di Paolo e Francesca, ma non terniscono l'eleganza e la grazia dei due [fig. 2]. Nella rappresentazione dei momenti che precedono l'omicidio, la coppia di spalle conferma la sua leggiadria e il libro ha un ruolo importante; è un elemento tratto dalla tradizione novellistica, come si è detto, Gianciotto che li spia alle spalle, pronto all'omicidio [fig. 2].

A un pubblico infantile si rivolge anche Marcello: il suo adattamento a fumetti della *Commedia* vive in realtà diverse fasi che prima dell'approdo definitivo, negli anni '90, sulle pagine de *Il Giornalino*, settimanale cattolico per bambini, lo avevano visto debuttare nel 1969 sulla rivista *Off-Side* (Bosold-DasGupta 2010; Tirino e Di Paola 2018, pp. 107-108). Durante questa lunga gestazione, all'evoluzione del tratto si accompagna un inevitabile riadattamento dei contenuti e delle soluzioni grafiche, per adeguare il fumetto alla sua ultima sede: il tono umoristico dovrebbe bilanciare la componente esplicitamente didattica e moraleggiante. Per la rappresentazione di Paolo e Francesca [fig. 3] è ripreso il dato della bruttezza fisica di Gianciotto, evocato come giustificazione per il tradimento della moglie. Manca ogni riferimento al fatto che proprio il marito geloso uccide gli amanti: Gianciotto qui non è neppure rappresentato. È esplicito un giudizio di riprovazione morale («Francesca, come hai potuto tradire tuo marito, la persona con la quale avevi giurato solennemente di dividere la vita?», fig. 3) e la volontà di alleggerire questo passaggio così didatticamente pesante è affidata a una debole *gag* sulla bruttezza pure di Paolo, cui si aggiunge inoltre il dato della sua balbuzie. In questo modo risulta di fatto annullato il ruolo della lettura, annegata nel tartagliamento di Paolo (peraltro chiamato a parlare, elemento che discosta nettamente la rappresentazione dal dettato dantesco). La rappresentazione della coppia prosegue con una seconda *gag*, che insiste sulla dolorosa mancanza di Dio provata dai dannati: questa aggiunta catechizzante è probabilmente ispirata al «Se fosse amico il Re dell'universo / noi pre-



Fig. 1: Le Formiche di Fabio Vettori, *Divina Commedia - Inferno* (particolare). Riproduzione autorizzata a scopi di ricerca scientifica e con finalità illustrative e non commerciali.

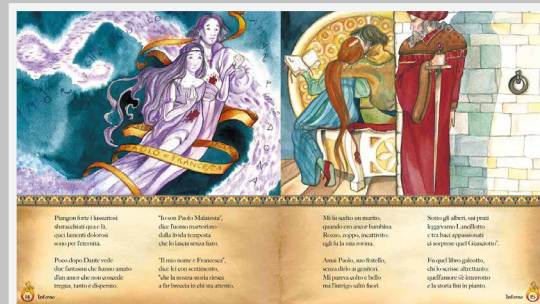


Fig. 2: La divina avventura di Cerni, Gambino e Distefano, pp. 14-15. Riproduzione autorizzata a scopi di ricerca scientifica e con finalità illustrative e non commerciali.



Fig. 3: La divina commedia a fumetti di Marcello, pp. 27-28.



gheremmo lui della tua pace», la formula di saluto che Francesca rivolge a Dante quando la coppia gli si avvicina per parlargli (sul valore di questa formula cfr. almeno il commento di Inglese in Alighieri 2016, vol. 1, p. 104). L'episodio si chiude con un'ultima *gag*: Dante scivola sulla cera e cade «come corpo morto cade». La 'fedeltà', rilevata a più riprese, che il racconto di Marcello osserva rispetto alla narrazione dantesca insiste sul piano della mera successione degli incontri compiuti da Dante nel suo viaggio: fatta salva questa aderenza superficiale, come si vede, la rilettura operata è profonda. L'episodio è scomposto in strisce, ciascuna striscia si conclude con una battuta: Paolo e Francesca, e così l'intero poema, sono un canovaccio per innestare battute, secondo il ritmo di una comic strip.

Si rivolge a un pubblico adulto Go Nagai, con la sua riscrittura della *Commedia* (1994-5). L'opera si caratterizza, fondamentalmente, come una reinterpretazione grafica delle illustrazioni di Doré in forma di manga; il perno su cui si costruisce l'intera narrazione, che è poi il tema fondamentale della produzione nagaiana, è la complessità del rapporto tra bene e male (per il reimpiego di Doré cfr. La Salvia 2016; sull'opera di Nagai cfr. da ultimo Ciannella e Martí Escayol 2018, Tirino 2018). In questo senso, la vicenda di Paolo e Francesca è paradigmatica degli interessi dell'autore, che infatti dedica all'episodio ben 16 pagine. Seguendo fedelmente il racconto dantesco, Nagai mostra Dante colpito dalla leggerezza della coppia nel turbine infernale; parlando «con il cuore» li chiama, ed essi vengono a lui: come si diceva, la riproposizione dell'illustrazione classica di Doré è arricchita dalla tipica rappresentazione manga dei volti umani [fig. 4]. A questo punto, Nagai inserisce un *excur-sus* in cui narra la vicenda di Paolo e Francesca, attingendo esplicitamente dalla tradizione esterna a Dante: la storia è introdotta dalla didascalia «Si tramanda che la tragica storia di Paolo e Francesca sia avvenuta proprio all'epoca di Dante» e prosegue con tipica movenza narrativa «Tutto cominciò...». Anche Nagai, dunque, riprende il motivo della bruttezza di Gianciotto e lo unisce alla rappresentazione dell'amore a prima vista che esplode tra Paolo e Francesca. I due sono tormentati, ma non riescono a sopire i propri sentimenti; la lettura del libro non compare qui come causa scatenante della passione tra i due, ma Nagai riprende la figura di Lancillotto portandola come ulteriore esempio della necessità ineluttabile del sentimento amoroso [fig. 5]. La scena del

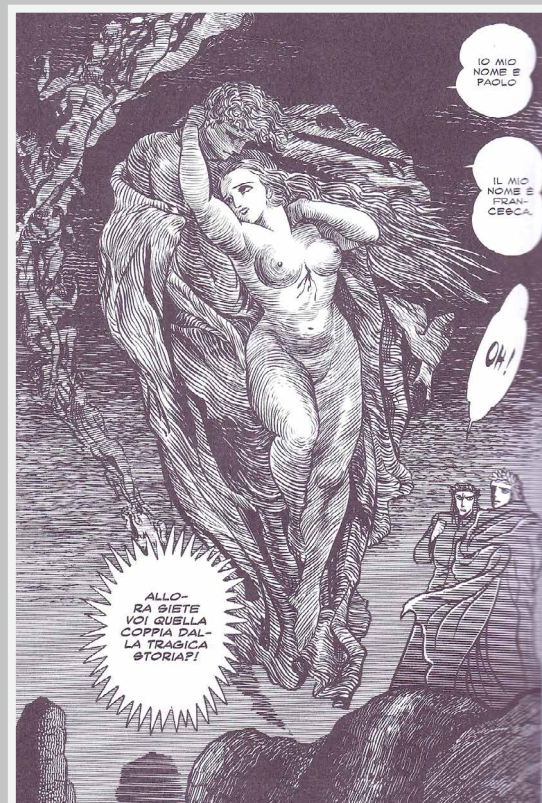


Fig. 4: La divina commedia di Go Nagai.



Fig. 5: La divina commedia di Go Nagai.



bacio, in particolare, è avvolta dalle fiamme e finisce per costituire uno sfondo a prevalenza bianca, rompendo il tradizionale sfondo scuro delle scene infernali (cfr. anche Ciannella e Martí Escayol 2018, p. 156). Dopo la rappresentazione dell'uccisione della coppia fedifraga per mano di Gianciotto, la narrazione torna all'Inferno: Francesca ribadisce che «Fu l'amore a condurci alla morte» e Dante è tanto turbato che sviene (Nagai ripropone qui la seconda illustrazione di Doré). A questo punto sono inserite altre sei pagine che mostrano cosa accade a Dante durante il suo svenimento: egli ha una visione di Beatrice, nuda e bellissima, e le chiede ripetutamente se, dunque, «perseguire l'amore è peccato» e quale è stato l'errore di Francesca [fig. 6]. Beatrice rimane muta e da ultimo scompare, annullata in un raggio di luce [fig. 7]. Il potente bianco e nero di Nagai, unito alla straordinaria efficacia rappresentativa del contrasto tra la rotondità morbida dei corpi e i volti efebici, caratterizzati da pochissimi tratti, riesce a rendere fortissimo il conflitto irrisolto tra la colpa e un sentimento amoroso necessariamente incolpevole (per una diversa interpretazione della 'apparizione' di Beatrice cfr. Torino 2018, p. 188).

Un'altra riproposizione della rappresentazione di Doré, anche questa destinata a un pubblico adulto, è quella offerta da Milo Manara nell'episodio «Revoir les étoiles» delle «aventures urbaines» di Giuseppe Bergman (1998), già protagonista delle avventure asiatiche e africane (il personaggio era stato creato nel 1978). Questa volta Bergman si mette in viaggio per seguire una ragazza che si identifica con le immagini di un suo libro di storia dell'arte e le replica (denudandosi ogni volta): seguendo le illustrazioni del poema dantesco disegnate da Botticelli e appunto da Doré, la ragazza arriva infine a Cinecittà, dove si sta girando un film sull'Inferno [fig. 8] (cfr. La Salvia 2016, p. 293). Anche in questo caso l'illustrazione di Doré è ripresa in modo esplicito: essa fornisce il pretesto per una *gag* che coinvolge il personaggio di Paolo che impropriamente palpa la compagna. La riduzione del poema a un erotismo di superficie è confermata dalla presenza della diavolessa ermafrodita: sarà proprio questo personaggio, tra l'altro, a pronunciare l'invettiva di Manara contro il decadimento del nostro tempo frivolo, che impiega il sesso per vendere qualsiasi cosa, mentre regna l'inferno su questa terra piagata da molti mali. Al netto del messaggio impegnato ma puerile che vorrebbe esprimere l'albo, è interessante rilevare la scelta di Paolo e Francesca come figure emblematiche dell'*Inferno* dantesco, latrici di versi notissimi (ripresi



Fig. 6: La divina commedia di Go Nagai.

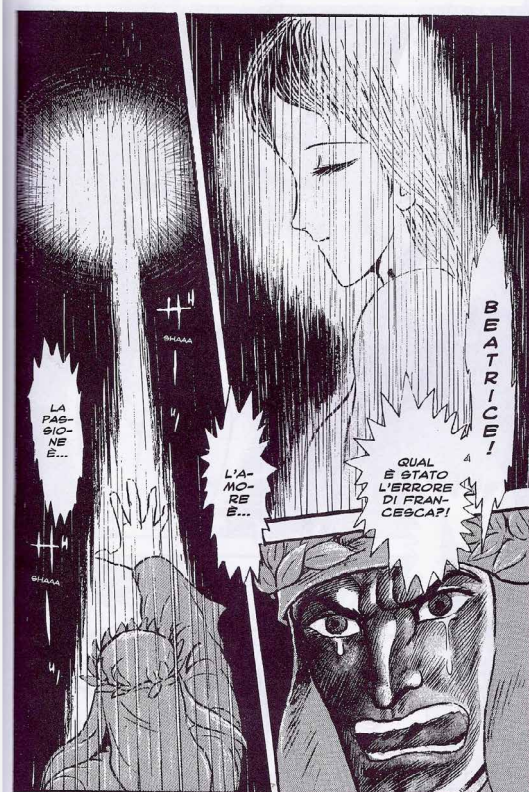


Fig. 7: La divina commedia di Go Nagai.

nei balloons) e raffigurate icasticamente da Doré. Disinteressato ad altri aspetti, Manara accoglie qui la natura di icona pop della coppia.

Bibliografia

- D. ALIGHIERI, *Commedia*, Revisione del testo e commento di G. Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- B. BOSOLD-DASGUPTA, 'Dante "travestito": Von Edoardo Sanguinetis *Commedia dell'Inferno* zum Comic', in K. LEY (ed.), *Dante Alighieri und sein Werk in Literatur, Musik und Kunst bis zur Postmoderne*, Tübingen, Narr, 2010, pp. 43-55.
- E. CERNI - F. GAMBINO, *La divina avventura. Il fantastico viaggio di Dante*, Illustrazioni di M. Distanfano, Cosenza, Coccole Books, 2014(2) [prima ed.: Edizioni Coccole e Caccole, 2007].
- R. CIANNELLA, M. A. MARTÍ ESCAYOL, "'Manga-fying" la Commedia: dialogismo testuale e visivo in Dante Shinkyoku di Go Nagai', *Dante e l'arte*, 5, 2018, pp. 135-176.
- G. NAGAI, *La divina commedia*, trad. G. Lapis, Milano, J-Pop, 2014.
- A. LA SALVIA, 'Dante e Doré. L'aura della Divina Commedia nell'arte moderna', in M.A. TERZOLI, S. SCHÜTZE (eds.), *Dante und die bildenden Künste. Dialoge - Spiegelungen - Transformationen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, pp. 281-301.
- MANARA, *Les aventures urbaines de Giuseppe Bergman. Revoir les étoiles*, Bruxelles / Paris, Casterman, 1998.
- MARCELLO, *Dante. La divina commedia a fumetti*, Brescia, Shockdom, 2015.
- M. TIRINO, 'Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Go Nagai', *Dante e l'arte*, 5, 2018, pp. 177-220.
- M. TIRINO, L. DI PAOLA, 'La Divina parodia. Un'analisi socioculturale di Dante. La Divina Commedia a fumetti di Marcello Toninelli', *Dante e l'arte*, 5, 2018, pp. 105-134.
- F. VETTORI, *Le formiche. Divina commedia - Inferno*.

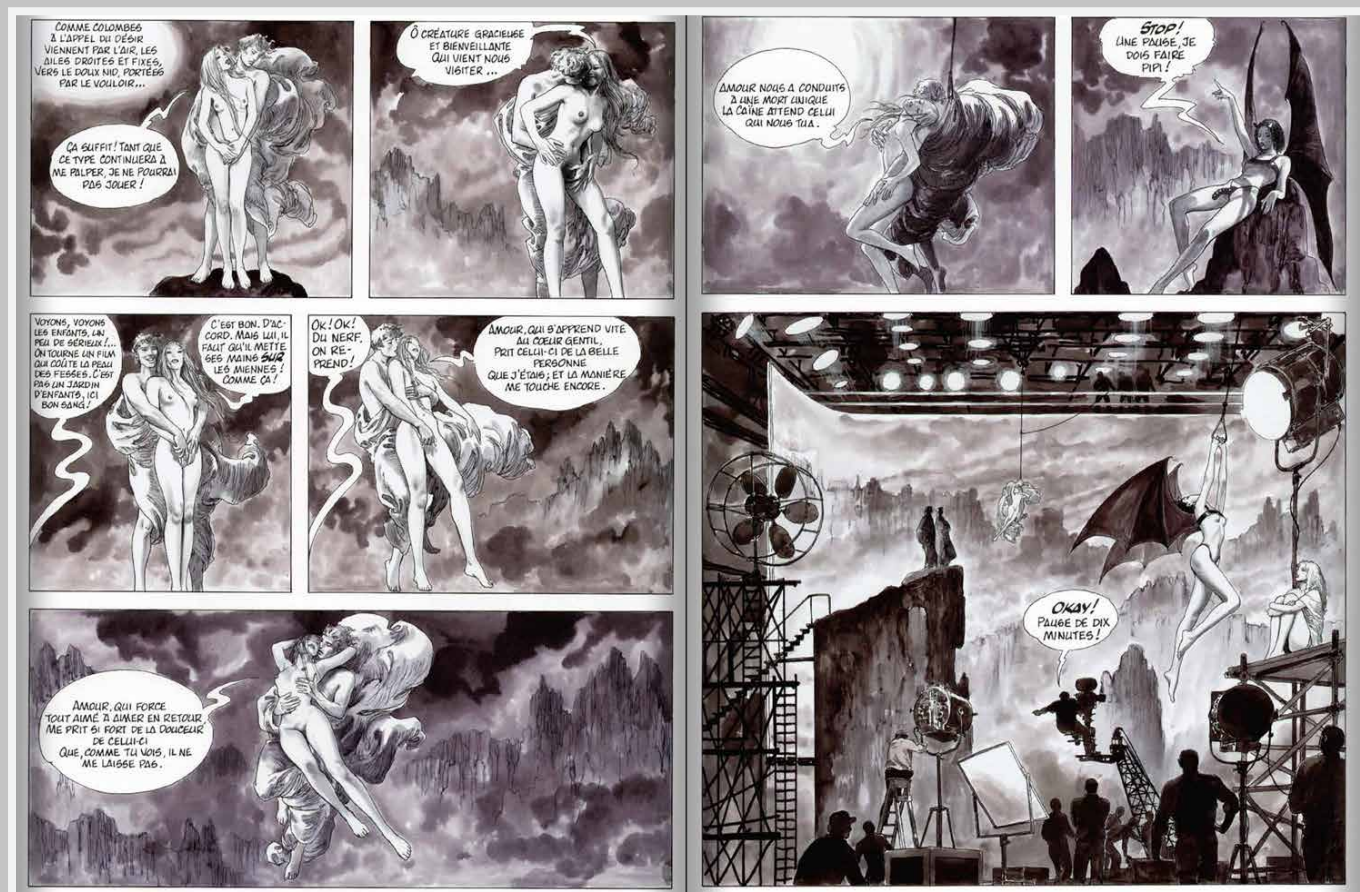


Fig. 8: Revoir les Étoiles di Manara, pp. 44-45.



4.1 Dantesco indeciso. Note su *Paolo e Francesca* (Raffaello Matarazzo, 1950)

di Giovanna Maina

Al momento della sua uscita nel 1950, il film *Paolo e Francesca* si inserisce in modo emblematico (sebbene in una posizione, per così dire, 'defilata') all'interno delle complesse dinamiche che caratterizzano l'industria cinematografica del secondo dopoguerra [fig. 1]. Com'è noto, negli anni immediatamente successivi al 1945 la cinematografia italiana è abbastanza «malconcia» (Spinazzola 1974, p. 60), con il cosiddetto neorealismo 'maggiore' che spesso fatica a fare presa sul pubblico e l'alluvione di storie, divi ed emozioni provenienti da oltreoceano. A parte la buona tenuta del genere comico, e in particolare il grande successo dei film con Totò, le «serie più tipiche e massicciamente presenti sul mercato in quel periodo» sono certamente «quelle del feuilleton in costume e del cinema lirico» (Aprà 1976, p. 41; si vedano anche: Morreale 2011, pp. 119-125; Spinazzola 1974, pp. 56-67, tra gli altri). Al volgere del decennio, tuttavia, la relativa fortuna del film-opera e del melò storico tratto dai (o modellato sui) romanzi d'appendice ottocenteschi si esaurisce (o, quanto meno, si ridimensiona), a favore del nuovo filone del melodramma familiare ambientato in epoca contemporanea. Grazie all'incredibile risultato al botteghino della trilogia composta da *Catene* (1949), *Tormento* (1950) e *I figli di nessuno* (1951), diretti proprio da Matarazzo per la Titanus – che incassano rispettivamente 750, 730 e 950 milioni di lire nella loro stagione di uscita (Spinazzola 1974, p. 70) –, nei primi anni Cinquanta il melodramma diventa quindi il genere più apprezzato dai pubblici italiani, arrivando quasi a pareggiare la popolarità dei film americani (Sorlin 1996, p. 107).

Inquadrata in uno scenario trasformativo di questo tipo, una pellicola come *Paolo e Francesca* appare come un'operazione per certi aspetti 'anfibia'. Da un lato, la sua ambientazione e la tipologia di personaggi raccontati lo rendono un prodotto in un certo senso 'di retroguardia', non solo considerando quello che sta accadendo in generale all'industria italiana dell'epoca, ma anche e soprattutto rispetto alla direzione che sta prendendo la produzione di Matarazzo stesso – ricordiamo che il regista inizia a girare *Catene* circa due mesi prima di cominciare le riprese di questo suo meno fortunato dramma storico (Fusco 2007, p. 91). Dall'altro, il film presenta al proprio interno una serie di elementi già perfettamente 'evoluti', che rendono perlomeno problematica la sua assimilazione esclusiva al feuilleton in costume, accomunandolo di fatto anche e soprattutto al melodramma contemporaneo. Se dovessimo, infatti, sintetizzare in poche righe il contenuto del film (il suo sostrato profondo, verrebbe da dire), potremmo prendere a prestito le parole di Gino Frezza, quando suggerisce che *Paolo e Francesca* si concentra sul

restituire il senso di un dramma sentimentale in una cornice storica resa con netta chiarezza di contorni, secondo gli stilemi di un modello intenso e tragico di melodramma agito entro la sfera familiare, in cui l'amore sincero fra due giovani viene impedito dalle circostanze e avvelenato dal sospetto (2016, p. 97; corsivi miei).

Una descrizione che, pure nel mettere in risalto l'importanza degli aspetti di ricostruzione ambientale che certamente permettono di includere la pellicola nella serie dei film in costume, non smetterebbe forse di essere valida (una volta abbandonati i panni medievali) se associata ad altri melò matarazziani del periodo, come lo stesso *Tormento*, o di qualche anno successivi, come *Vortice* (1953) o *Torna!* (1954) – solo per citare i primi titoli che affiorano alla mente.



Questa sorta di 'indecisione' generica che caratterizza *Paolo e Francesca* si rispecchia probabilmente in un'altra sua ambiguità costitutiva, e cioè nella sua relazione tutto sommato 'lasca' con il testo dantesco di partenza, del quale evidentemente rappresenta più che altro una «rilettura» e una «dilatazione» (Masoni, Vecchi, 2003, p. 278).

L'incipit sembra tratto da «un cinegiornale Incom o LUCE» (Noto 2011, p. 56), per il taglio documentaristico della messa in scena e per «il tono stentoreo» (*Ibidem*) della voce over, e ci porta direttamente nel bel mezzo della guerra tra Ravenna e Rimini. Nel tentativo di sbloccare le sorti del conflitto, Paolo (Armando Francioli), fratello minore del Signore di Rimini, Gianciotto Malatesta (Andrea Checchi) [fig. 2] si introduce di nascosto a Ravenna allo scopo di dare fuoco alle riserve di grano che permettono agli avversari di resistere all'assedio. Scoperto, Paolo viene inseguito e ferito da un gruppo di ravennati, riuscendo però a trovare rifugio in un convento, dove una gentile e bellissima giovane (Odile Versois) lo medica e lo aiuta a tornare sano e salvo a Rimini. I due si innamorano a prima vista e Paolo promette di rientrare un giorno a Ravenna, ma non come nemico. Gianciotto, intanto, decide di seguire il suggerimento di Matteo, l'astrologo di Corte (Aldo Silvani), e propone un'alleanza al Signore di Ravenna (Nino Marchesini), da suggellarsi attraverso il matrimonio con la sua unica figlia. Francesca, il cui cuore è ormai votato al giovane sconosciuto, precipita in uno stato di dubbio e sconforto. Tuttavia, dopo aver percorso le strade della città e avere constatato le terribili condizioni in cui versa la popolazione, decide di piegarsi al proprio destino [fig. 3]. Il giorno delle nozze, Gianciotto (impegnato nel ritiro delle sue truppe) invia Paolo in sua vece a pronunciare i voti [fig. 4]. Alla scoperta che sta per sposare il fratello dell'uomo che ama, Francesca cade svenuta. Lo sposalizio si celebra, ammantato di un'aura di pena e sciagura (in mezzo ai due avviliti 'sposi' troneggia, infatti, la spada di Gianciotto, sostituto simbolico del vero marito assente). Arrivati a Rimini, i due giovani non possono che prendere atto della loro terribile sorte, promettendo comunque di aiutarsi vicendevolmente a sopportarla. Gianciotto, da uomo abituato solo alla battaglia, non riesce a capire come far felice la moglie, anche perché consapevole del proprio aspetto rozzo e sgradevole (è claudicante dal piede sinistro). Esasperato dalla sensazione di essere per lei fonte di disgusto, una notte entra nelle sue stanze e la prende



fig. 1 Raffaello Matarazzo, *Paolo e Francesca*, 1950.

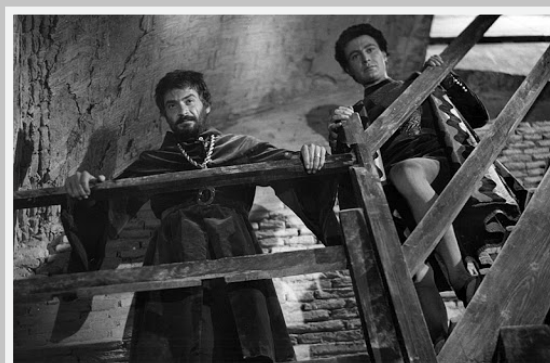


fig. 2 Gianciotto Malatesta (a sinistra) e il fratello Paolo (a destra)



fig. 3 La vista dello scempio della guerra aiuta la decisione di Francesca



fig. 4 Paolo stipula il patto d'alleanza con il Signore di Ravenna al posto del fratello



con la forza. Nel frattempo, Matteo insinua in Gianciotto il dubbio che Francesca e Paolo si amino alle sue spalle e, nel tentativo di portare al proprio Signore la prova del tradimento, tortura un paggio e rapisce l'ancella di Francesca (Dedi Ristori) per estorcere (inutilmente) informazioni. Privata anche della presenza dell'unica amica, Francesca cerca conforto nelle stanze di Paolo, dove i due leggono il libro «galeotto» e si baciano [fig. 5]. La giovane, sconvolta dal proprio imperdonabile cedimento, si reca da Matteo per chiedergli una medicina che l'aiuti a dormire. L'astrologo le fornisce un potente veleno, raccomandandole di prenderne una sola goccia onde evitare che il sonno diventi «lunghissimo». Il marito assiste al colloquio da dietro una grata, non riuscendo però a udire le parole che i due si scambiano; Matteo ha così la possibilità di 'provare' le proprie illazioni: mentendo a Gianciotto, gli dice infatti che la moglie gli ha chiesto di procurarle un filtro d'amore. Istigato dal malvagio consigliere, Gianciotto finge di doversi assentare il giorno successivo per poter cogliere i due amanti sul fatto. Paolo propone a Francesca di fuggire, ma la donna rifiuta per la paura di dover vivere per sempre nel tormento del rimorso. Su iniziativa di Francesca, i due decidono dunque di morire insieme. Non fanno però in tempo ad assumere il veleno, che Gianciotto sopraggiunge e li pugnala. Con le sue ultime parole, Francesca rivela al marito che quello che lui credeva essere un convegno d'amore era in realtà un convegno di morte.

Già da questi dati essenziali appare chiaro che, almeno per quel che concerne strettamente gli eventi narrati,

il soggetto del film di Matarazzo ha a che fare col canto dantesco soltanto indirettamente, ed esclusivamente per quanto attiene alla parte finale, mentre in realtà il corpo generale del racconto filmico è riferito a una ricostruzione simil-storica, derivata da informazioni contestuali, di genere soprattutto storiografico. (Frezza 2016, p. 99)

Come nota, cioè, lo stesso Frezza, di per sé la «potenza evocativa della scrittura dantesca [...] non offre se non pochi segmenti [...] di azione narrativa, ossia pochissime indicazioni di gesti e di snodi d'azione in grado di costituire e comporre una storia per lo schermo» (*Ibidem*). Mentre, al contrario,

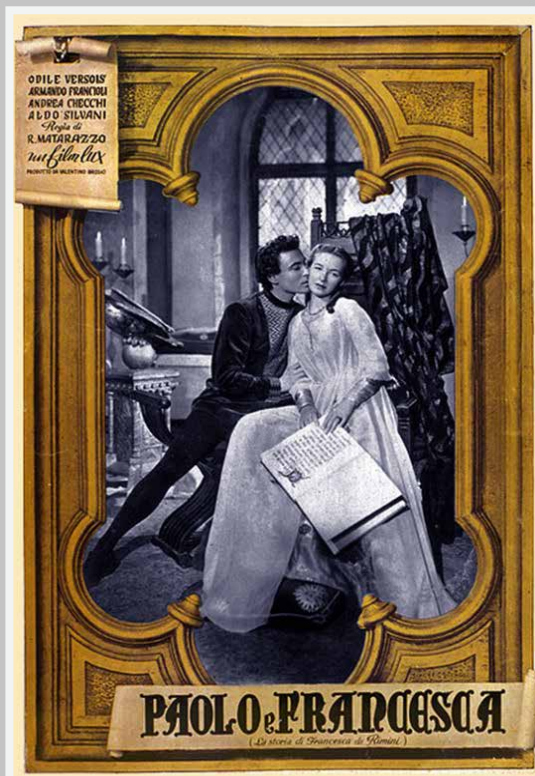


fig. 5 «Galeotto fu il libro e chi lo scrisse»



fig. 6 Il volto 'sacrificale' di Francesca mentre si prepara al matrimonio



fig. 7 «E che male c'è? Una donna maritata certe cose le può anche sentire...»



il meccanismo espressivo del film narrativo [...] implica uno sviluppo di premesse motivazionali, situazioni che consentano di incrociare e confrontare personaggi, notazioni d'ambiente, visualizzazione scenica, dinamiche di gesti e dialoghi contemporaneamente finalizzati a ritagliare le fisionomie dei personaggi implicati nella storia (*Ibidem*).

L'articolazione del plot deve perciò necessariamente lavorare a favore della costruzione di una certa «credibilità narrativa» (*Ibidem*), che gli autori della sceneggiatura (lo stesso Matarazzo insieme a Vittorio Calvino e Vittorio Nino Novarese) sembrano trovare anzitutto nelle convenzioni interne a uno specifico alveo generico. In altre parole, è grazie alla combinazione di alcuni blocchi semantici e strutture sintattiche (Altman 1984) ascrivibili al film feuilleton dell'epoca che si vengono a formare i materiali di base (personaggi, situazioni, ambienti, motivazioni, relazioni, ecc.) fondamentali per la creazione e il funzionamento di un racconto plausibile, materiali che per forza di cose non erano presenti (o lo erano soltanto parzialmente e, per certi versi, 'sotto traccia') nel testo fonte: una guerra sanguinosa in fase di stallo, un'azione segreta finita male, un inseguimento, l'insperato soccorso di una giovane sconosciuta, gli sciagurati consigli di un sinistro astrologo, un matrimonio coatto dalle nefaste conseguenze, una sapientemente dosata mistura di incontri segreti e malevoli sospetti, figure che spiano nell'ombra, il ricorso alla coercizione e alla violenza da parte di personaggi intrinsecamente crudeli, fino al funesto epilogo che ben conosciamo – epilogo che, tra l'altro, attraverso l'inserimento dell'elemento 'apocrifo' del veleno e il palese rimando alla tragedia di Romeo e Giulietta, sembra ulteriormente transcendere le suggestioni dantesche, per incorporare (almeno allusivamente) diverse altre storie di amanti infelici glorificati dal mito e dalla letteratura.

Il tutto si colloca, inoltre, in un'ambientazione che, se nella prima parte pare allinearsi perfettamente ai moduli del filone 'cappa e spada', nel corpo centrale del film sembra invece scivolare verso una prefigurazione visuale (la casa dei Malatesta che ricorda in tutto e per tutto una prigione, con i suoi interni spogli e inospitali, resi attraverso scelte luministiche in cui prevalgono le tenebre sulla luce) e aurale (le grida dei torturati, il rumore minaccioso e a tutti gli effetti spettrale dei passi 'asimmetrici' di Gianciotto, che in una delle scene più interessanti del film si sovrappone a quello, languido e sommesso, del pianto di Francesca, fino a quasi a sovrastarlo) del filone gotico-orrifico nostrano che si sarebbe sviluppato di lì a poco, inaugurato come è noto da *I vampiri* di Riccardo Freda (1957). Anche in questo caso, *Paolo e Francesca* non si discosta, comunque, dalla tendenza 'goticheggiante' comune a svariati drammi in costume dell'epoca, come ad esempio l'altra trasposizione dantesca *Il conte Ugolino* (Riccardo Freda, 1949), o gli adattamenti dagli omonimi romanzi di Carolina Invernizio (*Il bacio di una morta*) e Francesco Mastriani (*La sepolta viva*), diretti da Guido Brignone nel 1949, tra gli altri (Curti 2011, pp. 23-31).

Il film storico-feuilletonistico fornisce dunque a Matarazzo un solido fondamento 'di genere' sul quale costruire l'ossatura narrativa di questa sua rivisitazione della vicenda di Paolo e Francesca; eppure, come già si è detto, la pellicola presenta più di un elemento genericamente 'spurio', in qualche modo saturandosi di una sensibilità melodrammatica decisamente più contemporanea. Per ragioni di spazio, mi limiterò a illustrare brevemente alcuni di questi aspetti, tra loro interrelati. In primo luogo,



fig. 7 «E che male c'è? Una donna maritata certe cose le può anche sentire...»



è proprio la struttura drammaturgica sostanzialmente più 'scarna' del film a mostrare uno scarto rispetto alla norma rappresentata dal canone narrativo del filone. A fronte, cioè, del consueto vortice di personaggi, situazioni, luoghi, svolte inaspettate, agnizioni, viaggi e inesorabili interventi (provvidenziali o ferocemente ciechi) del destino, *Paolo e Francesca* sembra invece improntato a una sorta di «snellimento dei moduli di racconto», ovvero a quella «relativa linearità dell'ordito, che non prevede sviamenti digressivi e limita i giochi di coincidenze a incastro multiplo» (Spinazzola 1974, p. 74) caratteristica invece del melodramma matarazziano propriamente inteso. Tale semplificazione morfologica (pochi personaggi, un'unica *storyline*, ambienti ridotti all'essenziale) trova inoltre riscontro in un'impostazione della messa in scena che si concentra quasi esclusivamente sui protagonisti e sulle loro relazioni. In altri termini, le soluzioni compositive adottate dal regista nel suo film dantesco si pongono in quasi perfetta consonanza con la scrittura visiva che informa i suoi melodrammi più celebri, una scrittura «fatta di dialoghi, piani americani e primi piani, di inquadrature strette, che fin dalla messa in quadro escludono il contesto, lo spazio della vita» (Cardone 2007, p. 43): come in *Catene* ed epigoni, cioè, anche qui il «fulcro dell'azione sono sempre [...] gli uomini e le donne [...] compresi nell'inquadratura, con il loro carico di sentimenti, dolori, emozioni» (Prudenzi 1990, p. 43), poco importa che si tratti di Armando Francioli e Odile Versois invece che di Amedeo Nazzari e Yvonne Sanson.

Oltre a questo 'soltanto' a livello strutturale (e forse correlatamente a esso), *Paolo e Francesca* presenta almeno un altro elemento di innovazione rispetto al feuilleton storico, ovvero la centralità assoluta del personaggio di Francesca. Più precisamente, sono i movimenti 'del suo cuore' a costituire l'architettura patemica profonda che sostiene l'intera dimensione tematico-narrativa dell'opera. In questo senso, dunque, il film sembra essere imperniato sul medesimo «percorso di passione della protagonista» che, secondo Lucia Cardone, plasma con il suo meccanismo ripetitivo i melò matarazziani 'maturi' (Cardone 2007, p. 42; sul protagonismo femminile in Matarazzo si vedano anche: Aprà 1976, p. 49, Spinazzola 1974, pp. 74-75). Sono molteplici i passaggi in cui la centralità passionale di Francesca si dispiega in tutta la sua potenza melodrammatica. Per necessaria brevità, mi soffermerò unicamente sul primo di questi momenti, quello in cui Francesca decide di accettare le nozze combinate con Gianciotto.

In questo caso, la strada che viene intrapresa a livello di sceneggiatura è significativa: non viene, cioè, immaginato uno scenario in cui le nozze vengono brutalmente imposte dal padre in nome della Ragion di Stato (come forse sarebbe avvenuto in un film-feuilleton più tradizionale); e neppure ci si appoggia alla tradizione boccaccesca, secondo la quale il matrimonio sarebbe stato celebrato con l'inganno, facendo credere a Francesca di stare sposando davvero il fratello più avvenente del Malatesta – sebbene rimanga una traccia di questa versione nella scena del matrimonio 'per procura', le cui premesse narrative e il cui portato drammatico sono comunque evidentemente molto diversi. Al contrario, l'enfasi è posta sulla difficile decisione che l'eroina è chiamata a prendere e, soprattutto, sul terribile sacrificio personale che si trova a dover compiere per la salvezza del proprio popolo. Rivelatore, da questo punto di vista, è il colloquio che la giovane intrattiene con la madre badessa del convento (Angela Lavagna), alla quale si rivolge per chiedere un aiuto e che la esorta a seguire la via più coraggiosa: nelle parole della religiosa, infatti, viene reso esplicito che il dover rinunciare non solo all'orgoglio o alla repulsione per il nemico, ma anche e soprattutto a «qualche cosa di infinitamente più puro e più prezioso» (l'amore), rafforza l'importanza del gesto di Francesca, conferendo a esso un valore qua-



si sacrale [fig. 6]. Se, come afferma giustamente Cardone, la «disponibilità al sacrificio è una caratteristica connaturata alle protagoniste di Matarazzo» (Cardone 2007, p. 45), nel suo essere destinata a un doloroso percorso di abnegazione a favore di un bene più 'alto', Francesca non è quindi poi tanto diversa dalle varie Rosa, Elena, Maria, e Luisa che popolano i melodrammi ambientati nella contemporaneità, i cui sacrifici sono certo più prosaici, ma non per questo meno mortificanti e narrativamente pregnanti.

Sarebbero ancora numerosi gli aspetti più genuinamente (e 'modernamente') melodrammatici che traspaiono tra le maglie medievali di *Paolo e Francesca*. Un altro nucleo tematico molto interessante, e che richiederebbe un ulteriore approfondimento, è ad esempio quello del trattamento ambivalente che il film riserva all'istituzione matrimoniale, concepita come un vincolo sacro e indissolubile (pena il tormento eterno) e al contempo come una gabbia a tinte fosche all'interno della quale la donna è sopraffatta fisicamente e degradata moralmente – in quest'ultima accezione, estremamente rilevante è la scena della cena con canti e balli organizzata da Gianciotto nell'inutile tentativo di compiacere Francesca, scena che segue immediatamente quella dello stupro e nella quale il marito si dilunga su piccanti racconti goliardici a sfondo sessuale davanti alla moglie, ormai 'deprezzata' dopo la consumazione del matrimonio: «E che male c'è? Una donna maritata certe cose le può anche sentire...» [fig. 7]. Facendo propria (*mutatis mutandis*) quella stessa ambiguità nei confronti della famiglia e del matrimonio che rappresenta uno dei cardini ideologici sotterranei del *larmoyant* matarazziano 'puro' (Aprà 1976, passim; Cardone 2007, p. 47 e passim; Cardone 2012, pp. 95-101), *Paolo e Francesca* instaura dunque con la contemporaneità (o, meglio, con alcune delle tensioni socio-culturali proprie dell'epoca che l'ha prodotto) una relazione molto più complessa di quanto non sia dato inferire dalla sua collocazione in un periodo storico remoto – o, per tornare da dove siamo partiti, dal suo semplice accostamento a un filone così poco interessato alle pressioni del sociale come quello del feuilleton in costume (Spinazzola 1974, pp. 61-62).

Nel finale, la dialettica tra ambientazione storica e afflato moderno che caratterizza il film sembra però in un certo senso 'scompaginarsi'. O, meglio, sembra dissolversi nel tentativo di una (im)perfetta adesione narrativa e simbolica alla lettera del Canto V, anzitutto a livello di messa in scena. Dopo l'assassinio, un carrello all'indietro ci allontana dai due amanti, lasciandoli mollemente distesi sul pavimento, mentre le tende delle finestre sono violentemente scosse da un vento potentissimo, che è già una «bufera infernal, che mai non resta» [fig. 8]. Durante questo movimento di macchina, tre didascalie che riportano le note formule dantesche – «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende», «Amor, ch'a nullo amato amar perdona», «Amor condusse noi ad una morte» – compaiono in sovraimpresione sullo schermo, reclamando senza più alcuna mediazione quella «corrispondenza fra il film e i versi» del Poeta che fino a quel punto era stata «tenuta alla larga, perfino evitata» a livello di racconto (Frezza 2016, p. 102). In queste didascalie, cioè, sembra davvero essere intrinsecamente racchiusa tutta l'essenza dantesca del film – l'amore improvviso sbocciato come un automatismo nei due giovani dal cuore nobile, la reciprocità obbligatoria di tale sentimento, fino alla necessaria morte d'amore –, al di là degli espedienti narrativi mutuati dal feuilleton in costume e della sensibilità 'moderna' importata dal melodramma.

Questa sequenza assume inoltre dei connotati ancora più destabilizzanti se letta alla luce del «percorso di passione» di Francesca. Già prima dell'intervento del pugnale del marito, è infatti la giovane a decidere in prima istanza di sublimare il proprio sentimento proibito, eternandolo nella morte. Osservata da questa prospettiva, Francesca sembra discostarsi dall'eroina matarazziana classica, con la quale (come abbiamo visto) mantiene



comunque dei punti di forte tangenza: le figure femminili di Matarazzo sembrano essere infatti costantemente lacerate dall'impossibilità di scegliere tra «l'amore puro, Eros, il "desiderio senza fine" e il matrimonio, Agapé, il focolare domestico» (Cardone 2007, p. 49; de Rougemont 1977 [1939]), finendo per non risolvere mai interamente questa tensione, nemmeno negli *happy ending* che le vedono tornare (dopo dolorose peripezie) in seno alla coppia e alla famiglia; al contrario, Francesca prende una posizione netta, abbracciando Eros senza riserve, e dunque andando convintamente incontro alla morte come unico esito possibile. In altre parole, la fine di *Paolo e Francesca* ci rivela che la sua protagonista, al fondo, per quanto simile alle donne del melodramma 'contemporaneo' per intensità passionale e vocazione al sacrificio, è e rimane un personaggio 'medievale', più vicino ai dettami dell'amor cortese che alla «nostalgica modernità» (Cardone 2007, p. 51) del cinema di Matarazzo degli anni Cinquanta.

Bibliografia

- R. ALTMAN, 'A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre', *Cinema Journal*, XXIII, 3, Spring 1984, pp. 6-18.
- A. APRÀ, 'Capolavori di massa', in A. APRÀ, C. CARABBA, *Neorealismo d'appendice. Per un dibattito sul cinema popolare: il caso Matarazzo*, Rimini-Firenze, Guaraldi Editore, 1976.
- D. DE ROUGEMONT, *L'Amore e l'Occidente* [1939], trad. it. di L. CANTUCCI, Milano, Rizzoli, 1977.
- L. CARDONE, 'Rosa oscuro. Modelli femminili nel mélo matarazziano', *Cinegrafie*, 20, 2007, pp. 41-54.
- L. CARDONE, *Il melodramma*, Milano, Editrice Il Castoro, 2012.
- R. CURTI, *Fantasmì d'amore. Il gotico italiano tra cinema, letteratura e tv*, Torino, Lindau, 2011.
- G. FREZZA, 'Paolo e Francesca (1950) e il cinema drammatico di Raffaello Matarazzo', *Dante e l'arte*, III, 2016, pp. 91-104.
- G. FUSCO, "Na voce e 'na chitarra. Roberto Murolo nel cinema di Matarazzo", *Cinegrafie*, 20, 2007, pp. 76-92.
- T. MASONI, P. VECCHI, 'Raffaello Matarazzo e il melodramma popolare', in L. DE GIUSTI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume VIII – 1949-1954*, Venezia-Roma, Marsilio-Edizioni di Bianco & Nero, 2003, pp. 278-288.
- E. MORREALE, *Così piangevano. Il cinema melò nell'Italia degli anni Cinquanta*, Roma, Donzelli Editore, 2011.
- P. NOTO, *Dal bozzetto ai generi. Il cinema italiano dei primi anni Cinquanta*, Torino, Kaplan, 2011.
- A. PRUDENZI, *Raffaello Matarazzo*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- P. SORLIN, *Italian National Cinema 1896-1996*, Londra-New York, Routledge, 1996.
- V. SPINAZZOLA, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo filmico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1974.



4.2 Il *restyling* spettacolare di Francesca da Rimini nell'*Inferno* di Federico Tiezzi

di Laura Pernice

Amore; al tuo dolore; uguale tu!
E. Sanguineti, *Laborintus*

1. Dante e il teatro: un recap

A nessun lettore della *Divina Commedia* può sfuggire che, nella sua strabiliante costruzione dell'aldilà, l'immaginazione del genio poetico di Dante Alighieri possieda una tensione visuale particolarmente spiccata. La «forza visualizzante» (Giudici 1996, p. 48) del poema dantesco agisce da sempre sull'immaginario artistico, alimentando una profusione di trasposizioni visive della *Commedia* ormai di lunghissimo corso.

Se l'impostazione visivo-descrittiva dell'opera è storicamente acclarata, e già a partire dal XIV secolo ha spinto gli artisti figurativi a produrre una «foresta di immagini» (Barricelli 1993) di ispirazione dantesca, solo nell'Ottocento è emersa la sua specifica vocazione drammatica, o più esattamente drammatico-teatrale, e pertanto si è iniziato a realizzarne riduzioni drammaturgiche, letture teatralizzate, traduzioni sceniche. Dal fenomeno delle cosiddette 'dantate' esploso in epoca risorgimentale, cioè di veri e propri esercizi di stile compiuti sul poema da guitti e mattatori romantici, la multiforme fortuna scenica della *Commedia* non ha conosciuto battute d'arresto, determinando uno slittamento spettacolare della fruizione dell'opera, e generando – per via performativa – una sua peculiare ecdotica. Scrive Marzia Pieri: «dall'Ottocento a oggi la *Commedia* avvince gli spettatori dei teatri, delle arene e della televisione in un paese altrimenti tiepido e distratto verso la poesia e i poeti. [...] Un tipo di popolarità che Dante condivide soltanto con Shakespeare» (Pieri 2014, p. 68).

Accanto alla crescita nazionale e internazionale delle performance dantesche, anche gli sguardi analitici su 'Dante e il teatro' si sono moltiplicati cospicuamente. Dagli studi di Tibor Wlassics negli anni Settanta del Novecento, in cui si evidenziano le 'sceneggiature' e le tecniche di narrazione dramatizzata impiegate dal Sommo Poeta, la prospettiva adottata è stata duplice: osservare la presenza del teatro nella *Commedia*, in particolare gli effetti scenici e visivi della parola poetica espressi attraverso la caratterizzazione di ambienti e personaggi, e, dall'altra parte, la presenza della *Commedia* nel mondo del palcoscenico, ossia quell'*escalation* di rappresentazioni disparate che da circa due secoli non accenna a esaurirsi, merito in specie dei grandi attori italiani, romantici, naturalistici e poi novecenteschi (sia di tradizione che di avanguardia).

Nel variegato orizzonte di questa fenomenologia spettacolare (per la cui mappatura si rinvia almeno a Borsellino 1991; Bonino 1992; Giammusso 1994) un caso emblematico, e segnatamente contemporaneo, è rappresentato dalla trilogia di spettacoli sulla *Divina Commedia* messi in scena nel triennio 1989-1991 dal regista toscano Federico Tiezzi: *Commedia dell'Inferno* (1989), *Il Purgatorio. La notte lava la mente* (1990) e *Il Paradiso. Perché mi vinse il lume d'esta stella* (1991). L'esemplarità concettuale e stilistica di questo progetto, già notata da studiosi e giornalisti all'epoca del suo allestimento, torna quest'anno di interesse, sia perché la sua complessità drammaturgica è ben lungi dall'essere stata



esaurita in sede critica, sia perché la 'storica' Compagnia Lombardi - Tiezzi a partire dal 2021 rimetterà in scena l'intero *corpus* della *Commedia*, anche questa volta presentando gli spettacoli nell'arco di tre anni.

Già incuriositi dall'annuncio ufficiale della sua ripresa (Tiezzi 2020), affrontiamo qui la trilogia di Tiezzi in relazione alla centralità semantica e visiva che, nello spettacolo tratto dall'*Inferno*, è data alla sequenza performativa che illustra la dannazione dei lussuriosi, emblema dei quali sono i celeberrimi Paolo e Francesca. Nel riverbero di questa focalizzazione analitica abbiamo ritenuto importante aggiungere all'interpretazione personale le riflessioni del regista, che con generosa disponibilità ha risposto alle nostre domande, traghettando il ricordo dell'avventura teatrale dell'89-'91 verso la nuova occasione spettacolare attesa per il prossimo luglio.

2. Francesca da Rimini sulla scena di *Commedia dell'Inferno*

Per raggiungere il cuore di questo discorso, ossia l'intenso *restyling* drammaturgico e performativo che l'icona dantesca di Francesca da Rimini esibisce nello spettacolo *Commedia dell'Inferno*, occorre contestualizzare la discesa *ad inferos* della Compagnia Lombardi - Tiezzi nell'ambito dell'intero progetto avviato nell'89.

Il cimento di Tiezzi con il capolavoro di Dante nasce all'interno di un laboratorio di formazione attoriale presso il Teatro Fabbricone di Prato: «luogo di lavoro, fatiche e utopie» (Tiezzi 2008, p. 17) in cui il regista toscano viene invitato a proseguire l'esperienza pedagogica condotta dieci anni prima da Luca Ronconi. In questo spazio progettuale ad alto tasso di libertà creativa Tiezzi giunge a una fondamentale tappa della propria ricerca espressiva, che definisce Teatro di poesia. Dopo un lungo avvicinamento 'partito' con *Sulla strada* nell'82 è proprio la 'messa in teatro' della *Commedia* che conduce a questo approdo, affermandosi come la «chiave di volta decisiva» di un «progetto di regia teso a realizzare con la lingua della scena, con la scrittura scenica, l'equivalente visivo, il correlativo, del ritmo, della costruzione e della "geometria della poesia"» (Mango 1994, p. 13). La rappresentazione del capolavoro medievale, dunque, segna un nuovo *point de départ* per il gruppo fiorentino, che – superata la postavanguardia del teatro immagine e del teatro analitico – adesso inizia a confrontarsi con i testi e la parola.



fig. 1 Federico Tiezzi, *Commedia dell'Inferno*, 1989. © Archivio Marcello Norberth.



fig. 2 Federico Tiezzi, *Commedia dell'Inferno*, 1989. © Archivio Marcello Norberth.



fig. 3 Federico Tiezzi, *Commedia dell'Inferno*, 1989. © Archivio Marcello Norberth.

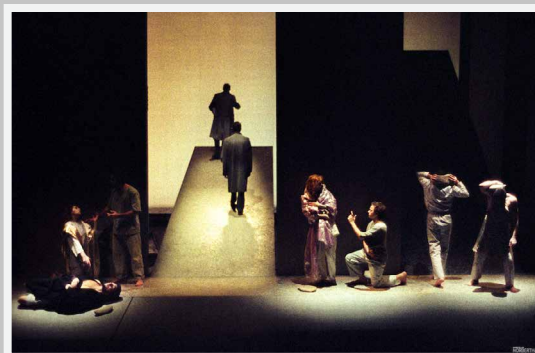


fig. 4 Federico Tiezzi, *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, 1990. © Archivio Marcello Norberth.



La relazione con il linguaggio poetico di Dante, tuttavia, non avviene *vis-à-vis*, ma tramite la specifica mediazione di tre grandi autori, ai quali Tiezzi affida la rielaborazione drammaturgica delle cantiche della *Commedia*: Edoardo Sanguineti riscrive l'*Inferno*, Mario Luzi il *Purgatorio* e Giovanni Giudici il *Paradiso*. Tanto vicini nell'interesse per il Sommo Poeta, quanto distanti nello stile e soprattutto nella propria idea di teatro, i tre autori incaricati dal regista rimodellano il poema in modi diversi, accomunati però dal distacco dall'originale, dalla volontà di produrre delle 'rispettose novità', dei 'falsi d'autore'.

La riscrittura più dirompente è quella di Sanguineti, il quale, avvezzo alla manipolazione dei testi classici, e forte dell'esperienza di 'travestimento' dell'*Orlando furioso* per Ronconi, opera un'estrema «vivisezione critica» (Quadri 1991, p. 297) sulla materia dantesca. L'intervento della penna sanguinetiana corrisponde all'intento di Tiezzi di marcare la monologicità dei dannati dell'*Inferno*, e procede secondo la tecnica cinematografica del montaggio: dall'impianto narrativo vengono prelevati singoli personaggi che incarnano precisi nuclei drammatici, i quali «si legano tra loro per tagli netti (più all'insegna di Godard che di Ejzenštejn), senza dissolvenze...» (Tiezzi 1989, p. 9). All'interno di questi 'spezzoni danteschi' il Professore genovese inserisce dettagliate didascalie – volte a sfruttare tutte le risorse della spettacolarità –, e soprattutto disarticola le terzine con interpolazioni in latino, in francese antico, in inglese, in dialetto. L'effetto del pastiche sanguinetiano è quello di una straniante babele linguistica che, nella concretizzazione scenica di Tiezzi, diventa anche babele sonora, con l'aggiunta di urla, rantoli, boati, fragori, di canti provenzali e canti popolari (anarchici e tibetani), di filastrocche e OM corali. Corroborato dal plurilinguismo del *collage* di Sanguineti, il *soundscape* dello spettacolo si fa «magma sonoro [...], musicalità dissonante: un *Inferno musicale*» (Tiezzi 1989, p. 12) immerso nel buio stagno di un tempo inceppato, quello dell'accanita coazione a ripetere delle terribili punizioni inferi.

La prigione dell'*Inferno* è per Tiezzi correlativo oggettivo di una «geometria infallibile [...], dove l'anima si assenta» (Tiezzi 1989, p. 13), ed è per questo che elabora la scena come uno spazio concentrazionario a forma di corpo stilizzato, occupato da un'imponente vasca colma di fango, al cui centro svetta un palchetto metallico. In questa sintesi spazio-temporale della '*palus putredinis*' dantesca il viandante ultraterreno (interpretato da Sandro Lombardi) e la sua guida Virgilio (Enrico Pallini) compaiono soltanto all'inizio e alla fine dell'azione scenica, giacché il *focus* drammaturgico è tutto sui personaggi-dannati, teatralizzati come una galleria di ritratti *in motion*, di *frames* che si accostano l'uno all'altro per sequenze montate cinematograficamente.

Inquadrati – *parte ante* – il 'sabotaggio' poetico dell'autorialità sanguinetiana, e il *set* sonoro e visivo della regia di Tiezzi, adesso possiamo zoomare sul personaggio che, chiamato da Dante e Virgilio prima di scomparire nel buio infernale, appare per primo agli occhi degli spettatori: Francesca da Rimini.

Eroina contemporanea al Poeta, donna nobile ma di cui si sapeva pochissimo, attraverso l'evocativa narrazione della *Commedia* Francesca è diventata un 'soggetto



fig. 5 Federico Tiezzi, *Il Purgatorio*. La notte lava la mente, 1990. © Archivio Marcello Norberth.



fig. 6 Federico Tiezzi, *Il Paradiso*. Perché mi vinse il lume d'esta stella, 1991. © Archivio Marcello Norberth.



eterno', che da sempre affascina gli artisti, in poesia, in pittura, in teatro. Sulle assi del palcoscenico, in particolare, il suo primo *leading role* risale al 1815 con l'omonima tragedia firmata da Silvio Pellico, la quale dà il 'la' ad una ricca fortuna scenica del personaggio nel corso dell'Ottocento. Seppure questa persistenza sia legata alla grande stagione del melodramma romantico, e pertanto diminuisca nell'arco del XXI secolo, la forza passionale della «Bovary del Duecento» (Sanguineti 1966, p. 28) non ha mai smesso di stimolare la creatività in ambito teatrale. Anche in *Commedia dell'Inferno*, infatti, la sequenza che la vede protagonista possiede un'intensità drammaturgica notevolissima, che sintetizza in modo icastico la doppia operazione di Tiezzi-Sanguineti, e offre al pubblico un'interpretazione nuova, potentemente performativa, nell'ampia galassia delle sue incarnazioni sceniche.

All'uscita di Dante e Virgilio dal palcoscenico, lo spazio sonoro dello spettacolo comincia a vivere: sul rintocco cadenzato di un tamburo gradualmente si leva un brusio indistinto, un mix di suoni pre-verbali 'amalgamato' da rumori sintetizzati. È il *flatus vocis* delle anime dannate, che scendendo di corsa dagli spalti del pubblico irrompono sulla pedana metallica, dove si mettono a girare in tondo con una forte tensione centripeta. La rappresentazione tiezziana della 'bufera infernal' attinge alla dinamica coreutica del girotondo, caratteristica del Teatro-danza di Pina Bausch (la cura dei movimenti, del resto, è di Virgilio Sieni), ed esprime l'idea di una scena-ombelico in cui gravitano, ronzanti come pecchie in un moto unitario, i lussuriosi del canto V. Nell'occhio del ciclone si staglia, sola e ferma come una roccia, Marion D'Amburgo, nelle vesti di Francesca da Rimini.

La novità più evidente della regia di Tiezzi è l'assenza di Paolo: la centralità diegetica di Francesca è esaltata dalla sua solitudine scenica, dalla rinuncia al contatto con l'amato, in forte contrasto rispetto all'abbraccio che, vorticando nel vento del secondo cerchio, li visualizza abbarbicati l'uno all'altra nell'opera dantesca.

In questo brusco ribaltamento visuale dell'episodio dei due amanti, la netta sottrazione di Paolo, che pure era previsto nella drammaturgia di Sanguineti, oltre a mettere in risalto il carico di sofferenza di Francesca, apre una nuova interpretazione della sua figura. Nell'«assolo» voluto dal regista si può leggere il riconoscimento di una condizione diversa della donna, non 'anima parlante' ma carnalità, ancora *physis* dolente, che isolata dallo spirito dell'amante si affranca dalla semantica punitiva della bolgia infernale e viene assolta dal bacio colpevole. Francesca (ri)sorge sulla scena di Tiezzi sola e solida nel proprio tragico lirismo, e si oggettiva davanti ai nostri occhi come corpo passionale e insieme doglia del ricordo, come coscienza di «una morte da vivere in tutta la sua percektività amorosa» (Bigongiari 1987, p. 70).

Un colpo di gong segna la fine del mulinello degli spiriti, e scioglie l'impasto di voci e rumori in un coro di donne che, inginocchiandosi a terra, si dispongono a semicerchio attorno alla protagonista. Le ancelle di Francesca sono quattro, numero che si può interpretare come riferimento alle donne 'antiche' ricordate da Virgilio prima di Paolo e Francesca: Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena. Il quattro, inoltre, è numero che si collega alla geometria del quadrato, una delle più universali figure simboliche, secondo una suggestione che possiamo ipotizzare provenga dal Beckett di *Quad* e di *Come è*, confermando l'opzione verso un'«architettura chiusa, implosiva e dinamica», verso un «quadro dell'Inferno come luogo in cui la dannazione consiste nell'impossibilità di sfuggire a un disegno preordinato» (Tiezzi 1989, pp. 13-14).

Con un timbro perentorio da declamazione tragica, il *chóros* muliebre inizia a scandire versi in latino tratti da Andrea Cappellano, primi innesti testuali nel *cut-up* di Sanguineti. Lentamente il dettato medievale si rimodula in canto vibrante, intonato da due attrici



e accompagnato da un «interminabile OM», che avvolge le anime come un «magnifico tantra» (Quadri 1989). Sfumata la linea melodica del cantato, in quest'atmosfera densa di suggestioni mistiche irrompe la voce di Francesca, la quale – come tradizione vuole – inizia il suo racconto apostrofando Dante personaggio. Qui però l'interlocutore non è in scena, cosicché la sua rievocazione perde il riverbero dello scambio dialogico e guadagna l'intensità rituale del monodramma, enfatizzata dalla recitazione solenne e ritmica di D'Amburgo, dalla sua tunica color magenta che richiama i costumi del teatro Nō e Kabuki, dalla fissità e levigatezza del volto, dalla posa statuaria, 'totemica', al centro del palco: dentro l'orbita di un occhio di luce e incorniciata dalla *suite* visivo-sonora del coro femminile, che si alterna a lei con un canto monodico su versi in provenzale di Chrétien de Troyes.

Già emblema universale dell'infelice connubio fra *eros* e *thanatos*, la figura di Francesca sulla scena di Tiezzi diventa un personaggio-stemma, che nella forte ieraticità della voce e dei gesti assume un rilievo iconico decisivo, fondato sulla magnetica convergenza di tutti i codici, uditivi, visivi e narrativi. In questa sintesi linguistica di marcata impronta registica si può cogliere la dinamica performativa di D'Amburgo/Francesca, che utilizzando una *phonè* brunita e cadenzata incarna 'alla lettera' la ristrutturazione metrica di Sanguineti, sfogando il cupo dolore della 'personaggia' dantesca con un grado impressionante di autenticità e *pàthos*. La grammatica attoriale di D'Amburgo – nota per la sua passionalità interpretativa –, pare seguire il principio artaudiano del personaggio inteso come una parte liberata del Sé, senza filtri né mediazioni, che 'soffiando' dissonanti articolazioni dell'urlo sulla dolce musicalità del verso dantesco spalanca quel «geroglifico del respiro» (Artaud 1961, p. 249) che per Artaud è espressione del sacro.

Interpellato su questo momento apicale dello spettacolo, così Tiezzi ci ha raccontato l'episodio di Francesca:

F. T.: Quella scena anche per me era impressionante... Avevo creato un fondo sonoro che poi si trasformava in canto eseguito da due attrici con i versi, inseriti da Sanguineti, tratti dal *De amore* di Andrea Cappellano e dalla storia di Lancelot di Chrétien de Troyes. L'effetto di queste voci era quello di un magma sonoro, di un tappeto sul quale si inseriva la recitazione di Marion, che con la sua voce bellissima, intensa, robusta e 'scura' nel timbro, magnetica nel fraseggio, si inseriva all'interno di questo fondo sonoro come un brivido, come un terremoto. Ricordo quando pronunciava la parola 'ratto': la voce saliva d'intensità, e quella parola diventava un urlo, un grido che esplodeva di amore, disperazione e angoscia sul palcoscenico. Molto spesso ho detto «il lavoro fu faticoso»... Ma fu anche felice. Questa scena, con la sua orchestrazione visivo-sonora, è una delle scene più belle che ricordi nel mio lavoro di quasi cinquant'anni.

Il nitido ricordo di Tiezzi ribadisce l'altezza tragica della performance di D'Amburgo, e dunque la propria volontà di esprimere l'intrinseca teatralità dei personaggi della *Commedia*. Il fine del regista – come lui ci ha spiegato – è stato quello di «sottolineare il lato teatrale di un testo che fin dal titolo si inscriveva nell'ambito del teatro. Di traslare il racconto dantesco, con il suo meraviglioso uso del volgare, dal 1300 al nostro tempo; traducendo il teatro di allora in un teatro di ora».

Nella sequenza di Francesca, che funziona da *punctum* barthesiano dell'intero spettacolo, il tratto mistico-rituale della scrittura scenica, la fremente espressività dell'attrice e del coro, lo straniamento plurilinguistico delle interferenze sanguinetiane, riescono a traghettare la dimensione storica del poema dentro un'ermeneutica moderna, a togliere la polvere libreria dalla *Commedia* per farne emergere i sussulti teatrali.



Trasformando lo spiraliforme inferno dantesco in un *témenos* immerso nell'oscurità e nel canto, Tiezzi attinge a un immaginario ricco di suggestioni: cinematografiche, orientali, artaudiane, beckettiane, ricombinandole con la sua fantasia compositiva per giungere al *télos* del Teatro di poesia: rappresentare il «corpo vivo del testo poetico» (Colomba 1989).

Se nella scrittura scenica di *Commedia dell'Inferno* si può riconoscere una somma della poetica registica di Tiezzi, della sua capacità di 'liberare' sul palco «la forza vitale, l'energia in cui ogni dato, luce, musica, spazio, testo, attore si ammaglia per dare un impatto, un'emozione unica» (Tiezzi 1983, p. 125), l'eco pregnante di questo lavoro si riverbera con slancio nella progettualità del nuovo allestimento del poema, che significativamente non inizierà dall'*Inferno* ma dal *Purgatorio*. Le ragioni, ci ha confidato il regista, sono legate all'attualità della pandemia: «in questo momento, francamente, penso che la realtà abbia superato l'immaginazione. Con la pandemia troppa sofferenza e troppo dolore. Ho voluto parlare di speranza, di amicizia, di arte, i nuclei tematici del *Purgatorio*, e non di maledizione e di punizione eterna con l'*Inferno*. Le immagini create da Sanguineti sono di manicomi, di ospedali, di prigionie. C'è una sottolineatura sul dolore e sulla sofferenza – come del resto è nell'*Inferno* di Dante – che non mi sono sentito di affrontare».

Trasgredire la progressione canonica delle cantiche, allora, acquisisce lo *status* liberatorio di un'azione-reazione (segno di quell'affrancamento da logiche convenzionali mai dismesso dai tempi dei Magazzini Criminali), ed esprime, esattamente come fa *in nuce* la sequenza di Francesca, una volontà di attualizzazione ermeneutica del poema. Di ri-at-traversare il suo cono di luce poetica per far rifulgere, nella breccia di questo passaggio, il sentire del presente:

F. T.: Cominciare dal *Purgatorio* significa iniziare dalla cantica degli artisti. Oggi in Italia si parla troppo poco di cultura, invece col *Purgatorio* ho l'occasione di riportare al centro dell'attenzione e del racconto gli artisti. [...] Anche dal punto di vista visivo, dei costumi e delle situazioni sceniche, vorrei realizzare questo momento in modo contemporaneo. Vorrei portare questi personaggi non a parlare della poesia del passato, ma, attraverso la poesia del passato, vorrei che raccontassero, esprimessero la poesia di oggi.

Bibliografia

- A. ARTAUD [1961], *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard; trad. it. *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, a cura di G. R. Morteo, G. Neri, Torino, Einaudi, 1968.
- J.P. BARRICELLI, *Dante's Vision and the Artist*, New York, Peter Lang, 1993.
- P. BIGONGIARI, *L'evento immobile*, Milano, Jaca Book, 1987.
- G. D. BONINO, 'La 'teatralità' dell'*Inferno* dantesco', *Lettture classensi*, 20/21, 1992, pp. 161-173.
- N. BORSELLINO, 'Ludi demoniaci in Malebolge', in Id., *Sipario dantesco*, Roma, Salerno, 1991, pp. 31-45.
- S. COLOMBA, 'Scene d'*Inferno* e di poesia', *il Resto del Carlino*, 29 giugno 1989.
- M. GIAMMUSO, *Il Dante di Gassman. Cronaca e storia di un'interpretazione della "Divina Commedia"*, Milano, Mondadori, 1994.
- G. GIUDICI, *Per Forza e per amore*, Milano, Garzanti, 1996.
- L. MANGO, *Teatro di poesia. Saggio su Federico Tiezzi*, Roma, Bulzoni, 1994.
- M. PIERI, 'La *Commedia* in palcoscenico. Appunti su una ricerca da fare', *Dante e l'arte*, I, 2014, pp. 67-84.



- F. QUADRI, 'Dante tra i dannati e Virgilio "speleologo"', *La Repubblica*, 30 giugno 1989.
- F. QUADRI, in *La Repubblica*, 29 marzo 1991; articolo raccolto in *Il Patalogo quattordici: Annuario 1991 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1991, p. 297.
- F. TIEZZI, *I mille teatri della Divina Commedia / Federico Tiezzi (Compagnia Lombardi Tiezzi)*, canale YouTube della Regione Toscana, 24 marzo 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=-egxO-aOhHEU&ab_channel=RegioneToscana> [accesssed 28 February 2021].
- F. TIEZZI, 'Introduzione (teatrale) a commedia (cinematografica)', in E. Sanguineti, *Commedia dell'Inferno. Un travestimento dantesco*, Genova, Costa & Nolan, 1989, pp. 5-14.
- F. TIEZZI, S. LOMBARDI, M. D'AMBURGO, *Sulla strada dei Magazzini Criminali*, Milano, Ubulibri, 1983.
- F. TIEZZI, 'Ventanni, quasi. La Divina Commedia, Amleto, Antigone di Sofocle, Passaggio in India', in A. NANNI (a cura di), *La fabbrica del teatro. Metastasio 1998-2008, un laboratorio per la contemporaneità*, Milano, Ubulibri, 2008, pp. 17-20.
- T. WCLASSICS, *Dante narratore*, Firenze, Olschki, 1975.



4.3 Paolo e Francesca «going apes**t»

di Pietro Cagni

È stata definita «la presa del Louvre» (Kieffer 2018). Nel videoclip *APESHIT* (stilizzato in lettere maiuscole e spesso attenuato dagli asterischi) Beyoncé e Jay-Z si appropriano di un emblema della modernità artistica occidentale per officiare in mondovisione la loro cerimonia di incoronazione. Il rito è destinato a un pubblico le cui proporzioni superano, di fatto, quelle di ogni impero del passato (soltanto su Youtube il video ha collezionato più di 235 milioni di visualizzazioni, senza contare le condivisioni e i *likes* sulle altre piattaforme). I corridoi e i padiglioni del museo più visitato al mondo, normalmente traboccanti di turisti e visitatori, appaiono adesso eccezionalmente vuoti, riservati ai danzatori e ai cantanti: lo spazio aperto e l'eco che rimbomba nelle sale dell'antica residenza regale francese diventano così i segni eloquenti della compiuta consacrazione della coppia di artisti, che nel brano si ripetono a vicenda «I can't believe we made it». Chi ha denunciato in *Apeshit* il delirio autocelebrativo e mitomane delle due maggiori celebrità dell'industria musicale, un arrogante oltraggio kitsch dei «nuovi monarchi della cultura» nei confronti della «Cultura» (Devillers 2018), è fuori strada. L'occupazione del Louvre non risponde all'esigenza della coppia di celebrare la propria carriera e il proprio matrimonio, ostentando il potere e l'enorme successo finanziario raggiunto, ma è pienamente funzionale a una rivendicazione dalla portata senz'altro scandalosa ma altamente coerente e fondata, come vedremo, su una interpretazione dell'arte e della storia che le categorie dantesche aiuteranno a mettere a fuoco.

Come è stato riconosciuto dai tutti i commentatori, il videoclip rappresenta il culmine del discorso con cui Bejoncé e Jay-Z hanno fronteggiato lo sradicamento e la cancellazione dell'identità nera nell'arte e nella società occidentali, in corrispondenza con la più avanzata elaborazione teorica con cui il prodotto intreccia suggestive consonanze (penso all'ultimo volume di Dan Hicks, *The Brutish Museums*). La sfida alla *white supremacy* lanciata dai Carter in *Apeshit* porta a compimento un processo di riappropriazione identitaria assai consapevole e lungamente preparato, come dimostra la dimestichezza dei due artisti con l'opera di Jean-Michel Basquiat e di altre icone dell'arte nera (Savryn 2016, pp. 1-26), la splendida narrazione fotografica della gravidanza di Bejoncé e le visite-evento della famiglia Carter al Louvre testimoniate nel corso di sei anni su Instagram (El Hissy 2019, pp. 3-5). Non sono mancate interpretazioni avverse all'impostazione del problema da parte dei due artisti, al loro costante riferimento a *imperialist racial tropes* rispetto a cui misurare il proprio successo, in cui troverebbe conferma la logica dell'identità *black* come forma di alterità rispetto alla *whiteness* (Lochard 2018, p. 43). La situazione è resa ancora più complessa dall'intrecciarsi dell'argomento coloniale con la loro lucida revisione della *bad sexuality* tipica del genere e che in *Apeshit* appare definitivamente superata (Silberstein 2019). Questioni tanto importanti quanto delicate meritano analisi di ampio respiro. Dal canto nostro, riteniamo sia il caso di mettere in luce le categorie formali e ideologiche su cui, a nostro avviso, si fonda l'intera impalcatura del videoclip. Si tratterà, innanzitutto, di dare ragione dei modi attraverso cui Bejoncé e Jay-Z hanno potuto ravvivare nella loro personalissima vicenda il compimento dell'intera vicenda artistica umana. All'interno di una trama complessa di citazioni, allusioni e rimandi alla dimensione visuale (Vernallis 2018, pp. 28-40), la calibrata presenza di una tessera dantesca suggerisce la chiave interpretativa più adeguata cui accostare – in tutta la sua complessità – l'operazione messa in atto dai due artisti.



Sullo schermo ancora nero risuonano le campane di una chiesa [fig. 1]. È un'eco distinta, che introduce all'apparizione di un giovane alato, piegato sui talloni, con i gomiti poggiati alle ginocchia: un angelo di colore, silenzioso e meditabondo, tiene le mani davanti a sé e ha il volto coperto dalle treccine, le braccia nude e muscolose da fotomodello, i jeans strappati e le scarpe da tennis bianche come le ali meravigliose che gli scendono dalle scapole fino al pavimento della scalinata. Immobile in una piazza vuota e antica l'angelo attendeva un avvento: il nostro. I rintocchi si avvertono nitidamente e si mescolano alle sirene di una volante della polizia, in lontananza, e al suono dei nostri passi. L'angelo si sfrega le mani come per scaldarsi. Il gesto, compiuto con impassibilità, sembra l'imitazione di un gesto: è quasi impercettibile, e sembra voler assicurare allo spettatore la consistenza e la vitalità di quella epifania, niente affatto impalpabile né eterea. A parte questo, l'angelo resta immobile. Lo stacco, a questo punto, ci porta all'interno. Le inquadrature suggeriscono una nostra piena immedesimazione: siamo penetrati nel Museo del Louvre come privilegiati visitatori notturni. La silenziosa apparizione iniziale, angelica e terrestre, appartenente alla realtà ultraterrena e ai disordini urbani di una periferia in rivolta, ha subito incardinato la nostra esperienza visiva in una dimensione obliqua: lo sguardo dovrà mantenersi estraneo a ogni compiacimento turistico e disposto ad accedere a un diverso orizzonte di senso. All'interno, la visione è abba- cinata dal profondo chiaroscuro dei magnifici affreschi, dallo spessore e dalla materialità dei volumi, dai colori delle pennellate che superano d'un tratto il buio della notte che ci siamo lasciati alle spalle. Cambia la saturazione dell'immagine, che rapidamente attraversa lo spettro dei colori riflettendo le luci dei lampeggianti di una volante, e le ombre sulla volta si allungano, animando le scene che sembrano prendere vita. Con un rapido movimento dello sguardo, poi, l'attenzione scende sui dipinti disposti lungo le pareti. Gli occhi sono attratti ora dalle pieghe di una fascia che scende morbida sul capo di una donna, ora dai solchi di un cuscino in velluto che si increspa assecondando il peso di un corpiccino che vi è poggiato, ora dal frammento di un volto, inaspettatamente a tutto campo: lo zoom ravvicinato impedisce una comprensione d'insieme della figura, maschile e canuta, e mette in risalto i tratti minimi dell'opera, il fondo scuro delle orbite, le sfumature bianche e grigie dei capelli, il panno acceso di rosso fiammante.

Questa sequenza iniziale [fig. 2], enigmatica e destabilizzante, sottolinea l'impatto estetico ed emotivo delle opere, escludendo da parte nostra una fruizione inerte

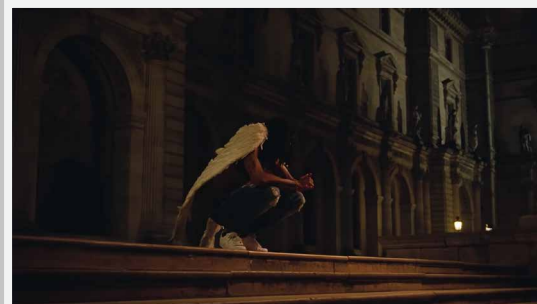
fig. 1 La scena iniziale di *Apeshit* (Ricky Saiz, 2018)

fig. 2 Beyoncé, Jay-Z e la Gioconda nell'apertura del videoclip

fig. 3a La coreografia davanti a *The Coronation of the Emperor Napoleon I and the Crowning of the Empress Joséphine in Notre-Dame Cathedral on December 2, 1804* di Jacques-Louis David (1806-1807)fig. 3b Beyoncé danza di fronte alla *Nike di Samotracia*



e preparando, finalmente, l'ingresso di Bejoncé e Jay-Z. Parte il *beat*, l'inquadratura si allarga sulla sala, e si avvicina alla parete di fondo. L'immagine è forse la più nota dell'arte occidentale, ma si offre qui in una forma del tutto nuova, che la sottrae al rischio di uno svuotamento di senso: questa Gioconda è inedita, non è mai stata mostrata prima. Il soggetto della Gioconda è ora moltiplicato: all'immagine dipinta da Leonardo si sommano le fisionomie delle due superstar, che posano sfiorandosi le mani, dando le spalle al quadro. I Carter creano così un trittico che recupera e moltiplica la composizione del capolavoro originale, intensificandone tutti gli elementi formali. Il ritratto è diventato un autoritratto. È evidente come, in plateale contrasto con l'immediatezza e la velocità richieste a un prodotto destinato al consumo di massa, *Apeshit* condensi un messaggio visuale articolato e certamente ardito, che non fornisce un semplice supporto ma ambisce a offrire un vero e proprio commento figurativo alla canzone, un'interpretazione visiva del suo messaggio. Il raffinato corto-circuito tra le diverse immagini, come vedremo, riesce a estendere enormemente l'orizzonte del significato del brano, dando vita a un congegno multimediale che forza i limiti del genere e richiede un'attenta decodifica.

Abbiamo rievocato le lente sequenze d'apertura perché, a nostro avviso, lo stile dei primi trentotto secondi descrive con efficacia la grammatica dell'intero videoclip: *Apeshit*, infatti, si avvale di un sorvegliatissimo montaggio e di una peculiare mise-en-scène per conquistare la temporalità e la spazialità proprie del linguaggio visuale (Segre 2003). Le riprese, non a caso, insistono su composizioni prive di un reale dinamismo, e che sembrano offrirsi alla sola contemplazione degli spettatori, imitando il meccanismo in gioco nelle opere figurative. Il trattamento delle diverse scene è pittorico o scultoreo, non cinematografico: la marca caratteristica del discorso di *Apeshit* è la ricerca della durata propria dell'arte figurativa nella restituzione della figura umana e nella composizione delle immagini. Sullo schermo vediamo scorrere quasi una lunga carrellata di diapositive, che funzionano come una serie di *tableaux vivants*. La macchina da presa, certo, si muove per cogliere gesti, dettagli e scorci secondo diverse angolature: tale dinamismo, però, sembra riprodurre l'esperienza visiva di chi assiste a un concitato avvicinarsi di immagini, giustapposte violentemente, e prova a orientarsi e a cogliere i nessi e l'andamento del discorso. A ben vedere, infatti, il videoclip non costruisce alcun intreccio, non documenta lo svolgersi di una serie di azioni tra loro concatenate fino al raggiungimento di un *telos*, ma allestisce un palinsesto di immagini, che si



fig. 4 Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile* (1835), a tutto schermo al minuto 2:37



fig. 5 Ary Scheffer, *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta*, particolare 2:40



fig. 6 La scena dell'abbraccio in *Apeshit* (2:41)



fig. 7 Il bacio (2:48)



dissolvono l'un l'altre. I movimenti di macchina, allora, ricalcano il lento spostarsi degli occhi di uno spettatore che osserva numerose tele da una posizione assai ravvicinata. Il racconto di *Apeshit* procede per immagini secondo una sintassi di forte tensione.

Le scelte estetiche all'interno delle singole riprese puntano a illanguidire, nella nostra progressiva decodifica, ogni sostanziale differenza tra lo statuto dei performer e quello delle opere del Louvre: i vestiti color pastello e le generose scollature aperte sul petto nudo dei Carter – non privo, questa volta, di gioielli dal valore incalcolabile – non sono che una brillante 'ripetizione' dell'abbigliamento della Gioconda [fig. 3a]. Ma è soprattutto il corpo degli artisti a configurarsi come l'elemento mimetico per eccellenza, poiché è il luogo in cui avviene una vera e propria 'immedesimazione incarnata'. Tra la fisicità dei corpi e la matericità delle opere si realizza una completa assimilazione: le pose plastiche degli artisti riproducono le forme iconiche e universalmente riconoscibili dei modelli antichi, la coreografia cangiante ricalca i contorni di quelle immagini archetipiche. Beyoncé, Jay-Z e i danzatori ambiscono a conferire (o a rivelare) una nuova fisionomia alle celebri immagini di partenza, di volta in volta sovrapponendo una originale rielaborazione delle immagini alle impressioni retinali ancora vividamente impresse nella memoria, fino a sostituire le antiche figurazioni con le nuove. In questo processo di acquisizione e reinterpretazione creativa, ogni affanno viene celato: i volti resteranno sempre austeri e solenni, concedendo soltanto pochi, parsimoniosi sorrisi. Senza tradire alcuna volgarità o superbia, accomodati come antichi patrizi romani, i Carter esprimono una piena consapevolezza intorno alla gravità e alla scandalosa portata della loro operazione. La distanza ieratica negli sguardi rispecchia una fisicità quasi inattuigibile, ormai consegnata al privilegio di una custodia perenne, al pari delle opere esposte al Louvre: anche in questo modo il videoclip intende sottrarre i soggetti alla decadenza del tempo umano, per inscrivere nella dimensione assoluta degli innumerevoli capolavori dell'arte di ogni tempo che scorrono, senza sosta, sullo schermo.

Il montaggio di *Apeshit* mantiene un andamento fortemente paratattico: i diversi fotogrammi sono violentemente giustapposti a significare l'omogeneità sostanziale dei soggetti inquadrati (siano essi in carne e ossa, dipinti o scolpiti nel marmo) [fig. 3b]. Il continuo slittamento dei piani segue, infatti, una direttrice costante, a suggerire la dialettica di immedesimazione tra i Carters, i danzatori e i grandi capolavori del Louvre. Tale con-fusione culmina nelle sequenze in cui i performer e le opere condividono il medesimo spazio scenico: qui il rigore si stempera nelle coreografie, che realizzano al massimo grado di amplificazione il rapporto di 'contiguità' tra i corpi e le opere dell'ambiente (Plate 2019, pp. 4-7). Danzando ai piedi della Nike di Samotracia, avvolta come lei in un morbido pannello bianco, Beyoncé sembra letteralmente dare vita alla scultura. L'ardita immedesimazione viene compiuta fino in fondo, non si tratta appena di un'imitazione esteriore: Beyoncé incarna e supera il modello antico, trapiantando tutta la potenza visuale di quel dispositivo artistico nell'orizzonte presente, mentre canta: «have you ever seen a queen going apeshit?». Il risultato è, in questo caso, una denuncia sprezzante: il capolavoro greco, relegato in secondo piano sul proprio piedistallo, dimostra una drammatica inerzia e sterilità, ed effettivamente quasi svanisce di fronte al corpo vivo della cantante. È la donna a reclamare il centro della scena sulle rovine di un mondo ormai inespressivo, e a imporsi come suprema realizzazione e attualizzazione dell'immagine numinosa antica: quest'ultima, forse, ha esaurito la sua originaria e dirompente carica visuale. Non si tratta, però, di una vera e propria sostituzione, perché il dato visuale del passato non viene del tutto obliterato, ma recuperato e rilanciato in avanti: Beyoncé sembra voler assumere su di sé tutte le implicazioni e la significatività della Nike, ponendosi come suo 'invera-



mento', ossia come presenza attuale e carnale in cui si realizza in modo più perfetto, più compiuto, ciò che in potenza era racchiuso nel modello.

La dinamica visuale che abbiamo provato a descrivere finora si interrompe bruscamente dopo soli due minuti e quindici secondi: viene meno la base musicale, i danzatori tornano a distendersi sui gradini delle scalinate [figg. 4 e 5]. Il videoclip si immerge di nuovo in un'atmosfera ambigua, popolata da segni enigmatici (Oore 2018, pp. 49-50). L'ultima sillaba cantata da Beyoncé si dissolve nel suono delle campane: i due ultimi rintocchi sfumano a loro volta, lasciando risuonare lungamente gli armonici, attraversati dallo sferragliare di una metropolitana. L'esatta ambientazione resta inafferrabile e sospesa, e si susseguono scenari inaspettati: una galleria oscura, i corridoi di una scuola, una camera da letto. Subentrano nuovi protagonisti: al centro di questa sequenza non ci sono i cantanti né i danzatori ma semplici adolescenti. Da una generale indistinzione dei volti e delle fisionomie individuali avverrà una progressiva messa a fuoco: nel buio del tunnel si stagliano, in attesa, sagome anonime e irriconoscibili, nascoste dall'ombra rischiarata, poi, dal successivo fotogramma puntato sulle ampie finestre del museo; tra gli armadietti e le scritte sui muri di un'ala fatiscente della scuola alcuni ragazzi si muovono veloci, nascondendosi come teppisti senza nome rincorsi da un inserviente. Il ritmo si è fatto concitato: la tensione si stempera in modo inaspettato, grazie a uno dei vertiginosi cambi di prospettiva che, lo abbiamo visto, rappresentano la specificità visiva di *Apeshit*. Un nuovo dipinto appare a tutto schermo. Il fondale è oscuro come i luoghi da cui arriviamo, ma è trasfigurato dalla presenza di due figure, strette in un drammatico abbraccio: Paolo e Francesca, nell'opera di Ary Scheffer (*Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta apparaissent à Dante et à Virgile*, olio su tela, 1835). L'ampia architettura visiva del videoclip culmina, dunque, nel segmento dantesco. A ben vedere, esso occupa una posizione di assoluto rilievo, incastonato al centro di un capitolo che sviluppa una narrazione autonoma e fortemente sbilanciata sul linguaggio visuale. La microunità che ruota attorno all'immagine dei due amanti del canto quinto dell'*Inferno* esprime il vertice espressivo di *Apeshit*, poiché veicola con particolare sintesi ed efficacia il nucleo di senso poi riproposto dal videoclip. Al dipinto di Scheffer sono dedicate, a rimarcare il ruolo cruciale dell'opera, due inquadrature consecutive. Dopo una prima visione d'insieme, lo sguardo si concentra sulla sezione sinistra dell'opera: l'attenzione è ora attratta dal volto di Francesca commosso fino alle lacrime, dall'abbraccio energico e disperato con cui la donna si aggrappa al petto dell'uomo, ferito in profondità ma privo di sangue, un petto paradossale che rivela la morte e la dannazione. Il fotogramma successivo, ricalcando l'immagine appena descritta, mostra due ragazzi abbracciati in una camera da letto. Lo schianto visivo deflagra in tutta la sua potenza: il giovane poggia teneramente la testa sul petto della ragazza, che lo stringe a sé accarezzandolo. È evidente la simmetria della nuova immagine, che capovolge l'equilibrio delle linee e dei volumi per rovesciare la polarità dell'abbraccio di Paolo e Francesca. Questa scena, però, non conosce il «doloroso passo»: l'abbraccio dei due amanti non è viziato dal peccato, né si trova in balla della violenza umana, che perpetua il male in una catena senza fine e senza perdono, come nel caso di Gianciotto. Questi amanti non scateneranno la pietà di chi si accosta loro con animo partecipe. Treccine nerissime scendono lungo la schiena della donna, sottolineando la lieve e sensuale inclinazione del suo capo; gli occhi di entrambi restano socchiusi e sereni. La canottiera bianca di lui, la maglia nera ma illuminata dagli strass di lei, le braccia su cui riluce l'illuminazione tenue della stanza sottolineano i contorni dei corpi in modo analogo al quadro di Scheffer. L'intimità dei due giovani afroamericani è ordinaria, quotidiana, e



fiorisce priva di sfarzo. I rintocchi di campana inaugurano altre apparizioni inaspettate, solo apparentemente irrelate: un ragazzo in preghiera, la *Pietà* di Rosso Fiorentino. Adesso ricompare la coppia, sulla coperta rossa del letto, e finalmente il bacio. Torna ad addensarsi una nuvola di suono, che innesca la ripresa della canzone: a questo punto, il primo piano di un adolescente. L'identità nera ha ottenuto, finalmente, lo spazio che la storia le ha sempre negato, calpestandola (Chapman 2018, p. 68): l'itinerario visivo della sequenza è giunto a compimento.

La dialettica tra *Les Ombres de Francesca da Rimini et de Paolo Malatesta* e l'abbraccio che ha luogo nella modesta cameretta chiama lo spettatore a riconoscere le due rappresentazioni come attualizzazioni diverse di un unico archetipo [figg. 6 e 7]. Il bacio di Paolo e Francesca si trasfigura, a distanza di settecento anni, in quello della coppia di *Apeshit*. La vasta opera di decolonizzazione culturale compiuta dai Carter si incarna nella vicenda dei due giovani innamorati: la capacità di accostare il dato universale attraverso una stretta fenditura, svelata nella sua massima significazione, è un tratto tipico della *Divina Commedia* dantesca. Proprio il quinto canto dell'*Inferno*, infatti, segna l'ingresso della cronaca accanto all'epica: accanto ai personaggi della letteratura e della grande storia collettiva, trovano posto i due sventurati protagonisti d'una vicenda privata. La tradizione dell'amore cortese aveva il volto di Francesca, e il codice cristiano della carità quello del viandante. Il contrasto tra le due opzioni assume la forma dello svenimento finale: immedesimandosi in lei fino al patimento, il pellegrino aveva compreso la condanna e la compassione. Spesso, per Dante, la chiave d'accesso ai misteri decisivi dell'esistenza umana è nelle pieghe più intime del reale, che anzi soltanto in questa luce mostrano tutta la loro verità. Gli esempi nel poema sono numerosi, e certamente il canto V dell'*Inferno* ospita quello più celebre. Il conflitto tra la follia delle pulsioni amorose e l'ordine governato dalla ragione e dalla *caritas* trova nella storia di Paolo e Francesca una formulazione indimenticabile, capace di commuovere il pellegrino e il lettore fino alla pietà. Ma non solo questo: all'altezza della composizione dell'*Inferno*, infatti, Dante ci testimonia di essere approdato a un nuovo ordine di comprensione della realtà, che lo spinge a ripensare da una nuova prospettiva persino i più torbidi fatti di cronaca del suo tempo. Nella cameretta in cui i due giovani si abbracciano e si baciano avviene la medesima intensificazione e valorizzazione dell'umano che Dante ha scoperto in Beatrice, *mulier carnea* «venuta / da cielo in terra a miracol mostrare».

In forza della centralità del segmento relativo a Paolo e Francesca nell'ordito complessivo di *Apeshit*, il videoclip rivendica il proprio posto nel catalogo delle produzioni cinematografiche dantesche. Rispetto alle realizzazioni più mature e convincenti (ad opera di Iannucci-Edmunds e Greenaway-Phillips), la componente visuale propriamente dantesca è, in termini quantitativi, minoritaria, collocata all'interno di un'ampia trama di presenze iconografiche disperate. Eppure, non solo la traccia mnestica dell'*Inferno* svolge un ruolo cruciale, ma la stessa meditazione sulla storia umana proposta dai Carter riceve, attraverso le categorie medievali e dantesche, un vantaggioso chiarimento. Non è certo produttivo chiedersi quale 'idea di Dante' sia testimoniata da questo particolarissimo esempio di visualizzazione dantesca (Battaglia Ricci 2019). Lo scopo di Beyoncé e Jay-Z non è certo illustrare o ricostruire il testo del poema nella sua specificità. Ciononostante, il videoclip *Apeshit* testimonia non soltanto la permanenza e la trasformazione della *forma mentis* tipologica ma anche la resistente potenzialità dell'immaginario dantesco, che continua a generare esiti imprevedibili: Dante, in qualche modo, ancora oggi continua a «produrre TV» (Iannucci 1994). Riscrivendo i termini fondamentali della categoria di tipologia, i



Carter applicano un'enorme pressione sulla nozione di partenza, finendo per individuare in sé stessi – e nell'intera comunità afroamericana – il luogo del 'ritorno potenziato' (Ohly 1977). Siamo di fronte a un'ardita rielaborazione, o 'deteologizzazione', della figuratività scritturale, piegata alle necessità più urgenti della cultura *black* contemporanea.

Bibliografia

- The Carters, *Apes**t*, regia di Ricky Saiz, pubblicato nel canale youtube *BeyoncéVEVO* il 16 giugno 2018, al link < <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA> > [accessed 24 February 2021].
- L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2019.
- D. Chapman, "'Apes**t': Blackness, Allegory, Power', *Journal of Popular Music Studies*, XXX/4, 2018, pp. 67-70.
- S. Devillers, 'Beyoncé et Jay-Z, monarques de la culture', *France inter*, 18 giugno 2018, al link < <https://www.franceinter.fr/emissions/l-edito-m/l-edito-m-18-juin-2018> > [accessed 24 February 2021].
- M. El Hissy, 'Bey and Jay, or, The New Royal Hip-Hop/Pop. Beyoncé's and Jay-Z's Politics and Aesthetics of Self-Portrayal', *Collateral Journal. Collision*, XXXII, 2019, al link <<http://collateral-journal.com/index.php?collision=32>> [accessed 24 febbraio 2021].
- D. Hicks, *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, colonial violence and cultural restitution*, Londra, Pluto Press, 2020.
- F. Ohly, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977, tr. it. di B. Argenton e M.A. Coppola, *Geometria e memoria. Lettera e allegoria nel Medioevo*, a cura di L. Ritter Santini, Bologna, Il Mulino, 1985.
- D. Oore, 'Apes**t: Heaven & Earth', *Journal of Popular Music Studies*, XXX, 2018, pp. 45-50.
- L. Plate, 'Dancing at the Museum. Parataxis and the Politics of Proximity in Beyoncé and Jay-Z's "Apeshit"', *Stedelijk Studies. Towards a Museum of Mutuality*, VIII, 2019, link <<https://stedelijkstudies.com/issue-8-towards-a-museum-of-mutuality/>> [accessed 24 febbraio 2021].
- P. Savryn, "'Yellow Basquiat in My Kitchen Corner": Jay-Z, Beyoncé, and Contemporary Black Artists', *Bowdoin Journal of Art*, II, 2016, al link <https://www.academia.edu/23970390/_Yellow_Basquiat_in_My_Kitchen_Corner_Jay_Z_Beyonc%C3%A9_and_Contemporary_Black_Artists > [accessed 24 February 2021].
- C. Segre, *La pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- E. Silberstein, "'Have You Ever Seen the Crowd Goin' Apeshit?": Disrupting Representations of Animalistic Black Femininity in the French Imaginary', *Humanities*, VIII/3, 2019, al link <<https://www.mdpi.com/2076-0787/8/3/135> > [accessed 24 febbraio 2021].
- C. Vernallis, 'Tracing the Carters Through the Galleries', *Journal of Popular Music Studies*, XXX, 2018, pp. 25-42.



4.4. Paolo e Francesca nei due film sull'*Inferno* del 1911

di Cristina Jandelli

Nel 1911, in occasione dei cinquecentonovanta anni dalla morte di Dante e dei cinquanta dell'Unità d'Italia, escono due pellicole, distribuite a livello nazionale e internazionale, entrambe adattamento dell'*Inferno* dantesco. La loro novità consiste nel riprodurre intere cantiche e non più singoli personaggi o episodi come era avvenuto per i cortometraggi di ispirazione dantesca realizzati in Italia negli anni precedenti (*Pia dei Tolomei*, Cines 1908; *Francesca da Rimini*, Comerio 1908; *Il conte Ugolino*, Itala Film 1909) che pure testimoniano il ruolo di Dante nel processo di costruzione dell'identità nazionale italiana (Welle 2004 e Havely 2012).

Nel gennaio 1911 esce con grande successo in Italia, e poi in Francia, Spagna, Gran Bretagna, Ungheria e Stati Uniti, *Visioni dell'inferno* (Helios Film 1911), regia di Giuseppe Bernardi e Arturo Busnengo, lunghezza 400 metri per un totale di 15 minuti, 25 quadri animati e 18 didascalie, ritrovato nella Filmoteca Vaticana e restaurato nel 2008. Tre mesi dopo viene distribuito l'*Inferno* della Milano Films (restaurato dalla Cineteca di Bologna [De Sanctis, Marotto 2007] e pubblicato in DVD nel 2011), diretto da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan, film in 5 bobine, lunghezza di 1000 metri per un'ora circa di proiezione, composto da 54 quadri animati. Viene proiettato sotto l'egida della Società Dante Alighieri per la prima volta il 1° marzo 1911 al Teatro Mercadante di Napoli, presenti Benedetto Croce, Roberto Bracco e Matilde Serao. Una proiezione privata venne riservata al re. Entrambi i film dedicano un episodio a Paolo e Francesca, che la didascalia di *Visioni dell'inferno* introduce con queste parole: «Paolo e Francesca la coppia peccaminosa / “Vagano nell'aria trascinati / da turbini di vento, / raccontano a Dante la storia / del loro triste amore”», e *Inferno*, più filologicamente: «Paolo e Francesca. “Quali colombe dal disio chiamate / Con l'ali alzate e ferme, al dolce nido / Volan per l'aere; dal voler portate».

Prima di procedere a un'analisi comparativa dei due episodi, sarà necessario sintetizzare la diversa genesi delle opere e la loro diversa importanza nella storia del cinema. Per lunghezza, costi, effetti speciali innovativi e imponente campagna pubblicitaria l'*Inferno* della Milano Films viene ricordato come il primo colossal italiano (Welle 2004, Canosa 2007 e 2011). *Inferno* colleziona numerosi primati, fra cui quello di essere stato censurato, nel 1914, per l'ultimo quadro, espunto dalla pellicola per ragioni ideologiche e politiche legate all'irredentismo: scompare la ripresa 'dal vero' del monumento di Dante eretto a Trento con cui nel 1911 si chiudeva la sontuosa opera di adattamento cinematografico che eleggeva il poeta a guida identitaria della patria [fig. 1]. *Inferno* è anche il primo film iscritto al Registro pubblico generale della proprietà intellettuale, cioè per la prima volta in Italia si chiede il *copyright* per un film. Infine viene distribuito mediante un sistema di vendita 'in esclusiva per zona' ideata da Gustavo Lombardo (poi fondatore della Titanus) per trarre il massimo profitto economico da uno sfruttamento intensivo delle copie, sia in Italia che all'estero. Ma il primato che più di tutti gli altri si riconosce all'opera della Milano Films è culturale: il film diffonde e spettacolarizza a livello transnazionale la cantica più nota del poema dantesco, intrattiene e insegna, e contemporaneamente chiede il riconoscimento artistico del cinema ormai in grado, per ambizioni e durata dello spettacolo, di rivaleggiare con il teatro. Però *Inferno* non sarebbe un'opera così conosciuta e discussa fin dalla sua prima uscita nelle sale se tutte queste promesse di successo non



fossero state insidiate da un piccolo film realizzato in fretta e furia per sfruttare l'imponente campagna commerciale e pubblicitaria allestita da Lombardo mentre *Inferno* posticipava l'uscita a causa della sua complessa realizzazione. La messa in scena di *Inferno* era supervisionata da Adolfo Padovan, epigrafista e saggista, studioso di Dante e di edizioni dantesche nonché redattore Hoepli della *Divina Commedia, riveduta nel testo e commentata da G.A. Scartazzini* (1899). Per Padovan Dante rappresenta un caso esemplare di 'poeta scultore', così lo studioso si propone di amplificare le doti plastiche della cantica con l'ausilio del modello iconografico fornito dalle tavole di Gustave Doré. Il set è assai complesso, gli effetti speciali numerosi, *Inferno* tarda a uscire e nel frattempo agli esercenti è offerta l'occasione di comprare un altro film invece dell'attesissimo lungometraggio dantesco.

Visioni dell'Inferno e *Inferno* si collocano agli antipodi sia in una prospettiva storiografica che dal punto di vista realizzativo. Il primo viene prodotto da una piccolissima casa di produzione, la Helios di Velletri, il secondo inizia vincendo un concorso per pochi quadri e completa l'impresa in un importante stabilimento di Milano (De Berti 2000). Il budget del primo è irrisorio quanto lo sforzo economico profuso nel secondo appare imponente. Di *Inferno* si dice: «it contributed significantly to a tendency toward multi-reel or feature length film» (Welle 2004, p. 36). *Visioni dell'inferno* è invece una sorta di breve instant movie, viene così recensito su «The Moving Picture World» del 6 gennaio 1912: «There is no pretense of art; the thing is evidently a very hurried effort to give a very cheap edition of the marvelous original». Il primo è un lussuoso film d'arte, l'altro un breve film fantastico-spettacolare. Con *Inferno* il distributore Gustavo Lombardo inaugura una nuova strategia di diffusione nazionale e internazionale dei prodotti italiani, per *Visioni dell'Inferno* la dinamica e giovanissima poliglotta Frieda Klug che lo rappresenta su diversi mercati internazionali («one of the most formidable rivals of Lombardo», secondo Colonese Benni 2004, p. 21) si muove in modo spregiudicato, tanto da venir accusata di concorrenza sleale e da subire una causa giudiziaria (Dall'Asta 2010). L'uscita anticipata di *Visioni dell'Inferno* intralcia gli affari di Lombardo e sfrutta il clamore mediatico suscitato dal colossale. Di qui un aggressivo annuncio, negli Stati Uniti, della Monopol Film Co., che aveva acquistato il film da Lombardo e lo proponeva con didascalie in inglese, pubblicato sul «New York Dramatic Mirror» del 1911:

Beware of fraud! (Look out for pirates): "We have reason to know that the same group of light weight [Jeffries-Johnson] is making all speed to foist upon the tra-



fig. 1 L'inquadratura finale di *Inferno* (Milano Films 1911) fatta rimuovere dalla censura nel 1914: il monumento di Dante a Trento.



fig. 2 Minosse. In alto a sinistra l'incisione di Doré, in alto a destra il personaggio raffigurato in *Visioni dell'Inferno* (Helios Film 1911); in basso la didascalia e il quadro animato di *Inferno*.



fig. 3 Francesca a seno nudo nell'episodio di *Visioni dell'Inferno*.



de and the public a fake production of the genuine Dante's *Inferno* by the Milano Films Co. We understand that it is a hurried steal of the authentic Dante which has been endorsed by the Italian press and applauded by the King of Italy, and for which we hold the American rights.

Lombardo vende l'autentico *Dante's Inferno* (titolo americano di *Inferno*), l'altra è una frode, un atto di pirateria. Il rilievo che viene dato al caso di concorrenza sleale sulle principali riviste di cinema italiane e su alcuni periodici americani mostra le reazioni della stampa quasi totalmente schierate a favore di Lombardo, personalità nota nel comparto industriale italiano che, a differenza di Klug, possedeva una lussuosa rivista alla moda, *Lux*, dalle cui colonne tuonava contro il fake film. L'intraprendente distributrice cinematografica venne sostenuta in Italia solo da *La Vita Cinematografica*, antagonista della *Lux*. Eppure sia in Italia che in Spagna e negli Stati Uniti l'accoglienza di *Visioni dell'Inferno* fu sostanzialmente positiva (Colonnese Benni 2004, pp. 61-63).

Il caso di *Visioni dell'Inferno* costituisce la riprova di quanto, nei primissimi anni Dieci del Novecento, il confine fra film d'arte e film di trucchi fosse labile, dal momento che *Inferno* presenta doppie, triple e quadruple esposizioni, sovrimpressioni per far apparire e scomparire personaggi, trasformazioni a vista, numeri circensi e acrobatici, con personaggi 'volanti' e largo impiego di fondali neri: nel film il supervisore Emilio Roncarolo impiegò tutti i principali trucchi méliésiani, combinandoli e adattandoli agli episodi narrati nella cantica (Bernardini 1985 e 1996). *Visioni dell'Inferno* è più rudimentale, breve, nervoso ma anche maggiormente stilizzato, quasi espressionista nel trattamento delle luci e nelle figurazioni geometriche dell'impianto scenografico. È più rapido e dinamico e avvicina maggiormente gli attori alla macchina da presa. Ma i due film si basano sulla stessa concezione strutturale a quadri animati, con ampio l'impiego di effetti speciali e la composizione dell'inquadratura ricalcata, in entrambi i casi, sulle popolari illustrazioni di Gustave Doré. Tale similarità di impianto permette di entrare più a fondo nella rappresentazione visiva e sensoriale di un modo di adattare l'episodio dantesco di Paolo e Francesca allo stesso tempo assai simile e piuttosto diverso, come due perfette variazioni su tema. In questo senso i due film procedono in modo sostanzialmente parallelo, perfino dedicando all'episodio del V canto una certa estensione narrativa e prevedendo l'inserimento di un flashback.

«Nei due *Inferno* si punta



fig. 4 Il flashback con l'omicidio degli amanti in *Visioni dell'Inferno*.



fig. 5 *Inferno*: Dante parla con Francesca.



fig. 6 Il flashback degli amanti in *Inferno*.



fig. 7 I dannati di *Visioni dell'Inferno*.



all'inganno spaziale, all'illusione ottica, nell'intento di restituire in maniera plausibile le fantasie visionarie di Dante (e di Doré)» (Lasi, Gherardi 2011): in entrambi i film le incisioni dell'illustratore ottocentesco sono impiegate come modello visivo esplicito, a livello di composizione figurale ma anche per quanto riguarda il valore plastico dell'immagine, laddove il nero, che in Doré contrappone lo spazio oscuro a quello illuminato, viene reso cinematograficamente attraverso lo sfondo o parti di inquadratura nere che costituiscono uno spazio vuoto ma anche un luogo di meraviglie, una *Wunderkammer* dove gli effetti speciali prendono vita. Del resto «La *Commedia* è composta con una tale serie di dispositivi linguistici e retorici legati al segno iconico che si presta a una vera e propria lettura cinematografica, ovvero una lettura che metta in evidenza le immagini pre-cinematografiche evocate nel lettore dal poema» (Tigani Sava 2007, p. 53).

Per evidenziare la diversa eppure simile concezione dei quadri in entrambi i film, ci si può riferire al segmento di Minosse che compare sia in *Visioni dell'Inferno* che in *Inferno*. Doré ne mostra la figura di spalle, in torsione, con la luce puntata sull'imponente muscolatura, la coda che lo avvolge come un serpente, il volto nascosto sotto la corona: la stessa posizione, sulla destra dell'inquadratura, è riprodotta in entrambi i film, con calco visivo molto evidente. Il quadro in *Inferno* è introdotto dalla didascalia descrittiva: «Ogni anima colpevole si presenta davanti al giudice Minosse che gli assegna la punizione. Consente ai poeti di passare». L'attore robusto che interpreta, totalmente nudo, Minosse, compie gesti ampi di deissi, atteggia il volto in modo marcato, la sua coda non si muove e fa smorfie di profilo mentre la fotografia dell'inquadratura appare estremamente accurata, uniformemente illuminata con scarso contrasto: nel recente restauro, è virata in un delicato tono verde azzurro.

In *Visioni dell'Inferno* il quadro è anticipato dalla didascalia descrittiva: «Ingresso al secondo girone. I poeti vedono Minosse, il giudice dell'Inferno, che assegna ad ogni dannato il proprio posto». L'attore che interpreta Minosse è inquadrato più da vicino dell'altro, non mostra il fisico scultoreo del personaggio di Doré, il dorso è più comune, meno muscoloso ma, a differenza dell'altro personaggio cinematografico, appare coperto dalla vita alle cosce da un'ampia spira di serpente che si muove all'estremità, anche se in modo rudimentale: il movimento della coda e la coda in sé, evidenziata dal chiaroscuro con la pelle diafana dell'attore, costituisce un'attrazione visiva esibita del quadro dantesco. Rispetto all'altro, l'attore che interpreta il Minosse della Helios Film viene inquadrato più da vicino ed è meglio esposto, il corpo imponente è illuminato di spalle e non si vede il suo volto che Dante sullo sfondo è intento a guardare, isolato contro una parete nera, molto piccolo a confronto, e rivolto verso lo spettatore. La sproporzione figurale e il gioco di sguardi evidenziano l'accuratezza della messa in scena [fig. 2].



fig. 8 L'illustrazione di Doré e i dannati di *Inferno*.



Si direbbe che *Visioni dell'Inferno* rivisiti l'episodio in modo meno convenzionale, mentre *Inferno* propone un'iconografia più tradizionale (Gailleurd 2011) e una resa figurale meno incisiva. Si ha molto da guardare dentro l'inquadratura di Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo, i piani di visione sono molteplici e ben delineati, le figure più vicine e incombenti rispetto all'altra pellicola. È quanto accadrà anche con l'episodio di Paolo e Francesca che, rispetto alla messa in scena della Milano Films, nel film Helios prevede una sorpresa clamorosa, destinata a suscitare una vasta eco.

Niente bacio, per questi galeotti cinematografici, in nessuno dei due casi. Ma per entrambi una sequenza narrativa che interrompe il flusso monotono, anche se visivamente sorprendente, delle inquadrature fisse precedenti. Per Paolo e Francesca, in entrambi i film, dal semplice quadro animato si passa al racconto in tre parti: tre episodi di cui il centrale, si è detto, in flashback. In *Inferno* questa articolazione fa parte di un disegno più generale. Alla maniera dei film d'arte dell'epoca, ciascuna delle parti in cui è suddiviso il film propone un episodio narrativo: Paolo e Francesca è quello della prima, la seconda racconta l'accecamento di Pier delle Vigne e la terza il conte Ugolino. *Visioni dell'Inferno*, seguendo il racconto dantesco, utilizza un flashback in costume in modo più rapido e 'ravvicinato', ma soprattutto mostra la morte degli amanti, omessa da *Inferno*. In *Visioni dell'Inferno*, quando i corpi di Paolo e Francesca scendono dal loro scenografico volo, introdotto dal flusso delle anime che dura oltre un minuto, l'attrice della Helios coperta di leggere garze mostra un seno nudo mentre l'altro è lievemente sorretto dall'attore che interpreta l'amante. È una scena decisamente erotica, Francesca si sostiene al busto muscoloso di Paolo e lo cinge discinta con il braccio destro. Dante e Virgilio li osservano e ci danno le spalle, ritagliati dentro un contromascherino posto in basso a sinistra dell'inquadratura, doppi dello spettatore sorpreso dalla sensuale apparizione [fig. 3]. Di qui si passa bruscamente al flashback in costume del duplice omicidio [fig. 4]. Una scena da grand guignol dell'Ottocento: *Visioni dell'Inferno* dispone la morte degli amanti in avampiano, Paolo cade con garbo cortese sopra Francesca, mentre Gianciotto si dispera. Il quadro successivo mostra le anime che si allontanano e Dante che si abbatte al suolo come fulminato, anche se la caduta finisce fuori dal quadro.

In *Inferno* l'episodio di Paolo e Francesca è meno clamoroso e brutale, più composto: il volo degli amanti su fondo scuro (mentre Dante e Virgilio vengono mostrati a figura intera di spalle) appare flessuoso, più fluido e meno brusco dell'altro che conduceva gli attori repentinamente a terra. In *Inferno* i due amanti restano sospesi in aria coperti da veli chiari, Francesca con uno strascico liberty sfiora il suolo [fig. 5] e declama rivolta a Dante con gestualità ampia, fino a levare completamente in alto il braccio destro, per poi avvicinarlo al petto, secondo la tradizione magniloquente della tradizione teatrale. Qui si inserisce una seconda didascalia: «Il racconto di Francesca. "Noi leggevamo un giorno per diletto / Di Lancillotto, come amor lo strinse: / Soli eravamo e senza alcun sospetto"». Segue il flashback. In un interno decorato di arazzi gli amanti, in abiti damascati, parlano a lungo fra loro con gesti di disperazione. L'attore mima, in piedi, davanti a un leggio, le parole del libro galeotto [fig. 6] e Francesca, dalle lunghe trecce, gli si avvicina fino appena ad abbracciarlo quando interviene bruscamente una nuova didascalia: «Dante si commuove al racconto di Francesca e sviene. "E caddi come corpo morto cade"». A questo punto gli amanti si congedano da Virgilio e Dante e l'attore che interpreta il poeta, Salvatore Papa, si distingue per una caduta supina perfettamente orizzontale, secondo il dettato poetico e precipita esattamente al centro dell'inquadratura.



Rispetto all'episodio narrativo della Helios Film quello della Milano Films appare ampiamente castigato, inscenato seguendo la lettera del film d'arte, dove i ricchi interni storici riproducevano le scene teatrali e la relativa gestualità che, per l'assenza della parola, rimaneva inerte nel racconto cinematografico. A descrivere l'episodio dantesco restano i corpi fluttuanti, resi con trucchi scenotecnici di tradizione secolare, e un abbraccio repentinamente mozzato dal montaggio. Nessun accenno diretto al desiderio, alla passione e alla morte.

Resta da indagare quale ruolo abbia, nel contesto dell'episodio di Paolo e Francesca, l'opera grafica di Gustave Doré. L'incisione numero tredici mostra uno spazio affollato da centinaia di anime al cui interno la luce isola i due amanti. La scelta di entrambi i film va in una direzione diversa rispetto al dettato iconografico ottocentesco, che però appare ancora una volta analoga nelle due soluzioni cinematografiche adottate. Si è detto che *Visioni dell'Inferno* apre l'episodio con una lunga inquadratura di corpi sospesi, fasciati di garze e veli, contro il nero dello sfondo [fig. 7]: si tratta di una sorta di ingrandimento della scena di Doré, con numerosi corpi che sfilano in orizzontale vicino alla cinepresa e dunque davanti allo spettatore, ma mancano Paolo e Francesca. Lo stesso quadro è riprodotto anche ne *L'Inferno*, e dura a lungo. In entrambi i film, a questa visione d'insieme di corpi fluttuanti segue, introdotto da didascalia, il vero e proprio racconto dell'incontro di Dante con Paolo e Francesca, quello che Doré, in una sola incisione, non poteva che condensare in un'immagine riassuntiva [fig. 8]. Il cinema dilaziona l'ingresso dei protagonisti dell'incontro dantesco, orchestra, organizza il tempo del racconto. In *Inferno* prende vita una rievocazione morigerata e purgata dell'incontro di Dante con gli amanti dannati, attenta a non turbare la sensibilità degli spettatori intellettuali e borghesi. A *Visioni dell'Inferno* bastano pochi secondi per inscenare un sensazionale tripudio di lussuria.

Bibliografia

- A. BERNARDINI, 'L'"Inferno" della Milano-Films', *Bianco e Nero*, n. 2, aprile-maggio 1985, pp. 90-111.
- A. BERNARDINI, 'I film dall'"Inferno" dantesco nel cinema muto italiano', in G. CASADIO (a cura di), *Dante nel Cinema*, Ravenna, Longo, 1996.
- M. CANOSA, La celluloido e il bronzo. Un monumento a Dante: l'"Inferno" della Milano Films, *Cinegrafie*, 20, 2007, pp. 360-383.
- M. CANOSA, *Un monumento a Dante*, in Id. (a cura di), *Cento anni fa. "Inferno"*, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011.
- V. COLONNESE BENNI, 'The Helios-Psiche Dante Trilogy', in A. IANNUCCI (ed.), *Dante, Cinema & Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004.
- M. DALL'ASTA, 'On Frieda Klug, Pearl White, and Other Traveling Women Film Pioneers', *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 2, 2010, pp. 310-323.
- R. DE BERTI, G. BERTELLINI, 'Milano Films: The Exemplary History of a Film Company of the 1910s', *Film History*, 3, 2000, pp. 276-287.
- M. DE SANCTIS, A. MAROTTO, 'Ritorno all'inferno. "L'Inferno" della Milano Films: documentazione del restauro dell'edizione italiana 1911', *Cinegrafie*, 20, 2007, pp. 331-359.
- C. GAILLEURD, 'L'iconographie dantesque aux origines du cinéma italien', *Double Jeu. Théâtre / Cinéma*, 8, 2011, pp. 51-68 < <https://journals.openedition.org/doublejeu/1029> > [accessed 25 March 2021].



N. HAVELY, 'Epilogue: Dante and Early Italian Cinema: The 1911 Milano-Films "Inferno" and Italian Nationalism', in A. AUDEH, N. HAVELY (eds.), *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

G. LASI, D. GHERARDI, "'L'Inferno". Grandioso Film d'Arte della Milano Films', *Cinegrafie*, 20, 2007, pp. 313-330.

F. TIGANI SAVA, *Dante scrive il cinema. Per una lettura cinematografica della "Divina Commedia"*, Catanzaro, Max, 2007.

J.P. WELLE, 'Early Cinema, Dante's "Inferno" of 1911, and the Origins of the Italian Film Culture', in A. IANNUCCI (ed.), *Dante, Cinema & Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004.