

“Esiste una prima lettura della *Commedia*; non ne esiste un’ultima, poiché il poema, una volta scoperto, continua ad accompagnarci fino alla fine. Come la lingua di Shakespeare, come l’algebra o il nostro stesso passato, la *Divina Commedia* è una città che non riusciremo mai ad esplorare nella sua interezza; la terzina più consunta e ripetuta può, una sera, rivelarmi chi sono o cos’è l’universo.”

J. L. BORGES

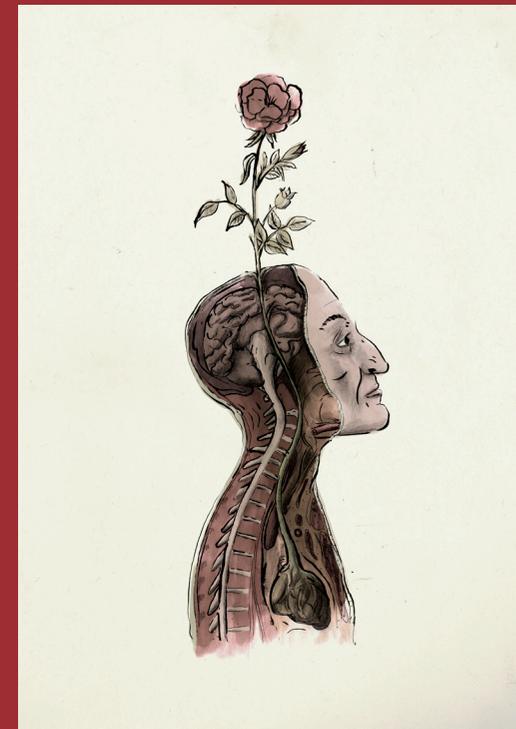
Edizioni Sinestesie

LA PAROLA DEL POETA

La parola del Poeta

Tradizione e “ri-mediazione” della *Commedia* di Dante
nella cultura contemporanea

A cura di
VINCENZO SALERNO



Biblioteca di Sinestesie
26

€ 20,00



9 788898 169764

BIBLIOTECA DI SINESTESIE

Nella stessa collana:

1. MORENO SAVORETTI, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*
2. ANNIBALE RAINONE, *Udire spari. Appunti di critica teatrale*
3. MICHELE BIANCO, *Reditus ad Deum, Filosofia e Teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*
4. *A tavola con le parole. Il cibo e il vino negli scrittori liguri e piemontesi*, a cura di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE
5. CRISTIANA CAFINI, *Immagini del Giappone nel Mikado di Gilbert & Sullivan*
6. CRISTIANA CAFINI, *L'influenza dell'Oriente nel teatro musicale europeo di fine secolo*
7. *A Cristiana. Contributi di ANGELO FÀVARO e LUIGIA SORRENTINO*
8. *Pitture di parole. Per Barbara Zandrino*, a cura di GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI e VALTER BOGGIONE
9. *Prospezioni. Studi su Foscolo, d'Annunzio, Svevo, Luzi*, ebook. Contributi di ENZA LAMBERTI, CARLANGELO MAURO, DARIO STAZZONE
10. CARLANGELO MAURO, *Rifare un mondo. Sui «Colloqui» di Quasimodo*
11. *Indagini letterarie*, ebook. Contributi di ANNAMARIA ANDREOLI, MARILINA DI DOMENICO, ANGELO FÀVARO, ROSA GIULIO, GABRIELLA GUARINO, PIERPAOLO LAURIA, ALFONSO MALINCONICO, VERONICA PESCE, ANTONIO SACCOCCIO, DARIO STAZZONE, MARIA LUCIA ZITO
12. *Pier Vittorio Tondelli o la scrittura delle "occasioni autobiografiche"*, a cura di ANGELO FÀVARO
13. GUGLIELMO PISPISA, *Tondelli e gli anni ottanta. Rilettura di un decennio attraverso il suo cantore predestinato*
14. *Giovanni Pascoli, a un secolo dalla sua scomparsa*, a cura di RENATO AYMONE
15. *Per Giudici*
16. *Letteratura e arti dal Barocco al postmoderno*, ebook. Contributi di LUCILLA BONAVITA, ANGELO FÀVARO, CLIZIA GURRERI, ANNA LANGIANO, STEFANO LO VERME, ALESSANDRA OTTIERI, RAFFAELLA PICELLO, CARLA PISANI, ANNA POZZI, ANTONELLA SANTORO, CRISTINA UBALDINI, SEBASTIANO VALERIO
17. *'Liberi di dire'. Saggi su poeti contemporanei. Fontanella, Volponi, Persanti, Neri, Cucchi, De Angelis*
18. ANNAMARIA ANDREOLI, *Il popolo autore nella 'Figlia di Iorio' di Gabriele d'Annunzio*
19. *Alberto Moravia e 'La ciociara'. Storia. Letteratura. Cinema II*, introduzione e cura di ANGELO FÀVARO
20. LINA IANNUZZI, *L'opera di Verga e altri studi di critica letteraria*
21. LINA IANNUZZI, *Il carteggio Tenca-Maffei. Storia, letteratura e arte nell'Italia del Risorgimento*
22. *Le madri: figure e figurazioni nella Letteratura Italiana contemporanea*, introduzione e cura di LAURENT LOMBARD
23. GIORGIA FISSORE, *La follia della ragione*
24. ROBERTA GIORDANO, *Il poema onirico. Boccaccio e Chaucer*
25. GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*, introduzione a cura di MORENO SAVORETTI

La parola del Poeta

Tradizione e 'ri-mediazione' della *Commedia* di Dante
nella cultura contemporanea

a cura di
VINCENZO SALERNO

EDIZIONI SINESTESIE

La presente pubblicazione è stata realizzata con il contributo del Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute, dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

Proprietà letteraria riservata

© Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-98169-76-4 *cartaceo*
978-88-98169-77-1 *ebook*

Grafica, fotocomposizione e stampa
TIPOLITOGRAFIA BUONAIUTO
Via Prol. to Matteotti – Tel. 081/942663 – Sarno (Sa)
stampabuonaiuto@virgilio.it

Dicembre 2014

In copertina: PATRICK WATERHOUSE, Dante, 2010, © Fabrica

INDICE

Introduzione (VINCENZO SALERNO).....	Pag. 7
<i>La ballata di Dante</i> (NICOLA BOTTIGLIERI).....	» 13
<i>Best sellers</i> danteschi nella Spagna contemporanea (ROBERTA ALVITI).....	» 27
<i>Inferni</i> di Dante nelle edizioni italiane contemporanee illustrate (VINCENZO SALERNO).....	» 45
La <i>Commedia</i> dantesca e la fotografia tra documentazione, estetica e <i>fiction</i> (ILARIA SCHIAFFINI).....	» 67
Il paesaggio sonoro della <i>Divina Commedia</i> . Fonte letteraria e ispirazione musicale (FRANCESCA GUERRASIO).....	» 97
L' <i>Inferno</i> di Dante tra tradizione, marketing e cultura popolare (ROBERTO BARONTI MARCHIÒ).....	» 117

VINCENZO SALERNO

INTRODUZIONE

Raccontando la storia del suo incontro, incredibilmente «tardivo», con Dante – ovvero la storia della conoscenza della *Commedia*, «opera massima della letteratura», per il tramite della traduzione inglese di John Aitken Carlyle col corredo dello splendore «immenso e indefinito» delle tavole di Gustave Doré – Jorge Luis Borges così scriveva:

Esiste una prima lettura della *Commedia*; non ne esiste un'ultima, poiché il poema, una volta scoperto, continua ad accompagnarci fino alla fine. Come la lingua di Shakespeare, come l'algebra o il nostro stesso passato, la *Divina Commedia* è una città che non riusciremo mai ad esplorare nella sua interezza; la terzina più consunta e ripetuta può, una sera, rivelarmi chi sono o cos'è l'universo.¹

L'esplorazione della *Comoedia* continua nella nostra contemporaneità, principalmente seguendo la «diritta via» tracciata negli ambiti di studio specialistico della critica dantesca. A testimonianza di tale ininterrotta attività potrebbero essere ricordate le numerose edizioni critiche delle tre Cantiche pubblicate negli ultimi anni; le nuove traduzioni nelle più disparate lingue straniere; gli aggiornatissimi repertori bibliografici, cartacei e digitali. Altrettanto significativa deve considerarsi la funzione 'archetipica' – a voler usare di nuovo le parole di Borges, il quale aveva 'incoronato' Dante col titolo di «poeta archetipico d'Italia e, quindi, di tutto l'Occidente»² – che la

¹ J.L. BORGES, *Italia – Il mio primo incontro con Dante*, Edizioni Dante & Descartes, Napoli 2008, pp. 49-51.

² *Ivi*, p. 21.

«materia» della *Divina Commedia* è ancora oggi in grado di esercitare su determinate modalità comunicative, letterarie e artistiche, indicate tra le forme meglio espressive della cosiddetta ‘cultura’ contemporanea. Innanzitutto, attraverso la «narrativa di consumo» – ricorrendo alla sempre più frequente riscrittura parodica di generi letterari ‘tradizionali’, raccontando con le strisce del *graphic novel*, oppure riflettendo sulla proliferazione dei romanzi a tema dantesco riconducibili al racconto *fantasy* o della *detective story* – dalla pittura alle illustrazioni ottenute attraverso l’elaborazione informatica, dalla musica alla fotografia – anche in questo caso dalle misure classiche alle più recenti sperimentazioni in digitale – dai *remake* cinematografici ai *videogames*.

Nei sei contributi che compongono questo volume – frutto di incontri e di seminari tematici sull’opera di Dante organizzati nell’ambito delle attività di ricerca del Laboratorio di Tecnica, Narrazione e Analisi del Linguaggio dell’Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale – principalmente si discute la presenza della *Commedia*, «matrice inesauribile di suggestioni per gli artisti di ogni tempo e luogo»,³ nella più diverse manifestazioni della nostra ‘cultura’ contemporanea. Nell’articolo d’apertura, al poema dell’Alighieri Nicola Bottiglieri riconduce uno dei ‘fili’ – insieme con il *Don Chisciotte*, con gli esempi europei dell’avventura picaresca, con i temi, i ritmi e i personaggi (per questa vicenda Dante, Beatriz e l’asino zoppo di nome Virgilio) del *corrido*, il canto popolare messicano – su cui si intreccia l’ordito della trama romanzesca di *El corrido de Dante*, dello scrittore peruviano Edoardo Gonzalez Viaña. Romanzo che, alla fine, potrebbe essere interpretato anche come metafora di una tragica «commedia umana»: quella messa in scena dagli immigrati ispanoamericani che, senza *green card*, negli Stati Uniti vivono alla stessa maniera delle anime perse nell’*Inferno* dantesco.

³ L. BATTAGLIA RICCI, *La tradizione figurata della «Commedia»*. *Appunti per una storia*, in «Critica del testo», XIV/2, 2011. Dante oggi / 2, p. 547.

L'inequivocabile funzione di 'ipotesto' del poema dell'Alighieri è, invece, attribuita da Roberta Alviti a due *bestsellers* pubblicati in Spagna: *El último Catón*, in assoluto il libro più conosciuto della scrittrice alicantina Matilde Asensi, ed *El noveno círculo* del madrilenio Fernando S. Llobera. In modo puntuale Alviti rintraccia – rispetto agli espliciti rimandi testuali e ai velati riferimenti al modello della *Commedia* – gli 'inserti' innovativi nei due romanzi: giallo storico eruditamente costruito su fonti religiose, descrizioni archeologiche, citazioni letterarie nel caso dell'Asensi; narrazione scandita secondo i *clichés* dei *thriller* di successo degli ultimi anni – soprattutto di marca statunitense – per la *detective story* raccontata da Llobera.

Alle 'traduzioni' contemporanee per immagini dell'«Inferno» dantesco – nello specifico, quattro edizioni stampate in Italia tra il 1999 e il 2012 – è dedicato il mio contributo. Nei due volumi 'tradizionalmente' illustrati di Lorenzo Mattotti e di Patrick Waterhouse – tavole e disegni colorati a mano e proposti con 'testo' a fronte, cioè a dire la versione integrale della prima Cantica – e nella 'sperimentale' grafica in digitale dell'antologia di Paolo Barbieri e della riscrittura per sole immagini 'in sedicesimo' di Emiliano Ponzi, diventano manifeste la 'funzione' innovativa dell'immagine – da «vademezum», come l'ha definita Achille Bonito Oliva – e il processo 'formativo', verso «nuova dimensione» culturale di ciascun artista coinvolto.

Nel suo saggio sulla storia dell'illustrazione fotografica della *Divina Commedia*, Ilaria Schiaffini delinea due direzioni diametralmente opposte: «l'una tesa a certificare la verità storica dei luoghi e dei personaggi su cui Dante ha costruito il racconto del suo viaggio oltremondano, l'altra avviata invece sulla strada della simulazione artificiale della narrazione in ricostruzioni d'epoca». Cronologicamente, l'iconografia pittorica dell'Inghilterra vittoriana e le prime rappresentazioni italiane in fotografia de *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, di Corrado Ricci

e dei *Paesaggi italici nella divina commedia* (sic.) di Vittorio Alinari, fra Otto e Novecento; fino alle interpretazioni fotografiche di episodi della *Divina Commedia* di due artiste contemporanee: Claudia Rogge e Valentina Vannicola.

Parte dal carattere ‘musicale’ della *Divina Commedia* il contributo di Francesca Guerrasio e da tale «prospettiva sonora» si discute anche la ‘trasduzione’ della fonte letteraria nelle opere musicali – moderne e contemporanee – di due compositori, Franz Liszt con la *Dante Sinfonia* e Salvatore Sciarrino con *Musiche per «Lectura Dantis» di Carmelo Bene* – per strumenti antichi su nastro magnetico – e *La voce dell’inferno*, opera radiofonica, nata dalla collaborazione con Edoardo Torricella, fino a *Musiche per la Divina Commedia di Dante Alighieri*. Nella diversità delle ‘estetiche’ e degli approcci compostivi, Guerrasio rileva la ricreazione di un «paesaggio sonoro unico ed inimitabile» in cui ciascun canto è concepito e disposto seguendo l’ordine di partiture sinfoniche.

Nell’articolo di chiusura, Roberto Baronti Marchiò analizza il ‘riutilizzo’ della *Commedia* – per il tramite del concetto di *remediation*, ovvero sia la ‘ri-mediazione’ rappresentativa infinitamente replicata di un’opera o di un evento in modi differenti – nelle forme di ‘creatività derivata’ tipiche della comunicazione mediatica contemporanea: il fumetto e i cartoni animati, la musica pop e i messaggi della pubblicità, le *sit-com* e gli adattamenti cinematografici, le riscritture letterarie e il *graphic novel*. Baronti giudica questo ‘spazio’ intermedio tra *high* e *popular culture* di difficile esplorazione e delimitazione a causa della presenza pulviscolare di «icone culturali» come Dante nei media, nella pubblicità e nelle nuove frontiere del web. «Un luogo spesso trascurato dall’accademia ma la cui esplorazione può invece riservare sorprese e sollevare questioni critiche anche complesse».

Il proposito del presente lavoro è di avere, almeno in parte, contribuito a tale esplorazione e di aver saputo cogliere – ancora una volta, seppure attraverso modi comunicativi e forme d’arte

differenti – l'attualità espressiva dell'eterna 'voce' di Dante. Quella stessa voce che, nella lettura di Carmelo Bene – dopo il provocatorio annuncio della «morte della poesia» – si era trasformata in «persona» diventando, infine, «parola del Poeta»⁴.

*e disse: "Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
dov'io per me più oltre non discerno.*

*Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
lo tuo piacere omai prendi per duce;
fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.*⁵

⁴ Cfr. l'articolo-intervista di Claudio Marabini – apparso su «Il Resto del Carlino» il 2 agosto 1981 – in occasione della *Lectura Dantis* di Carmelo Bene, ospitata nella Torre degli Asinelli a Bologna per il primo anniversario della strage alla stazione ferroviaria.

⁵ *Purg.*, XXVII, vv. 127-32.

NICOLA BOTTIGLIERI

LA BALLATA DI DANTE

Lo scrittore peruviano Edoardo Gonzalez Viaña¹, emigrato da giovane negli Stati Uniti, ed oggi residente a Salem, nell'Oregon, viene considerato uno dei massimi rappresentanti della nuova narrativa scritta negli Stati Uniti dai *latinos*, ossia la 'minoranza' che conta più di 40 milioni di persone che parlano spagnolo. Per «letteratura dei *latinos*» si intende sia la letteratura dei *chicanos* (i discendenti dei messicani da sempre originari del sud degli Stati Uniti, a cui bisogna aggiungere tutti quelli che sono emigrati dal Messico in tempi più recenti), sia quella prodotta dai migranti provenienti da vari paesi del continente latinoamericano, soprattutto caraibici, centroamericani ma anche colombiani, cileni, peruviani ecc. Questa letteratura, fecondata dalle mille esperienze di popolazioni simili ma di origini diverse, si esprime in una lingua poco letteraria, maturata più nelle strade che nei libri, in un incessante scontro con la maggioranza di lingua inglese, la quale solo da poco ha riconosciuto lo statuto di lingua nazionale allo spagnolo. Pertanto non è difficile riconoscere in essa gerghi locali, vocaboli e strutture sintattiche prese a prestito dall'inglese americano, ricchi giochi verbali, dissacranti travasi di significato, senza trascurare

¹ Nato nel 1941, a Pacasmayo nel nord del Perù, da molti anni risiede nell'Oregon. Nel 1999 ha ricevuto il prestigioso "Premio Juan Rulfo" per il racconto. Nel 2006 ha pubblicato *El corrido de Dante*, con il quale ha vinto l'International Latino Book Award nel 2007 ed è stato finalista dell'International Impac Dublin Literary Award 2009. Il più recente romanzo *Vallejo en los infiernos*, è stato pubblicato dall'Universidad Cesar Vallejo di Trujillo nel 2007.

le ibride commistioni di suoni fra parole che si pronunciano allo stesso modo, ma con significati diversi².

Se la lingua di *El corrido de Dante*³ è quindi il prodotto della comunità dei *latinos* a cui attinge a piene mani, la poetica di Viana invece è un originale miscuglio di discorso onirico, mescolato ad un realismo che ricorda le cronache dei giornali scandalistici, le scene di costume, i tipi umani che vivono *on the road*. Da questo impasto scaturisce una sorta di “realismo magico” non ambientato nella tropicale Macondo di García Márquez, bensì in un *barrio* di una piccola città del sud degli Stati Uniti, vicino alla frontiera con il Messico, dove gli asini volano, il narcotraffico violenta la vita dei giovani ed il flusso incessante dell’emigrazione clandestina, con il suo corollario di violenza poliziesca, disperazione, speranze, fa da sfondo alla vita della povera gente. Se la lingua e la poetica dell’autore si configurano sotto il segno dell’ibridazione, lo stesso può dirsi del genere; infatti le caratteristiche di questo romanzo non hanno confini definiti tanto che si può affermare che esso sia un vero e proprio «mosaico di forme narrative». Sul carattere meticcio, di quest’opera Alberto Ruy-Sánchez afferma che:

La forza della narrativa di Gonzalez Viana risiede nel fatto che egli descrive questa patria futura che occuperà tutto il continente americano, dove si sogna in spagnolo, si commercia in inglese, si balla in portuñol e si ritorna allo spagnolo mentre si fa l’amore: insomma, in fin dei conti in America il futuro è nostro⁴.

E allora in questo mondo di migranti e di generi letterari in formazione, un mondo di marginalità e di malavita nordamericana,

² *Tu sai perchè un ascensore somiglia ad una farfalla? È che anche l’ascensore va de ‘floor’ en ‘floor’, dove il suono ‘flor’, indica il fiore ed in inglese il pianerottolo*. Questa battuta apre la riflessione dello stesso scrittore pubblicata su *El correo de Salem*, il giornale elettronico da lui fondato, intitolata appunto *Spaninglish*, lo spagnolo ibridato con l’inglese. www.elcorreodesalem.com, 11.6.2012.

³ E. GONZÁLEZ VIANA, *La ballata di Dante*, Edizioni Gorée, Siena 2007, trad. di L. LORENZINI.

⁴ Da una conversazione con l’autore per e-mail, avvenuta in data 11/03/2011.

così lontano dalle letture accademiche, cosa c'entra la *Divina Commedia*? Il punto di incontro tra la *Commedia* e la scrittura di Viaña, è possibile trovarlo negli anni della sua infanzia, ma soprattutto nella tradizione di studi danteschi da sempre viva in Perù.

La mia conoscenza della *Commedia* viene dagli anni dell'infanzia. Tra i dieci e i dodici anni, sono stato gli occhi di mio nonno il quale stava perdendo la vista e mi leggeva quel libro che aveva sempre amato. All'inizio me la leggeva in italiano e in spagnolo, poi quando perde la vista fui io a leggere a lui le terzine direttamente in italiano, perché egli diceva che un bambino può capire tutte le lingue. Nella mia scrittura quelle letture hanno pesato molto, ed in fondo posso dire che ho sempre voluto scrivere qualche cosa che assomigliasse alla *Commedia*. Quando il libro fu pubblicato in italiano, con il titolo *La ballata di Dante*, sono stato a Siena ed ho visitato a lungo la Toscana pensando e ricordando i personaggi del mondo dantesco ossessionato da questo testo meraviglioso. Forse un giorno questa gran metafora sarà proprio la metafora dell'immigrato che attraversa l'inferno, il purgatorio ed il paradiso degli Stati Uniti⁵.

Sulla presenza della *Divina Commedia* nella sua formazione è intervenuto altre volte, ribadendo sempre che da bambino aveva scoperto quel libro e lo stupore per quell'opera lo ha accompagnato tutta la vita.

Quando ero piccolo, fra i dieci ed i dodici anni, vivevo in un villaggio vicino all'oceano e mio nonno mi leggeva la *Divina Commedia* perché – diceva – un bambino può capire in qualunque lingua un capolavoro della letteratura. Così si è radicato in me il sogno di scrivere una storia che tutti potessero capire e riconoscere. Poi sono cresciuto, ho viaggiato in molti paesi del sud. Ultima tappa, gli Stati Uniti, dove mi sono recato per ragioni politiche e dove insegno. Lì ho trovato la storia che stavo cercando. Ho scoperto che ci sono persone che attraversano tutte le tappe dell'inferno e del purgatorio alla ricerca del paradiso: sono gli immigrati latinoamericani.

⁵ Intervista di Geraldina Colotti - 05/01/2008, «Alias» – *Il manifesto*.

A differenza della *Commedia* che si apre con l'«Inferno», il romanzo inizia in pieno paradiso, nel paesino di Mount Angel dove è in pieno svolgimento una festa tradizionale, famosa nel mondo latino ma soprattutto in Messico: *la fiesta de la quinceañera* la festa che sancisce la maggiore età delle fanciulle ispaniche. Suo padre Dante Celestino, immigrato illegale dal Messico, praticamente analfabeta, che vive da venticinque anni in Oregon, in questo modo esaudisce l'ultimo desiderio di sua moglie Beatriz, la piccola bibliotecaria del suo paese morta prematuramente un anno prima, che l'aveva raggiunto dal Messico dopo dieci anni di separazione. Per obbedire, quindi, al desiderio della moglie e far felice sua figlia spende tutti i suoi risparmi accumulati con il salario minimo, perché così vengono pagati i *chicanos* irregolari, quelli che non possiedono la *green card*. Durante le ore della fragorosa festa, che somiglia ad una riunione di straordinari personaggi da circo, ogni eccesso è permesso: luci, addobbi, microfoni che stridono a tutto volume, balli, canti di *corridos*, esibita nostalgia del Messico, birra, *tacos*, *enchiladas* e tequila, tutto questo servito in modo eccessivo e comunque pieno di folclore. In questo scatenato paradiso dell'allegria vengono scalati tutti i cerchi della beatitudine derivati dall'alcool, dal cibo e dall'eroticismo, mentre su tutto aleggia il sogno supremo, la beatitudine finale, vale a dire il pezzo di carta verde la *green card*, che autorizza l'emigrante a non essere incarcerato dalla polizia di frontiera, dalla *Migra*, a non esser sfruttato dal datore di lavoro, e ad essere rispettato dai compatrioti. Mentre tutti sono cullati dai piaceri della festa, assorti nella contemplazione della felicità suprema, improvvisamente lo spettacolo si spegne, il volto della ragazza si illumina di una «feroce bellezza» perché arriva il gruppo dei *Low Riders*, capeggiati da Johnny Cabada, un piccolo trafficante di droga, che fra grida, intimidazioni e rumori di motori rapisce la regina della festa, Emmita, la figlia di Dante Celestino.

Il giorno dopo Dante Celestino trova una lettera lasciata dalla figlia in cui ella dichiara che la sua scomparsa non è stato un rapi-

mento piuttosto una fuga d'amore fatta da una ragazza messicana che vuole diventare americana, che non vuole più parlare spagnolo ma inglese, non vuole che le sue amiche la chiamino *arrested development*, perchè non fa tardi la sera ma soprattutto vuole diventare ricca per fare la vita brillante dei personaggi delle *telenovelas*. Questo obiettivo sarà raggiunto facendo la cantante nel casinò Montecarlo, a Las Vegas, grazie alle influenti amicizie del suo *boy friend*, che la ha rapita per amore. Per realizzare questo paradiso *yanqui*, diverso da quello chicano, scongiura suo padre di non cercarla più. Anzi di dimenticarla, perchè i due mondi sono oramai inconciliabili.

Me ne vado Dad, non mi trovo bene in questo environment che mi dai. Ricordati Dad, che oramai non sei più in Messico e che io non sono una bambina. Tu e Mom mi avete sempre portato alle feste di ispanici, in chiesa, ai corsi di spagnolo, e poi mi hai fatto questa festa ridicola, Dad, io sono una ragazza americana. Johnny e io ci stiamo frequentando for a long tima, da più di sei mesi. Adesso vado a vivere con lui...Come volevi che te lo dicessi, Dad, se a te non piacciono i ragazzi che parlano inglese, se ti sconvolgono i giovani con gli orecchini e i tatuaggi...Dad, ormai non vivi più nel tuo tempo e nella tua patria. Dad, ho già quindici anni e tu non mi fai neanche uscire la sera⁶.

Dopo aver letto la lettera, a Dante non resta che muovere alla ricerca di sua figlia, anche se è uscito una sola volta dall'Oregon, quando aveva riportato i resti di sua moglie alla frontiera, da dove gli amici l'avevano riportata, a Sahuayo in Messico per seppellirla. Per viaggiare trova uno scassato furgone e si mette *on the road*, attraversando l'ampiezza smisurata del sud degli Stati Uniti. Suo compagno sarà l'asino Virgilio, che era stato il primo ad arrivare alla festa, e che nel corso della narrazione si scoprirà essere stato mandato dalla moglie Beatrice, la quale dal cielo già sapeva come sarebbe finita la festa, per aiutare lo smarrito pellegrino ad attraversare l'inferno. L'asino Virgilio sarà il suo unico amico, l'unica

⁶ GONZÁLES VIAÑA, *La ballata di Dante*, cit., p. 16.

guida possibile che possa accompagnarlo nei gironi del dolore. La storia di questo viaggio nell'altro mondo, ossia nel mondo altro, al di là della frontiera fra Messico e Stati Uniti, viene raccontata da un cronista che, mandato dal suo giornale, *El latino de hoy*, si va a documentare su una storia che oramai correva di bocca in bocca nell'Oregon, ossia quella di un padre che cercava sua figlia facendosi guidare da un asino. Il quale quadrupede, scopre il cronista, è un animale eccezionale, anzi non sembra di questo mondo.

La ricerca di Dante viene fatta nonostante i pareri contrari dei suoi conoscenti e della polizia stessa che cerca di fargli capire come negli Stati Uniti non sia possibile vivere con una mentalità retrograda come è quella di un messicano, perchè a quindici anni una vera ragazza americana ha il diritto di scegliere la sua vita ed il suo uomo. Durante questo lungo e tormentato viaggio nel quale si intrecciano riferimenti alla *Divina Commedia*, ma anche al *Don Chisciotte* ed al romanzo picaresco spagnolo, Dante scoprirà in se stesso notevoli doti di poeta e musico popolare, tanto che costituirà un gruppo di *mariachi* chiamato «I pellegrini della Santa Morte» i quali produrranno CD con la foto dell'asino Virgilio sulla copertina. Se la ricerca solitaria della figlia alla fine non dà risultati, affidare alle parole del *corrido* la pena di un padre può essere più efficace. Tuttavia né le peripezie del padre né le note della musica daranno risultati, Emma verrà trovata a San Francisco grazie alle indagini della polizia, da tempo sulle tracce della banda dedita al narcotraffico capeggiata da Johnny Cabada. Ad aiutare, infine, il padre nell'individuare la casa dove è nascosta la figlia non saranno i poliziotti ma gli uccelli della baia di San Francisco.

Decine di migliaia di uccelli marini e terrestri si riunirono in un punto del cielo che poi si trasformò in una nube e alla fine in un'ombra che copriva quasi tutta l'area della Baia. Ce n'erano di ogni specie e dimensioni: aquile, colombi e colibrì, tordi, usignoli e cardellini, pellicani, gabbiani e puffini, anatre, oche e falchi. La gente li udiva da tutte le parti. Era come il mormorio degli uccelli migratori che parlano in

cielo, ma come se stessero parlando nella stanza accanto. Si concentrarono in un punto a ovest della baia, e da lì si lanciarono in picchiata verso l'uscita del ponte in direzione della Marina: Invasero la carreggiata e impedirono la circolazione di qualsiasi veicolo che non fosse quello guidato da Dante. La nube interruppe le onde radio e quelle televisive, e impedì alla polizia di comunicare e di inviare pattuglie sul posto. Inoltre, anche nel caso che l'avessero fatto, gli autisti non avrebbero potuto neppure guidare perchè tutti gli sguardi erano fissi su quell'ipnotico punto del cielo da dove uscivano così tanti uccelli⁷.

Emma riconosce i suoi errori e quando rientra a casa decide di vivere alla messicana, sposando il bravo ragazzo che voleva il padre.

L'inferno di cui parla González Viaña non ha nulla di ultraterreno: è la realtà quotidiana di tanti disperati che affrontano ogni genere di difficoltà, (i deserti da attraversare), i *coyotes*, i tunnel sotto terra per superare la *frontera* difesa da un muro e fili spinati carichi di elettricità, i *patriots* che sparano direttamente sui clandestini e infine la *migra* ovvero la polizia di frontiera, spesso cadendo per strada, subendo le angherie di chi li fa lavorare, sempre ricattati con la minaccia di essere imprigionati o accettare stipendi di fame. In fondo, tutto questo viaggio si può definire una tragica «commedia umana», che viene raccontata avendo come sottofondo i temi, il ritmo ed i personaggi del canto popolare ossia il *corrido messicano*. Dante, Beatriz e un asino zoppo di nome Virgilio, coscienza critica di un viaggio picaresco negli *States* degli immigrati ispanoamericani, alla fine finiscono per essere metafora dell'immigrazione e della condizione nella quale vivono: gli Stati Uniti per un *chicano* senza *green card* possono diventare un vero e proprio inferno dantesco.

Dante Celestino sembra collezionare un lungo rosario di disgrazie. Figlio della miseria e della vedovanza, è un immigrato illegale, in quanto non possiede la *green card*, parla la lingua di una minoranza, lo spagnolo contaminato con l'inglese, e quando si

⁷ *Ivi*, p. 296.

mette in viaggio lo fa insieme ad un asino su un furgone scassato, che si ferma in continuazione e proprio per questo fa degli incontri esilaranti. Essendo povero, il suo non può che essere un viaggio disperato, molto simile a quello di un picaro, anche se di essi non condivide il cinismo, di cui non è capace, né il furto o tanto meno la prostituzione. Picaro, dunque, senza essere né un Lazarillo né un Don Pablo, principe dei vagabondi e specchio di tutte le avarizie, e nemmeno un Don Chisciotte, il «cavaliere della triste figura», aulico, retorico, capace di affrontare ogni pericolo o impresa solo con le armi della sua pazzia. Il nostro è un contadino ingenuo, che ha la ferma convinzione che «al cor gentil rempaira sempre amore» e che questo sentimento sia l'unica forza che muove il mondo, «l'amor che move il sole e l'altre stelle».

Forse Beatriz o Dante si sarebbero uniti con altre persone o forse sarebbero morti tante volte, ma non si sarebbero mai dimenticati l'una dell'altro. Lei aveva letto da qualche parte che i grandi amori esistevano già nel mondo prima che arrivassero le persone, e addirittura esistono prima che nascano quelli destinati ad incarnarli. Fanno parte dell'universo e una loro eventuale rottura potrebbe causare uno squilibrio nel sistema segreto e perfetto attraverso il quale transitano i soli in eclissi e le costellazioni all'infinito⁸.

Il viaggio di Dante, nell'al di là della frontiera, si presenta quindi come un romanzo di critica sociale. Una critica possibile grazie ad un viaggio fatto attraversando frontiere e classi sociali, operando perciò una 'decostruzione' della società statunitense, profonda e vera perchè fatta usando l'arma della mitezza, dell'ironia e del riso.

Una rara innocenza in un mondo violento non può che produrre un rovesciamento di valori, mettendo a nudo l'assurda ferocia di un sistema che pur di essere fedele a se stesso crea effetti paradossali. Un esempio per tutti è l'imprigionamento dell'asino Virgilio, che trovato ad orinare in modo torrenziale un luogo pubblico, viene

⁸ *Ivi*, p. 90.

messo in prigione dalla polizia di frontiera perchè non ha la *green card* né i documenti di identità, cosa che succedeva a tutti gli ispanici, perchè come tale veniva trattato in quanto non conosceva la lingua inglese:

Erano appena venti minuti che stava orinando, quando udì le sirene della polizia e scoprì di essere circondato da quattro auto e due camion di pompieri. Da una delle due auto qualcuno gli dava ordini in inglese, lingua che disgraziatamente Virgilio ignorava per ovvie ragioni e continuò ad urinare. Allora un ufficiale scese dalla sua auto, aprì un libro e iniziò a leggergli quello che Virgilio comprese essere i diritti contenuti nel terzo emendamento della Costituzione. Lo capì perchè insieme a Manuelito aveva visto molti film di poliziotti e di banditi.[...] Nel commissariato di Independence, Virgilio fu costretto ad attraversare sette porte e gli segnarono una zampa con inchiostro indelebile e invisibile, dato che c'era scritto nei manuali, per evitare che un altro asino venisse a trovarlo e rimanesse dentro al posto dell'incontinente prigioniero [...] Due settimane dopo lo liberarono. Un poliziotto attraversò con lui le sette porte e gli spiegò che stava uscendo perchè nessuno aveva formulato accuse contro di lui. Gli raccomandò di portare con sé, magari legato al collo, un pacchetto con i documenti del suo padrone e gli raccomandò di evitare eccessi nel bere e di non fare i suoi bisogni in pubblico⁹.

E tuttavia la parodia in questo caso non è né festosa né carnevalesca; si tratta di una parodia che confina con il tragico, una grottesca allegria, che può riassumersi nel comportamento del «ridere piangendo o del piangere ridendo», condizione che si avvicina più alla tragedia che alla commedia. Una tragica ironia che diventa ancor più convulsa quando si ripensa ai versi 79 e 80 del primo canto: «Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte / che spande di parlar sì largo fiume?»

Dante Alighieri aderisce in pieno alla leggenda virgiliana me-

⁹ *Ivi*, p. 53.

dioevale, secondo la quale Virgilio non solo è ritenuto il massimo poeta dell'antichità, ma a lui vengono riconosciute anche doti di profeta perchè nella IV egloga delle *Bucoliche* sembra annunciare la venuta di Cristo. Oltre ad alimentare la leggenda di Virgilio profeta, Dante aggiunge altre prerogative, quella di sapiente («Inferno» VII, v. 3 quel «savio gentil che tutto seppe») creando così un vero e proprio ponte monumentale fra il mondo pagano ed il mondo cristiano, fra Antichità e Medioevo. A questa tradizione colta si affiancò anche quella di un Virgilio mago, diffusa a livello popolare soprattutto in area napoletana, alimentata dal ricordo che i napoletani hanno sempre mantenuto nei confronti del poeta che riposa nella loro città. In verità di quest'ultima credenza non vi è traccia nella *Divina Commedia*, ma essa ha finito per intrecciarsi con la prima tanto che a livello popolare Virgilio è visto come saggio, mago ed anche profeta. Ed anche nel nostro romanzo, Virgilio, il compagno di Celestino è colto, perchè sa leggere, è saggio, offre buoni consigli muovendo le orecchie e la testa, è mago perchè vola, è infine profeta perchè fa capire al suo padrone che egli ritroverà sua figlia. Le sue migliori qualità tuttavia non sono queste, ma ne possiede una ancora più grande, che nemmeno il Virgilio dantesco possiede, ossia è un asino a quattro zampe, orecchie lunghe e telescopiche, pelle dura, capacità di urinare, ossia di pulire il mondo, in modo vasto e torrenziale, infine come massima prerogativa della sua saggezza è anche zoppo. Non a torto, questa figura è quella più riuscita di tutto il romanzo e ad essa vogliamo dedicare la nostra attenzione.

Nella letteratura in lingua spagnola esiste una vera e propria letteratura sugli asini, *el libro de burrierias*, che ha il suo equivalente negli Stati Uniti nel *donkey book*, che fa da contraltare al più colto e studiato *libro de caballerias*, il quale non ha un equivalente nella letteratura americana di lingua inglese, perchè il Medioevo non è esistito negli Stati Uniti nonostante i disperati sforzi fatti dai film western e da quelli storici e in costume.

Di asini famosi che ragliano e pensano in spagnolo ne abbiamo

molti. Il più celebre è l'asino di Sancho Panza, verso la salute del quale la moglie di Sancho è in pensiero, perchè un marito si può cambiare con facilità, ma diventa una tragedia comprare un nuovo asino se il vecchio muore, segue poi per il suo contenuto moraleggiante l'asino flautista di Tomas de Iriarte, infine l'asino del monologo poetico di Juan Ramon Jiménez di *Platero e yo*. A questa tradizione colta e letteraria, bisogna aggiungere quella vagabonda e popolare che vede gli asini impegnati in prima persona a lavorare per diffondere la cultura. Infatti in Colombia esiste il programma *Biblioburro*, la biblioteca ambulante fondata dallo scrittore Luis Soriano che in compagnia di due asini Alfa e Beto, gira i villaggi portando sul dorso libri da leggere. Lo scrittore è il, *burrero*, che in spagnolo significa anche venditore di latte d'asina, che distribuisce i suoi tesori in giro per il mondo, mentre gli asini, proprio come dice un proverbio spagnolo, sono un esempio di laboriosità e cultura: *burro cargado de letras*, significa uomo laborioso e di grande prestigio intellettuale. Proprio a questa tradizione si ricollega Viaña quando afferma che:

Virgilio trascorrevà le ore di sole mangiando gramigna, dormendo, filosofando e giocando con Manuelito in una stanza annessa alla casa, zeppa di almanacchi e di libri sull'allevamento dei polli. Lì non l'avrebbero cercato né gli sbirri né le autorità municipali perché mai, neppure in terra di gringos, si è sentito di asini bibliotecari¹⁰.

E tuttavia chiamare un asino Virgilio, significa anche fare riferimento ad un'altra caratteristica dei *libros de burreria*, mi riferisco a *Le metamorfosi*, titolo del celebre libro del II sec. D.C. Il libro, più conosciuto come *L'asino d'oro* di Lucio Apuleio, è *presente infatti nel testo capostipite di ogni letteratura asinina*. Pertanto fin dalle prime testimonianze letterarie il docile animale si presenta come un essere misterioso, dotato di una doppia inquietante natura, quella che si vede e quella occulta, ognuna delle quali pronta a manifestarsi secondo le circostanze. La metamorfosi sarà dunque la figura che

¹⁰ *Ivi*, p. 22.

identifica, più di ogni altra, la figura dell' asino nella letteratura. Perciò la sua pelle può essere sempre vista come un travestimento, un nascondiglio perenne. A conferma di quanto detto, non sorprende che molti secoli dopo ritroviamo la figura del burattino trasformato in asino che a sua volta ridiventa burattino in un popolare libro dell'infanzia: Pinocchio. Il burattino diventa asino, ma quando viene gettato nel mare perchè il proprietario del Circo dove lavora vuole disfarsene perchè zoppo, riemerge dalle acque del mare come burattino. Pertanto l'asino nasconde qualche cosa di importante ed è simbolo di una sapienza celata, come una ricchezza sepolta da dissotterrare.

Viaña nel costruire questa figura di straordinaria efficacia si pone nel solco di una tradizione secolare: la pelle dell'asino nasconde un essere soprannaturale. E il mistero è evidente fin dalle prime pagine. Infatti l'asino Virgilio è zoppo, prerogativa di scrittori, saggi e osservatori, non si sa da dove provenga, perché si dice sia arrivato negli Stati Uniti volando, come fanno gli angeli o le anime dei defunti. Infatti se è difficile per un uomo attraversare la *riga*, ovvero la frontiera, da solo, diventa impossibile farlo in compagnia di un asino. Anche la sua presenza alla festa è straordinaria. Non era stato invitato da nessuno, perciò l'unica spiegazione è che la comunicazione sia avvenuta con mezzi soprannaturali, in questo caso l'anima di Beatrice lo ha mandato da suo marito affinché lo aiutasse a cercare la loro figlia. L'asino Virgilio, inoltre, non parla, ma sa leggere lo spagnolo perché assisteva alle lezioni del ragazzo della famiglia Espino, insieme al quale poi vedeva in televisione i film sui banditi. Grazie a questa cultura di base capisce tutto quello che gli viene detto, facendo grandi movimenti d'orecchie. Senza contare che ha fatto esperienze straordinarie perché ha lavorato in un circo, lavoro che può essere visto come segno di grande cultura asinina.

Qualcuno dice che entrò negli Stati Uniti attraverso la spiaggia, qualcuno assicura che venne dalle montagne, come la maggior parte di noi, qualcun altro è convinto che abbia volato. Lo vedono fluttuare sulle

piccole colline di Tijuana. Lo vedono schivare le postazioni radar ed eludere i raggi infrarossi. Lo vedono alzarsi, inconsistente, al di sopra degli elicotteri dei gringos. E alla fine lo sentono posarsi sulla terra all'entrata di San Diego, come si posano gli angeli, ed è così leggero e aereo che quando trotta pare appoggiarsi sul suolo, come se si afferrasse alla terra, come se temesse di essere portato via dal vento¹¹.

La cultura dell'asino ha del prodigioso e se non riesce a scrivere non è per incapacità ma perché

gli asini non possono scrivere perché non hanno le mani, né parlare perché ragliano, infatti non c'è una legge che vieti loro di leggere¹².

Da quanto abbiamo detto si intuisce perché quest'asino possa chiamarsi come il grande poeta dell'antichità. Vengono perciò in mente i versi 61-63 70-72 del secondo canto dell'«Inferno», quando Virgilio spiega a Dante perché è venuto in suo soccorso.

L'amico mio, e non della ventura
nella diserta piaggia è impedito
Si nel cammin che volto é per paura
[...] Io son Beatrice, che ti faccio andare:
Vegno di loco, ove tornar disio:
Amor mi mosse che mi fa parlare.

Altre analogie è possibile trovare fra il mondo di Dante Celestino e la Commedia. I *coyotes*, ad esempio, sono gli uomini che aiutano ad attraversare la *riga* e sono simili al traghettatore di anime morte Caronte. Don Gregorio Palermo, il facoltoso primo marito di Beatrice che fece l'errore di «voler avere a qualsiasi prezzo quello che non ha prezzo ossia l'amore, passando tutti i giorni sul suo corpo come una locomotrice di treno dai piedi fino ai capelli», ricorda il ricco banchiere Simone Bardi, che sposò Beatrice giovanissima, figlio della ricca casata dei Bardi. Altri paralleli si potrebbero an-

¹¹ *Ivi*, p. 20.

¹² *Ivi*, p. 22.

cora trovare circa il ruolo del *corrido*, la forma poetica popolare nella quale vengono raccontati i fatti di cronaca del paese, tuttavia quello che ci preme osservare è l'immensa vitalità del testo dantesco capace di superare tutte le frontiere, comprese quelle della fantasia.

ROBERTA ALVITI

BEST SELLERS DANTESCHI
NELLA SPAGNA CONTEMPORANEA

In un articolo di Vincenzo Salerno, dedicato ad alcuni recenti testi narrativi ispirati a Dante Alighieri e alla *Divina Commedia*, si sottolinea la capacità transgenerica di adattamento «alle forme della narrazione contemporanea»¹. In anni recenti il *magnum opus* del fiorentino è servito, infatti, da ipotesto, in maggior o minor misura, soprattutto a romanzi storici o a sfondo giallo: si pensi, ad esempio, al *Il circolo di Dante*, opera prima dello statunitense Matthew Pearl o al recente *Inferno* di Dan Brown.

Questa breve nota sarà dedicata a due romanzi spagnoli, due *bestsellers* di evidente matrice e ispirazione dantesca: *El último Catón* e *El noveno círculo*. *El último Catón*, della scrittrice alicantina Matilde Asensi, pubblicato in Spagna dalla casa editrice Planeta nel 2001 e tradotto in Italia per Sonzogno nel 2005, è un erudito giallo teologico-letterario, storico e metaletterario, che si configura sia come romanzo d'azione che come avventura filologica, una narrazione nella quale si dispiega a pieno la cultura dell'autrice, che ha già pubblicato vari romanzi in cui, fin dalle primissime battute, archeologia, storia, peripezie, strettamente intrecciate, rappresentano la forza strutturante del racconto.

La narrazione, che comincia nella Roma dei giorni nostri, è affidata alla voce di Suor Ottavia Salina, di origine siciliane, il cui

¹ V. SALERNO, «e sempre nella faccia malinconico e pensoso». Sette rappresentazioni di Dante nella letteratura contemporanea», in *La Scrittura e il Volto. Figurazioni fisiognomiche in letteratura*, a cura di S. MANFERLOTTI, Liguori, Napoli 2006, pp. 191-211.

cognome è un omaggio della Asensi allo scrittore Tomasi di Lampedusa e al suo *Gattopardo*; suor Ottavia è la direttrice del Laboratorio di Restauro e Paleografia dell'Archivio Segreto del Vaticano; la religiosa è costretta lasciare una vita di dedicata allo studio e alla preghiera quando viene trovato in Grecia il corpo di un etiope vittima di un incidente aereo, il cui corpo è completamente ricoperto da sconosciute scarificazioni. Suor Ottavia viene incaricata dalle massime autorità vaticane di decifrare il significato di tali simboli; accerta, difatti, che si tratta di sette diversi tipi di Croce, sette lettere dell'alfabeto greco che, una volta unite, formano la parola greca *stauros*, ossia 'croce', e il *Crismon* di Costantino, ovvero il monogramma tipico di alcune chiese bizantine, formato dalla sovrapposizione delle due prime lettere del nome greco di Cristo, *X* e *P*. Dalle ricerche di suor Ottavia sembrano dipendere le sorti di tutte le Chiese Cristiane, dato che accanto al corpo dell'etiope sono stati rinvenuti tre pezzetti di legno che probabilmente sono le schegge della Croce di Cristo. Ottavia, alla quale vengono affiancati la guardia svizzera Kaspar Linus Glauser-Roist e l'archeologo egiziano Farag Boswell, comincia, dunque, a seguire le tracce di una setta oscura e dimenticata: gli *Staurophylakes*, ovvero i Guardiani della Vera Croce, il cui oggetto d'interesse sono i frammenti della Croce su cui morì Gesù Cristo, conservati in chiese e santuari di ogni parte del mondo. Dei Guardiani, a cui era stato affidato l'incarico di proteggere la Croce fin dal IV secolo, infatti, si sono perse le tracce a partire dal XIII secolo. La soluzione per scovare la fantomatica setta viene individuata dal capitano Glauser-Roist, provvidenzialmente laureato in Letteratura Italiana: Dante Alighieri aveva codificato in maniera criptica nei versi della *Divina Commedia* e precisamente del *Purgatorio*, rappresentandoli in maniera allegorica, i rituali necessari all'iniziazione alla setta. L'autrice, infatti, partendo da dati biografici incontrovertibili, trasforma Dante in uno dei membri più autorevoli ed illustri della storia della confraternita, tanto da far domandare al lettore dove arriva la realtà e dove comincia la finzione:

ad esempio, a partire da alcune zone d'ombra della biografia dantesca, Asensi immagina che il Sommo Poeta abbia trascorso lunghi periodi a stretto contatto con i Guardiani della Vera Croce. Ipotizza, inoltre, che Dante sia stato ucciso per volere della fratellanza, perché, seppure in forma enigmatica, ne aveva svelato i segreti e il processo iniziatico: l'ipotesi dell'autrice è resa più credibile dal fatto che la data di morte del poeta, il 14 settembre, coincide con la festa dell'esaltazione della Vera Croce.

I nostri protagonisti, così come aveva fatto Dante, si trovano dunque a svolgere la loro ricerca attraverso un lungo percorso di espiazione dei sette peccati capitali, che vengono purificati nelle sette cornici del *Purgatorio* con una pena contraria alla natura del loro male. Ciò li porta a passare per sette città, ovvero per i luoghi più significativi della religione cristiana: Roma, Ravenna, Gerusalemme, Atene, Costantinopoli, Alessandria e Antiochia, luoghi che nell'immaginario medievale simboleggiavano rispettivamente superbia, invidia, ira, accidia, avarizia, gola, lussuria². In ognuna di queste città i tre espiano un singolo peccato, proprio come suc-

² Prima di intraprendere il viaggio in queste città-simbolo, i tre protagonisti si recano a Siracusa, la cui patrona è Santa Lucia che, nella *Commedia*, accompagna Dante alla porta del Purgatorio. La tappa nella città siciliana è preparatoria al processo di penitenza che essi dovranno affrontare: nel *Purgatorio*, quando Dante e Virgilio sono al cospetto dell'Uticense, questi li avverte che il Sommo Poeta prima d'incontrare l'Angelo Guardiano, dovrà purificarsi, cioè lavarsi il viso e cingersi la vita con un giunco che cresce su una piccola isola nei pressi della battigia; cfr. i vv. 94-102 del Canto I del *Purgatorio*: «Puedes marchar, mas haz que éste se ciña / con un delgado junco y se lave el rostro, / y que se limpie de toda la suciedad; // porque no es conveniente que cubierto / de niebla alguna, vaya hasta el primero / de los ministros del Paraíso. // Alrededor de aquella islita de alla abajo / allí donde las olas la combaten / crecen losjuncos sobre el blanco limo», *apud* M. ASENSI, *El último Catón*, Planeta, Barcelona 2012, p. 166. È questo l'indizio che li conduce a Siracusa: sull'isola di Ortigia, che oggi è un quartiere della città, infatti, anticamente cresceva una grande quantità di giunchi e papiri. Nelle catacombe della città, le Catacombe di Santa Lucia, appunto, i tre trovano la chiave per decifrare il nome del luogo da cui dovranno iniziare il loro viaggio, cioè la Basilica di Santa Maria in Cosmedin, a Roma.

cedeva a Dante durante il suo cammino di penitenza dai peccati sulla montagna del Purgatorio³. I tre protagonisti, una volta portate a termine le prove di affiliazione diventano loro stessi ‘Guardiani della Vera Croce’ e vengono introdotti nel mondo di Paradeisos, il Paradiso Terrestre o meglio dire sub-terrestre, realizzato dagli *Staurophilakes* in una regione sotterranea dell’Etiopia, governato da un priore a cui viene dato il nome di Catone⁴.

In questo romanzo, dunque, la *Divina Commedia* è intesa come testo iniziatico, la cui chiave esegetica è quella esoterica, il che ne sottolinea ancora una volta la grande capacità di rinnovarsi. Va segnalato inoltre che la *Divina Commedia* funge da vero e proprio ipotesto: infatti non solo agisce come forza strutturante, ma è letta, commentata, analizzata e ‘decriptata’ dai protagonisti ed è presente attraverso i continui rimandi, le estese citazioni e le ampie parafrasi riassuntive dei canti del *Purgatorio* che non sono di interesse per le indagini dei tre protagonisti. Matilde Asensi cita, infatti, versi della seconda Cantica, tradotti in spagnolo, in corrispondenza dei luoghi del testo nei quali i tre protagonisti cercano di decifrare le terzine che si riferiscono alle prove iniziatiche: si tratta di 33 citazioni per un totale di 212 versi⁵. I primi versi della *Commedia* che vengono menzionati sono quelli che corrispondono alla presentazione e all’*ekphrasis* di Catone l’Uticense, letti dal capitano Glauser-Roïst ai suoi compagni d’avventura: «vi junto a mí a un anciano solitario, /

³ L’autrice immagina che i protagonisti rintraccino un codice, gelosamente custodito nella Biblioteca Vaticana, in cui si narra la storia e l’*iter* di iniziazione alla setta, che presenta ampie corrispondenze con il testo del *Purgatorio*; proprio grazie a questo codice comprenderanno le modalità con cui dovrà svolgersi il loro percorso di penitenza attraverso le sette città menzionate; cfr. ASENSI, *El último Catón*, cit., p. 152.

⁴ I tre protagonisti lasciano intendere che Dante abbia scelto Catone l’Uticense come custode del Purgatorio proprio perché si tratta di una figura chiave per la setta degli *Staurophilakes*; cfr. ASENSI, *El último Catón*, cit., p. 151.

⁵ Si segnala che né Asensi né Llobera indicano le traduzioni in castigliano da cui attingono le citazioni.

digno al verle de tanta reverencia, / que más no debe a un padre su criatura. // Larga la barba y blancos mechones / llevaba, semejante a sus cabellos, / que al pecho en dos mechones le caía n. // Los rayos de las cuatro luces santas/ llenaban tanto su rostro de luz, / que le veía como al Sol de frente»⁶. Tuttavia, né suor Ottavia né tantomeno il dottor Boswell identificano la figura descritta nei versi danteschi con il custode del Purgatorio. Per cui il capitano recita un'altra serie di versi: «Ya le he mostrado la gente condenada, / y ahora pretendo las almas mostrarle / que se purifican bajo su mandato. // [...] Dígnate agradecer que haya venido: / busca la libertad, que es tan preciada, / como sabe quien a cambio dio su vida. // Tú lo sabes, pues por ella no fue amarga / tu muerte en Útica; allí dejaste / tu cuerpo que radiante será un día»⁷. È solo a questo punto, dunque, che affiora la connessione con la *Commedia*, che servirà ai tre da testo-guida per arrivare agli *Staurophilakes* e ai *Ligna Crucis* rubati; funzione che viene esplicitata con la citazione di una terzina tratta dall'*Inferno*: «Vosotros que tenéis la inteligencia sana / observad la doctrina que se esconde / bajo el velo de estos versos enigmáticos»⁸.

In sole due occasioni sono citati dei versi in lingua originale, anziché nella consueta traduzione castigliana: nel primo caso si tratta dei celebri versi incipitari della seconda Cantica: «Per correr miglior acque alza le vele / ormai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele; // e canterò di quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno»⁹, probabilmente per dare maggior enfasi al momento in cui suor Ottavia si accinge allo studio e alla 'decodificazione' del *Purgatorio*; nel secondo caso si citano i vv. 1-3 del Canto XIII: «Noi eravamo

⁶ *Purg.* I, vv. 31-39, *apud* ASENSI, *El último Catón*, cit., pp. 149-150. Per le citazioni dalla *Divina Commedia* utilizzo l'edizione di U. BOSCO e G. REGGIO, *Le Monnier*, Firenze 1995.

⁷ *Purg.* I, vv. 64-66 e 70-75, *apud* ASENSI, *El último Catón*, cit., p. 150.

⁸ *Inf.* IX, vv. 61-63, *apud* ASENSI, *El último Catón*, cit., p. 154.

⁹ *Purg.* I, vv. 1-6, *apud* ASENSI, *El último Catón*, cit., pp. 165-166.

al sommo della scala, / dove secondamente si risega / lo monte che salendo altrui dismala»¹⁰.

Vale la pena sottolineare una divergenza, a mio parere significativa, fra il romanzo della Asensi e il testo dantesco: all'inizio del suo viaggio nel *Purgatorio*, il fiorentino ha incise sulla fronte sette 'P', simbolo dei sette peccati capitali; all'uscita di ciascuna cornice, l'ala dell'angelo guardiano cancella la 'P' indicando così che quella specifica espiazione è compiuta; Suor Ottavia e i suoi due compagni, dopo aver superato ciascuna prova, e dopo essere stati indotti in stato d'incoscienza, si ritrovano in determinate parti del corpo delle scarificazioni rappresentanti diversi tipi di croci. Un elemento specularmente antinomico, certamente non casuale, dichiarato, seppur non esplicitamente, dalla stessa autrice:

Pero, además, escuchen lo que el ángel guardián de la Puerta del Purgatorio le dice a Dante cuando éste le suplica que le deje pasar: «Siete P, con la punta de la espada, / en mi frente escribió: “Lavar procura / estas manchas –me dijo – cuando entres”» ¿Siete P, una por pecado capital –siguió diciendo el capitán–. ¿Lo entienden? Dante se verá libre de ellas, una por una a medida que vaya expiando sus pecados en la siete cornisas del *Purgatorio* y los staurofilakes marcan a los adeptos con siete cruces, una por cada pecado superado en las siete ciudades¹¹.

In conclusione, *El último Catón*, si configura come un *pastiche* fra vari generi, per lo più ben congegnato, ammiccante, ricco di colpi di scena e di stratagemmi narrativi di sicuro impatto su lettori di livello medio-alto; mentre alcune parti di carattere storico-erudito sono necessarie alla struttura diegetica del romanzo, altre sembrano francamente giustapposte e non del tutto funzionali alla narrazione: valga come esempio l'episodio che riguarda la famiglia di suor Ottavia, che si scopre essere coinvolta in vicende di mafia;

¹⁰ ASENSI, *El último Catón*, cit., p. 292.

¹¹ ASENSI, *El último Catón*, cit., p. 152; l'autrice, nel brano riportato, cita i vv. 112-114 del Canto IX del *Purgatorio*.

il romanzo adempie, tuttavia, appieno al ruolo di testo d'intrattenimento puro: lo testimonia anche l'improbabile *happy ending* che vede l'intransigente suor Ottavia abbandonare la vita religiosa per coronare il suo sogno d'amore con l'avvenente professor Boswell, l'archeologo suo compagno d'avventura, e il granitico capitano delle guardie svizzere diventare l'archimandrita della setta degli *Staurophilakes*, ovvero «l'ultimo Catone».

Ne *El noveno círculo* di Fernando Llobera, edito in Spagna da Planeta nel 2005 e tradotto in Italia per Piemme nel 2007 con il poco attinente e fuorviante titolo *Il circolo di Cambridge*, il racconto è affidato a un narratore extradiegetico; il romanzo inizia all'alba del Venerdì Santo: siamo a Madrid e dopo aver passato una notte ai tavoli da gioco dilapidando 15.000 euro, Juan Alacena viene rapito, e lapidato a morte. Il padre della vittima si mette in contatto con il portoghese Sebastião Silveira, antropologo dell'Università di Londra, che in passato aveva spesso collaborato con la polizia spagnola, e gli chiede di indagare sul terribile omicidio in nome dell'antica amicizia che lo legava a Juan. Sebastião viene ben presto a sapere che il delitto è solo uno di una serie e che accanto ad ogni vittima viene rinvenuto un biglietto, scritto in Courier, corpo 12, il cui testo, che in qualche modo illustra le modalità dell'omicidio, Sebastião scopre essere una parafrasi di alcuni versi dell'*Inferno*. Quando il romanzo è già ben avviato, infatti, si racconta, che qualche giorno prima degli eventi narrati sono stati rinvenuti senza vita una prostituta, Vanessa Población, sul cui cadavere è stato posto un uccello morto, uno storno per la precisione, e che Julio Martínez, uomo noto per la sua vita dissoluta e per il suo amore verso il cibo, è stato assassinato dopo un colpo violento alla testa, a cui è seguito il soffocamento con nitrogeno liquido; accanto ai due cadaveri sono stati lasciati altri due biglietti ispirati a versi della prima Cantica. Va segnalato che la successione degli eventi delittuosi segue rigidamente la disposizione dei cerchi infernali ideata da Dante: il primo delitto di cui il lettore è testimone è quello del «prodigo» Alacena,

ma quando sarà evidente la matrice dantesca dell'omicidio, ad esso saranno ricollegati la morte, solo apparentemente naturale di un neonato, che rimanda al primo Cerchio, il Limbo, i cui abitanti che, pur non avendo peccato, non sono battezzati e non possono, pertanto, godere della visione di Dio, l'omicidio della «lussuriosa» Vanessa Población e del «goloso» e «dissoluto» Martínez; tutti gli episodi sono raccontati tramite un procedimento analettico che ristabilisce l'esatta cronologia degli avvenimenti.

Ognuno dei delitti, o per meglio dire degli episodi criminosi¹², che alla fine del romanzo saranno otto, è ispirato alle punizioni inferte ai peccatori in alcuni cerchi dell'*Inferno* dantesco, dove scontano la loro pena, appunto, i non battezzati, i lussuriosi, i golosi, gli avari e i prodighi, gli iracondi e gli accidiosi, gli eretici, i violenti e i fraudolenti; per ogni delitto viene, infatti, allestita una messa in scena della corrispondente penitenza immaginata da Dante. Si è detto, infatti, che accanto al cadavere della prostituta, l'assassino ha lasciato uno storno: Dante, nel secondo Cerchio, immagina i lussuriosi morti di morte violenta per amore come una massa fluttuante e scomposta di storni¹³; la terza vittima, Juan Alacena, considerata, un prodigo, un 'incontinente', per aver sperperato al gioco delle ingentissime somme di denaro, viene ucciso a colpi di pietra e ritrovato con il cranio rasato: il contrappasso previsto da Dante per questi peccatori consiste nel percorrere, distinti in due schiere, un semicerchio, spingendo delle enormi pietre con il petto; tuttavia, in questo Cerchio, il cranio rasato è una caratteristica distintiva dei religiosi che hanno peccato d'avarizia: «Questi fuor cherci, che non han coperchio / piloso al capo, e papi e cardinali, /

¹² Nel caso del peccato di eresia, infatti, la vittima designata non è un unico individuo ma otto immigrati magrebini.

¹³ Cfr. i vv. 34-42 del Canto V dell'*Inferno*: «Intesi ch'a così fatto tormento / enno dannati i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento. // E come li stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo, a schiera larga e piena, / così quel fiato li spiriti mali // di qua, di là, di giù, di su li mena; / nulla speranza li conforta mai, / non che di posa, ma di minor pena».

in cui usa avarizia il suo soperchio»¹⁴. La vittima del quinto delitto, Pablo García, un uomo violento e collerico, viene ritrovato in un pantano che simboleggia lo Stige, nelle cui acque fangose, nel quinto Cerchio, sono puniti, fra gli altri, gli iracondi¹⁵; inoltre, il biglietto che ne accompagna il cadavere si presenta avvolto in un ferro di cavallo d'argento; questo particolare ricorda molto da vicino uno dei dannati collocati da Dante nel quinto Cerchio, Filippo de' Cavicciuoli, detto Filippo Argenti per il vezzo di far ferrare il suo cavallo con ferratura d'argento¹⁶. La messa in scena a volte sfocia nella parodia: davanti alla porta della casa della terza vittima, un goloso, infatti, viene ritrovato un cagnolino di peluche che rimanda a Cerbero¹⁷, il cane infernale che è posto a guardia dei dannati del

¹⁴ *Inf.* VII, vv. 46-48. Si ricordi, tuttavia, che nella Sesta Cornice del Purgatorio, il poeta latino Stazio che accompagna Dante e Virgilio, racconta di essersi macchiato del peccato di prodigalità e spiega che i prodighi, risorgendo il Giorno del Giudizio, si ritroveranno coi capelli tagliati per non aver saputo che la prodigalità è un peccato mortale come l'avarizia; cfr. *Purg.* XXIII, vv. 46-48: «Quant' risurgeran coi crini scemi / per ignoranza, che di questa pecca / toglie 'l penter vivendo e ne li stremi!».

¹⁵ Cfr. i vv. 115-129 del Canto VII dell'*Inferno*: «Lo buon maestro disse: «Figlio, or vedi / l'anime di color cui vinse l'ira; / e anche vo' che tu per certo credi // che sotto l'acqua è gente che sospira, / e fanno pullular quest'acqua al summo, / come l'occhio ti dice, u' s'aggira. // Fitti nel limo, dicono: «Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allegra, / portando dentro accidioso fummo: / or ci attristiam ne la bellea negra'. / Quest'inno si gorgoglian ne la strozza, / ché dir nol posson con parola integra». // Così girammo de la lorda pozza / grand'arco, tra la ripa secca e 'l mézzo, / con li occhi vòlti a chi del fango ingozza».

¹⁶ Il particolare è riferito da Boccaccio, cfr. *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. PADOAN, in *Tutte le opere di G. Boccaccio*, VI, Mondadori, Milano 1965, p. 462. Di Filippo Argenti, Dante parla nei vv. 31-63 del Canto VIII, e con lui il poeta ha un violento alterco nel corso dell'incontro nell'*Inferno*; secondo i commentatori, tanto antichi quanto moderni vi è una sproporzione fra il peccato dell'Argenti, punito da Dante nella palude Stigia, ed il tono duro del poeta, lodato da Virgilio, che spinge a cercare una spiegazione, al di là del testo, nella biografia del poeta.

¹⁷ Cfr. i vv. 13-18 del Canto VI dell'*Inferno*: «Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sopra la gente che quivi è sommersa. // Li occhi ha vermigli, la barba unta e atra, / e 'l ventre largo, e unghiate le mani; / graffia

terzo Cerchio, nel quale viene punito, appunto, il peccato della gola. Ricordiamo, inoltre, che il volto dell'uomo è stato cosparso da nitrogene liquido a una temperatura di 200 gradi sotto zero, causandone il congelamento di bocca, laringe e faringe: il macabro rituale ricorda il castigo riservato da Dante ai golosi nel terzo Cerchio, ovvero il freddo, le piogge gelide, la grandine, la neve: «Io sono al terzo Cerchio, de la piova / eterna, maladetta, fredda e greve; / regola e qualità mai non l'è nova. // Grandine grossa, acqua tinta e neve / per l'aere tenebroso si riversa; / pute la terra che questo riceve»¹⁸.

Per dare la caccia al serial killer dantesco, che viene soprannominato *Cain*, si forma una squadra composta, tra gli altri, dallo stesso Silveira e l'affascinante viceispettrice, *nomen omen*, Beatriz Puerto, che sarà impegnata anche in un'immane *love story* proprio con il protagonista maschile. L'unica possibilità di Sebastião per scongiurare ulteriori omicidi è quella di studiare e interpretare in maniera appropriata i versi della prima Cantica. L'antropologo si avvale anche dell'aiuto di un suo zio, nella cui casa si riunisce un circolo di intellettuali appassionati di enigmi, «Gli Amici di Cambridge», composto da un giornalista tedesco, un economista maltese, uno scacchista atzero, un filosofo ed ex ambasciatore italiano, uno psichiatra spagnolo. Il circolo è francamente poco influente nell'intreccio del romanzo; alla fine, si scoprirà, tuttavia, che tra i suoi membri si cela l'assassino, ovvero il celebre psichiatra Emiliano Del Campo, che risulterà essere responsabile anche della morte della madre di Sebastião, e conseguentemente del logoramento dei rapporti tra questi e suo padre. Del Campo non è, tuttavia, l'esecutore materiale degli omicidi in serie ma l'ideatore di un diabolico piano che prevede un assassino diverso, che l'illustre psichiatra individua di volta in volta fra i più folli dei suoi pazienti, per ogni vittima designata.

È evidente, almeno per i lettori più attenti, che *El noveno círcu-*

li spirti, iscoia ed isquatra».

¹⁸ *Inf.* VI, vv. 7-12.

lo è chiaramente ispirato al già menzionato *Il Circolo di Dante* di Matthew Pearl, il cui titolo, molto probabilmente i traduttori italiani hanno voluto richiamare, concentrando l'attenzione sul circolo «Gli Amici di Cambridge», piuttosto che sul nono Cerchio, che dà il titolo alla versione originale dell'opera¹⁹; tuttavia, mentre quello era ricco di citazioni e colto, questo è didascalico e accessibile; mentre quello era sperimentalista, questo è accattivante e costruito secondo i *clichés* dei thriller più in voga negli ultimi anni; presenta un ritmo serrato, quasi cinematografico, laddove il romanzo di Pearl era scandito da pause e ampie digressioni. L'opera prima di Fernando Llobera non apporta, dunque, significative innovazioni al panorama del romanzo europeo e si limita a godere della luce riflessa della sempre accattivante tematica dantesca.

Il titolo originale di quest'opera rimanda direttamente a un immaginario legato alla *Divina Commedia*; sebbene nel corso del romanzo non siano presenti delitti ispirati alle punizioni inferte ai dannati del nono Cerchio, esso è evocato nelle parole che Silveira pronuncia nel faccia a faccia con Caín:

Usted se ve a sí mismo como un Dante moderno, descendiendo cada círculo en busca de su enamorada, internándose sin pensarlo en terrores cada vez mayores. No digo que la analogía no sea acertada, aunque el personaje es el equivocado. Usted no es el poeta protagonista, sino más bien la bestia atrapada en el noveno y último círculo. En su subconsciente más profundo, doctor, usted es Satán²⁰.

Nel romanzo della Asensi non è immediatamente trasparente la relazione con la *Commedia*: ne *El último Catón* il testo dantesco affiora, infatti, quasi in maniera fortuita e sorprendente quando il romanzo è già ben avviato, mentre è evidente, fin dall'inizio il de-

¹⁹ È interessante notare come il titolo della traduzione italiana, pur spostando l'attenzione dalla tematica dantesca e selezionando l'accezione di 'club', conservi il termine centrale del titolo della versione originale, *círculo*.

²⁰ F.S. LLOBERA, *El noveno círculo*, Planeta, Barcelona 2005, p. 416.

bito del opera di Llobera con la *Divina Commedia*. In nessuno dei due romanzi, Dante è compreso nel novero dei personaggi, come accade, invece in altri testi narrativi della contemporaneità²¹; sono invece ben presenti, in diversa misura, il *plot* e i versi delle prime due cantiche. Per quanto riguarda il *plot*, va detto che ne *El noveno círculo* ha un ruolo più importante, una maggiore forza strutturante; ciò è dovuto anche al fatto che si tratta di un romanzo che presenta una *fabula* meno elaborata, ed eterogenea, in cui l'influenza del testo dantesco risulta di maggiore evidenza. Mentre lo scenario de *El último Catón* si sposta dall'Europa a Istanbul e a varie città del continente africano, la compattezza della trama de *El noveno círculo* è garantita anche dall'unità di luogo: il romanzo si svolge interamente in Spagna, anzi a Madrid, che si configura come uno scenario urbano concreto, tentacolare, cosmopolita, inscindibile dai personaggi e dagli eventi narrati, secondo la migliore tradizione del romanzo giallo. Al contrario, il variegato itinerario spaziale percorso dai personaggi de *El último Catón* non è altro che una geografia astratta, puramente nominale; l'architettura della narrazione è fondata soprattutto sul poderoso impianto storico che l'autrice affianca all'ambientazione contemporanea del racconto.

È inoltre probabile che proprio per ricalcare la cronologia del viaggio dantesco entrambi gli autori abbiano scelto come ambientazione per i loro romanzi un periodo di tempo che abbraccia in maniera più o meno ampia quello quaresimale. Tuttavia, mentre Asensi lascia intendere in maniera abbastanza vaga che la prima parte delle avventure narrate ne *El último Catón* si svolge in un intervallo che comprende la Domenica delle Palme e la Pasqua di Resurrezione, Llobera opta per una scansione temporale assai rigorosa, che pur non corrispondendo esattamente a quella del viaggio

²¹ Cfr. ad esempio i due romanzi di Francesco Fioretti, *Il libro segreto di Dante*, Newton & Compton, Roma 2011, e il recentissimo *La profezia perduta di Dante*, Newton & Compton, Roma 2013, nei quali la biografia dantesca è ampiamente protagonista.

dantesco, sulla quale ancora si dibatte, è evidentemente ispirata da essa: l'apertura di ogni capitolo, e di ogni sotto capitolo che costituisce uno snodo diegetico rilevante, è accompagnato da una data precisa; la narrazione copre un arco di tempo che va dalla notte del 29 marzo, Venerdì Santo, e una data non specificata, posteriore al 18 aprile; Sebastião Silveira arriva a Madrid il 30 marzo, Sabato Santo e comincia le sue indagini il 31, giorno di Pasqua²².

Per quanto riguarda l'intertestualità in senso più stretto, ovvero l'effettiva presenza dei versi della *Commedia* in ciascuna delle due opere, ne *El noveno círculo* la presenza dei versi dell'*Inferno*, è inversamente proporzionale alla funzione di 'sceneggiatura' che la prima Cantica svolge nella strutturazione della trama; le citazioni dall'*Inferno*, tradotte in castigliano, sono estremamente limitate, e poste quasi esclusivamente in zone peritestuali²³. In epigrafe al prologo troviamo il celeberrimo verso che Dante trova scritte all'entrata dell'*Inferno*: «Perded cuantos entráis toda esperanza»²⁴; allo stesso modo sono presenti delle terzine in epigrafe a ciascuno dei sei capitoli e all'epilogo, tutte tratte dall'*Inferno*. All'inizio del primo capitolo si trova la terzina «Más almas en tal sitio se congregan / que en los demás, y allí las vi afanarse: / empujan pesos, con elpecho bregan»²⁵, tratta dal Canto VI, in cui Dante narra degli avari e i prodighi. Juan Alacena, la vittima di cui si parla nel capitolo iniziale, è appunto considerato un prodigo, per aver sperperato al gioco delle

²² Basandosi sul calendario perpetuo, si deduce che l'anno in cui è ambientato il romanzo è il 2002.

²³ In epigrafe al romanzo troviamo una citazione di Virgilio «Aunque tuviera mil bocas y mil lenguas, / y mi voz fuera de hierro, no acertaría a describir / las formas de crimen que existen», tratta dal Libro VI dell'*Eneide*: «[...]“non, mihi si linguae centum sint oraque centum, / ferrea uox, omnis scelerum comprehendere formas, / omnia poenarum percurrere nomina possim”»; si tratta dei versi 625-627 del VI canto, pronunciati da Teseo, che la Sibilla Cumana indica a Enea nella sua visita nell'Oltretomba.

²⁴ *Inf.* III, v. 9, *apud* LLOBERA, *El noveno círculo*, cit., p. 9.

²⁵ *Inf.* VI, vv. 25-27, *ivi*, p. 17.

cospicue quantità di denaro. In epigrafe al secondo capitolo, Llobera pone una terzina tratta dal Canto VII: «Y yo, que atentamente allí miraba / fangosa gente vi en aquel pantano, de airado rostro / que desnuda estaba»²⁶; i versi si riferiscono agli iracondi, che dimorano nel quinto Cerchio, e che sono immersi nelle fangose acque dello Stige; il secondo capitolo parla, appunto dell'omicidio di un iracondo, il cui cadavere, come abbiamo detto, viene fatto rinvenire in una pozzanghera di fango. Al principio del terzo capitolo sono presenti tre versi del Canto IX, che si svolge nel sesto Cerchio dove scontano la loro pena gli eretici, dalle cui tombe scoperchiate escono fiamme: «El fuego entre las tumbas se reparte / y así están todas ellas encendidas, / que al hierro no caldea más el arte»²⁷; nel capitolo in questione si narra, appunto, dell'incendio appiccato dal killer ad un ricovero per immigrati magrebini, musulmani, quindi, e, pertanto, dal suo punto di vista, eretici. La terzina che troviamo riportata al principio del quarto capitolo parla delle Arpie: «Latas alas, y cuello y rostro humanos / tienen; y plumas en los vientres; / ayes dan en los árboles malsanos»²⁸; Dante colloca le Arpie a custodia del secondo girone del settimo Cerchio dell'Inferno nel quale vengono puniti i violenti contro se stessi e, dunque, in primo luogo i suicidi; nel capitolo in questione la vittima è una donna che in passato aveva tentato il suicidio. La terzina che funge da epigrafe al quinto capitolo è quella iniziale del XXVIII canto: «¿Quién lograría, aun con palabras sueltas, / hablar de tanta sangre y tanta herida, / aunque diese al discurso muchas vueltas?»²⁹; il canto si svolge nella nona bolgia dell'ottavo Cerchio, in cui vengono puniti i seminatori di discordia; in questa sezione del testo la vittima designata è lo stesso Sebastião, che riesce fortunatamente a sfuggire al killer; non risulta, tuttavia, di immediata evidenza il motivo per il quale Silveira debba

²⁶ *Inf.* VII, vv. 109-111, *ivi*, p. 109.

²⁷ *Inf.* IX, vv. 118-120, *ivi*, p. 221.

²⁸ *Inf.* XIII, vv. 13-15, *ivi*, p. 289.

²⁹ *Inf.* XXVIII, vv. 1-3, *ivi*, p. 375.

considerarsi un seminatore di discordia; né la spiegazione può essere rintracciata nei pensieri che formula mentre sta per essere aggredito: «Aquel hombre, pensó Sebastián con horror, estaba allí para cumplir una venganza contra una falsa traición heredada de un padre y cuyo protagonista central era su propia madre»³⁰. I tre versi che sono posti dall'inizio del sesto capitolo, che è il più breve e quello in cui l'équipe investigativa crede di aver trovato e ucciso il serial killer, sono tratti dall'ultima parte del Canto XXXIV dell'*Inferno*, che vede Dante e Virgilio uscire dalla «natural burella» che collega l'*Inferno* all'Antipurgatorio e contemplare il cielo stellato: «Por el camino entramos encubierto / mi guía y yo, buscando el claro mundo; / y, sin querer descanso, a descubierto»³¹; sembrerebbe, dunque, che questa terzina suggelli la soluzione del caso e la fine del viaggio dei protagonisti nel loro personale inferno. Tuttavia, nell'«Epílogo», viene rinvenuto il cadavere di una donna, accompagnato da un biglietto, anch'esso ispirato a un passo dell'*Inferno*; l'epigrafe a questa parte del testo è costituita da un unico verso: «Perded toda esperanza al traspasarme»: i lettori più attenti noteranno che si tratta ancora una volta del popolarissimo nono verso del Canto III dell'*Inferno*³², «Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate», già citato nell'epigrafe che accompagna il «Prólogo», qui riproposto in una traduzione diversa rispetto a quella della prima occorrenza³³. La doppia citazione, oltre a conferire alla narrazione una struttura circolare, marca l'inizio di una possibile propaggine del racconto, poiché abbiamo visto che il finale immaginato dall'autore è aperto.

Le citazioni di versi all'interno del testo sono appena tre e non raggiungono, in totale, i 10 versi; non manca fra questi il conosciutissimo *incipit* «En mitad del camino de la vida / me hallé en el

³⁰ LLOBERA, *El noveno círculo*, cit., p. 418.

³¹ *Inf.* XXXIV, vv. 133-135, *apud* LLOBERA, *El noveno círculo*, cit., p. 423.

³² LLOBERA, *El noveno círculo*, cit., p. 427.

³³ Cfr. nota 24.

medio de una selva oscura / después de dar mi senda por perdida»³⁴; l'inserzione della terzina iniziale della *Commedia*, analogamente a quanto accadeva nel romanzo di Asensi, segna il momento in cui il protagonista intraprende lo studio e il deciframento della prima Cantica dantesca. Segnaliamo che questi primi tre versi ricorrono una seconda volta nel corso del romanzo, questa volta senza una particolare connotazione; anche in questo caso ci troviamo di fronte alla singolare scelta da parte dell'autore di inserire dei versi danteschi già riportati in un altro luogo del testo, offrendone, però, un'alternativa trasposizione in castigliano: «A mitad del camino de la vida / yo me encontraba en una selva oscura / con la senda de recha ya perdida»³⁵. Tra le due citazioni, Llobera, per illustrare la scena dell'omicidio della prostituta, in cui compariva uno storno morto, inserisce i versi 40-43 del Canto V, che Dante dedica ai lussuriosi morti di morte violenta per mano propria o altrui: «Cual estorninos, que en los invernales / tiempos vuelan unidos en bandada, / acá, allá, acullá, por vendavales // la turba de almas malas es llevada»³⁶.

Abbiamo già accennato al fatto che ciascuno dei biglietti lasciati dall'assassino è una parafrasi di versi dell'*Inferno*; il rapporto tra le missive del killer, che appaiono graficamente differenziate dal resto del testo, e l'opera dantesca non è naturalmente d'immediata evidenza ma in ciascuno di essi vi sono una o più parole-chiave che fungono da spia del rapporto di filiazione: in un passo del biglietto che accompagna il cadavere di Alacena, per esempio, si legge la seguente frase: «Es el camino más claro, el sendero en la selva dentro de la comedia»³⁷; dello stesso tenore il messaggio lasciato sul cadavere di Martínez: «Una maraña de pasiones, un laberinto de vicios, un infierno de inalcanzable paz»³⁸. Più letterale è il riferimento che

³⁴ *Inf.* I, vv. 1-3, *apud* LLOBERA, *El noveno círculo*, cit., p. 96.

³⁵ LLOBERA, *El noveno círculo*, cit., p. 144.

³⁶ *Ivi*, p. 142.

³⁷ *Ivi*, p. 52.

³⁸ *Ivi*, p. 64.

si trova nella nota che accompagna il corpo senza vita dell'«iracondo» Pablo García: «Si tu intención es descubrir el sentido o acaso una respuesta a mis actos, pensad que soy uno de los que lloran»³⁹; l'ultima parte della frase è la riproposizione pressoché testuale del verso 36 del Canto VIII: «Rispuose: “Vedi che son un che piango”», pronunciato da Filippo Argenti, la cui figura è, appunto, prepotentemente rievocata nella messa in scena del delitto⁴⁰.

Va notato, per concludere, che ciascuno dei due romanzi presi in esame in questa sede, s'ispira a una sola delle tre cantiche della *Commedia*: *El último Catón* utilizza come ipotesto il *Purgatorio*, e *El noveno círculo*, così come *Il círculo di Dante*, l'*Inferno*; la terza Cantica, il *Paradiso*, non gode della medesima popolarità in nessuna delle 'trasmutazioni' narrative contemporanee; ciò non sorprende se consideriamo il fatto che queste ultime sono per lo più riconducibili alla categoria romanzesca del *thriller*; nei protagonisti di questi testi nei quali, necessariamente, prevale la componente più terrena, più crudele, che indulge al peccato, piuttosto che quella celestiale e paradisiaca.

³⁹ *Ivi*, p. 133.

⁴⁰ Cfr. *supra*, in particolare la nota 16.

VINCENZO SALERNO

INFERNI DI DANTE

NELLE EDIZIONI ITALIANE CONTEMPORANEE ILLUSTRATE

A differenza della vita, un'opera d'arte non è mai accettata per quello che è: viene sempre messa a confronto con le opere del passato, con precursori e predecessori. I fantasmi dei grandi sono particolarmente visibili nella poesia, essendo le loro parole meno mutevoli dei concetti che esprimono.

Josif Brodsky¹

Ut poesis pictura

Con cadenza costante nel lungo corso di sette secoli la poesia dell'«Inferno» di Dante Alighieri – se messa a confronto con quella di altre opere letterarie italiane coeve o più tarde – ha offerto in assoluto la «materia» più 'tradotta' per immagini, diventando di fatto il testo più «trasmutato»: tanto nelle espressioni d'arte tradizionali quanto nelle forme figurative più sperimentali.² Già dalla comparsa delle copie manoscritte dell'intera *Commedia* – e in virtù di una circolazione continua, ininterrotta per oltre settecento anni, che a partire dai codici miniati del '300³ giunge alle edizioni a stampa

¹ J. BRODSKY, *Il canto del pendolo*, Adelphi, Milano 1987, p. 41.

² Un'aggiornata raccolta di contributi e di note bibliografiche sulla storia delle 'traduzioni' della *Commedia* dantesca nelle principali arti visive è offerta da *Critica del testo*, a cura di R. ANTONELLI, A. LANDOLFI, A. PUNZI, Viella, Torino 2011, XIV/2 (*Dante, oggi*), III, pp. 547-746. Per l'iconografia del solo «Inferno» ancora utile può essere la consultazione di E.P. NASSAR, *Illustrations to Dante's Inferno*, Fairleigh Dickinson University Press, London 1994. Ulteriori riferimenti bibliografici sullo stesso argomento possono invece essere reperiti in rete, consultando il sito della Società Dantesca Italiana (<http://domino.leonet.it/sdi/bibliografia.nsf>).

³ Ma si ricordi anche la più tarda versione delle 100 pergamene illustrate da Sandro Botticelli tra il 1480 e il 1495 su commissione del suo mecenate Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, cugino di Lorenzo il Magnifico e conosciuto anche come il «Popolano». Per una esauriente rassegna dei manoscritti della *Commedia*

contemporanee – l'iconografia del «regno del male, della morte dell'anima e del dominio della carne» ha significato, anche in virtù di differenti 'configurazioni' culturali, una misurata sintesi di poesia e di arte; in ciò confermando il giudizio formulato da Francesco De Sanctis a riguardo della «rappresentazione estetica del brutto» nella prima Cantica:

Il brutto è l'elemento necessario così nella natura come nell'arte; perché la vita è generata appunto da questa contraddizione tra il vero e il falso, il bene e il male, il bello e il brutto. Togliete la contraddizione e la vita si cristallizza. [...] Non è dunque meraviglia che il brutto riesca spesso nell'arte più interessante e più poetico.⁴

L'interesse 'estetico' per l'«Inferno» e la necessità di una sua illustrazione – derivanti anche dalla duplice funzione comunicativa, che è didattica e religiosa, di tali immagini – si riscontrano fin da subito nei primi tentativi di 'letture' visive del verso dantesco: principalmente quelle trasposte su parete nei cicli d'affreschi, sempre trecenteschi, con Nardo di Cione nella cappella Strozzi di Santa Maria Novella a Firenze o alle successive 'suggestioni' infernali – anch'esse, in maniera inequivocabile, riconducibili al «sacro poema» – nella cappella di San Brizio del duomo di Orvieto nelle *Storie degli ultimi giorni*, per mano di Beato Angelico, di Benozzo Gozzoli e, soprattutto, negli interventi di Luca Signorelli. Anche a queste storie affrescate sulle pareti della cappella orvietana dovette ispirarsi Michelangelo per il *Giudizio Universale* della Sistina, dove la 'traccia' dantesca è testimoniata dalla presenza del traghettatore d'anime Caronte e del giudice Minosse, nella fisiognomica demoniaca dei Malebranche e nella «rappresentazione figurativa» dell'uccisione di Aman l'Agagita.⁵

cfr. P. BRIEGER, M. MEISS, C.S. SINGLETON, *Illuminated Manuscripts of «Divine Comedy»*, 2 voll., Princeton University Press, Princeton 1969.

⁴ F. DE SANCTIS, *Storia della Letteratura italiana*, a cura di G. CONTINI, Tea, Milano 1989, pp. 224-225.

⁵ La storia di Aman l'Agagita è raccontata nel «Libro di Ester», III, 1-15.

Negli anni che corrono tra il XVII e il XVIII secolo in Europa l'«Inferno» ha trovato ancora per il tramite della pittura – in prevalenza ad acquerello, spesso ‘trasposta’ in incisioni: di chiara matrice neoclassica nelle pose di John Flaxman, ‘visionaria’ nei disegni di William Blake, di un tecnicismo quasi ‘filologico’ nelle tavole di Gustave Doré⁶ – il corredo illustrativo alle terzine dell'originale dantesco. E di nuovo nel conto di due secoli – tra Ottocento e Novecento – si colloca la produzione grafica di Auguste Rodin che si dichiarava in ugual misura ispirato da Dante «visionnaire», «écrivain» e «sculpteur». I «disegni neri» di Rodin – raccolti poi nel volume ricordato come album *Fenaille*⁷ – potrebbero, di fatto, essere interpretati come esercizi illustrativi ‘geneticamente’ preparatori

Secondo la versione biblica il tentativo di sterminio dei Giudei da parte di Aman, ministro del re persiano Serse, sarebbe stato punito con l'impiccagione. Michelangelo invece segue il testo dantesco – *Purg.* XVII, vv. 25-30 – nel quale la condanna inflitta all'Agagita è la crocifissione.

⁶ La prima stampa italiana della *Divina Commedia* illustrata da Doré risale al 1868, pubblicata dall'editore Sonzogno. Sempre limitatamente alla pittura ispirata alla prima Cantica, per quegli stessi anni devono essere almeno citati le due tele di Joahnn Heinrich Füssli, ispirati agli episodi di Paolo e Francesca e del Conte Ugolino; ancora sullo stesso tema, i dipinti *Ugolino e i figli imprigionati* di Joshua Reynolds; *Paolo e Francesca* di Jean-August-Dominique Ingres; *La Barca di Dante* di Eugène Delacroix (che aveva decorato la cupola della biblioteca del Palais du Luxembourg, con il ‘racconto’ dal IV dell'«Inferno» dell'incontro di Dante e Virgilio con i poeti dell'antichità classica; e le settantatre tele sempre dedicate all'«Inferno» – parte di un progetto dedicato all'intera *Commedia*, con centoventi illustrazioni per il «Purgatorio» e cinquanta per il «Paradiso» – realizzate nel 1876 da Francesco Scaramuzza.

⁷ Le 129 stampe di Auguste Rodin riprodotte in fotoincisione – e poi raccolte nell'album indicato come *Fenaille*, in onore del patrocinatore della pubblicazione Maurice Fenaille – videro la luce nel 1897 per i tipi della Maison Goupil. Nello specifico 31 illustrazioni erano dedicate al Limbo, 82 all'«Inferno» e le restanti 16 ad ‘esercizi’ d'ispirazione biblica e da opere di Michelangelo. Dal 29 gennaio al 4 marzo 2013 i disegni di Rodin sono stati esposti presso la Real Academia de España a Roma, in occasione della mostra intitolata «Auguste Rodin. L'«Inferno» di Dante». Per Dante e Rodin cfr. anche V. DESHOULIÈRES, M. CONSTANTINESCU, *Les funambules de l'affection: Maîtres et disciples*, Presses Univ. Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 2009.

per la realizzazione dell'incompiuta opera scultorea intitolata *La Porte de l'Enfer*.

A ragione, però, Claudio Zambianchi rileva che se l'Ottocento deve definirsi secolo dantesco per eccellenza per ciò che concerne le arti visive – prediligendo in particolar modo il 'personaggio' Dante, creatore con il «Sacro poema» di un «mondo immaginativo di straordinaria potenza» – lo stesso non può valere per il Novecento, che però pure si 'apre' con l'«Inferno» della storica edizione Alinari della *Divina Commedia*.⁸

Nel XX secolo il quadro è molto diverso: l'interesse per illustrare o interpretare Dante in immagini appare meno centrale nella vicenda generale delle arti visive. Gli episodi tuttavia non mancano: hanno illustrato la *Commedia* artisti di potente immaginazione figurativa, come George Grosz e Renato Guttuso, Alberto Martini e Salvador Dalí, Tono Zancanaro, Giovanni Stradone e Robert Rauschenberg, Michael Mazur e Miguel Barceló.⁹

Tra i nomi elencati – e tenendo conto soltanto del 'delimitato' della prima Cantica trasposta in forma di libro – va in ogni caso ricordata l'indiscutibile originalità dell'interpretazione 'infernale' di Salvador Dalí – inizialmente una serie di acquerelli dai toni chiari e luminosi poi trasformati in xilografie per la pubblicazione a stampa in Italia nel 1964, dopo una lunga e travagliata vicenda editoriale¹⁰ – eseguita in quella fase della sua produzione artistica

⁸ Sull'edizione Alinari cfr. E. BARDAZZI, *Le illustrazioni della «Divina Commedia»*. Alinari al crocevia del 1900, in *La Commedia Dipinta. I concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, a cura di C. SISI, Museo di Storia della Fotografia, (Catalogo della Mostra), Firenze 2002, pp. 13-54.

⁹ C. ZAMBIANCHI, *Dalla «Divina Commedia» Alinari all'«Inferno» di Rauschenberg. Qualche aspetto dell'illustrazione novecentesca di Dante*, in *Critica del testo*, op. cit., pp. 675- 693. In questo stesso contributo Zambianchi cita anche la serie di litografie di Jean Fautier, risalenti al 1930, per una edizione dell'«Inferno» che doveva essere realizzata da Gallimard ma che non fu però mai prodotta.

¹⁰ Su questo aspetto si veda I. SCHIAFFINI, *La «Divina Commedia» di Salvador Dalí: una storia italiana*, in *Critica del testo*, cit., pp. 643-674.

che, usando le parole dello stesso pittore, potrebbe essere definita «mistica e classicista». In chiara polemica con l'«ignominia» romantica che aveva fatto credere che «[...] l'inferno fosse nero come le miniere di carbone di Gustave Doré dove non si vede niente», Dalì dipinge invece un luogo «[...] rischiarato dal sole e dal miele del Mediterraneo ed è per questo che i territori delle mie illustrazioni sono analitici e supergelatinosi con il loro coefficiente di viscosità angelica». ¹¹ Sul versante italiano, altrettanto importanti nella storia dell'iconografia 'infernale' risultano essere la coeva versione cartacea della *Commedia* eseguita da Tono Zancanaro e il *Dante di Guttuso*, pubblicato nel 1970. ¹²

Uno studio a parte di certo meriterebbero le 'riscritture' della *Commedia*, con corredo di illustrazioni ai testi, apparse negli ultimi venti anni: si tratta di edizioni sia in prosa che in versi, in prevalenza parodie che modificano le storie dei protagonisti e le ambientazioni delle vicende narrate da Dante 'riadattandoli' a fatti e personaggi della contemporaneità politica e letteraria italiana. Sempre limitatamente alla prima delle tre Cantiche, basti in questa sede citare gli esempi de *L'altro Inferno*, ¹³ trentaquattro canti resi in dialetto napoletano rimato da Ulisse Loni; *La nuova Commedia di Dante*, ¹⁴

¹¹ S. DALÌ, *Diario di un genio*, SE, Milano 2009, p. 119.

¹² *La Divina Commedia di Dante Alighieri* 'firmata' da Tono Zancanaro comparve nel 1964 per l'editore Laterza. Il volume raccoglieva circa duecentocinquanta tavole e le illustrazioni dell'«Inferno» erano a china acquerellata. Il *Dante di Guttuso* fu invece pubblicato da Mondadori nel 1970. Il volume conteneva cinquantasei tavole di disegni colorati in prevalenza ispirati a personaggi ed episodi della prima Cantica. Nel conto delle diverse edizioni d'arte del poema dantesco va almeno ricordata *La Divina Commedia* edita da Franco Maria Ricci nel 2006, a tiratura di 975 esemplari stampati su pregiata carta in cotone con 10 tavole fuori testo di Alberto Sughì, la copertina di pelle in vitello a cornice di un ritratto di Dante in fusione di metalli ricoperto d'argento. Il testo poetico segue l'edizione critica proposta da Giorgio Petrocchi ed è accompagnato da un saggio introduttivo di Enrico Malato.

¹³ U. LONI, *L'altro Inferno*, con versione in prosa di C. CASSIANI INGONI, Graphoart, Napoli 1995.

¹⁴ R. PIUMINI, *La nuova Commedia di Dante*, illustrata da F. ALTAN, Feltrinelli, Milano 2004.

proposta nelle terzine di Roberto Piumini e con le tavole di Francesco Altan; *Incontriamoci all'Inferno*,¹⁵ nella misura narrativa di un moderno prosimetro scritto da Cinzia Demi e accompagnato dai disegni di Maurizio Caruso; fino all'*Inferno*¹⁶ di Tommaso Cerno, anch'esso in terza rima e illustrato dal disegnatore satirico Makkox.

Fuori dall'Italia vanno almeno ricordate le «pagine colorate» in lingua inglese del *graphic novel* di Seymour Chwast *Dante's Divine Comedy*¹⁷ e *Das Inferno*, il viaggio in una moderna «selva oscura» riscritto in tedesco e illustrato da Michael Meier.¹⁸ Infine, nell'eterogenea 'iconosfera' dantesca di questi stessi anni – dal cinema al teatro, alla fotografia e ai *videogames* – continuano a trovare collocazione e lettori numerose edizioni illustrate per l'infanzia – di nuovo è l'«Inferno» ad essere il testo maggiormente e più liberamente riadattato¹⁹ – ma soprattutto le trasposizioni fumettistiche

¹⁵ C. DEMI, *Incontriamoci all'Inferno. Parodia di fatti e personaggi della Divina Commedia di Dante Alighieri*, illustrazioni di M. CARUSO, Pendragon, Bologna 2007.

¹⁶ T. CERNO, *Inferno. La Commedia del potere*, illustrata da MAKKOX, Rizzoli, Milano 2013.

¹⁷ *Dante's Divine Comedy. Inferno, Purgatory, Paradise*, adapted by S. CHWAST, Bloomsbury, New York 2010.

¹⁸ M. MEIER, *Das Inferno. Frei nach Dante Alighieri*, Rotopolpress, Kassel, 2012. Le illustrazioni di Meier – insieme con altre tavole di Emiliano Ponzi e di Lorenzo Mattotti – sono state oggetto di una mostra svoltasi dal 25 febbraio 2014 al 21 marzo 2014 presso l'Istituto Italiano di Cultura di Berlino, curata da Annamaria Di Giorgio in occasione del ciclo di incontri "Dantes Spuren / Tracce dantesche".

¹⁹ L'intera *Commedia* era stata narrata in ventisei capitoli in prosa da Ermanno Detti nel romanzo *In una selva oscura... il racconto di Dante*, con illustrazioni di Gabriele Dell'Otto, e pubblicato nella collana «Nuova Biblioteca dei Ragazzi» delle Nuove Edizioni Romane nel 1995. Dieci anni dopo, di nuovo in prosa – con i testi di Pietro Selva e i disegni di Pietro Cattaneo – l'editore Giunti aveva dato alle stampe il volume *Divina Commedia. L'immortale racconto di Dante Alighieri*. Al 2007 risale il racconto in filastrocca *La Divina Avventura. Il fantastico viaggio di Dante*, con i testi di Enrico Cerni e Francesca Gambino e le illustrazioni di Maria Distefano, per le edizioni Coccole & Coccole. Infine, l'anno successivo da un'idea di Christiana Castenetto l'editore Mandragora pubblicava *Il viaggio*

e, più di recente, le ‘contemporanee’ versioni infernali abbinata ad illustrazioni in digitale.²⁰

Inferni: 1999-2012

La veste grafica dei volumi e il testo a fronte delle tavole illustrate che accompagnano la pagina poetica – proposto in versione integrale, annotata, in una selezione di passi o addirittura assente e sostituito nella funzione narrativa dalle stesse immagini – di certo costituiscono l’aspetto più caratterizzante e, per molti aspetti, più innovativo delle quattro edizioni italiane contemporanee, a stampa, dell’«Inferno» pubblicate in Italia tra il 1999 e il 2012. In ciascuno dei quattro testi si conferma la funzione determinante – da «vademecum» per dirla con le parole di Achille Bonito Oliva – per il processo ‘formativo’ relativo ad ogni artista, anche contemporaneo. «La discesa agli Inferi individua l’inabissamento dell’artista nel proprio immaginario, il suo attraversamento doloroso e problematico ed il passaggio ad una nuova dimensione».²¹

di Dante. Un'avventura infernale, con testo rimato di Virginia Jewiss, tavole di Aline Cantono di Ceva.

²⁰ Per una storia delle illustrazioni dantesche in forma di fumetto può essere utile la consultazione di *Nel Mezzo del Cammin di una Vignetta... Dante a fumetti*, a cura di P. GUIDUCCI e L. CANTARELLI, Centro dantesco Frati minori conventuali Ravenna, Ravenna 2004 e A.M. COTUGNO, *Dante a fumetti*, Edizione del Rosone, Foggia 2009. Punto d’incontro tra la riscrittura fumettistica e l’illustrazione digitale è la stampa in tre fascicoli di *Dante's Inferno*, curato da Christos Gage e Diego Latorre, fumetto in digitale della WildStorm ispirato al videogioco di Visceral Games. La storia è stata pubblicata all'estero da Electronic Arts e in Italia dall'editore Panini nel 2010. Un discorso a parte meriterebbero le riscritture in prosa della *Commedia* o di ciascuna Cantica. Su questo argomento utile può essere la consultazione di D.M. PERGORARI, *Il codice Dante Cruces della 'Commedia' e intertestualità novecentesche*, Stilo editore, Bari 2012.

²¹ A.B. OLIVA, «Divina Commedia» è l'arte, in *Divina Commedia*, a cura di M. IPRI, G. RUFFO, P. TATAFIORE, Largo Baracche, Napoli 2013, p. 7.

Dante 'disegnato'

Nel 1999 Lorenzo Mattotti firma l'illustrazione dell'«Inferno» – primo dei tre volumi dedicati all'intera *Commedia* dell'Alighieri²² – pubblicato nella collana 'Classici illustrati' delle edizioni Nuages. La veste grafica del volume, in quarto, colpisce fin da subito per la sobria essenzialità: la sovracoperta bianca incornicia, nel centro della pagina, una tavola ispirata al XIV canto in cui due dannati – peccatori contro Dio, contro natura e contro l'arte – correndo curvi, cercano invano di ripararsi dalla pioggia infuocata. Sulle due bandelle le biografie di Dante prima e dell'illustratore dopo.²³ Il testo poetico è presentato rispettando la consueta divisione della Cantica in trentaquattro canti ordinati secondo la successione numerica romana. Una 'testata' con funzione di titolo introduce le terzine – sulla pagina visivamente separate tra di loro da uno spazio di battuta – limitandosi con poche parole ad informare il lettore sull'esatta collocazione spaziale dell'episodio nell'Inferno e citando i 'protagonisti' dei canti più conosciuti. I versi danteschi non sono però commentati – non ci sono note così come pure manca il riferimento all'edizione critica italiana del poema – mentre Mattotti

²² La 'trilogia' dantesca comprendeva anche il volume del «Purgatorio» illustrato da Milton Glaser e quello del «Paradiso», con le tavole di Moebius. Della prima Cantica illustrata da Mattotti esiste, sempre per i tipi dello stesso editore, anche una versione a tiratura rilegata con acquaforte-acquatinta.

²³ Nato a Brescia nel 1954 e formatosi presso la facoltà di architettura dell'università di Venezia inizia la sua attività di illustratore come autore di fumetti diventando, negli anni '80, uno degli animatori del gruppo 'Valvoline'. Al 1984 risale la pubblicazione della sua prima storia illustrata, *Fuochi*, seguito da diversi altri libri tra i quali *Signor Spartaco*, *Stigmati*, *Rumore della brina*, *Il padiglione sulle dune* – ispirato all'antologia di racconti di Stevenson e pubblicato nella collana 'Classici illustrati' di Nuages – e *Dr Jeckill & Mr Hyde*, realizzato con J. Kramsky, premiato in America nel 2003 con il premio "Will Eisner". Molti anche i titoli per l'infanzia: vanno almeno citati *Pinocchio* e *Eugenio*, vincitore nel 1993 del "Grand Prix di Bratislava". Collabora con prestigiosi quotidiani e riviste europee e statunitensi: Corriere della Sera, Repubblica, Le Monde, Suddeutsche Zeitung e The New Yorker.

presenta, con una breve notizia in apertura del volume, le ‘ragioni’ del suo lavoro illustrativo, partendo dalla prima difficoltà oggettiva: il confronto – e la misura – con un ‘classico’ della letteratura italiana ed al tempo stesso della tradizione iconografica europea.

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. La nostra percezione di un inferno immaginario o reale è completamente diversa. Il nostro inferno non è l’inferno di Dante.

E tutte quelle masse? E tutte quelle prospettive? E i corpi? I simboli e le allegorie? I secoli? La storia? Tutto costituisce un peso. Mi sembrava di essere tornato a scuola quando l’obbligo dello studio faceva scappare il piacere. Il piacere, ecco quello che dovevo cercare di acchiappare! Il piacere di disegnare... e che disegnare! L’inferno, i diavoli, i mostri, le ombre! Ho iniziato con degli schizzi e mi sono subito divertito. 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.²⁴

Il «piacere di disegnare» – in evidente contrasto con quanto avrebbe potuto, di contro, produrre uno studio grafico più tradizionale e scolastico dell’originale dell’Alighieri e però tenendo sempre bene in mente i modelli autorevoli della «narrativa grafica europea», quali i citati Sandro Botticelli, William Blake e Gustave Doré – rappresenta la prima chiave interpretativa delle illustrazioni di Mattotti. In tal senso va infatti ‘letta’ la ‘selezione’, per immagini, di luoghi e figure infernali approntata per i cento canti: in tutto venti tavole a colori – senza contare l’immagine di copertina – che trovano collocazione in apertura o in chiusura, ad inserto su pagina singola o doppia. Il ‘verso’ in bianco di ciascuna tavola riporta in calce una terzina che rimanda all’episodio illustrato sul ‘recto’, con

²⁴ D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, illustrazioni di L. MATTOTTI, Nuages, Milano 1999, I vol., p. 5.

il duplice intento di voler lasciare sul 'testo' a fronte disegnato una traccia della fonte poetica per il lettore ma ribadendo, allo stesso tempo, l'assoluta autonomia creativa di Mattotti nelle scelte e nelle modalità di rappresentazione della poesia dantesca.

Inevitabilmente, per esplicita ammissione dell'illustratore, l'antologia di immagini risulta influenzata, nella selezione, dall'autorevolezza dell'originale: il confronto con un tale 'classico' non può considerarsi mai definitivo o esauriente nel processo di ricreazione visiva e per questo motivo ha dovuto confrontarsi – prima che con problemi 'tecnici' – con l'«impressione di paura prima», con un «senso di impotenza» dopo, per ritrovarsi, a lavoro finito, con una sensazione di «lieve insoddisfazione». Tuttavia i disegni proposti da Mattotti riescono a conservare il tratto peculiare del suo stile – nell'equilibrato 'dosaggio' di ricerca pittorica e del cosiddetto «fumetto d'autore» – dando vita ad un corredo iconografico di indiscussa originalità. Ciò può valere per le rappresentazioni dei personaggi, presentati tutti come sagome senza volto e caratterizzati principalmente dalla componente cromatica: il manto e la berretta rossa distintivi pressoché costanti per la figura di Dante, i toni scuri o i colori a contrasto per i peccatori, per i demoni e per le descrizioni 'paesaggistiche' delle ambientazioni infernali.

Il ghiaccio era rotto, ad ogni canto trovavo visioni, metamorfosi, scenografie che avevo dimenticato. Ad un tratto l'impressione di paura ha lasciato il posto ad un senso di impotenza. C'era troppo, non avrei avuto il tempo, lo spazio e la capacità di disegnare tutto quello che immaginavo. La forza dei grandi libri è anche questa: l'impossibilità di abbracciarli tutti, di descriverli.

Adesso che ho finito il mio compito provo un senso di lieve insoddisfazione, come un leggero appetito, lo stesso che si ha dopo i migliori pranzi quando non ci si sente del tutto sazi.²⁵

²⁵ ALIGHIERI, *La Divina Commedia. Inferno*, illustrazioni di L. MATTOTTI, cit., p. 5.

Ad undici anni di distanza dalla prima stampa dell'«Inferno» di Mattotti viene pubblicato *L'Inferno di Dante. Una storia naturale*,²⁶ libro che nasce da un progetto editoriale di 'Fabrica' – il centro di ricerca per la comunicazione sociale e culturale del Gruppo Benetton – curato da due giovani artisti inglesi, Patrick Waterhouse per le illustrazioni e Walter Hutton per il commento ai versi.²⁷ Entrambi i curatori avevano una conoscenza molto limitata dell'opera e del pensiero dantesco e – altro aspetto di non poco conto – il primo 'incontro' con l'«Inferno» del poeta fiorentino era avvenuto per il tramite di una traduzione in lingua inglese.²⁸ Il lavoro preparatorio era durato circa sei mesi, compiuto attraverso l'esercizio quotidiano della lettura ad alta voce di ciascun canto da parte del curatore delle note e la trasformazione in schizzi e disegni per mano di Waterhouse.

«Dopo aver racchiuso le note illustrate di Patrick in una cartuccia con l'intero universo visivo dell'Inferno scarabocchiato a biro», si legge nelle pagine di apertura del volume, «hanno cominciato a disporlo nello schema del libro ed è iniziato il laborioso processo di conversione delle note in disegni compiuti e di redazione dei commenti che accompagnano ciascuna illustrazione».²⁹

In tutta onestà, sapevo poco dell'«Inferno». Se mi avessero

²⁶ *L'Inferno di Dante. Una storia naturale*, illustrazioni di P. WATERHOUSE, note di W. HUTTON, Mondadori, Milano 2010.

²⁷ Patrick Waterhouse è nato a Bath nel 1981 e ha studiato comunicazione viva presso il Camberwell College of Arts. Dal 2006 è responsabile di diversi progetti editoriali di 'Fabrica': è stato *art director* della campagna istituzionale per il Gruppo Benetton Africa Works, ha collaborato con l'artista sudafricano Mikhael Subotzky ed è attualmente direttore creativo di *Colors Magazine*.

Walter Hutton è nato a Bath nel 1982 e ha studiato *information design* presso il London College of Communication. *Graphic designer* e scrittore, per 'Fabrica' ha curato nel 2011 un numero del magazine *Colors*.

²⁸ La versione inglese, in *blank verse*, consultata per la lettura è *Dante's Inferno*, edited by M. MUSA, Indiana University Press, Bloomington-Indiana 1995.

²⁹ *L'Inferno di Dante. Una storia naturale*, cit., p. 10.

chiesto in passato che cosa conoscessi della *Divina Commedia*, avrei risposto che si trattava di un poema epico sul Paradiso e l'Inferno, risalente al Medioevo; che l'autore era un poeta italiano e che è considerato un capolavoro di quella letteratura. Abbiamo letto la traduzione di Mark Musa che si preoccupa soprattutto del significato e non cerca di ricreare la metrica dei versi. Per la comprensione dell'opera è stato più facile leggerla così che non nella forma metrica originale che è in italiano medievale. La traduzione era invece in inglese moderno e non c'erano parole arcaiche. Se si usa una traduzione, inevitabilmente si perde qualcosa, ma questo andava bene per ciò che stavamo facendo.³⁰

Nella definitiva edizione a stampa in ottavo, il testo integrale della prima Cantica è accompagnato da circa trecento disegni colorati eseguiti a mano da Waterhouse: compaiono quasi tutte le figure dei personaggi storici più noti insieme con i demoni e le creature mitologiche che popolano l'«Inferno» dantesco, spesso disegnati nei volti e nelle sagome tipiche delle modalità rappresentative della *Gestaltpsychologie*;³¹ in aggiunta dettagliate riproduzioni di sezioni

³⁰ Patrick Waterhouse è stato ospite della mostra *L'Inferno di Dante. Una storia naturale*, tenutasi dal 24 marzo al 6 maggio del 2012 presso la sala multimediale del Castello angioino di Gaeta e successivamente della collettiva *Inferni di Dante nell'illustrazione italiana contemporanea*, svoltasi presso il CAMUSAC, il museo di arte contemporanea di Cassino dal 2 al 16 dicembre del 2013. I due eventi sono stati organizzati nell'ambito delle attività di ricerca del “Laboratorio Tecnologie, Narrazioni e Analisi del Linguaggio”, con il patrocinio del “Dipartimento di Scienze Umane, Sociali e della Salute” dell'Università degli Studi di Cassino e del Lazio meridionale. Il testo qui proposto nella traduzione italiana di Vincenzo Salerno raccoglie le dichiarazioni dell'illustratore in occasione della tavola rotonda “«La Commedia» e la cultura popolare”, svoltasi a Gaeta il 24 marzo del 2012 e successivamente in occasione dell'inaugurazione della mostra tenutasi presso il CAMUSAC.

³¹ È il caso della *Gestalt*, come figura-sfondo, riproposta al centro della copertina e sul dorso del volume, in cui il volto di Dante in chiaroscuro e di profilo è tagliato da un copricapo di forma triangolare – simile nella forma all'«imbuto infernale» – contenente all'interno lo stemma gigliato della città fiorentina, in-

anatomiche di corpi umani e di animali; copie di strumenti scientifici, diagrammi e mappe a ‘semplificare’ la geometria strutturale e i percorsi della geografia infernale;³² ed ancora bozzetti di piante, di fiori e di figure bestiali, con la presenza di puntuali annotazioni – mai collocate in fondo alla pagina e sempre invece ai margini delle terzine, quasi a mo’ di ‘citazione’ oppure ad imitazione delle glosse dei codici medievali – con la funzione di ‘appunti’ visivi e di ulteriore commento esplicativo per il lettore.³³

Il mio approccio all’opera di Dante ha un carattere ben preciso: ricreare il metodo illustrativo degli storici naturalisti dell’età vittoriana. L’idea di partenza era quella di un libro che fosse simile ad un diario, un ‘quaderno’ di viaggio. Ho immaginato di essere la persona che accompagna Dante all’«Inferno» e che documenta tutte le ‘minutiae’, vermi e insetti, i campioni di terreno, tutto da un punto di vista naturalistico, proprio come avrebbe fatto Charles Darwin.

Nel processo di formazione culturale di Waterhouse non manca il confronto con le rappresentazioni figurative dedicate alla *Commedia* da artisti del calibro di William Blake e da Dante Gabriel Rossetti – il cui contributo pittorico è stato determinante per la ricezione delle opere dantesche nell’Inghilterra del XIX secolo, ricreazione più veritiera del «reflex of a living image in the mind»³⁴ – né la

sieme con altri simboli politici e religiosi.

³² Come dichiarato dallo stesso Waterhouse, una fonte ‘diretta’ d’influenza nello sviluppo del suo progetto deve essere rintracciata nelle mappe illustrate dell’«Inferno» di C.W. SCOTT-GILES, pubblicate a corredo della traduzione di D.L. SAYERS, *The Comedy of Dante Alighieri the Florentine*, Penguin Books, Baltimore, 3 vols: *Hell* (1949); *Purgatory* (1955); *Paradise* (1962).

³³ Ciascun canto – titolato secondo un ordine progressivo in cifra romana – è introdotto da un breve ‘argomento’ in volgare toscano e il volume è chiuso da un *explicit* in latino: «Explicit prima pars Comedie Dantis Alagherii in qua tractatum est de Inferis».

³⁴ Cfr. H. HUNT, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Macmillan & Co., New York 1963.

conoscenza delle opere di altri autori ‘tradizionali’ dell’iconografia dantesca italiana ed europea, di nuovo facendo riferimento a Sandro Botticelli e a Gustave Doré. Tuttavia, la ‘traccia’ artistica seguita nella realizzazione di questo ‘nuovo’ «Inferno» – in parte già suggerita dal sottotitolo del volume, *Una storia naturale* – si concretizza per il tramite di una opzione di resa estetica parecchio lontana dai modelli canonici della storia dell’arte inglese.

Conoscevo l’opera di Blake e dei Preraffaelliti, ma ho seguito lo stile a me più consono che si basa sulle illustrazioni anatomiche e naturalistiche della metà del XIX secolo. Sono stato ispirato da questa tecnica dettagliata e meticolosa e allo stesso tempo ho tratto spunto anche da vecchi volumi dell’epoca in cui le immagini – eseguite con una proiezione prospettica assolutamente imprecisa – sono un misto di elementi anatomici, mitologici e religiosi che spesso rimandano a significati simbolici.

L’aspetto contemporaneo delle immagini di questo libro è semplicemente riconducibile al mio stile, fatto di centinaia di influenze che giungono fino al mio amore adolescenziale per i fumetti e i libri illustrati. Non sono un disegnatore che ha ricevuto una formazione ‘classica’ e mi sento meglio predisposto ad usare il disegno per una comunicazione più diretta e dinamica delle idee piuttosto che ‘affaticarmi’ su modelli d’arte tradizionali.

L’Inferno di Dante raccontato nei disegni di Patrick Waterhouse potrebbe essere perciò presentato nella misura di un originale ‘ibrido’ editoriale, un libro che si colloca a metà strada tra la proposta tradizionale delle pubblicazioni di testi poetici commentati – anche se però va rilevata l’assenza di una notizia biografica dantesca – e le nuove forme di narrazione visiva, in particolare rimandando alla tipologia di genere del *graphic novel*. A tale categoria – che non si discosta parecchio dall’impianto grafico della storia a fumetti – deve essere infatti ricondotta la scelta adottata per l’impaginato che non separa i disegni dalle terzine, spesso presentandoli al lettore sulla stessa ‘tavola’.

Altrettanto innovativa può di certo dirsi anche l’idea di recupe-

rare e di attualizzare i ‘modi’ propri delle illustrazioni scientifiche d’epoca vittoriana – e dei volumi di letteratura della Kelmscott Press, inequivocabilmente ‘citati’ in copertina attraverso l’uso dei tipici fregi bianchi, neri e grigi usati in cornice o a frontespizio dei libri stampati da William Morris – rendendo così la presenza delle immagini disegnate doppiamente funzionale: sia alla trasmissione del messaggio della poesia dell’«Inferno» sia al supporto iconografico di questa contemporanea *historia naturalis*.

Dante ‘digitale’

Nel 2012 Emiliano Ponzi propone la sua versione per immagini dell’*Inferno* non nel formato tradizionale di un libro ma in una rivista bimestrale, il ventottesimo numero di “Un Sedicesimo”, pubblicata dalle edizioni Corraini.³⁵ Di rilievo è, senza dubbio, l’atipicità della rivista che non impone all’illustratore vincoli redazionali – se non le dimensioni del formato, diciassette centimetri di larghezza e ventiquattro di altezza e l’obbligo’ delle sedici pagine di sole illustrazioni accompagnate in alcuni casi da ridottissimi testi – né una «gabbia grafica» predefinita presentandosi invece sempre in ‘veste’ diversa, dalla testata al colophon di numero in numero. Tale linea editoriale potrebbe spiegarsi con l’intento di offrire a ciascun autore ospitato – ad oggi trentaquattro, citando tra i tanti *contributors* i nomi di Paolo Ventura, Milton Glaser, Gianluigi Colin e Steven Guarnaccia – una sorta di «galleria su carta», un libero spazio espositivo dove poter allestire le proprie mostre personali.

La possibilità di illustrare “Un Sedicesimo” delle edizioni Corraini è un vero lusso per un illustratore. Un’occasione per uscire da commissioni stringenti e *art direction*

³⁵ *Inferno*, illustrato da E. PONZI, in “Un Sedicesimo”, Corraini Edizioni, Mantova 2012, n. 28. Emiliano Ponzi, milanese, è autore di illustrazioni per libri, riviste e quotidiani. Collabora con prestigiosi marchi nazionali quali La Repubblica, Il Sole 24 Ore e Feltrinelli, e internazionali, quali The New York Times, Le Monde e Penguin Books.

più o meno serrate. E ritrovarsi, all'improvviso senza vincolo, con l'ebbrezza di poter scegliere soggetto, tema, e stile. In questi miei primi 10 anni di carriera sono riuscito a elaborare un linguaggio personale fatto di archetipi, rigorosi ed emozionali. Un linguaggio legato nella maggior parte dei casi ad argomenti della cultura e della società contemporanea. Ed è forse per prova personale che ho deciso di verificare il mio sistema di comunicazione visiva con un archetipo fondamentale dell'immaginario umano: il viaggio agli inferi, in particolare l'«Inferno» della *Commedia* dantesca. Una sorta di “stress-test” per la creatività e il metodo progettuale.³⁶

Nove illustrazioni in digitale – undici se si contano anche quella di copertina e di quarta – raccontano l'«esplorazione dell'«Inferno» attraverso il filtro della contemporaneità» di Ponzi. La rivisitazione e il racconto dei nove cerchi danteschi avviene per mezzo di figure simboliche e di icone universali – nel caso dei ‘personaggi’ di nuovo in forma di sagome senza volto, come prima di lui avevano fatto Salvador Dalí e Lorenzo Mattotti – espresse da un segno grafico essenziale e diretto, piuttosto enfatizzando le colpe infernali attraverso «un'uniformità asfissiante di colore che taglia il nastro del tempo e gela le figure nell'eternità della pena come archetipi di un male umano, troppo umano»: rosa e nero per i fondi delle immagini del II cerchio, dei lussuriosi; rosso fuoco, bianco, nero e grigio in prevalenza per il V cerchio degli iracondi, rosso sangue e nero per il VII cerchio degli omicidi e dei tiranni. Non sembra però aver pesato, sul lavoro di Ponzi, la ‘tradizione’ – italiana e straniera – degli illustratori danteschi che va dai primi codici miniati ai dipinti fino alle più recenti edizioni a stampa.

La tradizione non è qualcosa che si può semplicemente ‘imparare’, ma va intimamente vissuta nella consapevolezza che le opere

³⁶ Le dichiarazioni di Emiliano Ponzi sono state raccolte e trascritte da Vincenzo Salerno.

dell'ingegno umano si collocano su un'immaginaria retta infinita e che si relazionano tra loro cambiando rapporti e prospettive ogni volta che alla retta si aggiunge un nuovo prodotto artistico. Insomma il presente, da questo punto di vista, agisce non solo sul futuro, come premessa, ma anche sul passato, come effetto. Ho lavorato all'*Inferno* senza riferimenti. Come faccio nella mia normale prassi creativa, le idee, gli stimoli, le referenze si sedimentano nella mente giorno dopo giorno e poi esplodono all'improvviso nel momento in cui inizio a ragionare su un'immagine.

Una chiave interpretativa altrettanto 'antitradizionale' – e allo stesso tempo indicativa del progetto di rielaborazione per immagini proposto da Ponzi – deve essere rintracciata sia nella voluta omissione da parte dell'illustratore delle terzine originali dell'«*Inferno*» sia nella sua personale selezione di moderni dannati – dal goloso, obeso e imprigionato nel ghiacciolo ai prospetti anatomici degli eretici appesi per i piedi ai ganci di macelleria – che però dichiaratamente rimandano all'impianto dei cerchi infernali danteschi.

Il testo c'è, forse soprattutto noi italiani ci nasciamo dentro ai versi di Dante. Non c'è suono che possa essere meno facilmente dimenticabile di certe terzine della *Commedia*, anche per l'ascoltare più svogliato e distante, magari accasciato su un banco verde acido di una terza media qualunque. E poi l'illustrazione è testo, visivo, ma sempre testo, cioè un luogo di conflitto tra la volontà dell'autore e l'interpretazione del lettore. Io stesso ho cercato di tornare a consultare il meno possibile le rime della *Commedia*, perché ho trovato più stimolante provare a percepire l'eco di quei versi dentro me, risuonati ormai molti anni fa a scuola. E la selezione l'ha fatta l'eco stessa. Mi sono limitato a scorrere, all'inizio di una vecchia edizione scolastica del poema, lo schema riassuntivo della struttura infernale immaginata da Dante. Ho lasciato che l'elenco di quei terribili peccati accendesse in me vecchi ricordi e nuovi spunti, sollecitazioni, ognuno di grado e temperatura diversi. Che poi i peccati finiti nel Sedicesimo rappresentino un mio viaggio personale dall'adolescenza alla prima età adulta nella topografia

del male è una chiave di cui solo adesso, mentre scrivo queste parole, mi rendo conto.

L'*Inferno* di Emiliano Ponzi non ha dunque alcuna pretesa di ricostruire una «vera o verisimile topografia dell'altro mondo», ed è 'cosa' ben diversa dalla «severa» e ragionata architettura della mappa infernale 'disegnata' dall'Alighieri. Piuttosto, a conferma della corretta interpretazione dell'originale dantesco offerta da un simile «testo visivo», anche per questo *Inferno* potrebbe valere quanto sostenuto da Jorge Luis Borges che – rimandando al proemio del commento di Iacopo di Dante dell'opera paterna – sosteneva che «[...] la *Commedia* vuole mostrare sotto allegorico colore i tre modi di essere dell'umanità e che nella prima parte l'autore prende in considerazione il vizio, chiamandolo *Inferno*». ³⁷

Infine, ancora al 2012 risale la pubblicazione de *L'Inferno di Dante* illustrato da Paolo Barbieri. ³⁸ Il volume, in folio, presenta al lettore una selezione antologica di versi dalla prima Cantica – i passi rimandano a personaggi storici, mitologici e della tradizione cristiana citati dall'Alighieri – percorrendo in parallelo, un 'sentiero' segnato da cinquantatre tavole. In esse prendono corpo figure 'animate' dalle fattezze «scultoree e sensuali» che si succedono negli spazi disegnati dalla Selva oscura alla porta d'ingresso dell'Inferno, dalle mura di Dite fino al Cocito, il «lago che per gelo avea di vetro e non d'acqua sembante». La poesia di Dante è visivamente 'contenuta' nelle illustrazioni – sempre però conservando l'indicazione di chiusa che rimanda al canto, al numero di versi e con un titolo

³⁷ J.L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, Adelphi, Milano 2001, p. 19.

³⁸ Nato a Mantova nel 1971, si è formato presso l'Accademia di Arti Applicate a Milano. Autore dedito soprattutto al genere *fantasy*, Barbieri è noto in Italia per le sue storie illustrate, quali *Creature del Mondo Emerso* e *Guerre del Mondo Emerso*, *Guerrieri e Creature* e *Favole degli dei* ma anche per le sue copertine di alcuni libri di Wilbur Smith, Michael Crichton ed Umberto Eco. Dopo una prima fase illustrativa caratterizzata dall'utilizzo dell'aerografo e dei colori acrilici o ad olio, Barbieri si è dedicato al disegno digitale computerizzato, 'dipingendo' con l'ausilio di programmi quali Photoshop e Painter IX.

che riassume la ‘materia’ trattata e disegnata – e che nella maggior parte dei casi occupano due intere pagine; oppure costituiscono un ‘testo’ a fronte, essendo le immagini ‘incorniciate’ in tondi e ovali.

Come spiegato dallo stesso Barbieri nella nota di chiusura del volume, il lavoro di illustrazione dell’«Inferno» è stato per molti aspetti simile ad un viaggio reale ed al tempo stesso un’immersione in un «*maelstrom* infinito», un percorso formativo di scoperta e riscoperta, nel solco della traccia poetica dantesca. Un confronto impari e faticoso con l’originale che ha di fatto «costretto» il disegnatore, durante le fasi di realizzazione dei suoi disegni, ad operazioni forzate di ‘sezionamento’ e di ‘ri-assemblaggio’, indirettamente però contribuendo a svelare «nuovi lati» della sua arte. E dunque non si può che convenire con Paolo Barbieri quando definisce il ‘suo’ libro illustrato piuttosto un’opera di «traduzione» o di «re-interpretazione» dell’«Inferno», nella piena consapevolezza che

Le visioni scolpite da Dante sono immagini che infrangono ogni barriera temporale e che hanno anticipato e ispirato l’immaginazione di uno stuolo infinito di registi, scrittori, pittori e creativi, sottolineano una volta per tutte la grandezza di tale opera.³⁹

Figure

«Ho immaginato un’opera magica, un’illustrazione che sia anche un microcosmo; il poema di Dante è questa illustrazione di vastità universale».

Jorge Luis Borges⁴⁰

Quattro edizioni a stampa in formati editoriali diversi: in quarto, in ottavo, in sedicesimo, in folio.

Quattro versioni che ripropongono l’originale dantesco – in questo caso specifico la prima Cantica – nella sua lunghezza integrale, con commento al testo, in selezione antologica oppure addirittura

³⁹ *L’Inferno di Dante*, illustrato da P. BARBIERI, Mondadori, Milano 2012, p. 114.

⁴⁰ J.L. BORGES, op. cit., p. 13.

cancellandolo del tutto e conservandone traccia nel solo 'titolo', *Inferno*. «A fianco del linguaggio» – o al suo posto, in sua sostituzione – le tavole illustrate secondo le tendenze predominanti nella produzione editoriale della «narrativa grafica» contemporanea: disegni riconducibili alla tipologia di genere del *graphic novel*, al «fumetto d'autore» e alle nuove forme espressive dell'iconografia digitale.

In aggiunta al «computo di sintesi» dei quattro libri presi in esame ancora due aspetti – altrettanto caratterizzanti per la genesi di tali libri e tutt'e due nuovamente 'imputabili' alla poesia dell'«Inferno» – vanno messi in risalto. Innanzitutto l'indiscutibile attualità del «lungo tema» infernale e il continuo 'ritorno' – insieme con i mutamenti di «sembiante», per dirla sempre con le parole dell'Alighieri – dei tanti personaggi che popolano il «regno oscuro» nelle opere narrative e poetiche della letteratura contemporanea: «In Dante abbiamo personaggi la cui vita può limitarsi ad alcune terzine», scrive Jorge Luis Borges, «e tuttavia quella vita è eterna. Vivono in una parola, in un atto, non serve di più; sono una parte di un canto, ma quella parte è eterna. Continuano a vivere e a rinnovarsi nella memoria e nell'immaginazione degli uomini». ⁴¹ Un'idea simile d'immaginazione che – prima di Borges – Thomas Stearns Eliot aveva già riconosciuto nella poesia dell'Alighieri, provando un gran rispetto per la sua «maestria a tradurre l'inesprimibile» in immagini «visive» e «visionarie». ⁴²

Per il tramite della stessa rinnovata capacità, mnemonica e immaginativa, i quattro autori-illustratori riescono, infine, a trovare «la diritta via»; un passaggio obbligato di confronto tecnico e tradizionale per chi, oggi, si proponga di «figurare» per immagini la *Divina Commedia*; e, al contempo, aspiri a collocare artisticamente il testo originale in una luce nuova di «seduzione ed abbaglio».

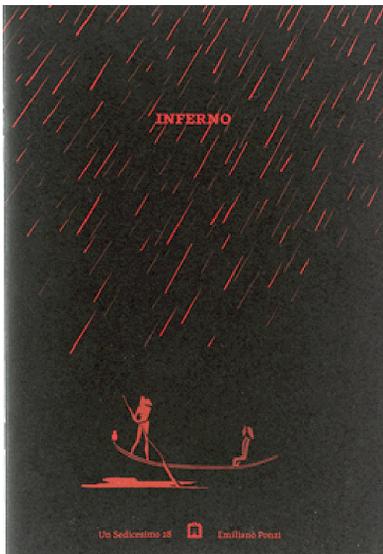
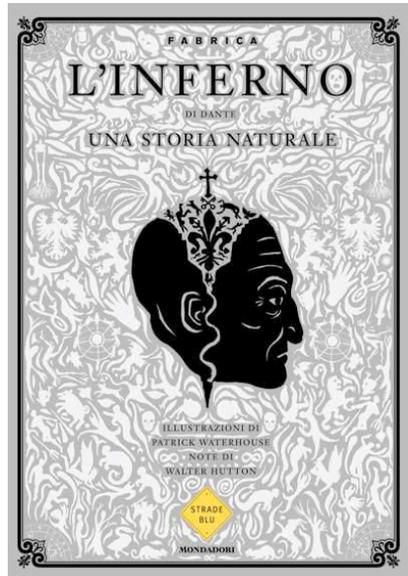
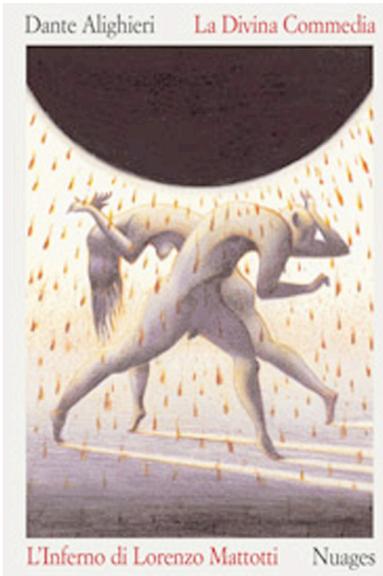
La figura è il punto focale dell'arte, detiene la centralità del linguaggio, in quanto è portatrice dell'intenzione e del desiderio di potenza

⁴¹ *Ivi*, p. 123.

⁴² Cfr. T.S. ELIOT, *Studi su Dante*, a cura di R. SANESI, BOMPIANI, Milano 1994, pp. 15-21.

dell'immaginario. Tale desiderio si traveste mediante abbigliamenti vari, indossa i panni della circostanza legata alla necessità espressiva. Dunque le figure dell'arte sono svariate e cangianti, adottano molti materiali e tecniche diverse per presentarsi sotto lo sguardo dello spettatore. In ogni caso sono portatrici di seduzione e abbaglio.⁴³

⁴³ A.B. OLIVA, «*Divina Commedia*» è *l'arte*, cit., p. 7.



ILARIA SCHIAFFINI

LA *COMMEDIA* DANTESCA E LA FOTOGRAFIA
TRA DOCUMENTAZIONE, ESTETICA E *FICTION*

Fin dalla sua pubblicazione la *Divina Commedia* è stata oggetto dell'interesse privilegiato di artisti e illustratori, da Botticelli a Dalí, da Doré a Rauschenberg, i quali di volta in volta hanno illuminato il testo con la propria immaginazione, giungendo a esiti di potenza visionaria talvolta vicini a quelli del poema. Rispetto alla libertà ideativa della pittura, la fotografia presenta evidenti differenze strutturali, determinate dal suo essere registrazione meccanica di una traccia luminosa: il rapporto con la realtà, così come si manifesta nell'istante dello scatto, è il dato imprescindibile della tecnica fotografica e condiziona in questo senso la nostra percezione di essa. Inoltre, la ripresa prevede un rapporto tutto particolare con il tempo: la sua relazione consustanziale con l'attimo dello scatto la condanna a un isolamento irrevocabile non solo da ciò che è stato un istante prima di essa, ma anche da tutto ciò che seguirà, dunque in generale dallo scorrere dei minuti, dei giorni e degli anni che scandiscono la temporalità dell'esistenza umana. Si tratta di una sorta di vertigine ai limiti del paradosso o dell'allucinazione, come mostra con esemplare lucidità Roland Barthes nella *Camera chiara*, che allontana e allo stesso tempo avvicina la fotografia al tempo e alla realtà dell'osservatore.¹ Questa sorta di distorsione prospettica, o di mutevolezza camaleontica dell'immagine fotografica, rende a prima vista complesso immaginare in quale modo essa possa illustrare vicende ambientate in dimensioni spaziali e temporali assai remote rispetto al momento dello scatto.

¹ R. BARTHES, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, p. 115 e sgg.

La prima questione investe il grado di realtà dell'oggetto rappresentato: è possibile fotografare la visione immaginativa partorita dalla mente di un autore, l'idea o meglio ancora il sogno, come scriveva Man Ray? La seconda coinvolge le implicazioni del paradosso temporale barthesiano: come si può fotografare il passato, per giunta remoto? Nella storia dell'illustrazione fotografica della *Divina Commedia* si possono delineare due direzioni diametralmente opposte: l'una tesa a certificare la verità storica dei luoghi e dei personaggi su cui Dante ha costruito il racconto del suo viaggio oltremondano, l'altra avviata invece sulla strada della simulazione artificiale della narrazione in ricostruzioni d'epoca. La prima opzione nasce in un ambito filologico e storico-artistico per documentare le evidenze storiche di personaggi e luoghi su cui il poeta ha intessuto il suo racconto fantastico, con il fine dichiarato di apportare un contributo alla ricostruzione delle fonti del realismo dantesco, mentre la seconda è frutto dell'iniziativa di autori dalla cifra espressiva ben definita che, sulla scia della fotografia artistica o pittoricista della seconda metà dell'Ottocento, hanno messo in scena testi mitologici o letterari, spesso incuranti degli inevitabili arbitrii e falsificazioni storiche determinati dalla *mise en abîme*. Un simile modello ha improntato in età postmoderna la fioritura della *Staged Photography*, che ha conosciuto un incremento notevolissimo con lo sviluppo della tecnologia digitale, rivelandosi negli ultimi anni di particolare attualità. D'altra parte, grazie alla consapevole complicità dell'osservatore nell'assegnare plausibilità a una realtà illusoria e vistosamente inverosimile, l'immagine fotografica vive in una oscillazione paradossale e costitutiva tra autenticità e contraffazione, tra documentazione e illusione, tra realtà e *fiction*.

Questo contributo intende proporre un rapido *excursus* lungo le due accezioni sopra mostrate, per via di casi emblematici e senza pretese di esaustività. Entrambe trovano la loro origine nello stesso contesto storico, ovvero nell'Inghilterra vittoriana, dove il culto dantesco aveva acquistato nuova linfa grazie ai fecondi scambi

artistici intrattenuti con il nostro paese e all'azione di alcuni esuli italiani durante i moti di indipendenza, come il padre di Dante Gabriele Rossetti, che non a caso aveva onorato il figlio con il nome del sommo poeta. Stimolato dall'azione paterna, l'artista realizzò diverse opere di ispirazione dantesca, con particolare interesse per la *Vita Nova*, da lui stesso tradotta nel 1848 (si veda, ad esempio, l'acquarello di Oxford *Il primo anniversario della morte di Beatrice*, 1853-54, o l'olio su tavola *Il saluto di Beatrice*, 1859).² Il recupero dantesco di Rossetti si basava sull'identificazione del pittore con il poeta, incentrato sulla lettura romantica e sentimentale dell'amore per Beatrice. Nell'ambivalenza tra mito e realtà, tra vagheggiamento letterario e adesione a una natura "sinceramente sentita", si incuneava nell'ambiente preraffaellita un'attenzione particolare per la fotografia, utilizzata sia per alimentare l'illusorietà dell'immaginazione pittorica, sia per documentare più fedelmente la realtà naturale o storica. Pensiamo, nel primo caso, al ricorso alle fotografie di donne amate da Rossetti (come Elizabeth Siddal o Jane Morris) per dare un volto individualizzato ai personaggi letterari o mitologici dei suoi quadri, o, nel secondo caso, ai rapporti con il linguaggio fotografico riscontrabili nelle opere di William Holman Hunt e di Ford Madox Brown, il quale ultimo era, fra l'altro, in rapporti confidenziali con Roger Fenton. Note sono, inoltre, le perorazioni di John Ruskin a favore della diffusione del mezzo fotografico nelle campagne istituzionali di documentazione del patrimonio, oltre alla sua passione collezionistica per i dagherrotipi, che usò pionieristicamente anche per le illustrazioni dei suoi libri come *Seven Lamps of Architecture* (1849), *Examples of the Architecture of Venice* (1851), *The Stones of Venice* (1851) e altri.³

² L.P. FINIZIO, *L'immaginario dantesco di D.G. Rossetti*, in ID., *Moderno Anti-moderno. L'arte dei preraffaelliti nella cultura vittoriana*, Liguori Editore, Napoli 2004, pp. 123-140.

³ Sull'ammirazione, poi virata in diffidenza, di John Ruskin per il dagherrotipo si veda: A. SCHARF, *Arte e fotografia*, Einaudi, Torino 1979, pp. 94-102. Tra la

Nello stesso ambito era diffusa la pratica dei *tableaux vivants*, messe in scena di temi letterari, religiosi o mitologici sul modello dei grandi quadri di storia, precocemente immortalati già dai pionieri della calotipia in Gran Bretagna, David Octavius Hill e Robert Adamson. In questo contesto si trova la prima immagine fotografica di Dante da cui intendo prendere le mosse: si tratta di uno scatto di David Wilkie Wynfield (1837-1887), collocabile negli anni Sessanta, che rappresenta il pittore preraffaellita John Everett Millais vestito da Dante. È stato notato che la foto denuncia apertamente il carattere teatrale che, per l'artificiosità dell'espressione e dell'inquadratura, rimane un'immagine schematica, priva di ogni benché minimo senso di naturalezza, e dunque di 'realismo'.⁴ Lo stesso non può dirsi di un'altra immagine, classificata genericamente dal Victoria & Albert Museum come *Una visione dantesca* (1865) e realizzata da una fotografa dilettante e sua allieva ideale: Julia Margaret Cameron.⁵ Il riferimento al poeta italiano è peraltro molto vago ed eccezionale nella sua opera, che in genere predilige altre fonti letterarie e religiose (Alfred Lord Tennyson, Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Percy Bysshe Shelley, il Vecchio e Nuovo Testamento etc.).⁶ La figura appare ambigualmente connotata sia dal punto di

vasta letteratura sul rapporto dei preraffaelliti con la fotografia si veda: *The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875*, cat. della mostra a cura di D. WAGGONER (National Gallery of Art, Londra, Musée d'Orsay, Parigi, National Gallery of Art, Washington), The National Gallery of Art, London 2011; M. BARTRAM, *The Pre-Raphaelite Camera: Aspects of Victorian Photography*, Weidenfeld & Nicolson, London 1989; M. BARTRAM, L.P. FINIZIO, *La fotografia e i preraffaelliti*, Vasto 1983; FINIZIO, *Moderno Antimoderno*, cit., pp. 283-330.

⁴ BARTRAM, FINIZIO, *ivi*, scheda 50. La foto *John Everett Millais as Dante* è visibile anche sul sito del Victoria & Albert Museum (<http://collections.vam.ac.uk/item/O16472/john-everett-millais-as-dante-photograph-wynfield-david-wilkie>).

⁵ La foto *A Dantesque Vision* è riprodotta sul sito del museo (<http://collections.vam.ac.uk/item/O98920/a-dantesque-vision-photograph-cameron-julia-margaret>). Ringrazio Maria Francesca Bonetti per la segnalazione.

⁶ Nel catalogo generale delle opere di Cameron non sono direttamente censiti temi danteschi, che potrebbero essere frutto di altre suggestioni letterarie o artistiche (J. COX, C. FORD, *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*,

vista degli attributi iconografici sia da quello dell'identità sessuale, rimandando a un passato indefinito e a una dimensione estetizzante che la Cameron inseguiva con le sue foto volutamente 'sfocate'.

Nello stesso ambiente culturale vittoriano la fotografia aveva rotto lo steccato dell'illustrazione editoriale dantesca: nel 1858 Lord Vernon Warren aveva avviato la pubblicazione dell'*Inferno*, il cui terzo e ultimo volume (*Album*), uscito nel 1865, per la prima volta impiegava dagherrotipi nella realizzazione del corredo iconografico.⁷ Discendente da una nobile famiglia del Derbyshire, rappresentante della Camera dei Comuni prima e di quella dei Lord poi, Warren era un appassionato dantista: a seguito di diversi soggiorni in Italia per studiare la lingua e la cultura delle origini, era divenuto socio corrispondente della Crusca. Warren fu il primo a voler corredare il poema con un apparato iconografico di tipo storico-topografico, volto cioè a illustrare i luoghi e i monumenti che ispirarono l'autore. Egli seguì «due precipui intendimenti, l'uno di offerire agli occhi de' lettori le immagini grafiche degli svariati oggetti che diedero motivo alle più alte ispirazioni dell'Alighieri, l'altro di rendere più agevole a un tempo e viva la comprensione de' sublimi versi che v'hanno attenenza».⁸ La finalità scientifica si intreccia strettamente con l'esigenza divulgativa, cui una adeguata visualizzazione delle fonti di ispirazione del poeta avrebbe potuto senza dubbio giovare. Allo stesso fine contribuisce l'altissima qualità estetica delle tavole,

Thames & Hudson, London 2003). Sui rapporti della Cameron con i modelli figurativi e con il simbolismo, si può vedere M. MIRAGLIA, *Julia Margaret Cameron, il soft-focus e il Simbolismo*, in EAD., *Fotografi e pittori alla prova della modernità*, Bruno Mondadori 2012, pp. 45-56; *Julia Margaret Cameron*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica) a cura di EAD., Mazzotta, Milano 1985.

⁷ *L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni da G. G. Warren Lord Vernon*, 3 voll., Tommaso e Guglielmo Boone, Londra 1858-65. L'*Album* (terzo volume) comprende 112 tavole.

⁸ G.F. LACAITA, *Avvertimento*, *ivi*, p.n.n.

di grandi dimensioni e isolate dal testo, che assumono speciale risalto in un impaginato calibrato su modelli scientifico-naturalistici (ill. 1). Esse possono essere divise in due categorie, che diventeranno canoniche nel successivo svolgersi della tradizione: a) l'iconografia, che comprende testimonianze artistiche, archeologiche e architettoniche da cui ricavare i ritratti dei protagonisti del viaggio dantesco (che siano personaggi storici, mitologici o religiosi); b) la topografia, cioè luoghi, città e paesaggi evocati nei racconti dei dannati.

Frutto di un lungo e oneroso lavoro collettivo, la cui prima ideazione risaliva al 1840, il corredo illustrativo dell'*Album* vide la partecipazione di due dagherrotipisti, Gaetano Grosso e il cav. Iller, che viaggiarono appositamente in Toscana, Lombardia e Romagna per registrare in maniera più fedele possibile i luoghi e i monumenti descritti da Dante, oltre a diversi disegnatori e incisori (da Seymour Kirkup a Edward Francis Finden, da Luigi Canina a Paolo Lasinio), responsabili dell'ideazione dell'immagine e della successiva traduzione grafica. La fotografia, utilizzata nella maggior parte dei casi come *aide-mémoire* nella elaborazione dell'immagine, in una sola tavola dell'*Inferno* è tradotta sulla lastra e poi stampata calcograficamente. Si tratta della seconda rappresentazione di Pistoia del testo, la tavola LXXII (corrispondente alla terza riproduzione della pagina) (ill. 2), che propone una visuale più ravvicinata rispetto alla veduta disegnata da Ziem e riprodotta in apertura della stessa pagina (tavola LXXI).⁹ La didascalia dichiara apertamente, ed è appunto l'unico caso nel testo, la fonte fotografica: «*Iller prese fotograf. Lasinio inc.*». La ripresa non gerarchica di un prospetto urbano di case da un punto di vista lievemente rialzato, indifferente alle convenzioni estetiche dei generi classici del vedutismo, nonché il forte contrasto

⁹ Questa la didascalia delle tavole LXXI e LXXII, relative a *Inferno*, XXIV, 143: «I. La vignetta nella prima tavola offre una veduta di Pistoia presa in molta lontananza. Ziem dis. Finden inc. II. La tav LXXII poi offre una veduta di Lucca (vedi tav LXII) e un'altra veduta di Pistoia presa da un punto più vicino della prima. Iller prese fotograf. Lasinio inc.», *ivi*, p. 167.

tra le zone di diversa illuminazione e la scarsa definitezza dei dettagli confermano l'origine dagherrotipica della matrice.

L'incontestabile fedeltà al vero paga, in questo caso, lo scotto di una scarsa qualità estetica, determinata da tecniche di ripresa e possibilità di traduzione grafica ancora non sufficientemente perfezionate, come lamenta Filippo Lacaita nell'introduzione, quasi a giustificare il valore pionieristico dell'impresa del Warren, scomparso poco prima che il volume fosse pubblicato: «Questo Album sarebbe certamente uscito alla luce più degno non pure del sommo poeta, ma più gradito all'universale e meglio rispondente a' voti dell'editore, s'ei non v'avesse posto mano già son venticinque anni, e menato l'avesse quasi a compimento innanzi che l'arte fotografica fosse pervenuta a riprodur vedute e monumenti con tanta espressione di verità che torna impossibile ottenerla alla matita ed al bulino». ¹⁰ Le parole di Lacaita ribadiscono, ad ogni modo, la fiducia crescente nella fotografia, che conosceva in quegli anni sorprendenti e rapidi perfezionamenti tecnici, come l'unico strumento in grado di comprovare l'esistenza reale di un luogo, sia pure mutato nel corso dei secoli, fornendo ad esso una sorta di patente di autenticità.

Qualora ritragga un oggetto sacro o, per vari motivi, venerando, proprio in quanto traccia derivata da un contatto fisico la fotografia può assumere implicazioni quasi reliquiali. ¹¹ È il caso dell'unica stampa fotografica (albumina) inserita nel volume, che non fa parte delle tavole numerate ma si trova in posizione di particolare rilievo, ovvero sul frontespizio, e rappresenta il ritratto del Dante del Bargello disegnato dal vero da Kirkup prima dei restauri. Nella cappella della Maddalena del palazzo fiorentino era stato scoperto nel 1840 un affresco con il profilo del poeta, che da quel momento era as-

¹⁰ *Ivi.*

¹¹ Sul valore indicale della fotografia cfr. R. KRAUSS, *Teoria e storia della fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1996. Il paragone tra mistero fotografico e mistero della Sindone è proposto da A. GILARDI, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano 1981 (ed. or. 1976), pp. 288-292.

surto a vera e propria icona del culto dantesco tra i contemporanei, una sorta di testimonianza vivente di un passato quasi leggendario. Era stato proprio Kirkup, insieme al piemontese in esilio Giovanni Aubrey Bezzi, a localizzare l'affresco in base allo studio di fonti storiche (Villani e Vasari) e a stimolarne con successo la riscoperta, come testimonia orgogliosamente la scritta a matita nel disegno.¹² Dopo averlo copiato con una cura analoga a quella riservata alle icone, ripercorrendone accuratamente il profilo lineare (*lucidatura*), il pittore ne aveva diffuso l'effigie in Inghilterra, grazie anche alla potente opera di divulgazione di opere d'arte dei primitivi italiani promossa dalla Arundel Society, la società di carattere filantropico per la promozione della conoscenza dell'arte (1848-1897).¹³ La fotografia del disegno di Kirkup sembra essere quasi una prova di secondo grado dell'esistenza del ritratto di Dante, una sorta di testimonianza vivente della storicità del poeta.

In virtù della continuità storica, culturale ed emotiva di luoghi e reperti medievali, il calco fotografico sembrava a Vernon e ai suoi collaboratori uno strumento straordinario per poter riattualizzare in maniera subitanea l'età dantesca. L'intreccio tra l'esigenza documentaria, cui serviva in via di principio il dagherrotipo, e lo sguardo estetizzante e suggestivo con cui si guardava al medioevo nell'Inghilterra vittoriana, determinarono una certa disinvoltura nell'uso delle fonti storiche. A volte, infatti, l'illustrazione deriva dalla combinazione di modelli diversi in un *pastiche* artificiale: nella tavola L, *Il Ponte Sant'Angelo*, ad esempio, «un vecchio dipinto ch'è nel chiostro

¹² Accanto al ritratto la scritta autografa recita: «Drawn from the original (by Giotto) by Seymour Kirkup, the first promoter of the discovery, [who?] traced on the Fresco in the palace of the Podestà in Florence before the painting was retouched».

¹³ M.F. BONETTI, *La riscoperta dei Primitivi nel progetto dell'Arundel Society (1848-1897)*, in *Dante Gabriel Rossetti, Edward Burne Jones e il mito dell'Italia nell'Inghilterra vittoriana*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) a cura di M.T. BENEDETTI, S. FREZZOTTI, R. UPSTONE, Electa, Milano 2011, pp. 184-198, e bibl. prec.

della Trinità dei Monti» si fonde con un prospetto cinquecentesco del Du Serac, su cui si inserisce un divisorio costruito da Bonifacio VIII per il Giubileo del 1300.¹⁴

L'approssimazione degli strumenti storici e filologici è oggetto della importante obiezione metodologica avanzata da Corrado Ricci al modello inglese. La sua *Divina commedia illustrata nei luoghi e nelle persone*, uscita in trentasei dispense quindicinali tra il 1896 e il 1897, poi raccolte in volume nel 1898, vuole segnare un traguardo fondamentale nel genere topografico-documentario.¹⁵ Distanziandosi parimenti dal Vernon, cui pure riconosce la primogenitura dell'idea, così come da padre Gioachino Berthier, che aveva appena accolto illustrazioni di monumenti archeologici all'interno di un apparato di note al testo di tipo tradizionale,¹⁶ Ricci affronta il corredo iconografico con il rigore metodologico di uno storico dell'arte. Soprintendente a Ravenna, responsabile dell'ordinamento delle collezioni di Brera e delle Regie Gallerie di Firenze, dal 1906 Direttore generale alle Antichità e alle Belle Arti, egli intende rimediare ai numerosissimi errori nell'identificazione delle illustrazioni

¹⁴ «Il disegno in questa tavola, nel quale è ritratto il ponte Elio, oggi Santangelo, e la mole Adriana, ora Castel Santangelo, è stato cavato in parte da un vecchio dipinto ch'è nel chiostro della Trinità de' Monti, nel quale è rappresentata la processione di penitenza fatta da San Gregorio Magno in tempo di pestilenza; ed in parte da' prospetti pubblicati dal Du Serac nel mezzo del secolo XVI, prima delle moderne opere di munimento e di decorazione. Si è pure aggiunta la divisione fatta fare da Bonifazio VIII nel mezzo del ponte nell'occasione del giubileo, per cansar l'incontro di quelli che andavano verso S. Pietro con quelli che ne ritornavano. Canina dis. Finden inc.». *L'Inferno di Dante Alighieri*, cit., vol. III, p. 130.

¹⁵ *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, a cura di C. Ricci (con 30 eliotipie e 400 zincotipie), Ulrico Hoepli, Milano 1898.

¹⁶ *La Divina Comedia con commenti secondo la Scolastica del p. Gioachino Berthier*, 3 voll., Libreria dell'Università, Friburgo (Svizzera) 1892-1898. Il Berthier, colpevole secondo Ricci di aver usato fonti di seconda mano, con approssimazioni o veri e propri errori di attribuzione, proprio nel 1898 pubblicava il volume del Purgatorio, con ampio corredo iconografico e fotografico.

pubblicate dai suoi predecessori, utilizzando la fotografia come strumento di verifica scientifica della consistenza di opere, monumenti, città e paesaggi. Gli scatti furono raccolti mediante un grande lavoro collettivo: in parte furono acquistati, recuperati o donati, in parte eseguiti direttamente dal Ricci o da lui commissionati a fotografi non necessariamente professionisti, come nel caso del giovane Giuseppe Cremoncini, sfortunato protagonista della prima campagna di documentazione dei paesaggi toscani della *Commedia*.¹⁷ La competenza dello storico dell'arte nello studio di reperti artistici e archeologici è posta al servizio di una lettura del poema influenzata dalla moderna filologia, che guida il curatore «in una ricerca delle fonti, quasi delle etimologie figurative che 'preparano' il poema, nell'entusiastica, ingenua convinzione che la forza fantastica della natura e del paesaggio siano fluite dirette ed intatte nel poema».¹⁸

Rispetto ai suoi predecessori, Ricci circoscrive cronologicamente al Duecento e al Trecento le opere riprodotte, eliminando quelle con evidenti interventi posteriori così come rinunciando alle fonti archeologiche raffiguranti imperatori o personaggi dell'antichità citati nel racconto, per cercare piena corrispondenza con l'intenzione estetica del poeta.¹⁹ Analogo scrupolo filologico si nota nelle illustrazioni dei paesaggi danteschi; «così chi legge il poema» spiega Ricci «può scorgere il paesaggio vero che suggerì immagini all'Ali-

¹⁷ Le fotografie di Cremoncini per la prima edizione, donate al Gabinetto fotografico, sono state oggetto di una recente mostra: G. CREMONCINI, *Dante illustrato. Paesaggi per la Divina Commedia*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi) a cura di M. TAMASSIA, Sillabe, Livorno 2011. Le altre fotografie per l'edizione del 1898 si trovano nella fototeca annessa alla Pinacoteca di Brera, le integrazioni dell'edizione del 1921 sono presso l'Archivio fotografico dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte a Roma.

¹⁸ M. CERIANA, *Corrado Ricci e la «Divina Commedia» illustrata*, in *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, atti del convegno (*Corrado Ricci nel centenario della Soprintendenza di Ravenna*, Casa Matha, Ravenna), a cura di N. LOMBARDINI, P. NOVARA, S. TRAMONTI, Società di Studi Ravennati, Ravenna 1999, p. 145.

¹⁹ RICCI, *Prefazione*, in *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, cit., p. XX.

ghieri o servì di *fondo* ai personaggi o ai drammi da lui ricordati».²⁰ L'esigenza primaria, quella di ricostruire le fonti di ispirazione per il poeta, si salda dunque col desiderio di visualizzare le ambientazioni degli eventi narrati, dove la fotografia, più che sulla certificazione dei luoghi, gioca sulla simulazione dei fatti in una sorta di *fiction*, con un intento, forse, per certi versi paragonabile a quello di una trasposizione proto-cinematografica del poema. Lo testimoniano le precise indicazioni, fornite ai fotografi assoldati nell'impresa, di rispettare nel dettaglio il punto di vista della descrizione dantesca, «perché» prosegue Ricci «è appunto dall'esattezza topografica della riproduzione che le tavole assumono una vera importanza, un vero interesse, e ottengono, come oggi si dice, un *effetto di suggestione*»²¹ (ill. 3). La suggestione è dunque una duplice capacità di immedesimazione, nel tempo dell'autore e in quello della narrazione, sempre nel rispetto del punto di vista indicato dalle parole del poeta.

Nulla a che vedere con la dimensione estetica delle molte illustrazioni «fantastiche», soggette invece «al mutare del sentimento e delle *formule pittoriche*»,²² poiché esse dicono molto più dell'artista che le ha create piuttosto che del testo che le ha originate. Al contrario, dichiarerà qualche anno dopo, «la fotografia dev'essere *documentale*, non di fantasia o di maniera; perché dev'essere *la realtà presentata agli occhi nostri*... e anche il più povero de nostri lettori deve contemplare la *veduta* riprodotta dalla fedele impronta che

²⁰ *Ivi*, p. XVII.

²¹ *Ivi*, p. XVII.

²² «Né son rimasto pago di aver una veduta qualsiasi di un fiume e di una valle, ma ho voluto ch'essa fosse presa nel punto rispondente al concetto dantesco. Il presunto Rubicone è fotografato presso la via Romea, per la quale passò Giulio Cesare; il Po verso la sua foce e a Governolo, dove riceve le acque del Mincio; l'Arbia nel piano di Montaperti; l'Arno dove *nasce* sul Falterona, a Giovi dove *torce il muso* ad Arezzo e laddove mette in mare; il Tevere dove *si disserra* sopra il giogo delle Balze e dove *s'insala* presso Ostia; l'Archiano, sull'Ermo, a pie' del Casentino e dove «il vocabol suo diventa vano»; l'Acquacheta avanti «che si divalli giù nel basso letto»; e alla cascata di S. Benedetto dell'Alpe. *Ivi*, pp. XVI-XVII.

le cose, i luoghi e le persone lasciarono della propria forma sopra una lastra sensibile». ²³ Come mostrato chiaramente da Matteo Ceriana, il rispetto del valore documentale non comporta il rifiuto di eventuali interventi in fase di stampa, anche significativi, come ad esempio l'eliminazione di personaggi in posa di fronte a vedute che si preferivano "fuori dal tempo", in quanto più agevolmente compatibili con l'epoca dantesca. ²⁴ In questa furia positivista dell'immagine dal vero, una questione preoccupava Ricci nell'edizione del 1898: l'anacronismo della ripresa fotografica. Consapevole del rischio, egli ne aveva attenuato le conseguenze, selezionando preferibilmente le vedute di città di cui fosse rimasto maggiormente integro il tessuto storico medievale e scartando quelle «con aspetto di troppa modernità». Qualora queste non fossero state sostituibili, anziché inserirle tra i versi e «frapparle alla lettura» le aveva collocate, «quasi *vignette decorative*, in testa ai cento canti del poema». ²⁵ Con artifici di stampa e di impaginazione (ridimensionamenti, smarginature ad effetto etc.) le immagini perdevano qualcosa del loro valore puramente indiziario per esser trascinate in una dimensione ibrida, in bilico tra documento ed espressione estetica.

Il precario equilibrio tra ricostruzione storica, certificazione verista ed esigenza estetica conduce Ricci a un evidente cambio di rotta nella nuova edizione della *Divina Commedia*, uscita nel 1921, che si presenta con un corpus iconografico completamente trasformato. Facendo ammenda di aver confuso «le necessità della scienza con quelle dell'arte», dal momento che è «inutile e dannoso all'arte voler applicato identico sistema laddove alle necessità della scienza è sostituito il semplice diletto artistico del pubblico», ²⁶ nei

²³ RICCI, *Ravenna*, Bergamo 1903, citato in F. CANALI, *Fotografia d'arte e fotografia artistica nei giudizi di Corrado Ricci*, in *Corrado Ricci. Nuovi studi e documenti*, cit., p. 285.

²⁴ CERIANA, *Corrado Ricci e la «Divina Commedia» illustrata*, cit., p. 154 e sgg.

²⁵ RICCI, *Prefazione*, in *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone*, cit., p. XVIII.

²⁶ RICCI, *Prefazione*, in *La Divina Commedia*, Ulrico Hoepli, Milano 1921, vol. I, p. VII.

casi di scarsa «ragionevolezza cronologica» sostituisce le riprese dal vero con riproduzioni di disegni, sculture e pitture possibilmente trecenteschi. Il risultato è una drastica delimitazione delle fotografie di paesaggi a vantaggio di un corposissimo incremento della «illustrazione propriamente iconografica, così nella parte storica come in quella tradizionale e sino in quella fantastica».²⁷ Esseri mitologici o fantastici sono riprodotti accanto a oggetti, persone e animali in qualsivoglia maniera citati: i tappeti turchi richiamati per definire la pelle di Gerione accanto a strumenti musicali, arnesi o elementi di arredo, fino addirittura a «qualche particolare, o aneddoto, o favola o atto, come la costruzione d'una nave, il martirio del toro di bronzo, i ghiottoni nella taverna, la favola della rana e del topo, la mano che fa le fiche».²⁸ Rispetto alla selettiva presentazione topografica di ambientazioni dantesche proposta nel 1898, prendono corpo anche figure di per sé estranee al filo narrativo, ma presenti in funzione metaforica, sineddotica o allegorica. È il caso ad esempio della silografia popolare del 1486, illustrazione della favola della rana e del topo di Esopo menzionata all'inizio del canto XXIII dell'Inferno,²⁹ o della donna che veglia su una culla, tratta dall'affresco di Masolino da Panicale in San Clemente, a illustrare la modestia delle antiche fiorentine,³⁰ in una proliferazione incontrollata di adesione a dettagli secondari e extra-diegetici.³¹ Ad evidenza la ricerca di una illustrazione letterale porta a considerare le fonti

²⁷ *Ivi*, p. X. Da 30 eliotipie e 400 zincotipie dell'edizione del 1898 si passa a 700 incisioni e 170 tavole fuori testo nella seconda.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *La Divina Commedia*, cit., vol. I, *Inf.* XXIII, 4-9, ill. p. 230.

³⁰ *Ivi*, vol. III, *Par.* XV, 121-123, ill. p. 859.

³¹ Ad esempio le similitudini sull'imperscrutabilità di eventi naturali e accadimenti umani come quella de «la rosa in su la cima» sbocciata su un pruno prima «rigido e feroce», o del «legno dritto e veloce» affondato poco prima dell'arrivo nel porto, sono illustrate rispettivamente da un dettaglio botanico di un affresco ravennate del secolo XIV (*ivi*, vol. III, *Par.* XIII, 133-135, ill. p. 841) e da una imbarcazione raffigurata da Andrea di Buonaiuto nel Camposanto di Pisa (*ivi*, vol. III, *Par.* XIII, 136, ill. p. 840).

iconografiche come un grande archivio di immagini di repertorio, selezionate per il contenuto banalmente illustrativo, con criteri cioè del tutto indipendenti dalla loro consistenza testimoniale. Inoltre, la visualizzazione di dettagli estranei al filo narrativo ha l'effetto di banalizzare il valore metaforico del linguaggio poetico, appiattendolo la straordinaria capacità di incursione in registri e ambiti concettuali variegatissimi, propria del pluristilismo dantesco, in una traduzione referenziale non priva di forzature.

La rinuncia al verismo 'proto-cinematografico' della prima edizione e la corposa integrazione di riproduzioni di fonti archeologiche e artistiche era stata provocata, oltre che da obiezioni storico-filologiche, incentrate tra l'altro sull'anacronismo degli scatti fotografici, anche da criteri propriamente estetici. Nel 1921, in pieno crociansimo montante, Ricci opta senza tentennamenti per un'illustrazione esteticamente dilettevole, rispetto alla quale la fotografia assume un ruolo meramente strumentale, al servizio della riproduzione esatta del repertorio iconografico. Implicitamente si confermano, così, i sospetti sui limiti espressivi della tecnica fotografica già espressi dal filosofo napoletano nel 1909: «Persino la fotografia, se ha alcunché di artistico, lo ha in quanto trasmette, almeno in parte, l'intuizione del fotografo, il suo punto di vista, l'atteggiamento e la situazione ch'egli s'è industriato di cogliere... Anche se poi innanzi a quale fotografia, anche delle meglio riuscite, proviamo soddisfazione piena?».³²

Nello stesso 1921, in cui cadeva la celebrazione del sesto centenario della morte del poeta, un grande fotografo si misurava con la topografia dantesca: Vittorio Alinari. Nelle 78 tavole dei *Paesaggi italici nella divina commedia* (1921), immediatamente accresciute a più di duecento ne *Il paesaggio italico nella divina commedia*, con la prefazione di Giuseppe Vandelli (1921-22), il proprietario

³² B. CROCE, *Critica dell'imitazione della natura e dell'illusione artistica in estetica*, Bari 1909, pp. 20-21, citato in CANALI, *Fotografia d'arte e fotografia artistica*, cit., p. 289.

della storica ditta fiorentina esercitava il suo sguardo autoriale in una sorta di reportage nazionale.³³ Nella medesima occasione, Alinari ripubblicava anche *La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani*, la sua grande impresa editoriale del 1902-1903, dove le immagini create dagli artisti (e selezionate a seguito di un celebre concorso) erano state riprodotte fotograficamente secondo una pratica allora non comunissima.³⁴ Con il nuovo progetto, che risaliva almeno al 1917, Alinari desiderava abbandonare l'eccessivo simbolismo di quelle illustrazioni artistiche per avvicinarsi più autenticamente al realismo della parola dantesca,³⁵ approdando a «un lavoro fotograficamente ed editorialmente unico», che secondo Wladimiro Settimelli fu sicuramente la sua «iniziativa più incredibile e straordinaria».³⁶

Il paesaggio dantesco, oggetto di una tradizione di studi sulla geografia del poema sorta verso la fine degli anni sessanta del XIX secolo per dare suggello poetico alla giovanissima nazione

³³ È importante sottolineare il carattere autoriale di questa impresa a differenza di altri volumi fotografici pubblicati dalla società: nella prima edizione ben 63 fotografie su 78 sono di Vittorio, mentre solo 4 sono classiche 'foto Alinari', conformi allo stile di documentazione architettonica della ditta italiana. Cfr. P. SCAPECCHI, *Gli Alinari Editori*, in *Gli Alinari editori. Il contributo iconografico degli Alinari all'editoria mondiale*, catalogo della mostra (Firenze Biblioteca Nazionale) a cura di M. MAFFIOLI *et al.*, Alinari, Firenze 2002, p. 25.

³⁴ F. SOLMI, *E nell'idolo suo si trasmutava*, in *E nell'idolo suo si trasmutava. La Divina Commedia novamente illustrata da artisti italiani. Concorso Alinari 1900-1902*, catalogo della mostra (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna) a cura di C. CRESTI e SOLMI, Bologna 1979, p. 26. Sul concorso si veda anche: *La commedia dipinta. I concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, a cura di C. SISI, Fratelli Alinari, 2002. Sulle tecniche fotografiche in rapporto all'editoria storico-artistica dell'epoca si rimanda a E. SPALLETTI, *Il contributo degli Alinari editori agli studi storico-artistici dagli esordi alla seconda guerra mondiale*, in *Gli Alinari editori*, cit., pp. 105-122, e bibl. prec.

³⁵ A.C. QUINTAVALLE, *Gli Alinari*, Alinari, Firenze 2003, p. 473. Gli originali, riprodotti in zincotopia, sono perduti.

³⁶ W. SETTIMELLI, *La Famiglia Alinari e la fotografia italiana dell'Ottocento*, in *Gli Alinari fotografi a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Forte Belvedere) a cura di SETTIMELLI e F. ZEVI, Alinari, Firenze 1983, p. 31.

riunificata,³⁷ si connotava in quel contesto celebrativo di tonalità più esplicitamente nazionalistiche. «Tutto ciò che si compie a onore e decoro della nostra antica gloriosissima madre; tutto ciò che comunque contribuisca a farla meglio conoscere e ad accrescerne in noi e in altri l'ammirazione e l'amore, è opera essenzialmente dantesca, perché conforme allo spirito di lui, agli alti suoi propositi e sentimenti d'italiano amatissimo del suo paese»,³⁸ dichiarava Vandelli nella prefazione. Dante esule e patriota è d'altronde il modello narrativo del racconto di Alinari stesso quando descrive la sua impresa con tonalità epiche: le difficoltà di peregrinazioni in luoghi impervi, condotte per giunta in tempo di guerra, che lo condussero anche a un pericoloso scivolone lungo un precipizio, furono alleviate solamente dal «vivo amore alla 'Italia bella' cantato da Dante con versi immortali».³⁹

Le immagini della prima edizione, realizzate in gran parte da Vittorio con qualche aggiunta di altri fotografi,⁴⁰ comprendono paesaggi naturalistici e vedute di città, queste ultime dal carattere più dichiaratamente referenziale per l'inquadratura ampia, volta a restituire il maggior numero di dettagli. Tra i paesaggi, alcuni toccano vertici di suggestione pittorialista per lo sguardo focalizzato su pochi dettagli,

³⁷ CERIANA, *Corrado Ricci e la «Divina Commedia» illustrata*, cit., pp. 146-148. Il primo saggio sulla geografia dantesca è *L'Italia della Divina Commedia*, di Cesare Loria, del 1868. Sulla questione si rimanda a C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in «Rivista Storica Italiana», LXXVIII, 1966, pp. 544-583, poi in *Geografia e storia della letteratura*, Einaudi, Torino 1967.

³⁸ G. VANDELLI, *Prefazione*, in *Paesaggi italici nella Divina Commedia*, Giorgio e Piero Alinari, Firenze 1921, p. XII.

³⁹ La lettera di Alinari è citata da Vandelli, *ivi*, p. VII. Vittorio fu accompagnato nelle sue peregrinazioni dai figli, prima Giorgio e poi Piero, e da un segretario fotografo, Sguanci. Cfr. MIRAGLIA, *Vittorio Alinari e il paesaggio pittorialista*, in *Fratelli Alinari: fotografi in Firenze. 150 anni che illustrarono il mondo, 1852-2002*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi) a cura di QUINTAVALLE e MAFFIOLI, Alinari, Firenze 2003, pp. 253-254.

⁴⁰ Sono citati V. Sella, G. Scarabello, C. Bertelli, A. Sani, I. Brilla, L. Pampaloni, A. Boattini, T. Battigelli, L. Pachò, oltre ad alcune foto Alinari e a una dell'Istituto Geografico Militare.

l'amore per i contrasti chiaroscurali, l'insistenza sugli orizzonti bassi e il sacrificio della profondità a vantaggio di una disposizione dell'immagine fortemente astrante in senso verticale, in linea con modelli *japoniste* e simbolisti.⁴¹ L'intento è di comunicare effusivamente la suggestione provata nella contemplazione del paesaggio, più che di darne una descrizione oggettiva, di restituire l'emozione provata dal soggetto secondo una concezione romantica del paesaggio, più che di fornire una precisa rappresentazione topografica. Esaurita la prima edizione,⁴² l'anno seguente Alinari ne pubblica una seconda radicalmente modificata nel corredo iconografico, similmente a quanto era accaduto a Ricci. Il numero delle tavole viene quasi triplicato, e comprende una significativa aggiunta di fotografie dal carattere più propriamente topografico, volte a precisare un numero maggiore di località, oltre all'inserimento di alcune riproduzioni grafiche o pittoriche (in parte antiche, in parte di pittori contemporanei).⁴³

Nella prefazione alla seconda edizione, a proposito del rapporto tra la larghezza immaginativa («potenza comprensiva») della parola poetica e la precisione di dettagli dell'illustrazione figurativa, tanto più se fotografica, Vandelli dichiara esplicitamente: «ma del paesaggio, del vero e intero paesaggio che le poche suggestive parole del Poeta permettono alla nostra immaginazione di vedere e di ammirare, lì abbiamo solo alcune *disiecta membra*».⁴⁴ Pur subordinando idealisticamente la riproduzione meccanica alla più immateriale poesia, Vandelli ritiene, tuttavia, che la fotografia di molte delle località citate da Dante valga a conferire loro una patente di dignità nazionale, secondo una motivazione di carattere encomiastico

⁴¹ MIRAGLIA, *Vittorio Alinari e il paesaggio pittorialista*, cit., pp. 255-257. Sulla novità della cifra pittorialista nel progetto editoriale di Vittorio Alinari, vedi QUINTAVALLE, *Gli Alinari*, cit., pp. 470-482.

⁴² *Ivi*, p. 480.

⁴³ Gli artisti contemporanei sono di ambito fiorentino e vicini a Vittorio, come Telemaco Signorini, Alberto Zardo (il discusso vincitore del concorso del 1902), Filippo Marfori Savini, anch'egli partecipe al concorso e Guido Spadolini.

⁴⁴ VANDELLI, *Prefazione*, cit., pp. X-XI.

e celebrativo, legata all'esaltazione di un'identità unitaria fondata su una storia antica, policentrica e ricca di preziose testimonianze artistiche. Sebbene, ad evidenza, non sia lecito schiacciare le parole dell'illustre dantista sulle intenzioni del fotografo, come ricorda Quintavalle,⁴⁵ l'impianto iconografico della seconda edizione è evidentemente guidato da una chiara esigenza enumerativa, che porta, ad esempio, a riproporre lo stesso luogo nelle diverse cantiche in relazione alla sua menzione nel poema (nella seconda edizione Firenze ha ben sei tavole, rispetto alle due della prima), oppure a illustrare gli stessi versi con più di una immagine, raggiungendo vertici di incredibile densità iconografica nelle descrizioni geografiche (ad esempio i versi XX, 61-78 sul bacino del lago di Garda, corredati di ben nove tavole, tre delle quali si riferiscono alla stessa terzina).

Il parossismo topografico della seconda edizione predilige fotografie dal carattere più sobriamente descrittivo di quanto non fossero quelle già pubblicate l'anno precedente. Queste ultime, inoltre, subiscono ora una sorta di neutralizzazione degli effetti più smaccatamente pittorialisti, come il chiaroscuro, il controluce, le virate cromatiche, e spesso gli arabeschi nubiformi dei cieli: ad esempio nella tavola del *Lago di Garda* scompaiono i raggi di sole che bucano le nuvole, mentre nella tavola dell'*Etna* si attenua il chiaroscuro e scompare il viraggio rosso-arancio. *La Foce dell'Arno* (ill. 4), invece, probabilmente a causa degli esiti straordinariamente *japoniste* e *whistleriani*, fu sostituita nella seconda edizione.⁴⁶ Il centenario del 1921, che vede ripubblicare con ambizioni accresciute le prime

⁴⁵ QUINTAVALLE, *Gli Alinari*, cit., pp. 481-482. Va ricordato che Vandelli, curatore dell'edizione delle *Opere* dell'Alighieri nel 1921 e celebre in quegli anni per le letture promosse dalla Società Dantesca di Firenze, era da tempo in rapporti di amicizia con Vittorio Alinari, come testimonia anche la sua partecipazione alla *Commedia novamente illustrata* del 1902.

⁴⁶ Questi i riferimenti delle tavole, rispettivamente nella prima e nella seconda edizione Alinari: *Lago di Garda*, tav. XII e p. 29; *Etna*, tav. VI e p. 13; *La Foce dell'Arno*, tav. XXXIV nella prima edizione, è sostituita nella seconda da un'altra immagine a p. 84.

edizioni dantesche, peraltro diversissime, del Ricci e dell'Alinari, segna l'epilogo dei grandi progetti editoriali di illustrazione fotografica del poema. Dopo l'intento di documentazione storica e di verifica scientifica attribuito al *medium* fotografico dal primo, e la ricreazione suggestiva e poi più marcatamente encomiastica della topografia dantesca – non priva di una strizzata d'occhio all'aspetto turistico – proposta dal secondo, si chiude la fase avviata pionieristicamente dal Vernon nel 1865.

Non rientrano in progetti editoriali in senso stretto, ma testimoniano una nuova voga della interpretazione fotografica del poema le ricerche recenti di alcuni artisti, che fanno leva sulla sua capacità di illusione e di ricreazione fantastica del poema. Nel recupero dell'ambivalenza tra rivelazione e illusione del *medium* va menzionato l'antecedente di Luigi Ontani, dalla fine degli anni Sessanta protagonista di numerosi travestimenti nelle vesti di personaggi religiosi, mitologici, letterari o icone popolari transculturali finalizzati a *performances*, oppure veri e propri autoritratti fotografici in costume, a volte ispirati a opere d'arte (*d'après*). In *Tarocco Dantinocchio* (1973) si fa ritrarre di profilo, con il classico cappuccio rosso fermato da un'ampia corona di lauro, a mezzo busto; dalla base si diparte, capovolto, il suo profilo con gli attributi di Pinocchio, un altro classico dell'identità nazionale. Il formato circolare dell'immagine sembra alludere a un cammeo o a un frontespizio; in questa funzione il solo profilo dantesco sarà usato nel 1978 per il libro *Acervus* (dal latino: «accumulo»), i cui scatti di nudo potrebbero alludere a viluppi di corpi oltremondani, a dire il vero più paradisiaci che infernali.⁴⁷ La crescente popolarità della *Divina Commedia* negli

⁴⁷ Cfr. F. LA CECLA, *Somigliare agli autentici*, in *Gigante3RazzeEtà7ArtiCentauro*, catalogo della mostra (Bologna, Mambo) a cura di G. MARANIELLO, Skirà, Milano 2008. Negli anni Novanta Ontani riprende l'iconografia dantesca insieme a contaminazioni ermetiche, in opere in ceramica come *ErmEstEtica PavonDante* del 1991 e *Dante Grillo Poliglotta* del 1998-2000, inserendo un occhio nella

ultimi anni, particolarmente visibile nelle arti performative (teatro, musical, televisione, cinema) e nei nuovi spazi virtuali inaugurati dalle tecnologie digitali (con simulazioni su siti, videogiochi e applicazioni per *smartphone*, *tablet* e così via, come mostra Roberto Baronti Marchiò nel suo contributo), ha alimentato una ripresa dei temi danteschi anche nella ricerca fotografica. Lasciando da parte l'interessante lavoro concettuale compiuto da Elisabeth Tonnard nel suo libro *In the Dark Wood* (2008), dove la prima terzina del poema viene ripetuta accanto a ciascuno degli scatti di persone anonime, sole nell'oscurità metropolitana, selezionati dall'importante archivio fotografico di Rochester⁴⁸, vale la pena di soffermarsi su due artiste che, con modalità assai diverse, si sono recentemente misurate con la rappresentazione fotografica di episodi della *Divina Commedia*: Claudia Rogge e Valentina Vannicola.

Nel suo ciclo *EverAfter* (2011) l'artista di Düsseldorf presenta quindici fotografie di grande formato (165X215 cm), ispirate ad altrettanti canti della Commedia (cinque per ogni cantica). La struttura compositiva si ripete molto simile: grovigli di corpi nudi si dispongono in composizioni vagamente piramidali, ciascuna di esse connotata da un attributo dominante (fango, pece, sangue, reti, catene, etc.) e da un'attitudine caratteristica (contorsioni di dolore, amplessi, gesti rabbiosi, slanci amorevoli, danze aeree, moti di adorazione, etc.) (ill. 5). Le fotografie derivano da circa 20.000 scatti singoli, poi montati con tecniche digitali in affreschi d'insieme, in una sorta di rielaborazione del proto-montaggio sperimentato dai pionieri della fotografia artistica. Grazie anche all'illuminazione artificiale intensa e fortemente direzionata, i singoli corpi acquisiscono una peculiare plasticità che determina un complesso for-

fronte come simbolo di preveggenza. Per queste precisazioni ringrazio Liliana Spadaro, autrice di una tesi di laurea magistrale *Luigi Ontani: esoterismo e materia*, Università La Sapienza, Roma, a.a. 2009-2010 (relatrice Jolanda Nigro Covre).

⁴⁸ Per notizie sull'artista si rimanda al sito <http://elisabethtonnard.com>. Ringrazio Roberto Baronti Marchiò per questa segnalazione.

temente contrastato, dove gli accenti cromatici e chiaroscurali dei singoli corpi si richiamano tra loro ritmicamente. Con *EverAfter* Rogge continua la sua riflessione sul rapporto tra individuo e masse, già affrontato in altri lavori precedenti, insistendo sul sostanziale isolamento degli individui all'interno di un destino comune. Gli scatti di modelli giovani, belli e patinati determinano un contrasto stridente con il carattere a volte decisamente truculento delle scene, a volte legato solo labilmente al filo narrativo: ne deriva un effetto di esibita teatralità cui contribuiscono anche scelte stilistiche come la forzatura delle pose, una sorta di plastificazione dei corpi provocata dall'illuminazione da studio, la calibratura degli accordi cromatici e la complessiva cura estetica dell'immagine. L'operazione di Rogge risente di due modelli, come dichiara la stessa artista: i quadri manieristi, colmi di corpi in contorsione e cieli corruschi, e i set di fotografie di moda, proiezione quanto mai attuale dei miti della modernità.⁴⁹ Il riferimento dantesco, attualizzato e liberamente interpretato, si gioca soprattutto sul contrasto tra dannazione e salvezza, bene e male, punizione e redenzione, e sul passaggio da una dimensione impastata di tenebrosa sofferenza a una elevazione ascetica e vagamente algida.

Una meditazione originale sul testo e sul suo spessore metaforico è offerta da Valentina Vannicola, giovane artista romana con una laurea in filmologia alle spalle: il suo *Inferno di Dante*, pubblicato anch'esso nel 2011, comprende 15 fotografie affiancate ad altrettante terzine del poema. L'aldilà è ambientato nei luoghi di origine di Valentina, le campagne di Tolfa, e i dannati sono impersonati dai suoi abitanti, che indossano solo braghe bianche a metafora della nudità dantesca. La licenza di queste scelte si accompagna a una precisa attenzione per la struttura narrativa dantesca, rappresentata graficamente in uno schizzo a imbuto rovesciato dell'*Inferno* (al-

⁴⁹ C. ROGGE, *Introduzione*, in *Everafter*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012, p. 7.

legato al libro), con cui sembra ripercorrere e mandare a memoria gli schemi presenti in tante edizioni scolastiche della *Commedia*. Il paesaggio domina le scene, un paesaggio non più individualizzato topograficamente nei singoli luoghi ma pur sempre riconoscibile come italiano, stilizzato a un grado di tonalità mediana, leggermente grigiastra e in un clima nuvoloso, umido di fumi e nebbioline, segnato da elementi semplici e tendenzialmente fuori dal tempo, come alberi, pietre, terra, prati, colline, spiagge e corsi d'acqua. Il testo è sceneggiato in una direzione opposta rispetto alla teatralità delle pose dei modelli di Rogge: pochi personaggi, mai timorosi di mostrare i segni dell'età, del lavoro, e della condizione sociale, si dispongono in composizioni potentemente semplificate, tendenzialmente bloccate attorno a pochi elementi simbolici.

Le scene talvolta traducono fedelmente le descrizioni dantesche, come negli *Avari* (#07), spossati dal voltar «pesi per forza di poppa», o nel *Passaggio dell'Acheronte* (#03) (ill. 6), dove i convenuti «d'ogne paese», oscillanti tra «tema» e «disio», richiamano anche per associazione visiva i tragici esodi migratori dei nostri tempi; in altri casi, invece, il significato del contrappasso dantesco è incarnato in oggetti umili e quotidiani, secondo un personale processo di trasposizione simbolica. La sospensione dei dannati del Limbo, che, incolpevolmente, non hanno potuto conoscere Cristo, si traduce in una bambina isolata da una campana di vetro al centro di un paesaggio disteso (# 04), mentre l'ignavia di color che vissero «sanz'infamia e senza lodo» li costringe a girare attorno alle sedie simbolicamente troppo usate in vita (#02); o, ancora, la brama di «un gocciol d'acqua» del falsario Mastro Adamo si materializza in una schiera di bicchieri d'acqua, quasi un delirio visivo dispiegato di fronte al dannato in atteggiamento dubitante (#15). A volte l'immagine nasce dalla contrazione di varie descrizioni poetiche, come nel caso emblematico di Paolo e Francesca, dove la bufera infernale si sovrappone alle celeberrime similitudini aviarie impiegate da Dante, col risultato di far aggrappare i due corpi in volo ai rami di un pioppo flessuoso, che

domina su un prato popolato da uccelli diversi (#05).⁵⁰ L'immagine mentale nasce così da un processo di dilatazione o condensazione metaforica del testo dantesco, che agisce tanto sul contenuto narrativo quanto sul valore simbolico, secondo una modalità che potremmo chiamare para-surrealista, già adoperata ad esempio, sebbene con esiti assai diversi, da Salvador Dalí nella sua lettura del poema.⁵¹ La stessa Valentina racconta di come le sue immagini mentali acquistino vita propria una volta uscite dalla pagina stampata, per interferire, a volte incongruamente, con la vita quotidiana dell'autrice, in una sorta di prosecuzione visionaria che ingloba dettagli della realtà presente e racconti di un passato remoto: questi trovano un punto di incontro in una dimensione di sospensione atemporale, dove gli oggetti inanimati, i paesaggi e i nostri vicini di casa si trasformano, come per incanto, in muti protagonisti di favole eterne. Ogni anacronismo, ogni deroga alla parola dantesca può essere accolta in una tale dimensione, dove le risonanze profonde del poema medievale stabiliscono una relazione inspiegabilmente stretta con il lessico paesano e rurale del set fotografico odierno.

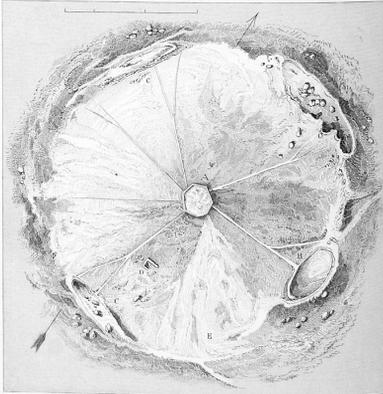
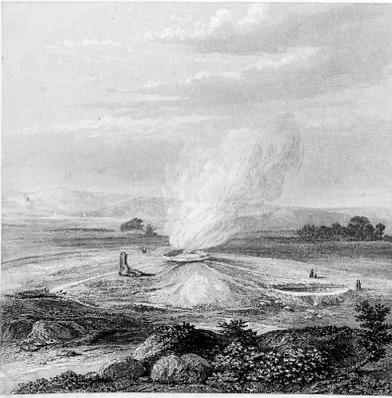
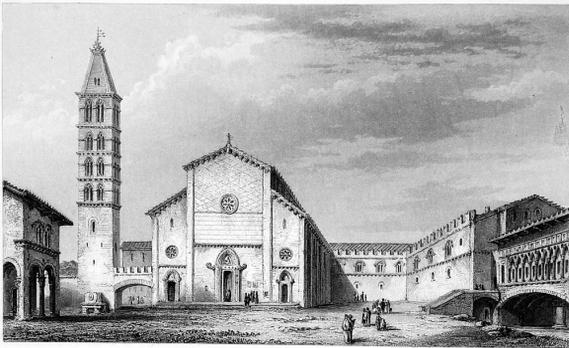
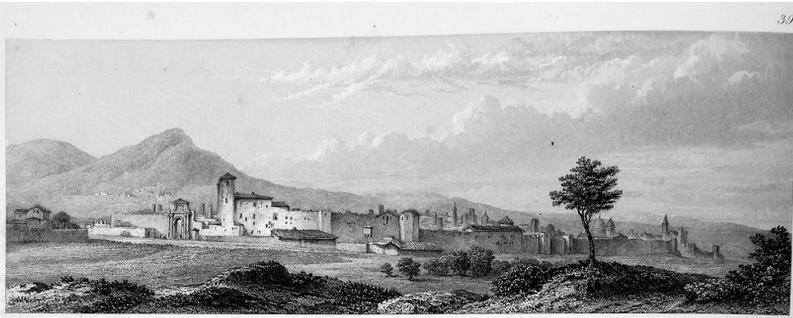
La quotidianità degli oggetti allestiti si salda con la memoria del poema, che in forme diverse affiora nella nostra cultura attuale, nel rimandare a un territorio dove retaggi scolastici e ricordi d'infanzia, personaggi fantastici e parabole quotidiane, peccati inenarrabili e piccole miserie dell'animo umano convivono sotto l'unico sguardo, appassionato e sapiente, del narratore. Seguendo Dante lungo la strada del realismo e della umana partecipazione, Vannicola ha incontrato un alleato straordinario: la fotografia. Forse più della pittura, questa è oggi in grado di avvicinare lo spettatore al poema: il confronto tra la tavola dei Simoniaci di Gustave Doré, la celebre immagine con i piedi dei dannati conficcati nel suolo, e il suo corri-

⁵⁰ *L'Inferno nella campagna maremmana. Dialogo tra Valentina Vannicola e Benedetta Cestelli Guidi*, in V. VANNICOLA, *L'Inferno di Dante*, a cura di B. CESTELLI GUIDI, Postcart, Roma 2011, p. 41.

⁵¹ I. SCHIAFFINI, *Salvador Dalí illustratore di Dante*, Imprint libri, Napoli 2002.

spettivo della Vannicola (#13), chiarisce la differenza tra una sublime invenzione grafica e una visione materiale, concreta e, verrebbe da dire, ‘reale’. Per uno strano paradosso, l’aumento dell’artificialità e dell’inverosimiglianza delle immagini meccaniche provocato dalle applicazioni tecnologiche dell’era digitale, non ha affatto minato il potere illusivo, l’aspettativa di verità che inconsapevolmente siamo disposti concedere alla fotografia, anzi: di fronte alle dimensioni altamente improbabili e ai vertiginosi viaggi nel tempo e nello spazio entro cui ci essa è capace di condurci, sospendiamo ogni dubbio di plausibilità con docile accondiscendenza, come bambini in ascolto delle favole dei nonni. Come ha messo in luce diversi anni fa Francesca Alinovi, «la fotografia non solo ha moltiplicato le immagini del reale, ma ha realizzato l’immaginazione collettiva, visualizzando l’invisibile, materializzando l’immateriale... Di fronte all’immagine fotografica più improbabile e inattendibile noi ci troviamo come nella condizione del “sogno o son desto?” tipico del dormiveglia notturno, o dell’evento stupefacente e miracoloso: lo accettiamo come frutto di una realtà superiore». ⁵² Col suo potere di avvicinare lo spettatore alla scena immortalata suscitando una immedesimazione ‘empatica’ – se il termine non fosse troppo lontano dall’automatismo dello scatto e da implicazioni di verifica realistica – la fotografia può rendere la visione dantesca stupefacente e allo stesso tempo familiare, quasi palpabile nella sua alterità, collocandosi su una strada di intensa forza comunicativa e gravida di potenzialità.

⁵² F. ALINOVI, C. MARRA, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Il Mulino, Bologna 1981, pp. 18-19.



Viterbo, il suo duomo, il bulicame, da L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni da G. G. Warren Lord Vernon, Londra, vol. III, Album, 1865, tav. XXXIX.



72



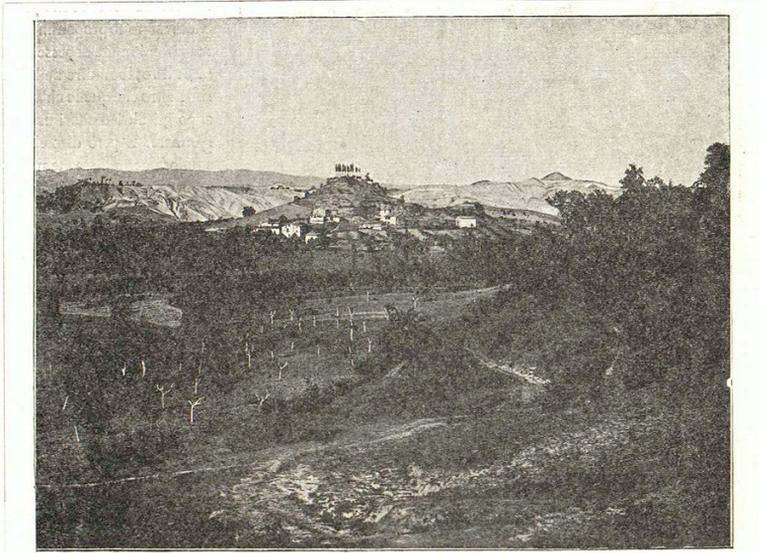
Pistoia e Lucca, da L'Inferno di Dante Alighieri disposto in ordine grammaticale e corredato di brevi dichiarazioni da G. G. Warren Lord Vernon, Londra, vol. III, Album, 1865, tavv. LXXI e LXXII,

Ma fu' io sol colà, dove sofferto
Fu per ciascun di torre via Fiorenza,
Colui, che la difese a viso aperto.

93

re, semper excipiebantur Uberti et Lamberti. Et ideo bene dicit autor quod crudelitas facta apud Montem Apertum facit fieri tales orationes in templo Ubertorum. Et nota pulcrum modum loquendi : in templo enim solent facere orationes ex amore pro hominibus ; hic autem fiebant orationes ex odio contra homines ; imo fuit tantum odium contra istos, quod sepulcra istorum Ubertorum, quae erant in ista ecclesia, fuerunt aperta, et ossa fuerunt dejecta in Arnum. » *Ivi*. La cappella suddetta era dedicata prima a San Bernardo degli Uberti ; ma cacciati questi, fu cacciato anche il Santo, e la cappella rimase dedicata a San Bernardo di Claravalle, e chiamata cappella dei Priori. Forse esiste ancora questa cappella. Il palazzo del Podestà stava allora costruendosi, e la torre esisteva dall'anno 1304. Se il « tempio » fosse il Palazzo, avremmo qui l'unica menzione fatta dello stesso nel Divin Poema. Cf. Isid. Del Lungo, *Dino Compagni*, vol. II, pp. 455-461, e Note Dantesche, n. VIII.

88-93. « sospirando... » Farinata così « sospirando », e scotendo « il capo » esprime la pena di aver fatto tanto male a Firenze. Nell'allegoria, vuol dire che Farinata sospira per il male fatto, non che ne abbia pentimento, ma perchè ne soffre un castigo ; nel senso dell'allegoria, vuol dire che ne ebbe forse qualche rimorso, durante il resto della sua vita, la quale finì nel 1264. Quindi Farinata si scuserà.



Campo di battaglia in Monte Aperti, da La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone, a cura di Corrado Ricci, Ulrico Hoepli, Milano 1898, p. 174.

FOCE DELL' ARNO.

(TAV. XXXIV).



.....
e faccian siepe ad *Arno in su la foce,*"

(tav. XXXIII, 85).

VITTORIO ALINARI, *Foce dell'Arno*, da *Paesaggi italici della Divina Commedia*,
1921, tav. XXXIV.



CLAUDIA ROGGE, *Inferno III*, da *Everafter*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2011, p. 18. Courtesy Galleria Paola Verrengia.



VALENTINA VANNICOLA, *Antinferno, Passaggio dell'Acheronte*, da *L'Inferno di Dante*, Postcard, Roma 2011, tavola #03, p. 11. Courtesy Valentina Vannicola/OnOff Picture.

FRANCESCA GUERRASIO

IL PAESAGGIO SONORO DELLA *DIVINA COMMEDIA*.
FONTE LETTERARIA E ISPIRAZIONE MUSICALE

È noto che il capolavoro di Dante, universalmente riconosciuto come tale per l'ampiezza della concezione d'insieme, per le molteplici preoccupazioni che esso esprime e per la passione con la quale il sommo poeta partecipa alla realtà, abbia suscitato e susciti ancora oggi l'interesse di studiosi di discipline diverse. Se la popolarità della *Divina Commedia* è rimasta intatta nei secoli, l'attenzione per il mondo descritto da Dante, sintesi di un'epoca e più in generale delle verità essenziali dell'uomo di tutti i tempi, si è spostata di volta in volta sull'aspetto storico, politico, filosofico, morale, metafisico, e infine musicale del poema. Tant'è che nel medioevo se ne ammirava la forma scientifica, la prospettiva teologica, il punto di vista filosofico, in epoca moderna, invece, se ne è particolarmente apprezzato il carattere animato e più direttamente umano soprattutto dell'Inferno.

Tale cantica, ha fornito alla letteratura universale, infatti, una galleria di personaggi come Francesca da Rimini, Farinata degli Uberti, il Conte Ugolino, la cui forza è tale da renderli ancora oggi protagonisti di numerose opere musicali. Ciò grazie anche all'opportuna scelta del verso endecasillabo che, modellando la rima sapientemente, offre a Dante la possibilità di creare quell'energia fonica, sintesi magica di gesto e parola, degna di una grande opera lirica. L'elemento onomatopico, sovente collocato a fine verso, inoltre, contribuisce alla creazione della partitura poetico-musicale e per la larghezza del movimento e per la pienezza e l'esuberanza di accordi di sicuro effetto acustico. Proprio nell'«Inferno», l'aspetto musicale

riveste una funzione che potremmo definire primitiva data dall'evo-
cazione di gesti sonori diversi (dal vociare di diverse lingue alle grida
di orribili favelle per finire con i profondi sospiri) che traducono
i sentimenti della paura, dell'angoscia e della pesantezza umana.

Partendo dal carattere musicale della *Divina Commedia* ovvero
dalla prospettiva sonora che essa apre, metteremo in luce la trasdu-
zione della fonte letteraria nelle opere musicali di due compositori,
Franz Liszt e Salvatore Sciarrino, i quali seguendo estetiche e ap-
procci compositivi totalmente diversi, ricreano un paesaggio sonoro
unico ed inimitabile.

Benché nel tempo numerosi compositori¹ come Piotr Ilitch
Tchaikovski, Sergei Rachmaninov, Enrique Granados, Riccardo
Zandonai e in epoca più recente Luciano Berio, Bernard Parmégiani
e François Bayle, siano rimasti affascinati dal poema di Dante, le
estetiche agli antipodi della *Dante Symphony* di Liszt, e di *Musiche
per «Lectura Dantis»* di Carmelo Bene di Sciarrino e quindi de *La
voce dell'inferno* di Sciarrino-Torricella, mostrano in modo evidente
l'influenza della scrittura poetica sull'ispirazione musicale.

¹ Tra i compositori che dall'800 ad oggi si sono interessati a vario titolo all'ope-
ra di Dante citiamo Piotr Ilitch Tchaikovski (1840-1893) che nel 1876 compose
Francesca da Rimini, op. 32, fantasia sinfonica in mi minore; Sergei Rachmaninov
(1873-1943) anch'egli autore di *Francesca da Rimini*, op. 25, opera in un prologo,
due scene e un epilogo su libretto di Modeste Tchaikovski composta tra il 1904
e il 1905; Enrique Granados (1867-1916) che nel 1908 scrisse *Dante*, op. 21, per
orchestra e mezzosoprano. Riccardo Zandonai (1883-1944), anch'egli ispirato dal
celebre episodio dei due amanti del canto V dell'inferno dantesco, compose, tra
il 1912-13 *Francesca da Rimini* su libretto di Tito Ricordi; Bernard Parmégiani
(1927) sfruttando le potenzialità dell'elettronica, dà vita all'*Enfer* (1972), cantica
elettronica, completato dal *Purgatoire* di François Bayle (1972), e dal *Paradis*
(1974), firmato, due anni più tardi, da entrambi. Sono ancora numerose le citazioni
o i riferimenti al poema dantesco in opere musicali, basti pensare alla terzina che
Gioacchino Rossini, con candida inopportunità, mette in bocca ad un gondoliere
nel terzo atto del suo *Otello* o all'episodio di Paolo e Francesca che gli ispirerà il
brano per voce e pianoforte *Racconto della Francesca da Rimini* o, in epoca più re-
cente al riferimento dantesco che Luciano Berio inserisce, con un tocco di maestria
nell'opera *Laborintus II* (1964) su libretto di Edoardo Sanguineti.

Come afferma la studiosa Emma Pistelli Rinaldi: «Il successo musicale di Dante [...] pare sempre evidente [...] perché Dante sentì della musica i valori melodici e i valori formali, e non fu, come altri letterati, soltanto affascinato, ma non nutrito di musica»². Se l'arte della monodia vocale con accompagnamento strumentale, ancora in formazione, non poteva produrre, infatti, una reale influenza sul poeta, la conoscenza delle notazioni musicali di Casella e di Lemmo da Pistoia, della forma vocale del refrain, avrebbero condizionato quasi certamente i suoi cori con solista. Testimonianza concreta del fascino che la musica esercitava sul poeta e del legame stretto tra poesia e musica sarebbe poi il lavoro di elaborazione sonora di Casella su alcune canzoni di Dante³. Il riferimento alla musica nella *Divina Commedia*, infine, è chiaramente palesato sin dalla suprema *constructio* organizzata in cantiche⁴, tant'è che l'intera opera si può considerare come una grande partitura in cui «anche i singoli canti sono concepiti secondo partiture sinfoniche»⁵. Le numerose figure retoriche che danno ritmo e suono al verso, i gesti sonori e i molteplici richiami musicali, ne aumentano, inoltre, il carattere estrema-

² E. PISTELLI RINALDI, *La musicalità di Dante*, Le Monnier, Firenze 1968, p. 57.

³ Nell'*Enciclopedia Treccani* alla voce Casella si legge: musicista fiorentino o pistoiense (fine del secolo XIII) del quale si sa solo che «diede il suono» a un madrigale di Lemmo da Pistoia conservatosi in un codice vaticano e che fu amico di Dante, di cui probabilmente musicò alcune canzoni [...]. Ma il dizionario dantesco precisa che, se effettivamente il riferimento attendibile legato alla professione di Casella è l'annotazione ad un madrigale contenuta nel codice Vaticano 3214: «Lemmo da Pistoia. Et Casella diede il sono», tale memoria non deve mutuare in senso stretto l'ipotesi che Casella musicasse regolarmente canzoni dantesche. Ciononostante nel Purgatorio (II, 112), Dante, immaginando di trovarlo sulla spiaggia dell'Antipurgatorio, lo saluta e lo prega di cantare ancora una volta, per lui, una delle sue canzoni: l'incipit di «Amor che nella mente mi ragiona» del *Convivio*. G. TRECCANI DEGLI ALFIERI, *Enciclopedia Treccani*, Edizioni d'arte Emilio Bestetti, Milano 1947.

⁴ Cantica, dal latino *canticum* nel senso collettivo di insieme di canti. G. DEVOTO, *Avviamento alla etimologia italiana*, Le Monnier, Firenze 1968, p. 64.

⁵ PISTELLI RINALDI, *La musicalità di Dante*, cit., p. 63.

mente musicale. Ne è un esempio il canto XIII dell'«Inferno»⁶ nel quale Dante crea musica esplicita attraverso l'onomatopea quando fa gridar di dolore il suicida Pier de le Vigne trasformato in tronco di pruno. Ma anche il canto XXVI del «Purgatorio»⁷ nel quale, di fronte alle anime purganti dei lussuriosi, si modulano in una sola terzina carica di sillabe *rt*, *atr*, *rt*, note di una musica oscura e terribile⁸. E nella cantica del «Paradiso», già di per sé melodiosa, per quella dolce armonia che producono i cerchi concentrici, ascoltiamo uscire dal becco dell'aquila⁹ un mormorio attraverso l'uso delle vocali «o», «u», come strumenti che squillano e si combinano meravigliosamente. Si potrebbe continuare a lungo per dimostrare la sensibilità musicale dell'autore e come tutta la commedia possa considerarsi una vera e propria composizione, non solo per la struttura armonica ma per l'importanza che viene attribuita alla musica all'interno della stessa.

Basti pensare al canto I dell'«Inferno» che, al pari dell'introduzione di una sinfonia, annuncia i motivi dell'orrore, della speranza e della beatitudine (che saranno sviluppati in seguito) attraverso la dicotomia, solo apparentemente tale, di suono e rumore. Il rumore di urla strazianti, di battiti di mani e di gesti sonori vari, nel rapido propagarsi attraverso i gironi determina, infatti e paradossalmente, una musica delle sfere ovvero una musica universale. Del resto il rumore racchiude in sé tutti i suoni (come il bianco contiene tutti i colori) e non potrebbe esistere senza il suo opposto: il suono o anche il silenzio dal quale esso nasce e nel quale muore. Suono e silenzio, rumore e quiete traducono il tumultuoso

⁶ D. ALIGHIERI, *Inf.* XIII, 33-39 (*La Divina Commedia*, Bietti, Milano 1972): «[...] e 'l tronco suo gridò: "Perché mi schiante?" [...] "Perché mi scerpi?" [...]».

⁷ ALIGHIERI, *Purg.* XXVI, 22-24.

⁸ Per un maggiore approfondimento sulla rima e l'onomatopea nella Commedia si consiglia T. WLISSICS, «La rima e l'onomatopea nella Commedia» in A. VALLONE e L. SCORRANO (a cura di), *La Divina Commedia, antologia critica, rimatorio, indice onomastico generale*, Ferraro, Napoli 1988, pp. 81-91.

⁹ ALIGHIERI, *Par.* XX, 16-21.

paesaggio infernale, il «loco d'ogne luce muto, che muggia come fa mar per tempesta»¹⁰.

L'oscurità, le dolenti note e l'inesorabile silenzio che esse racchiudono, delineano un'atmosfera da Miserere sul quale si inserisce, nel canto V, la dolcezza del parlare di Francesca, arpeggiata in quel suono palatale che ricorre in tono elegiaco «de la tua pace... di quel che...vi piace... ci tace».

In ragione di tale luogo di perdizione e di pene, la musica non può e non deve essere, almeno in apparenza, un conforto per l'anima. Man mano che si procede lungo il cammino dell'espiazione essa può elevarsi, invece, a motivo di sollievo, calmiera, rifugio temporaneo di tutte le doglie «come a nessun toccasse altro la mente»¹¹; perciò si può intendere, nel «Purgatorio» (II, 112-113), l'«amoroso canto» di Casella che sottolinea come l'animo umano venga attratto dalla musica e distratto dalla realtà. Le sue note riflettono tutte le motivazioni spirituali e squisitamente umane: il canto delle terrene amicizie e del sentimento, degli affetti lasciati o perduti in terra.

Se l'influenza di Boezio e del suo trattato sulla musica *De Institutione Musicae* risulta innegabile in tutta la cantica del «Purgatorio», e palesemente le anime purganti cantano in coro i salmi (II, 46-48), qualche studioso¹² più audace pare abbia voluto vedere nell'angelo nocchiero che avanza con le braccia alzate a formare una croce, il richiamo ad una cetra. In ogni caso la musica, qui e nel «Paradiso», è la materia principale di conforto per tutte le miserie della vita umana.

La struttura musicale generale del poema dantesco, insomma, più che uno sfondo sonoro sul quale spiegare il canto della poesia è un paesaggio sonoro ricco e vario che evoca, traduce e prepara l'ascesi spirituale. In tale paesaggio sonoro la musica vocale è parti-

¹⁰ ALIGHIERI, *Inf.* V, 28, 29.

¹¹ ALIGHIERI, *Purg.* II, 117.

¹² F. SALERNO (a cura di), *Il Labirinto e l'Ordine. La Divina commedia*, Simone per la scuola, Napoli 2012, p. 348.

colarmente presente in ragione della larga diffusione della monodia vocale nel Medioevo che segue ed esalta l'elemento melodico costituito da una sola linea (con o senza accompagnamento strumentale). Inversamente, la musica strumentale appare solo limitatamente, per lo più attraverso la figura retorica della similitudine o nel caso del corno «alto» di Nembrot (*Inferno*, XXXI, 12, 71) il cui suono è talmente violento che al cospetto «ogni tuon ... [par] fioco»¹³. Sono minimi, infatti, i richiami strumentali e circoscritti ad un esiguo numero di strumenti quali le trombe, le cennamelle, i tamburi¹⁴, il liuto (citati nell'«*Inferno*» quest'ultimo per similitudine), l'organo (di cui si trova accenno nel «*Purgatorio*» e nel «*Paradiso*»), la cetra, la lira, la giga¹⁵ e l'arpa presentate insieme nel «*Paradiso*» (XIV, 118) le quali fanno sentire un dolce suono a chi non lo intende per distinzioni e parti delle note.

Le voci e i suoni delle tre grandi cantiche del poema, ma in particolare dell'«*Inferno*» che definisce un paesaggio sonoro più interessante e vario, sono fonte pregnante di ispirazione nella partitura sinfonica di Liszt e di quella, musicalmente e concettualmente agli antipodi di Salvatore Sciarrino.

Nel 1856, Franz Liszt compone la *Dante Sinfonia* nata da un'assidua lettura del poema dantesco iniziata intorno al 1830 con Maria d'Agout e terminata in una prima composizione strumentale: la sonata per pianoforte *Après une lecture du Dante* (1849). La genesi

¹³ Anche il suono dell'olifante che Orlando intonò per Carlo Magno «dopo la dolorosa rotta» di Roncisvalle, al cospetto appare meno forte. Lo squillo del corno di Nembrot risulta inoltre «amplificato» poiché fendendo l'aria echeggia e nell'attraversare i vari strati atmosferici, si riproduce più forte che nello stesso luogo da cui nasce.

¹⁴ Nell'«*Inferno*» (XXX, 102) l'epa croia ovvero il ventre teso di Mastro Adamo suona come un tamburo.

¹⁵ La giga è uno strumento a corde chiamato anche piccola viola senza eclissi formato da due tavole armoniche e suonato mediante un arco. Per una più ampia descrizione si consiglia, A. JACQUOT, *Dictionnaire pratique et raisonné des instruments de musique anciens et modernes*, Librairie Fischbacher, Société Anonyme, Paris 1886.

della sinfonia è lunga e sebbene nel 1847 i temi principali siano già abbozzati dal compositore ed eseguiti per la principessa Wittgenstein, solamente un decennio più tardi l'opera sarà portata a compimento. Pur riprendendo la struttura tripartita della commedia, Liszt, dissuaso da Wagner¹⁶, non compone il «Paradiso» poiché nessuna musica potrebbe esprimerne le beatitudini empiree. La sinfonia «a programma» che impiega un'orchestra pletorica¹⁷ comprende, perciò, due movimenti, «Inferno» e «Purgatorio» ai quali si aggiunge un Magnificat il cui impatto emotivo è tale da far presagire la felicità eterna dell'Eden senza far ricorso al mero descrittivismo sonoro.

L'«Inferno», musicalmente di grande intensità, è suddiviso in tre parti. Esso evoca le sofferenze e le angosce, i suoni, i rumori e i silenzi opprimenti dei gironi infernali attraverso la fonte letteraria presente e pregnante non solo nell'ispirazione del compositore ma anche in partitura al di sopra del rigo musicale. I versi selezionati sono, infatti, un supporto imprescindibile per l'esecutore che traduce in musica la prosodia dantesca e interpreta, contemporaneamente, le intenzioni lisztiane.

La prima parte è organizzata intorno a cinque motivi principali preceduti da un'introduzione calcata sul celebre incipit del Canto III¹⁸. Tra i più sonori del poema, grazie all'anafora che lo caratterizza, questo motivo elaborato da Liszt secondo un procedimento che rimanda al canto gregoriano, è eseguito dai tromboni, dal bassotuba

¹⁶ In una corrispondenza tra Wagner e Liszt del 7 giugno 1855, Wagner cerca di dissuadere Liszt dall'impresa di comporre un terzo movimento intitolato «Paradiso» poiché non è nelle possibilità umane descrivere, seppure in musica, gli splendori celesti, la bellezza divina.

¹⁷ 3 flauti, 3 oboi, 3 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni, 2 trombe, 3 tromboni, un bassotuba, timpani, piatti, gran-cassa, tam-tam, 2 arpe, harmonium, violini, viole, violoncelli e contrabbassi. Più che le dimensioni dell'orchestra, ciò che colpisce è il modo in cui Liszt se ne serve. Influenzato dall'orchestrazione di Berlioz e Wagner, il compositore cerca di ottenere dall'orchestra gli stessi virtuosismi del pianoforte.

¹⁸ ALIGHIERI, *Inf.* III, 1-3. «Per me si va nella città dolente, per me si va nell'eterno dolore, per me si va tra la perduta gente».

e dalle corde scure (viole, violoncelli e contrabbassi) nella tonalità di re minore ‘alterata’ dal si bemolle di grande effetto espressivo. Il ritmo immutabile delle percussioni, pause cronometrate di due e tre battute, rotto da un rullo in crescendo dei timpani e dal colpo ‘soffocato’ del tam-tam, definisce un paesaggio sonoro tanto fantastico quanto demoniaco. I giganteschi contrasti cromatici (dal piano *p* al fortissimo *ff* passando per il mezzo forte *mf* del tam) e gli effetti quasi rumoristici degli strumenti a percussione descrivono una situazione senza uscita.

La risposta dei corni e delle trombe: «Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate»¹⁹, si spiega su un *Leitmotiv* statico, basato sulla reiterazione di una stessa nota a rappresentare la cifra essenziale dell’inferno: il tema della disperazione assoluta, del rintocco della morte, che tornerà più volte con tutto il suo carattere affliggente. La tensione di tali passaggi è accentuata dalle rotture del tempo.



F. LISZT, *Dante Symphonie*

Oltrepassata la porta dell’inferno, la musica ci trascina, mediante un *accelerando* e quindi un *Allegro frenetico*, nel tumulto di diverse lingue, di orribili favelle e accenti d’ira ma anche di parole di dolore e di voci fioche.

Nella seconda parte della sinfonia *Andante amoroso* (*Tempo rubato*), le parole della passione dei celebri amanti Paolo Malatesta e Francesca da Rimini (*Inferno*, V, 100-106), l’amore, la felicità fugace e la dannazione si traducono in armonie ricche, in note dolci e tenere intonate dall’arpa, dai flauti e dai violini che contrastano intensamente con le sonorità impetuose della sezione precedente.

¹⁹ ALIGHIERI, *Inf.* III, 9.



F. LISZT, *Dante Symphonie*

Il tema del tormento ripreso dal corno inglese e accompagnato dagli arpeggi dell'arpa, sottolinea straordinariamente il testo riportato in partitura: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria»²⁰.



F. LISZT, *Dante Symphonie*, battute 311-318

Il ritorno del tema-*Leitmotiv*, riproposto in tutta la sua gravità, conclude l'effimero episodio della dolcezza e della felicità vissuto dagli amanti. Un intermedio dell'arpa ricco di glissandi annuncia la terza ed ultima parte. Nella ripresa, i temi infernali si ripresentano con maggiore impeto sottolineando, così, l'indicazione apposta da Liszt in partitura: «Tutto il passaggio deve essere inteso come un riso sardonico e blasfemo»²¹. La riapparizione del primo tema infernale nell'*Adagio* finale fa allusione all'ultimo canto dell'«Inferno» (XXXIV, 53) nel quale Virgilio e Dante intravedono al centro della terra i sei occhi di Lucifero.

È questo movimento, come già detto, il più riuscito musical-

²⁰ ALIGHIERI, *Inf.* V, 121-123.

²¹ Traduzione di F. GUERRASIO dall'originale francese: «Tout ce passage doit être compris comme un rire sardonique et blasphématoire».

mente, il più intenso e interessante, a differenza del secondo («Purgatorio»), che comporta peraltro delle lungaggini musicali e il cui passaggio più bello, il *Lamentoso*, trae ispirazione dal tema del rimpianto di Paolo e Francesca. Il Magnificat, per coro di donne, conclude la sinfonia con una bellissima successione di accordi perfetti maggiori ascendenti su una scala per tono discendente citazione del procedimento sonoro che Liszt aveva già utilizzato nella sonata per pianoforte *Après une lecture du Dante*. Il simbolo iniziale della croce caro al compositore e il prodigioso effetto musicale da lui creato, sottolineano e simboleggiano metaforicamente il senso semantico della *Divina Commedia* (canto XXI, vv 28-33) di ascesa ideale alla Gerusalemme celeste.

In questo primo caso di trasduzione musicale del poema dantesco, il carattere globale dell'opera, la bellezza di alcuni canti in particolare, il ritmo della parola e la musicalità del verso originario in alcuni casi, sono fonte di ispirazione di un sinfonismo maestoso, unico e imparagonabile, che, strettamente legato al testo letterario, si rivela una sorta di continuazione sonora dello stesso.

Inversamente, le composizioni contemporanee di Salvatore Sciarrino sfruttando le potenzialità dell'elettronica, creano una sorta di *berceau* musicale, di spazio sonoro per la parola che ha il fine ultimo di esibire un universo sonoro inedito svincolato dalla memoria della scuola di Dante.

Sciarrino comincia ad interessarsi alla *Divina Commedia* agli inizi degli anni '80, affascinato non solo dalla struttura architettonica delle cantiche ma anche e soprattutto dall'ambiente sonoro che queste descrivono. L'enorme materiale musicale, dato dal suono della parola e dalla gestualità vocale, diventa, per il compositore, fonte di ispirazione per più di un decennio. La volontà di Sciarrino è di creare un paesaggio sonoro ricco di infiniti significati atti a suggerire all'uditore molteplici stati d'animo e numerose atmosfere.

La prima occasione di confronto concreto con Dante arriva nel

1981, in occasione della cerimonia di commemorazione delle vittime della strage di Bologna. L'idea delle maestranze è di offrire una lettura pubblica del sommo poeta in cui il suono dei versi si alterni a quello degli strumenti al fine di ottenere una performance globale e, parafrasando Carmelo Bene, «un rito non rituale, un sacrificio religioso ma non liturgico, un omaggio all'intelligenza dell'uomo, alla sua capacità di reagire alla stupidità [...]»²².

Attraverso i versi più noti della *Divina Commedia* (quelli di Paolo e Francesca, di Ulisse, del conte Ugolino, della denuncia della chiesa), affidati alla declamazione di Carmelo Bene che li fa risuonare come atto politico e lezione di cultura, si ricorderà uno dei momenti più bui della storia della politica italiana, un massacro che «con infinita pietà e infinito rispetto» doveva essere commemorato pubblicamente.

La collaborazione tra Sciarrino e Bene darà luogo alla composizione *Musiche per «Lectura Dantis» di Carmelo Bene*²³, per strumenti antichi su nastro magnetico.

Bene «prestava la sua inimitabile voce a Dante, per condannare con lui tutti i vituperi delle genti»²⁴; Sciarrino, a sua volta, componeva una musica dal sapore medievale per rompere i ghigni della voce dell'attore, la tragicità della sua lettura. Le melodie costruite su ritmi ternari e binari da eseguire lente, rapide, non veloci, con solennità, secondo le indicazioni di partitura del compositore, daranno vita a polifonie per lo più a tre voci affidate a strumenti a fiato: flauto dolce, *Rauschpfeife*²⁵, cromorno e cornamusa.

²² G.P. TESTA, *Carmelo Bene: Sia chiaro, recito gratis*, «L'Unità», 31 luglio 1981.

²³ S. SCIARRINO, *Musiche per Lectura Dantis di Carmelo Bene*, per strumenti antichi su nastro, Ricordi, Milano 1981.

²⁴ R. MAENZA, (a cura di), *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna*, Marsilio, Venezia 2007, p. 77.

²⁵ Il *Rauschpfeife* è uno strumento musicale ad ancia doppia e canne cilindriche, di origine medievale, appartenente alla famiglia dei legni.

S. SCIARRINO, *Musiche per Lectura Dantis*, I, 2²⁶

La scrittura polifonica che domina l'opera intera è introdotta da una melodia omofonica lenta, affidata al flauto, che segna metaforicamente lo spostamento dal tradizionale succedersi diacronico e monocromatico di note (melodia monodica) ad un succedersi per lo più sincronico e policromo di temi e intervalli.

S. SCIARRINO, *Musiche per Lectura Dantis*, I, 1, battute 1-11

Le musiche ideate dal compositore palermitano per avvolgere e accompagnare la parola, furono eseguite da Davide Bellugi e preventivamente registrate per fornire un tappeto sonoro adeguato. In luogo dell'orchestra, la strumentazione fonica amplificata, e non un'amplificazione, si faceva così, orchestra.

La performance finale risultante dall'interazione timbrica degli strumenti registrati e dalla voce recitante doveva risuonare e diffondersi come «atto d'amore»²⁷ suscitando, nell'uditore, una catarsi dal

²⁶ L'esempio riportato mostra la prima breve polifonia scritta per *Rauschpfeife*, cromorno alto e cornamusa, da eseguire in modo rapido e con repentini cambi di coloriti da forte (*f*) a pianissimo (*pp*) e viceversa.

²⁷ MAENZA, *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna*, cit., p. 63.

carattere religioso. Inoltre, le luci curate da Mauro Contini a creare una scenografia naturale giocata sul chiaroscuro, dovevano compiere quella ricerca poetica di Sciarrino già maturata agli inizi degli anni '80, nella quale il visibile e l'invisibile si incontrano e si penetrano.

Il mostruoso paesaggio dell'animo che traduce il concetto di azione invisibile caro al compositore, trovava pieno adempimento nel lavoro dell'attore Carmelo Bene. Attraverso la voce e la forza della sua recitazione, questi metteva in essere un modo nuovo di pensare alla gestualità vocale in cui «gli affetti diventano modi da restituire alla terminologia musicale così come nacquero»²⁸.

Bene si concentrò, dunque, sulle potenzialità sonore dello strumento vocale, sul suo «farsi strumento, coro e orchestra insieme e contemporaneamente»; Sciarrino elaborò musiche «ambientali» dal sapore medievale e rinascimentale insieme i cui suoni alternandosi alla voce penetravano in ogni angolo del centro storico «fino a inebriare di sé l'intera atmosfera»²⁹.

L'esperimento fu possibile grazie all'interazione dell'elettronica, di microfoni, amplificatori, ponti radio, una console «Master» per il controllo di tutti i parametri sonori, transistor, valvole e chip, che permisero alla voce di diventare un complesso strumento musicale, unico, personale, irrepetibile e inalienabile, in grado di realizzare una comunicazione «da un di dentro», il suo, «a un di dentro», quello del pubblico. Grazie al microfono, qualsiasi gesto vocale, dal succedersi delle parole agli echi delle stesse dal più esile respiro, al silenzio più greve, diventa parte di una catena di comunicazione, elemento comunicabile e comprensibile, significato e significante, struttura e corpo musicale che si sottrae ad ogni scarificazione.

Gilles Deleuze, parlando della strumentazione in uso a Carmelo Bene, affermò: «non è questo o quel personaggio che parla, ma il suono stesso diventa personaggio, quel preciso essere sonoro diventa

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ MAENZA, *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna*, cit., p. 65.

personaggio»³⁰. La drammaturgia del suono e la drammatizzazione della stessa è il punto di partenza e di arrivo di una performance unica e irripetibile che Carmelo Bene sintetizza in un'intervista a *Il Resto del Carlino*³¹:

La parola di Dante ha annullato la massa, l'ha conquistata e probabilmente l'ha ricreata in persona [...], la forza degli amplificatori indicata sui bassi, si è caricata della dimensione di risonanza da abisso, che probabilmente fu nella mente musicalissima e drammatica del poeta [...]. Nel buio [...], le due sagome [le Due Torri], si lanciavano nel cielo come due cupi fantasmi, da vero e proprio «pozzo dei giganti»: Nembrot e Anteo [...]. La parola del poeta, sia dall'Inferno che dal Paradiso, sia dedicata a Ulisse che a Beatrice, dominava questa scena con agghiacciante autorità. Sui marchingegni della comunicazione di massa, sulla loro mostruosità, e sulla massa stessa questa parola ha vinto. È bene ricordarlo a coloro che ripetono, e con ragioni non del tutto errate, che la poesia ormai è morta.

A conquistare il pubblico, dunque, non furono solamente la poesia civile e le invettive dell'Inferno ma anche e soprattutto l'armonia delle «superbe note», della Poesia più celeste diffusa grazie alla potenza degli amplificatori e ricca di risonanza sonora grazie alla profondità dei bassi sui quali questi erano regolati.

Il successo dell'evento dimostrò come la poesia lascia tutt'altro che indifferenti. In quella piazza, Dante aveva compiuto il miracolo, un rito religioso nel quale la differenza tra l'ascoltatore e il fedele si annulla, la lettura individuale diventa rito collettivo.

In alcuni passi di *Sono apparso alla Madonna*, l'attore-lettore parla dell'evento come di un miracolo della voce e della poesia, dell'atto più dignitoso, elevato e civile che un attore sia mai riuscito a creare:

[...] Li occhi mia chiusi al leggio luminescente, presi a cantar li versi d'Allegheri [...]. Li suoni rincorreansi sovra i tetti, e il silenzio divoto

³⁰ G. COSTA, (a cura di), *A CB - A Carmelo Bene*, Editoria & Spettacolo, Roma 2003.

³¹ «Il resto del carlino», 2 agosto 1981.

de le genti ormai fatte incantamento si suase al dolce vanire [...]. Il dir l'ascolto ha propiziato una certa attenzione religiosa, tramite l'esclusione, nel mare umano per questo è cangiato in folla di fedeli. E sei stravisto, tramontato l'ascolto, non più al riparo della nominazione soverchiato dal plauso, sola replica ritardata che s'accorda ai devoti e ti mostra loro in vanità benedicente di «tante grazie» e baci [...]. Perché si dia il miracolo, è necessario svanir nel dire. E l'apparire della phoné dice pure il suo stesso paradosso, come altrovei di massa del discorso³².

L'esperienza della lettura pubblica dava suono musicale e senso vitale ai versi più alti del patrimonio letterario italiano e mondiale e metteva insieme due categorie: l'invisibile e l'inaudito, creando quella somma e quello spettacolo ecologico al quale Sciarrino aspira tutt'oggi con le sue musiche.

Tuttavia, sebbene l'evento sonoro fosse interamente pensato e costruito sui rapporti tra suoni, lo spettacolo bolognese mise in luce come la musica di Sciarrino rimanesse, seppur idealmente, vincolata alla parola: il suono pur avvolgendo i versi del poema dantesco senza commentarli, non instaurava il presunto legame intersoggettivo, puramente dialogico, immaginato tra il sommo poeta e Sciarrino. La lettura, così organizzata, riprendeva esteticamente la tradizione del commento pubblico della *Commedia*, la quale, istituita sin dalla morte di Dante ebbe come risultato l'elezione del volgare a lingua letteraria; la musica fungeva semplicemente da tappeto sonoro e supporto.

Certo il «povero Sciarrino»³³ dovette lottare non solo con l'ambizione di una partitura che reggesse i versi danteschi ma anche con la forza della recitazione di Carmelo Bene che riflettendo sul valore della grande poesia nei momenti drammatici, affermava deciso: «Io non faccio spettacolo, fondo l'esistenza [...]. Il Dante che dico è

³² C. BENE, *Sono apparso alla Madonna*, Bompiani, Milano 2005.

³³ Così Renato Nicolini, Assessore alla Cultura di Roma, definì il compositore in una nota critica del 16 luglio 1981 pubblicata da G. MAROGNA, *Si cambia, ma la cultura è ancora troppo chiusa*, «La Repubblica-Cartellona Emilia Romagna», 16 luglio 1981.

mio, nel senso che non appartiene nemmeno più a me, è linguaggio che fonda l'esistenza in quel momento»³⁴.

Se tale esperimento non realizzò l'idea prima di Sciarrino, qualche mese più tardi, una seconda composizione su tema, *La voce dell'inferno*, opera radiofonica, nata dalla collaborazione con Edoardo Torricella e presentata al Premio Italia (1981) creava un inedito paesaggio sonoro partendo da quello che il compositore definì un «suono totale», dal carattere terrificante. Un nuovo Inferno capace di suscitare nell'uditore un ascolto panico risultato di una sottile relazione tra suono e parola: il suono di Sciarrino e il testo-libretto di Edoardo Torricella.

Non più didascalie sonore ma un succedersi e sovrapporsi di silenzi e rumori atti a delineare un ambiente sonoro ricco ed esteticamente lontano dal mero descrittivismo del testo di ispirazione di cui, il lavoro di Sciarrino, sviluppa il tema del viaggio. Questo, prende le mosse da un aeroporto del quale si odono voci e rumori, aerei in partenza e una babele linguistica. Una voce in italiano seguita da traduzioni in francese e inglese, annuncia la partenza: «L'inferno si presenta a Dante in due dimensioni: una dimensione visiva scritta e leggibile, la porta dell'inferno...», e una dimensione sonora.

Dopo il preludeo ambiguamente moderno caratterizzato dal rumore assordante, sopraggiunge un rumore sordo e panico, una ventata sonora come proveniente dall'aldilà dalla quale emergono i versi di Dante selezionati da Edoardo Torricella:

Per me si va nella città dolente, per me si va nell'eterno dolore, per me si va tra la perduta gente. Giustizia mosse il mio alto fattore: fecemi la divina potestate, la somma sapienza e 'l primo amore. Dinanzi a me non fuor cose create se non eterne e, io eterno duro. Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate³⁵.

³⁴ MAENZA, *Carmelo Bene legge Dante per l'anniversario della strage di Bologna*, cit., p. 17.

³⁵ ALIGHIERI, *Inf.* III, 1-9.

Il libretto, nato da un insieme di versi della prima cantica dell'Inferno di Dante e di versi di poeti medievali curati da Edoardo Torricella, doveva essere letto da quattro attori e registrato. Alla registrazione, Sciarrino aggiunse suoni amplificati e riverberati, autocitazioni di composizioni precedenti, suoni elettronici e campionati che aprivano su numerose possibilità di drammatizzazione dello spazio. Nel luogo infernale delineato da Sciarrino, il vociare confuso e riverberato, il rumore costante e la parola per lo più inintelligibile, si impongono all'ascolto con la caratteristica parabola di ascesa, picco massimo e discesa, come dimostrato dall'analisi di Simone Broglia. Il suono, metafora del tema dell'errare eterno, non evoca esclusivamente il viaggio del sommo poeta ma riflette la condizione esistenziale dell'umanità intera divenendo, in tal modo, patrimonio collettivo.

La polifonia delle voci e l'intreccio rumoristico di queste con numerosi gesti sonori traducono lo stato emotivo dei dannati e più in generale una condizione psicologica comune, quel mostruoso paesaggio dell'animo che abita in ognuno di noi ed è il luogo primo di ogni azione drammaturgica. La carica emotiva di tali suoni, cifra del compositore palermitano, riflette e spiega il titolo dell'opera: le voci, grida e favelle dei dannati nascono da una cavità vuota (quella boccale) che richiama mentalmente l'inferno, anch'esso un luogo cavo che «emette il suo verso»³⁶. Da qui la continuità che si instaura tra l'elemento vocale e sonoro i quali, mescolandosi, delineano un paesaggio talmente ricco e vario da essere, per sua natura, infernale.

L'opera è strutturata in nove movimenti: «Il viaggio: la partenza; «Alla costellazione dei Gemelli; «La ventata sonora; «Ne lagrimai»; «La bufera infernal»; «Urlar li fa la pioggia come cani»; «Papé Satàn aleppe!»; «Fanno pullular quest'acqua»; «Le tre furie infernal». A questi si aggiunge una conclusione: «Reminiscenza» che ripercorre

³⁶ S. BROGLIA, *Urlar li fa la pioggia come cani*, «Doctor Virtualis. Rivista online di storia della filosofia medievale», X, 2010, p. 115.

gli eventi sonori ed emotivi dell'opera in una sorta di «rielaborazione mnestica³⁷». Il titolo dei singoli movimenti, ultimo contrafforte del compositore, forniscono all'uditore un indizio chiaro relativo all'articolazione drammaturgica dell'opera: il viaggio di Dante dalla porta infernale (canto III) alla porta di Dite, del sesto cerchio. Colpito da suoni e lamenti che provengono dalla voragine dei peccatori, il poeta dice: «Ne lagrimai», esprimendo, in tal modo, la terribile angoscia che gli procurano non solo i dannati ma anche la voce dell'inferno che nell'oscurità si mostra in tutte le sue componenti. Sono proprio i suoni portanti dell'«Inferno» i sospiri, i lamenti, le urla rabbiose, i silenzi grevi, che definiscono *La voce dell'inferno* organizzata intorno al punto di ascolto in movimento del soggetto. La composizione, infatti, non vuole rappresentare la realtà sonora dell'inferno, ma il modo in cui il soggetto la percepisce e la elabora cognitivamente. È, per così dire, l'evocazione del regno dell'immaginazione, dello spirito e quello della psicologia, del profondo. Una doppia realtà, dunque, che parafrasando Sciarrino, «nasconde uno scarto»³⁸, l'immagine vista allo specchio, capovolta e perciò non più veritiera.

A partire da *La voce dell'inferno* che prelude alla scrittura di *Sui poemi concentrici I, II, III*³⁹ (1987) e *Musiche per la Divina Commedia di Dante Alighieri*, l'intento compositivo di Sciarrino è di elaborare una musica che si sostituisca interamente alla parola, che si faccia, anzi, parola, evocando e suggerendo un percorso lungo e tortuoso che è di Dante, certo, ma anche di ognuno di noi. Con tali

³⁷ C. CARRATELLI, *La voce dell'Inferno di Edoardo Torricella e Salvatore Sciarrino*, in A.I. DE BENEDETTI e M.M. NOVATI (a cura di), *Prix Italia*, die Schachtel/Edizioni musicali Rai Trade, Torino 2012, p. 97.

³⁸ S. SCIARRINO, *L'impossibilità di divenire invisibili*, programma di sala di *Vanitas*, Teatro della Piccola Scala, Milano 1981.

³⁹ *Sui poemi concentrici I, II, III*, mixati su nastro magnetico daranno vita a *Musiche per la Divina Commedia di Dante ALIGHIERI*, un'opera magistrale della durata di circa quindi ore. L'ultimo grande affresco sonoro di Sciarrino è *Musiche per il Paradiso di Dante* ovvero *Alfabeto oscuro*, prologo, *L'invenzione della trasparenza e Postille* (1993).

composizioni, la creazione musicale diviene perciò una sorta di *res mentale*, di sintesi di esperienze diverse che vanno dall'osservazione all'acustica, dalla psicologia alla fisica, fino alla temporalità. Tali progetti «organici» riposano sulla rappresentazione nello spazio, su una specie di fisiognomonia della musica, nella quale il rapporto di conoscenza unisce e lega gli opposti: il visibile all'invisibile, il dentro e il fuori.

La creazione di uno spazio geometrico-sonoro che integri la parola dantesca o che la traduca, la decodifichi, la ri-codifichi e la interpreti, mette in essere una trasduzione globale ossia una forma specifica della comunicazione in cui il messaggio letterario non è solo una semplice trasmissione di informazioni bensì un punto di partenza di un ulteriore messaggio.

Se Liszt, come dimostrato, si appropria del testo di Dante per elaborare una musica descrittiva e un paesaggio sonoro aderente, Sciarrino se ne impegna al punto da evocare quel paesaggio attraverso i propri suoni. In entrambi i casi il lavoro cognitivo dei compositori è assimilabile a quello di un traduttore che, ricevuto il testo-fonte dell'autore (Dante), lo trasforma in un proprio linguaggio divenendo, in tal modo, un secondo «produttore» che personalizza il testo rendendolo accessibile ad un altro lettore e determina, così facendo, una catena comunicativa che può dispiegarsi all'infinito.

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ

L'INFERNO DI DANTE

TRA TRADIZIONE, MARKETING E CULTURA POPOLARE

The poetry of Dante may be considered as
the bridge thrown over the stream of time,
which unites the modern and ancient world.

Percy Bysshe Shelley

Nella nostra cultura contemporanea Dante, e in particolare il suo *Inferno*, occupa quello strano luogo intertestuale posto all'incrocio tra cultura alta e cultura popolare¹. Di fatti se il Sommo Poeta è parte di quel ristretto empireo che con Harold Bloom oramai tutti chiamiamo «canone occidentale»², dall'altra è un'icona culturale che al pari di Shakespeare, Mozart, il Che, Monna Lisa o Michelangelo viene citato, frainteso, fatto proprio, riscritto o parodiato da una fitta schiera di pubblicitari, musicisti, registi, grafici, disegnatori e attori tanto da essere riconoscibile e noto presso un pubblico vastissimo, nazionale e internazionale. Segno tangibile che il confine tra cultura alta e cultura di massa, come ha scritto Frederic Jameson in *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), è ormai molto instabile, o è venuto meno del tutto: la cultura di massa e i prodotti di massa sono incorporati nell'arte e nella cultura alta, mentre per converso la *high culture* è divenuta *commodity*, un bene di consumo.

Questo luogo intermedio tra *high* e *popular culture* è difficile da sondare e delimitare a causa della diffusione realmente pulviscolare di icone culturali come Dante nei diversi media, nella pubblicità o

¹ Per gli scopi di questo articolo e senza volersi addentrare in una difficile definizione su cui notoriamente non c'è accordo, per 'cultura popolare' si intende quanto prodotto da e per un'ampia parte della popolazione.

² H. BLOOM, *Western Canon*, Harcourt Brace & Company, New York 1993.

nel web. Un luogo spesso trascurato dall'accademia ma la cui esplorazione può invece riservare sorprese e sollevare questioni critiche anche complesse. Ad esempio, è lecito chiedersi se e come la grande diffusione di Dante nelle varie forme della cultura popolare abbia concorso a dare forma al nostro contemporaneo modo di concepire la sua opera, indagandone nel contempo lo status di 'classico'. Insomma, cosa ci fa un autore canonico come Dante nella cosiddetta cultura popolare, e come e perché continua a ricoprire un ruolo significativo proprio in quella cultura solitamente considerata distante dai 'classici', anzi quasi per definizione estranea ad essi in quanto più sensibile alle mode, alle fluttuazioni del gusto e del mercato. Cosa ci fa, ad esempio, un chiaro riferimento alla *Commedia* nel film *Harry a pezzi* di Woody Allen? O il volume dell'*Inferno* posto in bella vista insieme al *Paradise Lost*, la *Bibbia*, *Moby Dick*, e al *King Lear* nella biblioteca personale di Khan, l'acerrimo nemico del Capitano Kirk e del dott. Spock in uno dei film della saga di *Star Trek* (1982)?

Se, dunque, Dante viene letto e studiato nelle scuole e nelle Università e alla sua opera viene annualmente dedicato un elevato numero di articoli, pubblicazioni accademiche, saggi critici o produzioni artistiche che in molti casi non fanno che confermare e avvalorare la centralità della sua opera e la sua attualità, dall'altra la *Commedia* viene largamente usata come materia prima per nuove creazioni, adattamenti, trasposizioni, riscritture, parodie e altre forme di 'creatività derivata' disseminati nei vari media contemporanei: dai fumetti ai cartoni animati, dalla musica pop alla pubblicità, dalle sit-com al cinema, dai romanzi ai *graphic novel*.

D'altronde, le immagini e la polisemia del testo dantesco sono sempre state motivo di ispirazione e di sperimentazione in *media* diversi, e hanno esercitato un forte *appeal* presso il grande pubblico. La *Commedia*, usando la terminologia coniata da John Fiske, ha tutte le caratteristiche di quello che l'autore definisce un *producerly text*, ovvero coniuga sia le qualità *readerly*, in quanto le sue immagini chiare e potenti possono essere lette facilmente e hanno un forte

richiamo sul grande pubblico, sia quelle *writerly*, visto che la sua struttura nonché i suoi significati molteplici e complessi sono destinati a un lettore più raffinato, colto e preparato³. Proprio queste opposte qualità vengono continuamente invocate e manipolate dalla cultura popolare che dà vita a prodotti molto diversi tra loro: da opere che cercano comunque di catturare lo spirito e l'articolazione del poema dantesco, a forme molto più popolari che giocano su livelli più superficiali con citazioni, adattamenti, riscritture che giungono fino alla più scoperta e logora parodia.

Negli ultimi anni si è andato sempre più approfondendo lo studio sul ruolo dei media nella formazione e nel consolidamento della memoria collettiva⁴, sulle modalità con cui la memoria viene plasmata dalle strutture sociali e dalle forme comunicative che ne condizionano il funzionamento. In tale contesto tutti i media – qualunque essi siano – hanno uno stretto rapporto con i processi del ricordo e contribuiscono a dar forma alla nostra memoria condivisa. I media non sono affatto dei veicolatori passivi e trasparenti di informazioni, ma, al pari dell'arte o della letteratura, in quanto produttori di senso, svolgono un ruolo attivo nel dar forma alla nostra comprensione del passato, nel “mediare” memorie e significati tra il singolo e il gruppo, tra noi (lettori, spettatori, ascoltatori) e i nostri «luoghi della memoria», contribuendo, in un incessante processo fatto di ricordo e di oblio, anche a determinare successivi atti di memoria all'interno di una determinata società.

Dunque, la memoria collettiva, al pari della «tradizione», è il frutto di un continuo processo dinamico in cui ricordi e conoscenze

³ J. FISKE, *Television culture: popular pleasures and politics*, Routledge, Londra 1987, p. 95.

⁴ Vedi ad esempio: A. ERLI, A. RIGNEY (a cura di), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Walter de Gruyter, Berlino 2009; A. ERLI, A. NÜNNING (a cura di), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*, Walter de Gruyter, Berlino 2008; *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, «REAL: Yearbook of Research in English and American Literature» 21, a cura di H. GRABES, Narr, Tübingen 2005.

vengono condivisi attraverso l'uso di artefatti simbolici che operano all'interno di sistemi comunicativi diversi, ma che tuttavia mediano tra gli individui di una comunità e che, nel corso di tale processo, creano, rinnovano o modificano una memoria e una conoscenza condivisa. Ne deriva un'idea di memoria culturale molto dinamica in cui singoli individui e interi gruppi sociali continuano a riconfigurare il proprio rapporto con il passato e la tradizione, in un incessante riposizionamento relativamente a «luoghi della memoria» già consolidati o in via di consolidamento. In questo senso 'ricordo', 'memoria storica' e 'tradizione' possono essere meglio pensati come un confronto attivo con il passato, come qualcosa di performativo piuttosto che semplicemente riproduttivo.

Al pari di altri e più tradizionali luoghi della memoria, come monumenti, miti e riti collettivi, luoghi reali e simbolici, anche le opere letterarie che sono parte del canone letterario di una nazione sono costantemente oggetto di analoghi andamenti memoriali. E proprio la dinamicità di tali processi ha ampliato l'interesse della critica spostando l'attenzione dalle singole opere letterarie a processi più complessi in cui questi prodotti culturali sono al centro di una vasta rete di significati, quella prodotta da commentari, riscritture, parodie, adattamenti in nuovi media o in nuovi generi discorsivi, quasi che il potere culturale di un'opera si trovi più che nell'opera stessa, nelle ulteriori attività culturali che da essa vengono generate. Per quanto un testo possa essere un punto fisso del mercato editoriale e possa essere continuamente ripubblicato anche in contesti sociali e storici diversi, è solo attraverso le frequenti riscritture e i continui atti di ricezione che viene sostenuto e confermato il suo status di testo canonico. Ovvero, accanto al testo 'sacro' si affianca un insieme di altri documenti e artefatti in una varietà di generi e media diversi che lo trasformano in un «monumento letterario».

Con particolare riferimento ai mass-media contemporanei e alle nuove forme di riscrittura e manipolazione dei testi della tradizione Jay David Bolter e Richard Grusin nel loro seminale studio *Reme-*

diation: Understanding New Media, hanno introdotto il concetto di 'remediation', ovvero il processo secondo cui un evento o un'opera letteraria vengono rappresentati infinite volte nel corso del tempo, e in media differenti. Un insieme di immagini, narrazioni e adattamenti che solitamente non fanno che mediarsi l'uno con l'altro, dal momento che «[remediation is] the formal logic by which new media refashion prior media forms». Un processo di sovrapposizione e di *refashioning* che è parte integrale dei media dal momento che «media need each other in order to function as media at all»⁵. In altre parole, dal momento che determinate memorie collettive, determinati testi canonici sono costantemente oggetto di mediazione, i media non possono far altro che 're-mediarsi' a vicenda.

In effetti, almeno a partire dal Rinascimento, diverse forme di comunicazione hanno continuamente commentato e manipolato la *Commedia*, sovrapponendosi e sostituendosi l'una all'altra. E come altri «luoghi della memoria» anche l'opera di Dante Alighieri, al pari di Shakespeare, della Rivoluzione francese o dello sbarco dei Mille, può vantare la sua genealogia di rimediazioni, il cui repertorio è mutato con il tempo a seguito di innovazioni tecniche ed estetiche e all'evoluzione stessa dei media: dalle letture pubbliche ai manoscritti, dalle illustrazioni agli affreschi, dalle statue alle fotografie, dalla musica ai film.

Dunque, la *Commedia*, come *Hamlet*, *I Promessi Sposi* e la *Monna Lisa*, è culturalmente significativa in sé, ma lo è ancor di più in quanto è il risultato di tale complesso processo di ricezione che include tutte quelle riscritture in media diversi che su di essa si sono generate, e che finiscono inevitabilmente con l'ampliare e il modificarne, anche se parzialmente o anche solo temporaneamente, il suo significato. Ne consegue che il senso di un'opera in quanto tale non è mai definito, ma è qualcosa che di volta in volta viene

⁵ J.D. BOLTER e R. GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge (MA) 1999, pp. 273, 55. Un concetto che già McLuhan aveva pionieristicamente indicato in *Understanding Media* nel notissimo: «the 'content' of any medium is always another medium».

determinato in base ai modi in cui ci si appropria dei testi e dal modo in cui la loro interpretazione viene variata e modificata. Nel corso di tale processo che è continuamente *in progress*, i luoghi della memoria vengono investiti di nuovi significati e rimangono vitali. Anzi, queste opere restano produttive quanto più si ritiene proficuo discuterne il significato. Uno dei paradossi di tale processo è che la mancanza di unanimità, l'interpretazione sempre nuova o rinnovata mantengono viva la memoria, mentre il consenso conduce prima o poi al silenzio e all'oblio. Dunque, anche quando godono dello status di classico, le opere letterarie continuamente si rinnovano nei molti prodotti culturali che in maniera diretta o indiretta le richiamano, le modificano, le adattano.

Questa combinazione di immutabilità e cambiamento, di permanenza e duttilità è certamente presente anche nel caso di Dante, il cui *Inferno* è continuamente sottoposto ad analoghi processi. I vari tipi di media e di linguaggi attraverso cui la sua opera o la sua immagine sono veicolate – libro, illustrazione, musica, teatro, fotografia, cinema, televisione, pubblicità, fumetto, videogioco – forniscono la struttura entro cui viene data forma sia alla memoria di Dante in quanto uomo, autore e intellettuale, sia alla ricezione della sua opera. Allora i ripetuti riutilizzi danteschi, le parodie, le molteplici riscritture della *Commedia* sono delle 're-mediations' che convergono o divergono, oppure creano, stabilizzano o modificano significati e interpretazioni, ma che più in generale rinnovano continuamente quel luogo della memoria che per noi è Dante e la sua opera.

Questo stesso meccanismo fa sì che la *Commedia* continui a fornire lo schema per esperienze ulteriori, per eventi in qualche modo analoghi, alla cui definizione e comprensione la *Commedia* – come in generale fa l'arte, la letteratura o la mitologia – in qualche modo partecipa. Così la *Commedia* continua, e con intatto vigore, a costruire e sostanziare il nostro immaginario ultraterreno o a venire usata come metafora di riferimento per comprendere conflitti religiosi e sociali, la natura dell'uomo e le sue molteplici debolezze, l'amore

e la politica, oppure la guerra, fino ad essere impiegata in azienda nell'ambito delle moderne tecniche manageriali⁶.

Dunque, se per secoli la *Divina Commedia* è stata una continua fonte di ispirazione per pittori e artisti i quali, a loro volta, hanno contribuito a plasmare la nostra idea dell'opera, allo stesso modo nel trattare le riscritture e le appropriazioni contemporanee di Dante, anche quelle che possono risultare irriverenti, spiritose, acute, becere, furbe, o semplicemente sciocche e inutili, dobbiamo procedere con cautela per sfuggire alla tradizionale sterile contrapposizione: da una parte, scadere nel tradizionale arroccamento dell'Accademia che ignora questo tipo di prodotti considerandoli privi di valore o avviliti rispetto alla complessità e allo spessore culturale dell'opera originaria; dall'altra, considerare un po' acriticamente queste 'appropriazioni', celebrando qualunque cosa operi sotto la bandiera di un autore canonico come il segno di un positivo cambiamento sociale, una tappa nell'evoluzione e nell'emancipazione culturale del pubblico dei consumatori.

Innanzitutto, è ovvio che gli innumerevoli utilizzi di Dante possono essere letti alla luce del considerevole 'potere culturale' che possiede il suo nome. Oltre che nella pubblicità⁷ e nei numerosissimi

⁶ E. CERNI, *Dante per i manager. La Divina Commedia in azienda*, Sole24Ore, Milano 2010. Lo stesso utilizzo e destino è riservato anche a Shakespeare: J.M. SHAFRITZ, *Shakespeare on Management. Wise Business Counsel from the Bard*, Harper Collins, New York 1999, e P. CORRIGAN, *Shakespeare on Management*, Kogan Page Publishers, Londra 1999; N. AUGUSTINE, *Shakespeare in Charge: the Bard's Guide to Leading and Succeeding on the Business Stage*, Talk Miramax Books, New York 1999; J. O. WHITNEY e T. PACKER, *Power Plays: Shakespeare's Lessons in Leadership and Management*, Simon & Schuster, New York 2001.

⁷ Dalla seconda metà del XX secolo con lo sviluppo della pubblicità, dei mezzi di comunicazione e delle tecniche di marketing, le allusioni o le esplicite citazioni dantesche sono divenute realmente pervasive. Siamo passati da richiami a prodotti collegati al Dante uomo di cultura, che implicitamente utilizzavano la sua autorevolezza a garanzia della genuinità e della bontà di un olio di oliva 'toscano', a quelli che si rifacevano alle sue credenziali di 'sommo poeta' per garantire la qualità di una nota macchina da scrivere italiana, in quanto lui stesso, sembra, l'avrebbe voluta o potuta usare! Oggi giorno, invece, l'autorevolezza dello scrittore sembra

prodotti commerciali e gadget che si fregiano di un riferimento al suo nome o al suo *Inferno*⁸, Dante lo ritroviamo in molti prodotti che possiamo definire più propriamente ‘culturali’: nella musica pop e rock⁹, nel cinema¹⁰, nelle sit-com e serie televisive¹¹, nei cartoons¹².

superata, e il ‘severo’ Dante è sostituito da una figura più familiare che è possibile cogliere in tanti momenti di vita quotidiana e bonariamente prendere in giro: non solo Dante scrive la sua *Commedia* su ‘un solo rotolo di carta’, ma diviene lui stesso un fumetto il cui inferno si riduce a un paio di pantofole scomode!

⁸ È impossibile, e tutto sommato inutile, tentarne un censimento, ma basta dare una rapida occhiata al Web per vedere quanti ce ne siano sul mercato globalizzato di Internet: dai Teddy Bear ‘Paolo e Francesca’, alle T-shirt con citazioni dantesche, alla bigiotteria ‘divine comedy’ apparsa su *Vogue* nel 2006, ai confetti e piccoli bonbon ‘Atonemints’ e ‘Inferno’s Balls’, o i sigari ‘Dante’. E poi magneti, portachiavi, tazze, tutti con l’effigie di Dante o con la scritta ‘I Love Dante’, fino ai giochi da tavolo ‘Dante’s inferno’ o ‘De Vulgari Eloquentia’: il primo, un classico *strategy game* in cui scopo «is to rescue enough sinners (resources) to gain entry to the 9th Circle of Hell and defeat Lucifer while preventing the other players from doing so first.»; più complesso il secondo in cui è invece necessario acquisire *Punti Volgare* attraverso la scoperta della lingua volgare e risultare al termine della partita il più ‘edotto’.

⁹ Per ovvi motivi Dante è molto presente nell’ambito della musica Heavy Metal.

¹⁰ Sin dai suoi esordi il cinema ha mostrato molto interesse nell’opera dantesca: dal pionieristico *L’Inferno* (1911) di Giuseppe De Liguoro alle molte riduzioni di singoli episodi della *Commedia*. Nel cinema la presenza di Dante è davvero imponente e molto diffusa. Si va dal cinema d’autore con Pasolini, Fellini, Jean-Luc Godard, Ken Russell, Peter Greenaway, Woody Allen, David Lynch, Stan Brakhage, Manoel de Oliveira, Krzysztof Kieslowski; ai cosiddetti B-movie come *Maciste all’inferno* (1962); al cinema Hollywoodiano come il denso e riuscitissimo *Se7en* (1995) di David Fincher con Brad Pitt e Morgan Freeman; ai tantissimi film che citano esplicitamente Dante e la *Commedia*: qui la lista è davvero infinita e inevitabilmente incompleta. Si va dai film di Totò a *Cape Fear*, *Hannibal*, *I Pirati dei Caraibi: La maledizione della prima luna*, *Al di là dei sogni*, *Allucinazione perversa*, *Bugiardo bugiardo*, *L’avvocato del diavolo*, *Il solista*, *Pandorum*, *Dante 01*, *Come ammazzare il capo e vivere felici*. Cfr. http://www.cinemedioevo.net/Film/Cronologie/filmografia_dante_alighieri.htm.

¹¹ Ad esempio, citazioni dantesche più o meno articolate le troviamo, per ricordare solo le più note, in: *Star Trek*, *Sex and the City*, *The Sopranos*, *Lost*, *Supernatural*, *Law & Order*, *The Wire*, *Monk*.

¹² Anche in questo caso episodi costruiti intorno all’*Inferno* li troviamo in: *The Simpson*, *Futurama*, *South Park*.

Se ad un primo sguardo potremmo ignorare questi fenomeni e derubricarli a insignificanti occorrenze frutto solo della moda del momento o legati alle leggi del marketing, in realtà anch'essi non solo rinforzano il vasto *appeal* popolare nei confronti di Dante e della sua opera, ma sono indicativi del rilievo che egli continua ad avere nella cultura contemporanea. Infatti, in questi casi solitamente si tratta di citazioni 'autoriali' che utilizzano a pieno il potere culturale di Dante, oppure di tributi parodici caratterizzati dall'ambivalenza: imitazione come profanazione, citazione come sberleffo. Ma anche in questo secondo caso è presente, almeno implicitamente, l'intento di appropriarsi e rendere omaggio a un monumento culturale, sebbene nel contempo lo si faccia a pezzi. Ovvero anche la parodia più irriverente implica un soggetto (Dante) che merita attenzione, ma nei confronti della cui autorità culturale viene evidenziata una qualche tensione, che è alimentata anche dall'impegno della cultura popolare a mantenersi vicino alla propria contemporaneità. Non è un caso infatti se il gusto per la parodia e lo sberleffo non appartengano solo al nostro mondo contemporaneo, benché rimanga l'impressione che questo processo abbia subito una notevole diffusione negli ultimi decenni.

Tuttavia, sia il Dante tradizionale che quello oggetto della più scontata o volgare parodia finiscono entrambi per confermare e corroborare la vitalità della sua opera nella nostra cultura. Anche perché queste appropriazioni solitamente si focalizzano sulla relazione tra aspetti del nostro mondo contemporaneo e qualche risonanza che è *già* presente nella *Commedia*, finendo dunque con il confermare la sua universalità, attivare ed estendere le potenzialità semantiche presenti nel testo dantesco, e favorirne in ultima analisi la sua ulteriore diffusione. Paradossalmente, dunque, nel manipolare e nel ri-mediare un 'classico' sembra che la cultura popolare finisca sempre con il contribuire attivamente a consolidare e perpetuare la memoria e l'autorità culturale di un autore.

Piuttosto che minacciare l'eredità culturale di Dante, le diverse

rimediazioni operate dalla cultura popolare le conferiscono invece nuova circolazione. Il testo dantesco acquista nuova vita e vitalità nelle immagini digitali, nel linguaggio cinematografico, o nelle ambientazioni infernali della fantascienza o dei *graphic novel*. E per converso, la reputazione di un film, di un disco rock, o di un videogioco può essere accresciuta dalla capacità di incorporare un autore 'canonico' come Dante. Dunque, in questa 'transazione' tutti traggono dei benefici: ogni nuovo prodotto fornisce a Dante il cosiddetto *street cred* e ne conferma l'universalità; mentre Dante fornisce al prodotto *cultural cred*. E anche se nell'adattare la *Commedia* la cultura popolare si allontana dalle intenzioni autoriali e finisce per toglierle gran parte del suo significato originale, a favore di un consumo molto più semplificato e rapido¹³, allo stesso tempo la rende più 'accessibile', moderna, *cool*, e in ultima analisi più commerciabile.

Osservando tutte le nuove opere che nascono intorno alla *Commedia*, sembra proprio che, nelle parole di Lucia Battaglia Ricci, la *Commedia* continui comunque ad essere «matrice inesauribile di suggestioni per gli artisti di ogni tempo e luogo [...] dando vita a creazioni originalissime, concepite come traduzione in termini visivi del testo verbale»¹⁴. Una conseguenza di tutto ciò è che se è vero

¹³ Tali appropriazioni difatti avvengono solitamente in forma del tutto essenziale e semplificata. Le opere 'canoniche' di cui la cultura popolare si appropria, sono spesso ridotte a qualche frase, quasi a dei *refrain* che vengono ripetuti e disseminati ovunque. Sono citazioni che nel caso della *Commedia* suonano familiari anche a chi non ha mai preso in mano il testo. Sono quasi come gli slogan commerciali di un marchio di fabbrica, al pari del «to be or not to be», o del «Romeo, Romeo, wherefore art thou Romeo?» shakespeariani. Frasi ormai svuotate del loro significato originario, e note perché continuano insistentemente ad essere utilizzate in spot pubblicitari o in citazioni cinematografiche. Tuttavia, questo è spesso il modo in cui tanto pubblico popolare e giovanile conosce le grandi opere dell'ingegno umano

¹⁴ Ma il riferimento è alla tradizione alta delle rappresentazioni dantesche dei secoli passati. L. BATTAGLIA RICCI, *La tradizione figurata della «Commedia»*. *Apunti per una storia*, in «Critica del testo», XIV/2, 2011. Dante oggi / 2, p. 547.

che, ad esempio, le opere di Botticelli, di Gustave Doré e di altri artisti che nei secoli hanno illustrato l'opera di Dante, spesso sono stati e sono ancora potenti mediatori della *Commedia* nel nostro immaginario, allora anche il Web, le app dei cellulari, i videogames o i fumetti, possono rendere l'opera di Dante accessibile a nuove generazioni di lettori, mediarne alcuni dei significati e contribuire a penetrare quella che agli occhi di molti appare come l'intimidatoria referenzialità enciclopedica di Dante¹⁵. Non è un caso se i mezzi di comunicazione e le nuove tecnologie al loro apparire si siano subito confrontate con un classico come Dante. Sia il cinema, che la televisione, ma anche il computer, il *floppy disk*, il CD, Internet e ora le app per cellulare, al loro apparire hanno fornito versioni ed edizioni 'aggiornate' della *Commedia*. Tutto ciò sembra essere in gran parte il frutto della visione utopica tacitamente accettata secondo cui mezzi di comunicazione e informatica sono in grado di migliorare la nostra vita, alleggerire il nostro lavoro, rafforzare l'economia e diffondere la cultura a tutti gli strati della società.

Come detto, nel corso della storia si è andata formando una lunga e densissima tradizione di opere d'arte che utilizzando linguaggi e materiali diversi (dalla miniatura, al disegno, alla pittura, alla scultura) ha 'letto' e tradotto in immagini visive la *Commedia*. E se, ancora nelle parole di Lucia Battaglia Ricci,

ognuna di quelle opere in qualche modo implica un ben preciso 'modo' di leggere e intendere il poema dantesco, sia nel senso che ognuna di esse contribuisce a suo modo a orientare (o più o meno liberamente condizionare) la fruizione dell'opera, tanto a livello del significato

¹⁵ Nel caso delle app per cellulari o di molti siti internet nonostante le potenzialità offerte da questi strumenti in realtà spesso si ha poco più che il testo. La app *iDante* è ad esempio una versione interattiva del poema, corredata dalle litografie di Gustave Doré, mappe dell'*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, ricostruzioni 3D di alcune ambientazioni e presunti percorsi di lettura. In casi come questi sembra che nell'unione tra testo canonico e tecnologia, quello che ci guadagna di più è proprio il testo canonico che acquista maggiore diffusione nell'essere adattato al nuovo mezzo di comunicazione.

complessivo di cui essa è di volta in volta ritenuta portatrice quanto a livello della comprensione di singoli passaggi testuali¹⁶.

Credo che anche per le opere che a breve verranno esaminate sia necessario partire dall'idea che gli autori contemporanei che si cimentano con la *Commedia*, nel cogliere quanto nella *Commedia* è loro più congeniale contribuiscano a interpretare e 'orientare' la fruizione dell'opera, fornendo il loro contributo all'inesauribile lavoro di esegesi che ruota intorno al testo dantesco.

Difatti, l'implicazione ultima di queste considerazioni è che tutte le espressioni della cultura popolare relative alla *Commedia* finiscono in realtà con l'essere, che lo si voglia o no, delle 'interpretazioni'. Sebbene distanti dall'autorità e dall'autorevolezza del testo di riferimento, tali manipolazioni aprono l'opera a una pluralità di reinterpretazioni che possono essere usate in molteplici contesti, e che finiscono anch'essi per partecipare in qualche modo alla lettura e alla diffusione di Dante.

In un certo senso la *Commedia* è un testo che ogni lettore e ogni artista contribuisce a scrivere. E se dunque il vero, l'autentico Dante è sempre in costruzione, allora allo stesso modo quello 'popolare' merita di essere considerato altrettanto vero e significativo, in quanto anche questo tipo di prodotti culturali, grazie alla globalizzazione del mercato, finisce con il formare una fitta rete di rapporti figurativi e culturali che rinnova, modifica e estende il modo di leggere la *Commedia*, al pari di quanto è accaduto in passato con le realizzazioni di Botticelli, Federico Zuccari, Michelangelo, Luca Signorelli, o Gustave Doré.

Certamente, il richiamo che la *Commedia* esercita sul lettore moderno può apparire realmente misterioso. Dopo tutto, l'opera di Dante è intrisa di filosofia aristotelica, di astronomia medievale, e di meschine rivalità politiche risalenti al XIII° secolo, non proprio quello che potremmo definire un materiale da *best-seller*. Inoltre,

¹⁶ BATTAGLIA RICCI, *La tradizione figurata della «Commedia»*, cit., p. 550.

Dante, in quanto autore canonico che quasi incarna la *high culture*, rappresenta tutto ciò che per la cultura popolare e giovanile è stantio, difficile, vecchio e noioso. Ciò che però la rende appetibile è che essa ha creato e figurato il senso moderno per lo spettacolo infernale, orrifico e violento, per la giusta e adeguata punizione che ogni dannato riceve dopo la morte. Nell'affrontare queste punizioni, il famoso *contrappasso*, Dante ricorre a un gusto allucinato e immaginifico per la violenza e l'orrore che possiede una grande forza emotiva, e che ancora oggi alimenta i nostri incubi e il nostro immaginario.

Oltre al forte impatto visivo ed emotivo, le immagini dantesche di corpi torturati, macellati, carbonizzati, divorati dai vermi o ridotti alle condizioni più umilianti sembrano essere un riflesso molto reale del nostro mondo, quello delle feroci battaglie sul Fronte Occidentale, dell'Olocausto, o di Hiroshima. E forse non è un caso se – come è accaduto dopo le Guerre mondiali del Novecento – l'*Inferno* di Dante sia tornato ad essere un riferimento negli anni Ottanta e Novanta del Novecento con l'esplosione in Europa di nuovi violenti e orrendi conflitti etnici. Notoriamente infatti la *Divina Commedia* è l'opera che tra le altre cose ha definito la concezione occidentale di Inferno¹⁷. Proprio la potenza, l'intensità emotiva delle sue immagini fanno sì che registi, scrittori, artisti e disegnatori ne traggano ancora ispirazione. Sollecitati dalla potenza dell'opera, dalla grandiosità e vividezza delle immagini di orrore e terrore, sembra che nel nostro mondo contemporaneo ciò che viene distillato dalla *Commedia* siano le infernali immagini allucinate di una qualche forma di inferno: da quello della guerra o del delirio

¹⁷ Non a caso Borges, riferendosi con la sua ironia ad una 'curiosa affermazione' di Paul Claudel secondo il quale lo spettacolo che ci attende dopo la morte sarà senza dubbio poco somigliante a quanto Dante ci ha mostrato nella sua *Commedia*, sostiene che questa è esattamente la prova sia dell'intensità del testo dantesco, ma soprattutto del fatto che il lettore crede che ciò che sta leggendo sia una storia vera. J.L. BORGES, *La Divina Comedia*, in *Obras completas. 1975-1985*, Ecemé Editores, Buenos Aires 1989, p. 207.

omicida, all'inferno della mente o delle più degradate condizioni umane, o più semplicemente quello che può essere ricostruito in un film o in un videogioco. In altre parole, sembra proprio, come scrive Bianca Garavelli, che «il magistero letterario e morale di Dante venga riletto, in modo un po' frettoloso e superficiale ma in sé non sbagliato, col risultato di una sorta di riduzione del poeta a grande conoscitore dei mali dell'umanità, delle debolezze dell'animo umano»¹⁸ nonché delle condizioni disumane e infernali a cui è costretto a vivere l'uomo contemporaneo.

A queste forme attualizzate di inferno contemporaneo si rifanno ad esempio molti autori di *graphic novel*. Ad un pubblico di teenagers si rivolge *Young Inferno*¹⁹ che unisce i versi di John Agard, poeta originario della Guyana britannica, alle illustrazioni del notissimo Satoshi Kitamura. Qui, il giovane protagonista come in un film horror si risveglia in una strana foresta spaventosa dove incontra l'uomo che gli farà da guida in questa spedizione nell'inferno dei bassifondi metropolitani: Esopo! Anche per loro attraversare i gironi di questo inferno contemporaneo in cerca di Beatrice vuol dire incontrare i peccati dell'umanità. Il racconto è segnato da incontri con gli abitanti dell'inferno, da Frankenstein il «Keeper's of Hell's gate», alle Furie, ad alcune figure di politici contemporanei, a fanatici religiosi, a scienziati e artisti come Einstein ed Euclide costretti per l'eternità a ripetere un qualche aspetto delle loro creazioni. E poi anche qui versioni contemporanee di golosi, lussuriosi, prodighi e avari, gli iracondi e i fraudolenti. Un insieme di personaggi famelici e violenti, predatori sociali provenienti dalla storia o dal mondo della politica. I versi di John Agard, arricchiti da riferimenti a Shakespeare, alla Bibbia ed anche alla *Bella e la bestia*, mescolano lingua e miti giovanili con la mitologia antica ed hanno un tono tagliente e

¹⁸ http://www.treccani.it/scuola/tesine/divina_commedia_e_iconografia/10.html

¹⁹ J. AGARD, *The Young Inferno*, illustrato da S. KITAMURA, Frances Lincoln Children's Books, Londra 2008.

contemporaneo che ben si coniuga con lo scarno e intenso bianco e nero delle illustrazioni di Kitamura.

Di tutt'altro tono è invece *Dante's Divine Comedy* di Seymour Chwast²⁰ noto grafico e illustratore statunitense che in questa versione fortemente condensata della *Commedia* ci porta in un vorticoso viaggio tra Inferno, Purgatorio e Paradiso dove i protagonisti incontreranno malvagità ma anche il 'meraviglioso'. Qui la ricerca grafica dal tratto netto e pulito ha una parte preponderante sul testo, con personaggi e ambientazioni che vagamente ricordano gli anni Trenta del Novecento, con particolare riferimento ai romanzi noir e al mondo dei gangster. Lo stesso Dante è raffigurato come un detective in trench, *porkpie-hat*, occhiali da sole e pipa in bocca, mentre Virgilio indossa bombetta, completo scuro e *pince-nez*. Come il detective di un noir e nonostante il duro aspetto esteriore, Dante è un uomo alla ricerca della verità e il suo viaggio è un atto di redenzione per aver condotto una vita peccaminosa. Il racconto, come il disegno, è pieno di umorismo e inventiva che mescolati alle parole dell'originale dantesco hanno un effetto che è allo stesso tempo straniante e incantevole, quasi felliniano. Gli stessi mostri e le torture infernali sembrano possedere quasi un aspetto giocoso ed essere un commento ironico sugli orrori dell'*Inferno*. Come la pagina in cui i lussuriosi vengono fatti volare, nudi, in un vorticoso vento di parole.

Simile in modo inquietante all'America odierna e in generale al nostro mondo contemporaneo è invece *Dante's Inferno* di Sandow Birk e Marcus Sanders²¹. Acclamato come uno degli artisti più visionari e anticonvenzionali degli ultimi anni, Birk propone ambientazioni urbane fatte di centri commerciali, fast-food, parcheggi

²⁰ S. CHWAST, *Dante's Divine Comedy*, Bloomsbury Publishing Inc., New York 2010.

²¹ S. BIRK, M. SANDERS, *Dante's Inferno*, Chronicle Books, San Francisco 2004; gli stessi autori hanno poi prodotto anche *Dante's Purgatorio*, Chronicle Books, San Francisco 2005; e *Dante's Paradiso*, Chronicle Books, San Francisco 2005.

pieni di detriti, squallidi motel, vicoli vandalizzati poco illuminati e maleodoranti. Un mondo sporco, post-apocalittico, corrotto e inquinato, pieno di immondizia e resti di beni di consumo, dominato da corruzione sociale e morale, e dove anche l'ironia che a volte traspare finisce con l'intensificare il profondo sconcerto che suscita questo inferno urbano. E tra queste visioni da incubo, in questi ambienti banali ma minacciosi si muovono i moderni Dante e Virgilio (ill. 1).

Con grande senso pittorico Birk trae ispirazione dalle famose incisioni di Gustave Doré e dall'architettura fantastica di Piranesi, coniugandole in maniera straniante con la pittura realista e fortemente evocativa di pittori americani come Edward Hopper. Ne risultano spazi realistici ma che hanno però qualcosa di metafisico in grado di trasmettere un forte senso di inquietudine, solitudine e caos. Un cupo realismo visionario che bene si accompagna a un testo che mescola l'inglese elevato allo slang di strada a volte rozzo e osceno, nonché a riferimenti a persone ed eventi del mondo contemporaneo.

Un'altra interessante trasposizione è quella offerta da Gary Panter, illustratore, pittore, e notissimo disegnatore di fumetti, uno dei più noti spiriti creativi della Los Angeles post-psichedelica degli anni Settanta. Amico e collega dell'altrettanto famoso Robert Crumb, anche Gary Panter dedica alla *Commedia* una trilogia il cui protagonista non è Dante ma Jimbo, un goffo e bonario ragazzone, con i capelli a spazzola e che indossa solamente un panno lungo i fianchi. A differenza delle molte appropriazioni dantesche, incluse quelle che abbiamo appena visto, Panter si fa notare non tanto per una rielaborazione dell'*Inferno* ma per *Jimbo in Purgatory*, il primo volume della serie e sicuramente quello più riuscito.

Lo stile molto riconoscibile di Panter è quello sporco, carico, sovraccarico, espressionista, denso di segni e di sorprese, tipico del panorama underground americano. Anche qui abbiamo un'attualizzazione dei temi e dei personaggi. In particolare Jimbo si muove

in un mondo psichedelico fatto di centri commerciali e luna-park, e popolato dai miti dell'iconografia pop e rock, da mostri primitivi e dai suoi stessi demoni personali. Ad esempio, nel corso del suo viaggio Jimbo incontra musicisti come John Lennon, Frank Zappa, e Boy George, o icone cinematografiche degli anni '70: il robot-pistolero interpretato da Yul Brynner nel film *Il mondo dei robot* (1973), Godzilla, l'automa di *Metropolis*. Ognuno di essi pronuncia parte del testo ispirato a Dante, dando ad esso particolari sfumature di significato. Ma a parte queste stranezze che possono forse risultare più sorprendenti di altre e generare curiose o divertite analogie, ciò che più meraviglia in Panter è la costruzione dell'opera nel suo complesso, e i molteplici livelli di lettura che essa contiene, nonché gli echi visuali della *Commedia*. Ogni singola pagina di grande formato, difatti, è costruita come un poster o una tavola unica il cui sfondo è spesso un'immagine singola che riempie l'intero foglio fino ai suoi margini estremi. Inoltre, ogni pagina è riferita ad un solo Canto ed è divisa in tre file di tre fumetti, eco della divisione delle terzine dantesche. Il senso delle battute e dei rimandi ai versi danteschi pronunciati dagli strambi personaggi di cui si è detto, viene ulteriormente ampliato dai numerosi rimandi ad un vasto numero di opere ed autori dai quali Panter è stato a sua volta influenzato e nelle cui opere ha trovato eco delle parole della *Commedia*, opere che vengono tutte diligentemente citate a piè di pagina: si va dalla Bibbia a Ovidio, da Boccaccio a Chaucer, da Langland a Milton, fino a Lewis Carroll, James Joyce e agli autori di canzoni pop. Così i temi danteschi, inseriti in questa fitta rete di rimandi, risuonano nelle diverse epoche e nelle diverse opere, generando molte stratificazioni di significato, e coinvolgendo il lettore in una lettura e in una generazione di senso allo stesso tempo impegnativa e molto stimolante (ill. 2).

Di tutt'altro valore culturale è invece il videogioco *Dante's Inferno* sviluppato dalla Visceral Game per le più diffuse console elettroniche. Tutto il peso del nome e della fama di Dante e del suo

Inferno può essere qui valutato, visto che il gioco nasce addirittura con ambizioni da *blockbuster* e la costosissima campagna pubblicitaria per lanciare il prodotto è culminata il 7 febbraio 2010 con uno spot televisivo di 30 secondi trasmesso in una pausa del Super Bowl americano e costato circa tre milioni di dollari!

Jonathan Knight, produttore esecutivo di *Dante's Inferno*, ha affermato che il motivo dell'interesse per Dante è nato dall'intenzione di creare «un gioco ambientato nella visione cristiano-medievale dell'inferno. [...] Le ricerche ci hanno portato ovviamente a Dante Alighieri. Nel leggere la sua opera, ciò che davvero risaltava era la sua visione dei nove gironi, delle creature e dell'amore per Beatrice. Questi ingredienti sono un'ottima base per un gioco e ci siamo adoperati per adattarlo al medium». Knight ha insomma preso dalla *Divina Commedia* lo spunto iniziale che considerava adeguato per un videogioco. Poi ha inventato tutto il resto. Senza scrupoli.

Infatti, il gioco per certi aspetti *massacra* l'opera di Dante fin nei suoi elementi costitutivi, persino cancellando la tradizionale iconografia del Poeta, e trasformando Dante in un muscoloso veterano della terza crociata, sposato con una Beatrice che all'inizio del gioco viene uccisa e la cui anima rapita da Lucifero viene portata all'Inferno. Sarà compito di Dante farsi strada nella selva oscura, giungere alla porta dell'Inferno, dar la caccia al demonio, e attraversare i 9 gironi per salvare la sua amata. Durante questo percorso, una *quest* epica di vendetta e redenzione, Dante dovrà difendersi e fare a pezzi ondate di demoni, armato della sua potente Falce della Morte e della Croce sacra. Ma capirà anche di trovarsi all'Inferno per affrontare i suoi stessi demoni e riscattarsi dai peccati che ha commesso, affrontando enormi creature mostruose e tutti gli incubi del suo passato (da oscure vicende familiari a inconfessabili crimini di guerra). Anche Beatrice viene totalmente trasformata ed appare come una giovane donna fortemente erotizzata ma psicologicamente infantile, prototipo della fanciulla in pericolo del romanzo gotico, che Teodolinda Barolini ha definito «una Barbie bizzarra e corrotta».

Tuttavia, se nella storia e nei personaggi il gioco è totalmente svincolato dall'originale, dall'altra nelle scenografie aderisce in modo quasi filologico alle descrizioni presenti nella *Commedia*. Ognuno dei nove cerchi dell'*Inferno* ha una propria ambientazione particolare, i propri demoni, mostri e personaggi dannati ispirati a quelli descritti nel poema. L'impiego delle complesse tecnologie della computer grafica, dell'animazione e del 3D garantiscono alle ambientazioni infernali una grandiosità orrificica molto evocativa, suggestiva e certamente impressionante (ill. 3).

Per il resto tutto si riduce a quanto possiamo aspettarci da un prodotto del genere: un'esaltazione e un'exasperazione della violenza e della ferocia, dove la struttura narrativa è ridotta a piccole pause in cui le parole di Dante riecheggiano in modo realmente straniante e interrompono il flusso peraltro incessante di combattimenti e prove di coraggio.

Durante l'ideazione del videogioco, la Electronic Arts ha condotto un'inchiesta per valutare cosa gli americani sapessero del poema. Molti, circa l'83%, hanno dichiarato di averne sentito parlare, ma meno del 20% ricordavano di cosa effettivamente si trattasse. E questo, afferma ancora Jonathan Knight, gli ha dato la licenza di apportare alcuni 'miglioramenti' alla storia. Sono dunque giustificati i timori di quanti temono che questo gioco possa diventare tutto ciò che molte persone sanno dell'*Inferno*. E che siano timori fondati lo dimostra il fatto che l'immagine del poeta come crociato pieno di cicatrici di guerra è quella che produce più risultati su Google, Youtube e anche su Amazon Books.

Certamente, come in tutte le operazioni di questo tipo, l'augurio dei produttori è quella che «the game will lead people back to the poem». Peccato però che il videogame sia parte di un ampio progetto editoriale che comprende altri prodotti basati sulla storia raccontata nel videogame: la pubblicazione di 6 *graphic novel* usciti tra il dicembre 2009 e il maggio 2010, un cartone animato in DVD destinato all'*Home Entertainment*, ma anche una riedizione dell'*In-*

ferno di Dante nella classica traduzione americana di Longfellow che però in copertina presenta nuovamente il solito eroe muscoloso della *Visceral Game*! Per chiunque cerchi casualmente l'*Inferno*, questo Dante digitale ha sostituito l'originale.

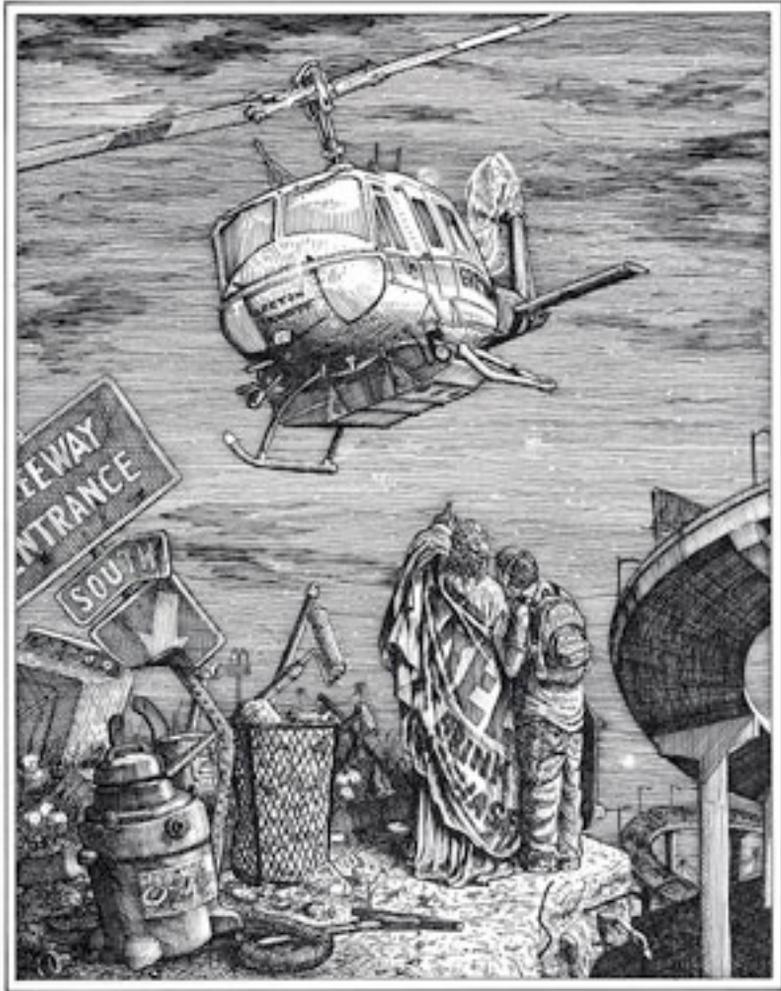
Tutti gli adattamenti e le manipolazioni di opere altrui risultano essere quelle che con Derrida potremmo definire delle interpretazioni interamente performative, ovvero «an interpretation that transforms the very thing it interprets»²². Ogni riscrittura è sia un atto di memoria, sia una nuova interpretazione, grazie alla quale ogni nuova creazione viene, almeno temporaneamente, conservata nella memoria e possiede la potenziale capacità di generare interpretazioni che saranno ricordate da intere generazioni.

Come ha recentemente sostenuto anche Linda Hutcheon in *A Theory of Adaptation*, gli adattamenti tendono in ogni caso a modificare l'opera di riferimento, a distorcerne in qualche modo il significato, a essere comunque delle interpretazioni in cui sia il rapporto con l'ipotesto, sia l'accuratezza interpretativa non sono una questione di primaria importanza, anche perché riscritture e adattamenti solitamente scompaiono tanto rapidamente, quanto rapidamente sono apparsi sulla scena. Ma è proprio in questo incessante processo che un autore canonico come Dante viene investito di nuovi significati e acquisisce nuova vita. D'altronde, sostiene sempre la Hutcheon, parte del piacere in queste appropriazioni e adattamenti «comes simply from repetition with variation, from the comfort of ritual combined with the piquancy of surprise»²³. Ripetizioni, varianti e sorprese che, oltre a generare opere con una dignità artistica tutta loro, a volte sono in grado di produrre cambiamenti significativi nell'interpretazione di un'opera o di una storia. Questo appare certo inaccettabile nell'ambito degli studi danteschi e degli adattamenti della *Commedia*, ma chi ricorda le opere che

²² J. DERRIDA, *Spectres of Marx*, Routledge, New York 1994, p. 63.

²³ L. HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York 2006, p. 4.

Shakespeare ha manipolato e riscritto nel creare praticamente tutte le sue commedie e le sue tragedie? Il valore pedagogico di rendere i giovani coscienti di come questi adattamenti funzionino sta in gran parte nell'aiutarli a riconoscere la loro contingente prospettiva storica e a ravvisare, nella diverse forme di appropriazione e adattamento della *Commedia*, innanzitutto il contributo alla costruzione e alla conferma della formidabile mitologia di ciò che un autore o un'opera significano, e del perché rimangono rilevanti per un determinato periodo storico.



S. Birk, *Dante's Inferno*, Canto XVI.



Dante's Inferno, Electronic Arts.

ROBERTA ALVITI, ricercatore di Letteratura spagnola presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Si occupa in particolare della tradizione manoscritta del teatro spagnolo del *Siglo de Oro* e dell'edizione di testi drammatici. Tra le sue pubblicazioni: *I manoscritti autografi delle commedie del 'Siglo de Oro' scritte in collaborazione. Catalogo e studio* (2006) e l'edizione critica della commedia di Lope de Vega, *La Burgalesa de Lerma* (2010), oltre ad alcuni lavori sul linguaggio paremiologico nel teatro di Calderón de la Barca e Lope de Vega.

ROBERTO BARONTI MARCHIÒ, professore associato di Letteratura inglese presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Tra i suoi studi più recenti: *A Thought-Tormented Music. Browning & Joyce* (2012), *Sailing After Knowledge. Saggi di Modernismo inglese* (2012). È inoltre autore di una serie di saggi e articoli sull'avanguardia novecentesca inglese, e di scritti su Shakespeare, John Keats, Lewis Carroll, sulla poesia vittoriana e sui principali autori del Modernismo inglese.

NICOLA BOTTIGLIERI, ordinario di Letteratura Ispanoamericana presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. Tra i suoi libri: *Le case di Neruda* (2004), *Il primo viaggio intorno al mondo* (1989). Ha curato l'edizione degli atti del convegno *Camminare scrivendo* (1999), la raccolta di saggi *I luoghi di Calvino* (2001), e la raccolta di testi sulle letterature dei Caraibi, *Musa Paradisiaca* (2007). Sulla letteratura ispanoamericana contemporanea ha scritto: *Il mito di Ulisse nella letteratura latinoamericana, Da Colombo a Peter Pan*. Ha curato gli atti del convegno *Dante in America Latina* (2004) ed è autore di *Dante nella letteratura ispanoamericana* (2011) e *L'eterno purgatorio* (2015). Ha inoltre pubblicato il reportage narrativo *Tristissimi Tropici* (2006) e l'e-book, *A sud del sud, quasi fuori dalla carta geografica* (2012).

FRANCESCA GUERRASIO, dottore di ricerca in Musica e Musicologia dell'Università Paris-Sorbonne e in Storia e critica dei beni artistici, musicali e dello spettacolo dell'Università di Padova, svolge attività di ricerca in Francia e Italia. È attualmente Docente di Laboratorio di educazione al sonoro presso il dipartimento di Scienze della formazione dell'Università di

Salerno. Critica musicale del quotidiano francese «Res Musica», è autrice di molteplici saggi scientifici in lingua inglese, francese e italiana relativi al rapporto letteratura-musica nell'ambito dell'estetica contemporanea.

VINCENZO SALERNO, ricercatore di Letterature comparate presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. I suoi interessi di studio vertono, principalmente, su questioni di teoria e storia della traduzione letteraria nel mondo classico, nella letteratura italiana e nella letteratura inglese. Tra i suoi lavori: *The Disease of Translation. John Dryden traduttore* (2006); la traduzione commentata e annotata del *Sansone Agonista* di John Milton (2012). Ha pubblicato contributi critici sulla ricezione di autori latini e di Dante in Inghilterra.

ILARIA SCHIAFFINI, ricercatrice di Storia dell'arte contemporanea all'Università la Sapienza di Roma. Si è occupata dell'arte tra simbolismo e modernismo, con particolare interesse per i rapporti con la letteratura e la filosofia, e di storia della fotografia. Ha scritto saggi su riviste italiane e ha partecipato a convegni nazionali e internazionali (*Dante on View*, a cura di Antonella Braida e Luisa Calé, 2007). Tra i suoi volumi: *Umberto Boccioni, Stati d'animo. Teoria e pittura*, Silvana Editoriale 2002; *Arte contemporanea: metafisica, dada, surrealismo*, Carocci 2011; *Per un museo della fotografia a Roma* (con Raffaella Perna), Postmedia 2012.