



LUCIA BATTAGLIA RICCI

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

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

1. Il peso della tradizione

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Un 'padre' ingombrante: Gustave Doré

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

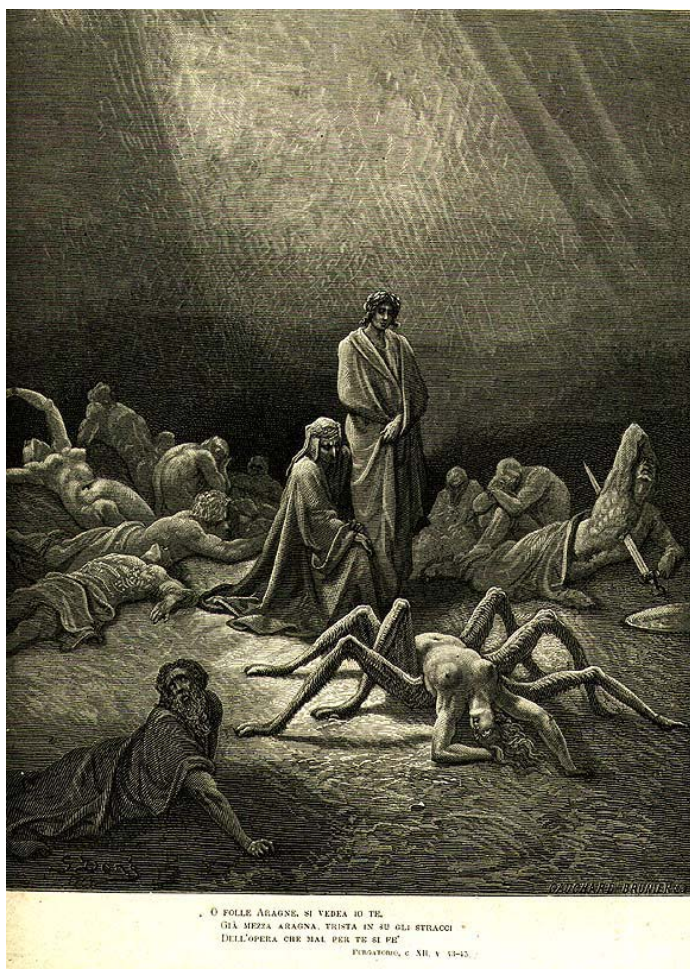


Fig. 3 Gustave Doré, Purgatorio XII, 1861, Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gustave_Dore_Inferno1.jpg

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

3. Non solo Doré

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

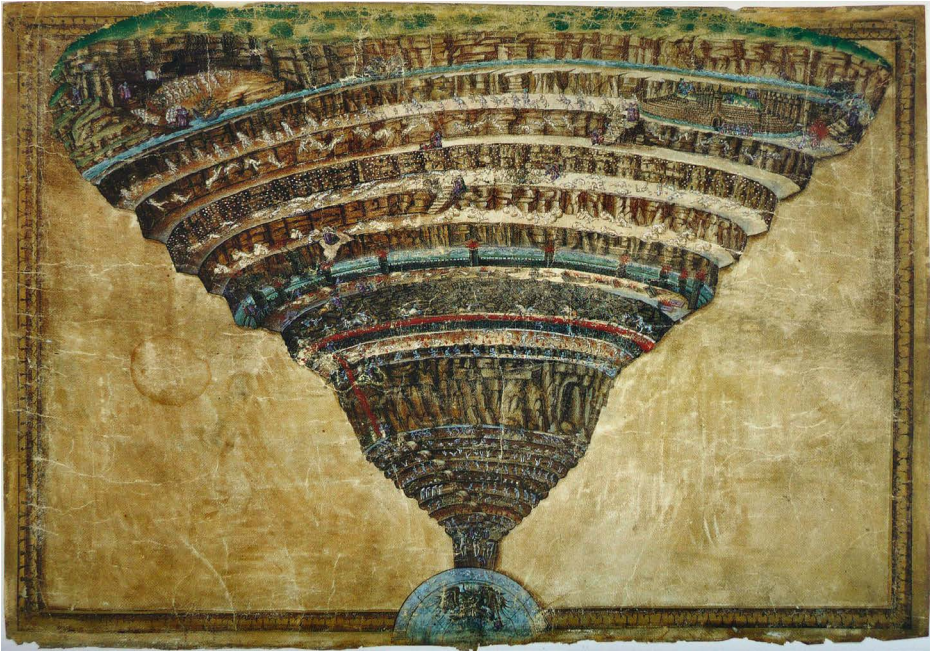


Fig. 6 Sandro Botticelli, Voragine infernale, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Reg.lat.1896.pt.A, c. 101r, 1480-95 ca, Public Domain, Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_Carte_de_l%27Enfer.jpg



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



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

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

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

Bibliografia

- ALIGHIERI D. (1968), *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, in The Dartmouth Dante Project, *Nel mezzo del cammin di nostra vita*, <<https://dante.dartmouth.edu/>> [accessed 21 Maggio 2024].
- AUERBACH E. (1963), *Studi su Dante*, tr. it. a cura di Maria Luisa De Pieri Bonino, Milano, Feltrinelli.

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

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

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

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

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

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

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

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