

ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 6

Disiata parola, imagine divina (2021)



Disiata parola,
imagine divina.

Parma per Dante
2019-2021

Ricerche di S/Confine

DIRETTORE RESPONSABILE

Alberto Salarelli

COMITATO DI DIREZIONE

Cristina Casero, Elisabetta Fadda, Roberta Gandolfi, Michele Guerra, Sara Martin, Federica Veratelli

COMITATO SCIENTIFICO

Beatrice Avanzi (Mart), †Roberto Campari (già Università degli Studi di Parma), Marco Consolini (Université Sorbonne Nouvelle), Giovanni Maria Fara (Università Ca' Foscari di Venezia), Giulia Crippa (Università di Bologna), Frances Pinnock (già Sapienza Università di Roma), Roberto Raieli (Sapienza Università di Roma), Luigi Carlo Schiavi (Università di Pavia), Francesca Zanella (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

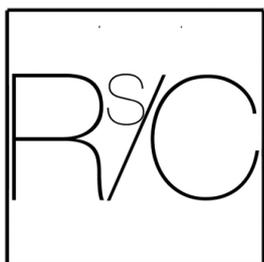
REDAZIONE

Marco Scotti

Periodico registrato presso il Tribunale di Parma, aut. n. 13 del 10 maggio 2010.

ISSN: 2038-8411

© 2021 – Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese Culturali (Unità di Arte, Musica e Spettacolo), Università degli Studi di Parma



ricerche di s/confine
oggetti e pratiche artistico / culturali

Dossier 6
(2021)

a cura di Nicola Catelli, Luca Di Sabatino, Paolo Rinoldi

I		Premessa
	Sezione I Dante e le arti	
1	Federico Bellini	Dante/Pasolini: lo naturale è sempre senza errore
17	Jennifer Malvezzi	Visioni dell'Aldilà, al di là della visione. Suggerimenti dantesche in <i>Inauguration of the Pleasure Dome</i> e nel <i>Fellini-Satyricon</i>
31	Giulia Govi	<i>A good old text always is a blank for new things.</i> L'Inferno televisivo di Peter Greenaway e Tom Phillips
	Sezione II Dante e Parma	
51	Paolo Rinoldi	Un parmigiano all'Inferno: Asdente
68	Francesco Gallina	Ispirazioni dantesche: la <i>Commedia</i> nei poemi di Jacopo Sanvitale e Francesco Scaramuzza
83	Nicola Catelli	Per Scaramuzza illustratore di Dante: una nota su Gerione
104	Giuseppe Martini	Dante e Verdi

www.ricerchedisconfine.info

Disiata parola, imagine divina.
Parma per Dante 2019-2021

Un vivo ringraziamento per la collaborazione all'iniziativa a Maria Elisa Agostino, Paolo Borsa, Giovanni Calori, Marco Capra, Alberto Casadei, Paola Cirani, Grazia Maria De Rubeis, Giuditta Diroma, Roberta Gandolfi, Marina Gorreri, Michele Guerra, Roberto Magnani, Marco Martinelli, Lisa Oppici, Angelo Peticca, Chiara Petrolini, Rulez – Project and Artist Management per LRNZ, Gino Ruozzi, Paolo Russo, Diego Saglia, Alberto Salarelli, Marco Scotti, Elisa Squicciarini, Tiziana Tridente, Carlo Varotti, Giuseppa Z. Zanichelli.

Ringraziamo inoltre, per il sostegno, il Comune di Parma e tutti gli enti e le associazioni che hanno contribuito a vario titolo al buon esito della rassegna: l'Associazione degli Italianisti (Adi), la Biblioteca Palatina di Parma, la Casa della Musica di Parma, la Compagnia Stabilemobile, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, la Società Dante Alighieri – Comitato di Parma, il Teatro delle Albe, il Teatro delle Briciole.

Il fascicolo è pubblicato grazie al sostegno di Fondazione Cariparma.

In copertina:

LRNZ / DDCC di LRNZ. Illustrazione in digitale per tavola da skate (dettaglio), 2021.

Per gentile concessione dell'artista, che si ringrazia.

© 2022 LRNZ - Tutti i diritti riservati.



Premessa



La miscellanea *Disiata parola, imagine divina. Parma per Dante 2019-2021* raccoglie e mette a disposizione di un più ampio pubblico alcuni degli interventi presentati nei primi due cicli di conferenze della rassegna *Parma per Dante*, organizzata dal Dipartimento di Discipline Umanistiche, Sociali e delle Imprese culturali dell'Università di Parma, con il patrocinio del Comune di Parma, in occasione delle celebrazioni per il settimo centenario della morte di Dante Alighieri. Le conferenze, dedicate alla fortuna della *Commedia* nelle arti visive e performative (*Dante e le arti*, primo ciclo della rassegna) e alle intersezioni tra l'opera dantesca e la cultura parmense (*Dante e Parma*, secondo ciclo), si sono svolte dal novembre 2019 al maggio 2021.

La cronologia degli incontri, ideata in previsione dell'anniversario dantesco, si è purtroppo sovrapposta al tempo luttuoso della pandemia, di cui la serie di conferenze porta i segni: alcuni appuntamenti previsti originariamente nel programma non hanno potuto aver luogo, altri sono stati invece riformulati per garantire la fruibilità 'a distanza' – mentre l'emergenza sanitaria ci rendeva, se non esperti, almeno più consapevoli 'de li vizi umani e del valore'. Figli di tempi difficili e di una genesi complessa e cupa, gli incontri danteschi hanno però prodotto, almeno così ci pare, un risultato armonioso: i saggi qui selezionati riescono a coniugare una varietà di metodi e argomenti che rispecchia gli interessi di ricerca del nostro Dipartimento (da cui proviene la maggioranza degli autori) a una significativa coerenza tematica. Entrambe le sezioni in cui si articola il volume, corrispondenti alle due annate di incontri, mettono infatti al centro – fin dal titolo, in cui si intrecciano la *parola disiata* di *Purg.* XXXIII, v. 83, e l'*imagine divina* di *Par.* XX, v. 139 – la prospettiva dialogica della compresenza di parola e immagine: il celebre *visibile parlare* della cornice dei purganti superbi e l'arte della poesia così unite nella *Commedia* dei sensi.

La prima sezione, *Dante e le arti*, include tre saggi in cui il linguaggio figurativo e performativo del teatro, del cinema e della televisione dialogano con la *Commedia*: Federico Bellini (*Dante/Pasolini: lo naturale è sempre senza errore*) rilegge il rapporto

fra Dante e Pasolini come presupposto e fonte di ispirazione per l'opera *Una commedia divina: Dante/Pasolini*, portata in scena nel 2019 da Antonio Latella; Jennifer Malvezzi (*Visioni dell'Aldilà, al di là della visione. Suggestioni dantesche in Inauguration of the Pleasure Dome e nel Fellini-Satyricon*) riflette sulle trasposizioni filmiche dell'*Inferno* dantesco e sulla condizione stessa della spettacolarità cinematografica come possibile inferno terreno; Giulia Govi (*A good old text always is a blank for new things. L'Inferno televisivo di Peter Greenaway e Tom Phillips*) analizza infine la miniserie sperimentale diretta di Peter Greenaway e Tom Phillips incentrata sui primi otto canti dell'*Inferno*.

La seconda sezione, *Dante e Parma*, comprende interventi dedicati ad approfondire alcuni momenti di rilievo in cui la *Commedia* e la sua fortuna hanno intrecciato la storia e la cultura di Parma. Punto d'avvio è naturalmente la figura del ciabattino Asdente, confinata da Dante fra indovini e fattucchiere infernali e studiata nel saggio di Paolo Rinoldi (*Un parmigiano all'Inferno: Asdente*); due episodi di intertestualità dantesca sono invece considerati nel contributo di Francesco Gallina (*Ispirazioni dantesche: la Commedia nei poemi di Jacopo Sanvitale e Francesco Scaramuzza*), in cui vengono esaminati due poemetti di autori parmensi del XIX secolo alla luce, anche, delle pratiche dell'occultismo che ebbero un ruolo non secondario nella lunga fortuna del mito dantesco; lo stesso Scaramuzza, questa volta nella veste di illustratore, è al centro dell'intervento di Nicola Catelli (*Per Scaramuzza illustratore di Dante: una nota su Gerione*), che propone una lettura di una tavola dedicata dal pittore parmense alla figura del mostruoso Gerione; infine, Giuseppe Martini (*Dante e Verdi*) si sofferma sul rapporto di ammirazione e in parte di rispecchiamento che legò Verdi a Dante, e che permette di entrare, attraverso una prospettiva inusuale, nelle 'scelte poetiche' dell'opera verdiana.

Anche nel momento in cui scriviamo questa nota introduttiva la pandemia è ben lontana dall'essersi esaurita: nel licenziare il volume esprimiamo così l'auspicio che esso possa rappresentare per il lettore, come è stato per noi, segno di una comunità che ritrova nel dialogo tra individui e nelle passioni comuni il collante e il lievito di nuove speranze e futuri lavori.

Nicola Catelli, Luca Di Sabatino, Paolo Rinoldi

Sezione I
Dante e le arti



Federico Bellini

Dante/Pasolini: lo naturale è sempre senza errore



Abstract

Questo breve saggio è incentrato sull'influenza che Dante Alighieri ha esercitato nell'opera di Pier Paolo Pasolini. Naturalmente esso non si propone tanto di esaurire un tema vastissimo, quanto di esplicitare alcune ipotesi di ricerca che hanno costituito i fondamenti teorici dello spettacolo *Una commedia divina: Dante/Pasolini*, andato in scena a Monaco di Baviera nel 2019 per la regia di Antonio Latella e selezionato come una delle dieci migliori produzioni dell'anno dal Theatertreffen di Berlino.

This short essay is focused on Dante's influence on Pier Paolo Pasolini's work. Obviously, it does not claim to complete this theme. It tries to explain some research hypothesis which constitute the theoretical foundation for *A Divine Comedy: Dante/Pasolini*, a theatrical performance directed in 2019 by Antonio Latella in Munich. The show was selected by Berliner Theatertreffen as one of the best ten production for the year 2020.



Credo si possa affermare con certezza che Dante è stato uno dei riferimenti centrali per la poetica e per l'intero *corpus* delle opere di Pier Paolo Pasolini¹. Ovviamente non parlo di uno scontato o tangenziale riflesso dell'opera dantesca nel lavoro del poeta friulano, cosa che suppongo riguardi tutti gli autori di lingua italiana successivi a Dante, quanto al legame praticamente inscindibile tra, almeno, la *Commedia* e l'opera pasoliniana. Ne è una prova, se non altro, l'arco temporale in cui si inserisce il tentativo di Pasolini di riscrivere una propria versione della *Commedia*, da *La Mortaccia*, scritto del 1959, fino a *La divina Mimesis*, pubblicato poco prima della morte, nel 1975.

Ne *La Mortaccia*, poi presentata in forma di frammento nella raccolta *Alì dagli occhi azzurri* del 1965, Pasolini fa compiere a una prostituta romana, Teresa, una parte del viaggio dantesco, dove le baracche di Cinecittà e della Tiburtina diventano una sorta di anti-Inferno. Pasolini segue Dante passo a passo, la sua è un'autentica

¹ Per una ricostruzione complessiva del rapporto tra Pasolini e Dante e per la bibliografia progressa sulla questione rinvio a Santato 2021.

riscrittura dove alle tre fiere dantesche si sostituiscono «tre canacci lupi [...] con le code dritte sulle cosce spelate e piene di rogna» (Pasolini 1998, t. 2, pp. 592-593). A livello linguistico, Pasolini, pur affidandosi alla prosa, raccoglie il volgare di Dante in un romanesco che ne conserva la matrice popolare. C'è ovviamente, in questo primo tentativo di riscrittura, la traslazione dell'Inferno nelle borgate romane, dove angeli e diavoli finiscono inevitabilmente per confondersi in un'unica entità. La guida Virgilio, è, in questa versione, Dante stesso, che, molto ironicamente, viene all'inizio scambiato da Teresa per un cliente, «o magari... un commissario di polizia!» (Pasolini 1998, t. 2, p. 594). Una delle questioni più pressanti e decisive riguardava probabilmente, per Pasolini, il ruolo di Virgilio. Ne *La Mortaccia*, come suggerisce egli stesso, Antonio Gramsci avrebbe dovuto prenderne le parti; in seguito, evidentemente non del tutto convinto della scelta, Pasolini l'avrebbe sostituito con Dante e quindi, ne *La divina Mimesis*, con un singolare Pasolini-Virgilio. Se vogliamo, osservando questa parabola, il poeta pare affidarsi, alla fine, solo a se stesso, in uno sdoppiamento che probabilmente è anche disincanto verso una figura paterna di maestro, politico e poetico, o forse l'assunzione definitiva della responsabilità d'essere guida, e quindi, in un certo senso, fautore della propria parabola esistenziale e della propria fine.

La Mortaccia, in ogni caso, fu un tentativo letterario arrestatosi ai primi due canti dell'*Inferno*, con annotazioni frammentarie di altri canti, come se Pasolini non fosse ancora pronto ad affrontare la montagna. Significativo, a questo proposito, il fatto che molti tentativi di mimesi dantesca da parte del poeta friulano siano stati in larga parte progetti abortiti o incompiuti. Per molto tempo, rispetto alla sua produzione, assistiamo, più che a un tentativo compiuto di riscrittura della *Commedia*, a un corollario di citazioni più o meno esplicite.

Non è quindi un caso che il primo film di Pasolini, *Accattone*, si apra proprio con una citazione dal canto V del *Purgatorio*, inscritta all'inizio della pellicola come una sorta di lapide che già ne svela il senso e il finale, con il protagonista che può salvarsi l'anima con un'ultima ma non tardiva assunzione di responsabilità. Il riferimento è chiaramente a Bonconte da Montefeltro, la cui «lagrimetta» lo 'assolve' in punto di morte, dirimendo la questione su chi debba prendersi la sua anima, se l'angelo del Paradiso o il diavolo dell'Inferno (dicotomia che troveremo esplicita in *Petrolio*, di cui parlerò più avanti). «L'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno / gridava: "O tu del ciel, perché mi privi? / Tu te ne porti di costui l'eterno / per una lagrimetta che 'l mi toglie"» (*Purg.* V, vv. 104-107)², riporta Pasolini da Dante, riassumendo da subito la parabola esistenziale di Vittorio Cataldi, sottoproletario romano che si faceva mantenere da una prostituta. È chiaro, sia a livello politico che umano, che il Pasolini di quegli anni non

² Per le citazioni dalla *Commedia* faccio riferimento, qui e in seguito, all'edizione a cura di Roberto Mercuri indicata in bibliografia.

poteva che provare un senso d'indulgenza per le classi più disagiate, per cui risulta, a ben guardare, che i suoi protagonisti, avendo sperimentato l'Inferno in vita, non potevano essere, a livello morale, veri e propri peccatori. In questo Pasolini apporta significative differenze all'eventuale struttura del 'suo' Inferno, che non può non risentire del contesto sociale e di lotta di classe proprio di quegli anni.

Oltre alle citazioni dantesche, di cui è disseminata gran parte della sua opera, va qui ricordato il saggio *La volontà di Dante a esser poeta* che Pasolini pubblicò qualche anno dopo, nel 1965, anno del 'giubileo' dantesco, per il periodico *Paragone*. (Pasolini 1999a, t. 1, pp. 1376-1399). Questo saggio è a mio avviso depositario di un'intuizione folgorante e decisiva per ogni interpretazione o rappresentazione dantesca, ovvero il riconoscimento del plurilinguismo che Dante utilizza nella *Commedia* come consapevolezza letteraria del parlato di ogni classe sociale. In altri termini, Pasolini distingue tra il Dante-autore e il Dante-personaggio, quest'ultimo impegnato, come sappiamo, nella serie di incontri con le anime che caratterizzano il suo viaggio. Attraverso il dialogo con due ombre/emanazioni fondamentali del testo, in particolare con quella di Vanni Fucci, Pasolini riesce a cogliere l'autorialità di Dante come scrittore capace di cambiare registro linguistico a seconda del parlante, della sua classe sociale o della sua indole. Non si spiegherebbe altrimenti il linguaggio di Fucci, che Dante, pur non abbandonando ovviamente la terzina, abbassa platealmente fino a utilizzare un gergo ancora oggi triviale e scurrile: «Al fine de le sue parole il ladro / le mani alzò con amendue le fiche, / gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"» (*Inf.* XXV, vv. 1-3). In altri termini, Pasolini ci offre da un lato un'attenta analisi letteraria, dall'altro induce a pensare a un Dante-drammaturgo, quasi un autore di teatro impegnato nella costruzione di autentici parlanti-personaggi.

Dopotutto Pasolini aveva già da tempo saldato pubblicamente il suo debito nei confronti di Dante. Si guardi, ad esempio, alla poesia *Alla mia nazione*, contenuta ne *La religione del mio tempo* e pubblicata nel 1961, qualche anno dopo *La Mortaccia*. Qui Pasolini sembra idealmente raccogliere il testimone dal canto VI del *Purgatorio*, accogliendo non solo le caratteristiche semantiche dell'invettiva di Sordello, ma utilizzando termini del tutto simili. Per Dante, la «serva Italia» è «nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma bordello!» (*Purg.* VI, vv. 76-78); per Pasolini «una caserma, un seminario, una spiaggia libera, un casino!» (Pasolini 2003, t. 1, p. 1027)³. Appare chiara l'insofferenza dei due scrittori nei confronti del proprio Paese, quasi una deflagrazione emotiva che permette alla parola "bordello/casino" di presentarsi inattesa nella materia poetica, irruzione del più rozzo parlato nel verso. Sullo sfondo, le macerie di una (probabile) Roma ben distante dalle glorie del passato, capitale che giace orfana di guida secondo Dante, oscurata dall'ignavia o dagli altri

³ *Alla mia nazione*, v. 7, nella raccolta *La religione del mio tempo*.

peccati del neo-capitalismo secondo Pasolini. Così, Sordello-Dante afferma: «Vieni a veder la tua Roma che piagne / vedova e sola, e dì e notte chiama: / “Cesare mio, perché non m’accompagne?” / Vieni a veder la gente quanto s’ama! / e se nulla di noi pietà ti move, / a vergognar ti vien de la tua fama» (*Purg.* VI, vv. 112-117). Non è difficile osservarne il riflesso nei versi pasoliniani, dove anche i quartieri popolari sono ormai preda del nuovo rampantismo piccolo-borghese, nei quali «Milioni di piccoli borghesi come milioni di porci / pascolano sospingendosi sotto gli illesi palazzotti; / tra case coloniali scrostate ormai come chiese» (*Alla mia nazione*, vv. 8-10). Soprattutto, sul piano del contenuto, entrambe le invettive rivendicano l’inadeguatezza del presente a confronto con i fasti del passato; in Dante, l’assenza di una guida o di un’unità si rovescia in un oscuro quanto inutile legiferare, dove «un Marcel diventa / ogni villan che parteggiando viene» (*Purg.* VI, vv. 125-126). In Pasolini, al contrario, la consapevolezza della grandezza del passato diviene la prima e più eclatante dimostrazione della miseria dell’oggi, «Proprio perché tu sei esistita, ora non esisti, / proprio perché fosti cosciente, sei incosciente» (*Alla mia nazione*, vv. 11-12). Come non notare, peraltro, un’eco dantesca nel terribile finale pasoliniano, dove il poeta si augura all’Italia di sprofondare nel «suo bel mare» (*Alla mia nazione*, v. 15), così come si inabissa la nave dantesca di Ulisse nei celebri versi «Tre volte il fé girar con tutte l’acque / [...] / [...] / infin che ’l mar fu sovra noi richiuso» (*Inf.* XXVI, vv. 139-142)?

Inoltre, bisogna considerare che *L’umile Italia* era il titolo pensato da Pasolini per la raccolta poetica che si sarebbe poi intitolata *Le ceneri di Gramsci*. È evidente il richiamo all’espressione che Dante mette in bocca a Virgilio nel primo canto dell’*Inferno*, «di quella umile Italia fia salute / per cui morì la vergine Cammilla, / Eurialo e Turno e Niso di ferute» (*Inf.* I, vv. 106-108): un passo che rievoca a sua volta l’*Eneide*, con il quale Dante, e Pasolini con lui, connotano quell’«humilemque videmus / Italiam» (*Aen.* III, vv. 522-523) virgiliano in senso probabilmente morale, forse erroneamente. È altrettanto significativo, però, a mio avviso, che l’invettiva di Pasolini faccia riferimento proprio al canto VI del *Purgatorio*.

Come sappiamo, Pasolini diede vita a un breve poema, incluso nella raccolta *Trasumanar e organizzar*, non a caso intitolato *Proposito di scrivere una poesia intitolata «I primi sei canti del Purgatorio»* (Pasolini 2003, t. 2, pp. 64-67). In esso svolge un ruolo d’assoluta protagonista la luce: «Dei primi sei canti del Purgatorio / so per ora solo che trattano molto di luce» (*ibidem*, p. 66). La luce purgatoriale assume in Pasolini un senso di rinascita, in accordo con il dettato dantesco del canto I («ma qui la morta poesì resurga», *Purg.* I, v. 7), ma anche, più o meno inaspettatamente, una sorta di dettame cinematografico («So anche che in Dante la luce / è tutta controluce e di taglio. / Se qualche momento di luce “piatta” c’è, / essa è però radente, con le “ombre lunghe”», in Pasolini 2003, t. 2, p. 66). Come in un lungo piano-sequenza,

vediamo due uomini passeggiare: sono Pier Paolo e il fratello Guido, nella loro abituale camminata aurorale «dopo l'ultimo sonno in comune» (*A un ragazzo*, in *La religione del mio tempo*, in Pasolini 2003, t. 1, p. 954). Forse l'ultimo sonno prima della partenza di Guido come partigiano, si potrebbe azzardare. In questo senso, la spiaggia purgatoriale diventa per Pasolini l'anticamera della scalata al monte dell'espiazione, dove poter cancellare qualcosa sentito come colpa. Del resto, anche a livello di suggestione, sulla fronte di Dante, nel Purgatorio, le ferite contrassegnate da ogni P si estinguono all'uscita da ogni cornice.

Particolarmente significativo, però, mi pare innanzitutto il fatto che Pasolini utilizzi un termine dantesco per significare una delle sue ultime e più importanti raccolte poetiche, «trasumanar», appunto. Non mi inoltro in una possibile spiegazione di questo termine, in quanto già Dante avverte l'impossibilità di inserirlo all'interno di un campo semantico stabilito. Trascendere, innalzarsi a una condizione divina, trapassare, perdere l'io nell'estasi, nulla rende appieno il concetto fondamentale insito nel «trasumanar». Di fatto si tratta di un neologismo dantesco che compare, come noto, nel canto I del *Paradiso*, nel momento in cui Dante incontra lo sguardo di Beatrice: «Nel suo aspetto tal dentro mi fei / qual si fé Glauco nel gustar de l'erba / che 'l fé consorto in mar de li altri dèi. / *Trasumanar significar per verba / non si poria; /* però l'esempio basti / a cui esperienza grazia serba» (*Par.* I, vv. 67-72, corsivo mio). Ovvero il movimento interiore, se così si può definire, indotto dalla sola vista di Beatrice, non può essere descritto a parole, tale è la sua portata e intensità. Si tratta naturalmente di oltrepassare una condizione umana per giungere a una sorta di beatitudine. A tal proposito, Pasolini pare immaginare la sua raccolta poetica come una sorta di *summa* per un'ipotesi di felicità forse irraggiungibile, ma, paradossalmente, «organizzabile» in forma di progetto. In *Egli o tu*, poesia iniziale di *Trasumanar e organizzare* dedicata a Robert Kennedy, da poco assassinato, Pasolini scrive: «l'unica cosa radiosa è il nulla di un sorriso» (Pasolini 2003, t. 2, p. 11); e aggiunge, peraltro, quella che pare quasi una citazione dall'atto terzo dell'*Amleto*: «Hai significato che solo per questo poco si muore» (Pasolini 2003, t. 2, p. 11), che richiama a mente la constatazione del principe danese riguardo la grandezza del combattere anche per poco, forse per nulla. Quel che importa qui, comunque, è la ricerca, condivisa con Dante, di un'estasi inesprimibile dal linguaggio verbale, conservata solo nel cuore e nella mente di chi ha avuto la possibilità di riceverla. Ancora più esplicito è, nel seguito della poesia, il triplice richiamo a quello che pare un motto, un dettato spirituale «perché: lo naturale è sempre senza errore, / lo naturale è sempre senza errore / lo naturale è sempre senza errore» (Pasolini 2003, t. 2, pp. 11-12). Qui il debito dantesco si rivela nella sua enorme portata divenendo esplicito; si tratta infatti della citazione delle celebri terzine del canto XVII del *Purgatorio*, in cui Dante raccoglie, attraverso Virgilio, la sua teoria dell'amore: «Né

creator né creatura mai,” / cominciò el, “figliuol, fu senza amore, / o naturale o d’animo; e tu ’l sai. / *Lo naturale è sempre senza errore*» (*Purg.* XVII, vv. 91-94). L’amore che tutto pervade è inscindibile dal creato, e quello “naturale” non può contenere alcuna possibilità di sbaglio, o deviazione, in quanto è emanazione diretta del volere divino. È chiaro, in queste righe, come il triplice (non a caso) richiamo pasoliniano risuoni come una sorta di grande incisione sull’opera e la vita dello stesso poeta, nella sua inesausta ricerca di un modello d’uomo pre-industriale o pre-capitalista, uno stato di natura in cui nulla è corrotto e forse corruttibile. Il Paradiso: in altre parole, in altra forma. Oppure, stando all’ultimo Pasolini, parafrasando Milton, un Paradiso ormai perduto, perché anche chi poteva riconoscersi o essere identificato in questo ideale di natura è ormai del tutto naufragato nelle spire della società dei consumi, che ovviamente non ha risparmiato neppure le borgate o le baracche pasoliniane. L’ultimo, amarissimo Pasolini ne è a tal punto consapevole da parlare di un vero e proprio genocidio culturale, come riporta con molta franchezza in *Lettere luterane*: «tra il 1961 e il 1975 qualcosa di essenziale è cambiato: si è avuto un genocidio. Si è distrutta culturalmente una popolazione. [...] I giovani, svuotati dei loro valori e dei loro modelli – come del loro sangue – e divenuti larvali calchi di un altro modo di essere e di concepire l’essere: quello piccolo borghese» (*Il mio «Accattone» in TV dopo il genocidio*, in Pasolini 1999b, pp. 676-677).

«In questi giorni sto scrivendo il passo di una mia opera in cui [...] immagino una specie di discesa agli Inferi, dove il protagonista, per fare esperienza del genocidio di cui parlavo, percorre la strada principale di una borgata di una grande città meridionale, probabilmente Roma, e gli appare una serie di visioni [...]. Ognuna di esse è una specie di bolgia, di girone infernale della *Divina Commedia*» (*Il genocidio*, in *Scritti corsari*, in Pasolini 1999b, p. 512). Il 27 settembre del 1974, sulle pagine di *Rinascita*, Pasolini annuncia così quello che sarebbe stato il suo ultimo tentativo di riscrittura diretta, per così dire, della *Commedia*, ovvero *La divina Mimesis*. Non va dimenticato, naturalmente, che la stesura de *La divina Mimesis* andava di pari passo, nel lavoro di Pasolini, con quella, altrettanto impegnativa e fatalmente incompiuta, del colossale *Petrolio*, il romanzo che l’avrebbe impegnato, parole sue, forse per il resto della sua vita. La verità, probabilmente, anzi, direi con piena evidenza, è che i due progetti potrebbero essere pensati come un *corpus* unico, di cui Dante è il riferimento imprescindibile. Centrale, in questo senso, è a mio avviso il concetto di *bolgia*, che Pasolini immette nelle sue ultime opere con maniacale insistenza. Bolge sono quelle in cui sono immersi i personaggi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, opera che presenta una struttura scandita da tre blocchi-bolge dantesche introdotti da una sorta

di Anti-inferno. Sono bolge gli ultimi capitoli in cui precipita il protagonista di *Petrolio*: bolge e non cerchi, come puntualizza Pasolini stesso («Comincia dunque una seconda parte dell'Inferno [...]. Le Bolge, che sono cinque, rispetto ai quindici Gironi, sono caratterizzate da una diversa costituzione del Modello», in Pasolini 1998, Appunto 71Z, p. 1608). Nella Prima Bolgia, si trovano ragazzi che «hanno dunque la comune caratteristica di essere particolarmente brutti e ripugnanti [...]. Non guardano in faccia nessuno. [...] Ognuno di loro espone un completino esemplare: calzoni con splendide toppe a forma di stella; magliettine a forma di gilet 'double face' [...]. Sono lì per essere ammirati [...]. Ebbene, tutti costoro [...] emanano un odore, tutto uguale, di barbiere e di corpo lavato male. [...] È l'odore dell'impiegato fascista o dell'avvocato clericale» (ivi, pp. 1612-1613). Risuonano in queste parole gli echi di *Alla mia nazione*, una scrittura quasi tangibile in cui percepiamo con chiarezza gli «avvocatucci unti di brillantina e i piedi sporchi» (Pasolini 2003, t. 1, p. 1027, v. 5) che informavano la poesia del 1956. Ciò che è cambiato, per quello che ho forse impropriamente definito "l'ultimo" Pasolini, è l'olezzo nauseante dell'acqua di colonia che caratterizza questi nuovi piccolo-borghesi. Distanti dagli affannati neo-capitalisti del dopoguerra, ancora incapaci, in fondo, di ripulirsi dalle sporchie belliche (i piedi sporchi), con la cravatta annodata a stento, l'avanzata di questi nuovi figli ha invece, per Pasolini, tutto il puzzo della finta pulizia, che è anche l'oblio di un'identità perduta. Come noto è un movimento che nasce, per il poeta, dalla creazione dell'uomo di consumo, un diverso tipo di suddito a cui anche gli strati più arretrati della popolazione ambiscono, pur in nevrotico affanno. Il neo-capitalismo, e il conseguenziale fenomeno del consumismo, permettono a Pasolini di informare la sua visione del mondo di nuovi peccati, aggiornando, da par suo, pene e contrappassi danteschi. Per cui, già nelle pagine finali di *Petrolio*, Pasolini annota come, per l'uomo di allora (con le caratteristiche di C., il protagonista "sdoppiato" del libro) la discesa agli Inferi non possa che assumere la valenza di un "sogno dei sogni", una sorta di *summa* dei desideri insiti nell'inconscio collettivo piccolo-borghese. Un sogno in cui, accanto ai noti rimossi del sesso (la 'Visione del Centauro col cazzo enorme'), appaiono in realtà i giovani per come Pasolini stesso poteva vederli in quell'inizio di anni Settanta, già in parte legati al mondo criminale. È lancinante osservare, oggi, la lucidità di Pasolini nel descrivere quella parte di mondo che avrebbe contribuito, se non posto in essere, la morte del poeta stesso; non è difficile rintracciarlo nella seconda bolgia di *Petrolio*, dove il Modello rappresenta la «'nuova criminalità', con le sue nuove leggi e le sue nuove caratteristiche» (Pasolini 1998, Appunto 72a, p. 1615). E qui Pasolini, ancora una volta, si rivolge a Dante per descrivere questi nuovi esseri disumani: «hanno perso anche le apparenze del 'ben dell'intelletto' teso sia pure alla xxx, e sono pure e semplici forme della Matta Bestialità» (Pasolini 1998, Appunto 72a, p. 1617). Si tratta di un agire bestiale del tutto

nuovo, lontano dalle forme assunte dalla violenza in precedenza, perché non ha alcun rimando alla cultura della malavita vera e propria. Pasolini, acutamente, quando afferma «l'organizzazione diventa [...] dissociazione» (Pasolini 1998, Appunto 72a, p. 1618), individua il passaggio chiave dei nuovi criminali, in cui l'io criminale è schizofrenico, prevedendo un uomo scisso in due parti assolutamente distinte e che con ogni probabilità non comunicano. Viene naturale, a questo punto, in una breve digressione, ricordare come uno degli eventi più efferati della storia italiana del secondo Novecento, il cosiddetto 'massacro del Circeo', avvenne esattamente un mese prima la morte di Pasolini, ad opera, come sappiamo, di un gruppo di giovani pariolini di buona famiglia, che, come annota Pasolini stesso, fungono da 'modello' per i nuovi criminali sottoproletari⁴. Al di là della contingenza temporale (comunque da non trascurare affatto), è la possibile lettura sociologica che Pasolini già offre di quella 'peggio gioventù' a essere singolare quanto interessante: la nascita di giovani assassini che, una volta interiorizzato il motto 'rubare e uccidere', trovano una coesione interna che è *tutta* in questa decisione, senza il bisogno di organizzarsi in una struttura criminale come, ad esempio, la mafia. Soprattutto, si esaurisce in un dettame che è in grado di garantire loro una sorta di doppia personalità, due io sociali sempre a disposizione. «Massacratori e sanguinari, compiono le loro azioni per partito preso e come drogati. Rincasano nella notte con un brandello di carne umana tra i denti scoperti, lo lasciano cadere, si forbiscono la bocca con l'avanbraccio, ma le labbra gli restano unte di sangue, e nell'occhio la luce di un'esaltazione vagamente comica» (Pasolini 1998, Appunto 72a, p. 1618). Come non vedere, in questa descrizione, i riflessi delle bande criminali romane degli anni Settanta, di matrice sia borghese che proletaria, con quell'agghiacciato stato di alterazione che finisce per virare la tragedia nel grottesco, se non nella farsa?

Da questo punto di vista, il poeta aveva già mostrato come una colpa o pena dantesca potesse trapassare nel ridicolo; nel finale del film *I racconti di Canterbury*, che significativamente si apre, appunto, con una terzina dantesca, il poeta ci offre l'immagine del colossale sfintere di Satana che, letteralmente, espelle come peti i frati avidi, imitato dagli altri diavoli custodi.

⁴ Si veda a proposito il libro di Edoardo Albinati, *La scuola cattolica* (Albinati 2016). Qui è interessante notare come Pasolini ebbe il tempo di esprimersi a proposito del massacro del Circeo in un contestato articolo comparso sul *Corriere della Sera* l'8 ottobre del 1975. Ne cito un passaggio: «Il lettore confronti personaggi come i pariolini neo-fascisti che hanno compiuto l'orrendo massacro in una villa del Circeo, e personaggi come i borgatari di Torpignattara che hanno ucciso un automobilista spaccandogli la testa sull'asfalto: a due livelli sociali diversi, tali personaggi sono identici: ma "i modelli" sono i primi, quei figli di papà, che così a lungo – per secoli – sono stati sfottuti e disprezzati dai ragazzi di borgata, che li consideravano nulli e pietosi. Mentre erano fieri di ciò che essi stessi erano: della loro "cultura", che dava loro gesti, mimica, parole, comportamento, sapere, termini di giudizio» (*Il mio «Accattone» in TV dopo il genocidio*, in Pasolini 1999b, p. 678).

Tornando a *Petrolio*, non si può non osservare, quindi, una sorta di legame strettissimo con *La divina Mimesis*, in quella che potremmo definire come *la volontà di Pasolini a essere Dante*, parafrasando il saggio del poeta di Casarsa su Alighieri. *Petrolio* stesso, peraltro, nelle prime intenzioni di Pasolini, avrebbe dovuto chiamarsi *Vas*, con l'esplicito riferimento al «Vas d'elezione» dantesco (*Inf.* II, v. 28). Addirittura, secondo le testimonianze esterne di Nico Naldini e di Enzo Siciliano, il titolo *Vas* avrebbe dovuto sostituire *Petrolio* nell'edizione definitiva dello scritto giunto incompiuto (Santato 2021, p. 294). In esso, naturalmente, Lucifero ha forse le sembianze del grigio presidente dell'Eni Eugenio Cefis, alias, nel libro, Aldo Troya, che, come il principe dei diavoli, si potrà forse trovare soltanto al termine della ricerca infernale, in quell'acqua del Cocito che per Pasolini è il liquido dell'oro nero. Inafferrabile e praticamente inarrivabile come Lucifero, Cefis dirama i suoi diavoli custodi in tutti i rivoli dell'Inferno italiano di quegli anni, dall'*affaire* Mattei alla presidenza della Montedison, dalla Confindustria a Propaganda 2, di cui con ogni probabilità era uno dei primi e principali 'azionisti'. Ma, per Pasolini, ciò che conta è che Lucifero-Cefis-Troya ha un'ambizione ben maggiore dell'essere uno degli uomini più potenti della Penisola, ovvero quella di operare un vero e proprio sovvertimento della Repubblica in favore della proclamazione di un presidenzialismo autoritario. Una Rivoluzione di destra, insomma. E ciò non deve affatto meravigliare, se già Pasolini avvertiva, in un articolo del 1973, pubblicato su *Il tempo illustrato* e poi raccolto negli *Scritti corsari*, che era in atto già dal 1971-1972 'la prima, vera rivoluzione di destra' (questo il titolo dell'articolo, in Pasolini 1999b, pp. 284-289), che, sotto le sembianze di una restaurazione, si poneva invece come rivoluzionaria in quanto «non restaura niente e non ritorna a niente; anzi, essa tende letteralmente a cancellare il passato, coi suoi "padri", le sue religioni, le sue ideologie e le sue forme di vita» (ivi, pp. 284-285). Pressoché lo stesso aveva affermato nel testo teatrale *Pilade*, del 1965, in merito alla fallita Rivoluzione di Pilade, soppiantata da una nuova Rivoluzione, forse figlia di quella «Destra sublime / che è in tutti noi» di cui Pasolini parla nel suo ultimo scritto di teatro, *Bestia da stile* (in Pasolini 2001, p. 853). Non è un caso che lo stesso Pasolini, poco prima di morire, decida di leggere l'ultima parte del testo in un incontro all'Università di Lecce, il 21 ottobre del 1975, dando il titolo alla conferenza-dibattito *Volgar eloquio*. Di fronte a una platea attonita di professori e studenti, Pasolini lesse proprio l'ultima strofa di *Bestia da stile*, definitiva e lancinante: «Nel tuo fascismo privo di violenza, di ignoranza, di volgarità, di bigotteria, / Destra Sublime, / che è in tutti noi, / "rapporto di intimità col Potere" [...] / Prenditi tu sulle spalle tutto questo» (*ibidem*). In tono volutamente ambiguo, Pasolini rovesciava l'identità del suo ideale interlocutore: non più rappresentante della borghesia avanzata di sinistra, ma di un arcaico quanto inattuale (per il tempo) neo-fascismo, forse l'unico in grado di recuperare i valori del passato. È chiaro come, con

questo, forse apparente, paradosso, Pasolini intendesse prendere di mira i cosiddetti *progressisti*, che, a suo avviso, si proclamavano innovatori senza rendersi conto dei cambiamenti avvenuti nella società e finendo con l'essere in realtà *gli antiquati*. Ancora una volta questo clamoroso invito alla destra non deve stupire. Già da un anno Pasolini intratteneva un fitto epistolario con Giovanni Ventura, ordinovista coinvolto nella strage di Piazza Fontana (Zecchi 2021).

Pasolini, in sintesi, durante la stesura di *Petrolio*, si muove come un giornalista d'inchiesta: chiede, interroga la realtà, si infiltra a modo suo negli ambienti del neofascismo fino a concepire quello che viene definito *Il romanzo delle stragi*, il famoso articolo uscito sul *Corriere della Sera* nel 1974, che altro non è se non l'avvertimento, a tutti, che la sua indagine non avrà fine né sarà messa a tacere se non dall'annientamento del suo stesso corpo.

Come sappiamo, dodici giorni dopo l'incontro di Lecce, Pasolini venne ucciso, tra l'1 e il 2 novembre, ad Ostia.

“Una commedia divina”, regia di Antonio Latella, Residenztheater di Monaco

Ho cercato di riannodare, per quanto mi è stato possibile, i fili conduttori che hanno portato alla genesi dello spettacolo *Dante/Pasolini: una commedia divina*, diretto da Antonio Latella su mia drammaturgia, se non altro perché esso comincia con la sequenza, più volte ripetuta, dell'omicidio del poeta. Nel lavoro teatrale si susseguono le immagini della morte di Pasolini da vari punti di vista, in più sequenze reiterate come in continuo riavvolgimento di un nastro audiovisivo, che tengono conto, soprattutto, delle varie versioni rilasciate da Pino Pelosi nel corso degli anni. Quel che oggi appare certo è che la prima versione dei fatti non corrisponde a verità. Il personale Inferno pasoliniano, nello spettacolo, è sia quello della morte del poeta che quello dell'impossibilità o della non volontà nel trovare una risposta certa rispetto a mandanti ed esecutori. Sulla scena, sette attori vestiti da Pasolini, in una sorta di lotta contro se stesso, inscenano le ipotesi del crimine. Sono l'equivalente dantesco delle Sette P che Dante incontra all'ingresso del Purgatorio, i sette peccati dai quali egli si deve mondare per poter trascendere, come nel passo dantesco («Sette P nella fronte mi descrisse / col puntón de la spada e “Fa che lavi, / quando se' dentro, queste piaghe”, disse», *Purg.* IX, vv. 112-114). C'è qui subito il riferimento più immediato all'ultima opera che prenderò in esame, *La Divina Mimesis*; in essa, Pasolini, abbandonata l'idea di *farsi rappresentare*, rappresenta egli stesso, di fatto, il suo doppio, ovvero il Pasolini/Dante e il Pasolini/Virgilio. Tale sdoppiamento ricalca lo schema di *Petrolio*, dove il corpo dell'intellettuale di stanza ai Parioli, caduto (o spinto) dal balcone, vede il proprio

cadavere farsi oggetto di una singolare disputa tra Polis, l'equivalente dantesco d'un angelo, e Tetis, quello d'un diavolo. Più che una semplice suggestione, la contesa sul cadavere può rimandare sinistramente a quella avvenuta sul corpo di Pasolini stesso, sulla sua *appartenenza*. Ciò che conta, dal punto di vista letterario, è che i due Carlo che nascono dal corpo a terra, Carlo I e Carlo II, sono parte dello stesso personaggio. Così avviene che, nella *Divina Mimesis*, il Pasolini-Dante incontra, parallelamente allo sviluppo della prima cantica, il suo Pasolini-Virgilio, che altri non è che se stesso. Il Pasolini-Virgilio non è più il lirico mantovano del I canto dell'*Inferno*, il maestro d'arte e stile vissuto a Roma, ma «un'ombra, una sopravvivenza. [...] Sono nato sotto il fascismo, benché fossi ancora un ragazzo quando cadde. E vissi poi a lungo a Roma, dove del resto il fascismo, con altro nome, continuava» (in Pasolini 1998, p. 1082). Il Pasolini-Virgilio è un «piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta [...]: incapace di aiutare anche se stesso, figurarsi un altro» (ivi, p. 1084). In quest'ultima affermazione c'è il rovesciamento del ruolo di guida destinato a Virgilio; è Pasolini a spiegarne il motivo, affermando poco dopo, nel testo, che non sarebbe riuscito a trovare altro che un accompagnatore misero come se stesso. Salvo poi, con non malcelata ironia narcisista, far dire al Dante-Pasolini: «Mi sei sempre sembrato, in fondo, devo ammetterlo, il "più alto dei poeti del nostro tempo", la loro vera guida, effettivamente» (*ibidem*). Non meraviglia quindi, che al termine del suo percorso intellettuale, che coincide con l'inizio del suo *Inferno*, Pasolini non possa affidarsi ad altro contemporaneo che se medesimo. La *Divina Mimesis* si interrompe in pratica al termine della riscrittura del secondo canto, come ho già detto. Si intuisce, dai frammenti rimasti riguardanti gli altri canti, che Pasolini avesse in mente di proseguire il percorso dantesco, identificando gli ignavi come color che hanno scelto l'anonimato, ovvero "i moralisti del dovere". Avrebbe poi proseguito, nel canto IV, con una ricognizione dei poeti dell'Est Europa, che occupano anche una parte consistente del percorso formativo di Jan Palach in *Bestia da stile*. Si suppone che Pasolini vedesse in loro la forza di sottrarsi con la scrittura al regime totalitario al quale erano soggetti, in una ricerca di libertà creativa molto più complessa che in Occidente. Avrebbero naturalmente occupato il castello dantesco, quell'angolo di Paradiso che Dante ritaglia all'interno dell'*Inferno* per aggirare la non-colpa di essere nati prima di Cristo, e quindi non battezzati per pure questioni temporali. Nel canto VII avrebbero trovato invece la propria punizione i conformisti, come non è difficile comprendere pensando al percorso intellettuale del poeta. Va sottolineato che il titolo *La Divina Mimesis* non fu una scelta di Pasolini, ma del suo editore Einaudi, in quanto avvenne dopo la sua morte. Pare che frammenti dell'opera furono ritrovati nelle tasche di Pasolini e nella sua Alfa GT 2000 la notte in cui fu ucciso, insieme a un appunto su Platone; si suppone quindi che

ciò che Pasolini consegnò a Einaudi, sostanzialmente i primi due capitoli, non fossero che una prima versione di una pubblicazione che sarebbe stata ben più ampia.

Lo spettacolo andato in scena a Monaco di Baviera per la regia di Antonio Latella, nella ricostruzione della morte del poeta da varie angolazioni, non tace alcun aspetto delle varie ipotesi e ritrovamenti avvenuti negli anni: dall'anello con la scritta United States Army che Pelosi sostenne di aver perduto nell'abitacolo della macchina al singolare ritrovamento del cadavere di Pasolini stranamente rivolto faccia a terra, fino alla più evidente delle contraddizioni, ovvero la mattanza subita dal corpo del poeta. Pasolini non fu semplicemente ucciso, ma massacrato. Difficile, se non impossibile, pensare a tutto ciò come opera di un ragazzo, anche piuttosto gracile, a fronte di un uomo atletico qual era Pasolini.

L'Inferno della verità fatica ancora oggi a venire a galla⁵.

Eppure Pasolini, in qualche modo, se si vuole persino ironicamente, aveva compiuto una sorta di profezia sulla propria morte, quando, nella nota introduttiva de *La Divina Mimesis*, aveva avvertito che l'autore è «morto, ucciso a colpi di bastone, a Palermo» (Pasolini 1998, p. 1119)⁶. Ma, in fondo, tornando a Dante, che significato assume la morte di Pasolini nella sua personale *Commedia*? Secondo Giuseppe Zigaina, suo amico d'infanzia e grande pittore del Novecento, Pasolini, in qualche modo, la organizzò di persona per 'eternarsi', o, quantomeno, si mise volontariamente 'in pericolo' in date e luoghi carichi di simbolismo cristologico (Zigaina 2005). Basterebbe pensare, in effetti, che il poeta morì tra il giorno dei Santi e quello dei morti, a Ostia.

Tornando allo spettacolo andato in scena a Monaco, esso, come detto, cerca di tener conto delle varie ipotesi senza prendere una posizione univoca, partendo soprattutto dalle varie e differenti deposizioni di Pelosi che si sono succedute negli anni e dal lavoro degli inquirenti.

L'appuntato Renzo Sansone, durante un'indagine sotto copertura, ha fatto emergere ad esempio i nomi di Franco e Giuseppe Borsellino, due ragazzi calabresi di stanza a Roma e legati al Movimento Sociale Italiano, chiamati rispettivamente 'Braciola' e 'Bracioletta' (Marino 2017). Come riportò Pelosi al PM capitolino Francesco Minisci, «c'erano i due fratelli Giuseppe e Franco Borsellino, e un altro che non conosco» (Purgatori 2014). Le piste investigative portarono a identificare il quarto uomo in Johnny Mastini, alias 'lo Zingaro', così chiamato perché proveniente da una famiglia di giostrai. Nella macchina di Pelosi, infatti, fu ritrovato un plantare di scarpa di taglia 41, che né Pasolini né Pelosi avrebbero mai utilizzato. Mastini, al contrario, era solito portare un plantare di quella misura in seguito al ferimento durante una

⁵ Per informazioni e dettagli sulla morte di Pasolini rimando a Grieco 2015 e ai vari scritti di Giuseppe Zigaina, tra cui segnalo Zigaina 2005.

⁶ Per una «nota dell'editore», in appendice a *La Divina Mimesis*.

sparatoria. Inoltre, e questo è forse il fatto più significativo, sul luogo della morte e sugli abiti di Pasolini furono ritrovate tracce di 5 codici genetici differenti oltre a quelle di Pelosi e del poeta. L'inchiesta fu archiviata in quanto risultò impossibile risalire ai nomi di coloro ai quali sarebbero appartenuti.

Infine, come non tener conto della testimonianza di Sergio Citti, amico e collaboratore stretto del poeta? Citti riporta le affermazioni di un pescatore che avrebbe assistito all'omicidio. Secondo quest'ultima ipotesi, le macchine presenti sul luogo del delitto sarebbero state due; inoltre, Pasolini si sarebbe tolto la camicia insanguinata per poi scappare, inseguito da più persone. Prende corpo peraltro, secondo Citti, l'ipotesi che non sia stata l'Alfa di Pasolini a investire il poeta, ma la seconda vettura (Larcan 2010). Scenicamente, nello spettacolo, tale ipotesi veniva poeticamente restituita attraverso l'ingresso in palcoscenico di un modellino di Alfa Romeo che attraversava con delicatezza il corpo del poeta.

La prima parte dello spettacolo, invece, incentrata sulle varie ricostruzioni del delitto, aggiungeva a ogni nuova interpretazione ulteriori dettagli attenendosi agli indizi di cronaca sopra citati. Di fatto, ciò che prima ho definito un susseguirsi di sequenze visive era una vera e propria 'coreografia del delitto', ideata dal coreografo Francesco Manetti, dove sempre nuovi personaggi facevano irruzione, mentre Pelosi, alias Pino la Rana, ritrattava le sue deposizioni al termine di ogni ipotesi. Una volta compiuto l'omicidio dell'ultima ricostruzione, con il corpo dell'attore-interprete di Pasolini riverso a terra, gli assassini si tramutavano nelle tre fiere dantesche, ulteriore ostacolo all'ascesa dell'anima del poeta. Dalla macchina di Pasolini, fedelmente ricostruita dalla scenografia di Giuseppe Stellato, sarebbe uscito, poco dopo, il Pasolini-Virgilio de *La divina Mimesis*, qui nelle vesti del corvo di *Uccellacci e uccellini*, la guida marxista che accompagnava Totò nel film omonimo. A lui sarebbe spettato illustrare all'anima del poeta, sempre a terra per tutta la prima parte del lavoro, la struttura dell'Inferno come descritta da Virgilio nel canto XI della prima cantica: «Figliol mio, dentro da cotesti sassi” / cominciò poi a dir, «son tre cerchi / di grado in grado, come que' che lassi» (*Inf.* XI, vv. 16-18).

La spiegazione della struttura infernale assumeva, in questo contesto, anche un carattere quasi ironico, alludendo alle colpe spesso attribuite al poeta. A quale girone o cerchio sarebbe stato assegnato Pasolini, protagonista (peraltro assolto) di, non a caso, 33 processi? Quale pena Dante gli avrebbe attribuito?

Nel prosieguo dell'Inferno salivano alla ribalta due carabinieri, intenti, più che a trarre informazioni sull'omicidio, a cancellare le tracce di quanto accaduto. Tutto concorreva dunque, nello spettacolo, a supportare l'idea di un assassinio volutamente 'oscurato', o comunque oggetto di continui depistaggi. Al termine dell'Inferno gli

assassini, spogliatisi dei vestiti pasoliniani e quindi del loro doppio, improvvisavano una partita di calcio nella spiaggia di Ostia, incuranti del corpo dell'assassinato.

Uno scroscio di pioggia, in scena, celebrava invece l'ingresso nel Purgatorio. Una pioggia purificatrice che Pasolini-Virgilio accompagnava con le parole del I canto della seconda cantica, inno alla resurrezione della morta poesia e al contempo invocazione alle Muse («Ma qui la morta poesì resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono», *Purg.* I, vv. 7-9).

L'intero Purgatorio era caratterizzato, scenicamente, da tre incontri tra l'anima del poeta e la proiezione di sua madre, Susanna Colussi, chiamata a riconoscere il cadavere del figlio. Come in una sorta di sogno-incubo, così presente in tutta la produzione pasoliniana, la madre si manifestava in tre differenti caratterizzazioni. Dapprima riottosa e ironica figura che rinfacciava al poeta alcune sue colpe, poi strega ammaliatrice, «femmina balba» dantesca, con esplicito riferimento al canto XIX del *Purgatorio*: «mi venne in sogno una femmina balba / ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta / con le man monche, e di colore scialba» (*Purg.* XIX, vv. 7-11). Naturalmente si trattava di un ulteriore ostacolo all'ascesa verso il Paradiso, falsa sirena che, come in Dante, aveva il potere di incantare i naviganti e distoglierli dal loro percorso. La vera madre, o meglio, l'apparizione di quella che poteva incarnare l'immagine più vicina al carattere e alla natura della vera Susanna Colussi, non appariva nello spettacolo se non sotto forma d'invocazione.

L'interprete di Pasolini poteva così, in un'ultima, risolutiva allucinazione, ricongiungersi finalmente con colei che l'avrebbe davvero accompagnato in un Paradiso da condividere, al contempo Beatrice e Vergine Madre. In scena, esaurito il suo compito, il Pasolini-Virgilio si congedava con le parole del lancinante addio del maestro a Dante, mentre l'interprete di Pasolini, ormai solo, poteva, come detto, far sue le parole di San Bernardo. Di fatto, chi, da un certo punto di vista, avrebbe potuto meglio identificarsi in quel «figlia del tuo figlio» del primo verso del XXXIII canto del *Paradiso* se non la madre stessa del poeta, visto che Susanna Colussi stessa aveva già interpretato Maria sotto la croce ne *Il Vangelo secondo Matteo*, pensato e diretto, quindi creato, dal suo stesso figlio⁷?

Dopo l'invocazione, scendeva dall'alto una porta da calcio, del tutto simile a quella che realmente si trovava nella spiaggia di Ostia. L'interprete di Pasolini, nudo, poteva quindi calciare un ultimo rigore riconciliandosi con il se stesso fanciullo, amante del calcio, in un «trasumanar» avvolto nel silenzio e nell'assenza della parola, laddove tutto è origine e quindi purezza, lontano da ogni colpa, maldicenza o miseria terrena. Perché, ormai lo sappiamo, «lo naturale è sempre senza errore».

⁷ Il riferimento è alla preghiera di san Bernardo alla Vergine: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio» (*Par.* XXXIII, vv. 1-3).

L'autore

Federico Bellini, membro della compagnia stabilemobile, collabora dal 2002 con Antonio Latella in qualità di drammaturgo (in particolare si ricordano gli spettacoli *Querelle*, *I Trionfi*, *La cena de le ceneri*, *Studio su Medea*, *Moby Dick*, *Non Essere – Hamlet's portraits*, *La metamorfosi e altri racconti*, *Don Chisciotte*, *Mamma Mafia*). È stato drammaturgo al Nuovo Teatro Nuovo di Napoli, per la stagione 2010-2011, dove ha scritto come autore *Caro George* (regia di Latella), *Prometeo* (regia di Pierpaolo Sepe), *Il Velo* (regia di Tommaso Tuzzoli) e *Tutto ciò che è grande è nella tempesta* (regia di Andrea De Rosa). Nel 2011 scrive (insieme a Linda Dalisi e Antonio Latella) la drammaturgia di *Francamente me ne infischio* e nel 2012 *Studio sul Simposio di Platone* per la regia di Andrea De Rosa. Nel 2013 ha curato, insieme a Latella e per la sua regia, la drammaturgia di *A. H. e Die Wohlgesinnten (Le Benevole)*. Nel 2015, sempre insieme a Latella, ha curato la drammaturgia di *Ti regalo la mia morte*, *Veronika*, produzione ERT. Nel 2016 è stato tutor per la drammaturgia per il progetto *Santa Estasi*, regia di Latella. Negli ultimi anni cura la drammaturgia di *Caligula* e *Oedipus* per il Theater Basel, e di *Pinocchio* (insieme a Latella e Linda Dalisi), per il Piccolo Teatro di Milano, sempre per la regia di Latella. Nel 2019 ha scritto insieme a Latella *Die drei Musketiere* per il Theater Basel e *Eine goettliche Komoedie, Dante/Pasolini* per il Residenztheater di Monaco, spettacolo selezionato per l'edizione 2020 del Theatertreffen del Berliner Festspiele. Dal 2017 al 2020 è stato inoltre drammaturgo e assistente alla Direzione Artistica della Biennale di Venezia Teatro.

e-mail: federicobellini39@gmail.com

Riferimenti bibliografici

Albinati, E 2016, *La scuola cattolica*, Rizzoli, Milano.

Alighieri, D 2021, *Inferno [Purgatorio. Paradiso]*, ed. R Mercuri, Einaudi, Torino.

Grieco, D 2015, *La macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte*, Rizzoli, Milano.

Larcan, L 2010, "Così venne ucciso Pasolini". La verità nel docufilm di Martone', *la Repubblica*, 4 maggio 2010. Available from: <https://www.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/2010/05/04/news/film_pasolini-3817829>.

Marino, A 2017, 'Chi era Pino Pelosi, l'uomo che si è portato nella tomba il segreto di Pasolini', *Fanpage*, 21 luglio 2017. Available from: <<https://www.fanpage.it/attualita/chi-era-pino-pelosi-l-uomo-che-si-e-portato-nella-tomba-il-segreto-di-pasolini>>.

Pasolini, P P (1998), *Romanzi e racconti. Volume secondo (1962-1975)*, ed. W Siti e S De Laude, Mondadori, Milano.

Pasolini, P P (1999a), *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, ed. W Siti e S De Laude, con un saggio di C Segre, cronologia e note a cura di N Naldini, 2 tt., Mondadori, Milano.

Pasolini, P P (1999b), *Saggi sulla politica e sulla società*, ed. W Siti e S De Laude, con un saggio di P Bellocchio, cronologia e note a cura di N Naldini, Mondadori, Milano.

Pasolini, P P (2001), *Teatro*, ed. W Siti e S De Laude, con due interviste a L Ronconi e S Nordey, cronologia a cura di N Naldini, Mondadori, Milano.

Pasolini, P P (2003), *Tutte le poesie*, a cura e con uno scritto di W Siti [con la collaborazione di Maria Careri, Annalisa Comes e Silvia De Laude], saggio introduttivo di F Bandini, cronologia e note a cura di N Naldini, 2 tt., Mondadori, Milano.

Purgatori, A 2014, 'Pier Paolo Pasolini, la prova del Dna su un plantare potrebbe incastrare il terzo killer di cui parla Pino Pelosi', *The Huffington Post Italia*, 2 dicembre 2014. Available from: https://www.huffingtonpost.it/2014/12/01/pier-paolo-pasolini_n_6249520.html.

Santato, G 2021, 'Pasolini e Dante: dagli esordi a *Petrolio*', *Studi e problemi di critica testuale*, n. 102, pp. 263-297.

Zecchi, S 2021, 'Dietro il massacro di Pasolini non c'è Petrolio: le lettere col terrorista neofascista che nessuno vuole vedere', *TPI*, 19 luglio 2021. Available from: <https://www.tpi.it/cronaca/pasolini-massacro-lettere-terrorista-neofascista-petrolio-inchiesta-20210719808655>.

Zigaina, G 2005, *Pasolini e la morte. Un giallo puramente intellettuale*, Marsilio, Venezia.



Jennifer Malvezzi

Visioni dell'Aldilà, al di là della visione. Suggerimenti danteschi in *Inauguration of the Pleasure Dome* e nel *Fellini-Satyricon*



Abstract

Fin dalla nascita dell'industria cinematografica, personaggi e ambienti dell'*Inferno* di Dante sono stati frequentemente portati sul grande schermo, ma dalla fine degli anni Cinquanta in poi iniziano a essere rappresentati in modi via via sempre meno espliciti. Sebbene sia altrettanto interessante rispetto alla produzione della prima metà del secolo, quella successiva è stata decisamente meno studiata. Il saggio si propone quindi di rintracciare alcuni riferimenti contenuti in due visionari film degli anni Sessanta che non sono espliciti adattamenti della prima cantica: *Inauguration of the Pleasure Dome* di Kenneth Anger e il *Fellini-Satyricon*.

Since the birth of the film industry, characters and environments from Dante's *Inferno* have frequently been brought to the screen, but from the end of the Fifties they begin to be represented in less explicit ways. These films have been considerably less studied than the adaptations of the first half of the century, although they are just as interesting. This essay aims to trace some references contained in two visionary films from the Sixties that are not explicit adaptations of the first canticle: Kenneth Anger's *Inauguration of the Pleasure Dome* and Federico Fellini's *Satyricon*.



Rappresentazioni infernali al cinema: dalla trasposizione alle metafore visive

Qualche decennio fa, Gian Piero Brunetta ha descritto Dante come il «padre del cinema» (Brunetta 1996, p. 21), definizione ripresa successivamente anche da altri studiosi ma ricondotta al più ristretto ambito del solo cinema italiano (Iannucci Amilcare 2003). Quella di Brunetta, però, non era un'esagerazione, poiché i titoli ispirati ai personaggi danteschi sono una presenza ricorrente e quantitativamente significativa fin dagli albori dell'industria cinematografica, non solo italiana, ma anche statunitense¹. Queste prime pellicole si concentrano in gran parte sulle storie dei

¹ La primissima pellicola dedicata a un personaggio dantesco giunta fino a noi è infatti statunitense: *Francesca da Rimini* di William V. Ranous (1907); si tratta della prima edizione del noto *The Two Brothers* (1908) prodotto dalla Vitagraph Co. of America e diretto da James Stuart Blackton con Ranous, qui anche interprete di Paolo Malatesta.

dannati agli inferi e specialmente su Francesca da Rimini, probabilmente il personaggio della *Commedia* più frequentemente rappresentato sul grande schermo nel Novecento (Iannucci Amilcare 2004a).

Come per la pittura e la fotografia prima, anche il medium cinematografico per ottenere una legittimazione artistica deve in primo luogo misurarsi con i classici della letteratura. Non è quindi casuale trovare a inizio secolo così tanti titoli di ascendenza dantesca, né tantomeno che il primo lungometraggio dal successo planetario sia l'adattamento della prima cantica, il colossale *La Divina Commedia. Inferno* prodotto dalla Milano Film nel 1911 e diretto da Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro e Adolfo Padovan. Immediatamente seguita da un titolo analogo ma dalla durata e dal budget decisamente più contenuto – l'*Inferno* prodotto dalla Helios Film e girato da Giuseppe Berardi e Arturo Busnago –, la pellicola della Milano Film non solo è determinante per il consolidarsi di una cultura filmica nazionale (Welle 2004), ma è anche il «primo capolavoro» della cinematografia nostrana che, grazie ai suoi complessi trucchi visivi, ispira in tutto il mondo nuovi modi di fare cinema (Bernardini 1996).

La prima cantica della *Commedia* e i suoi personaggi conoscono una buona fortuna cinematografica fino alla fine del decennio, quando con l'avvento del Fascismo divengono oggetto per nuove significazioni, nel solco della dicotomia tra propaganda e intrattenimento spensierato tipica del cinema del Ventennio². In occasione del sesto centenario della morte di Dante, Luigi Sapelli gira *La mirabile visione* (1921), film in due parti che non ha immediato riscontro, ma che dalla metà degli anni Venti in poi viene associato all'analogo *Dante nella vita dei tempi suoi* (1922) nei programmi pedagogici fascisti preposti all'educazione religiosa e patriottica. Sul versante opposto si situa il bizzarro e per l'epoca un po' osé *Maciste all'Inferno* (1926), uno degli episodi della serie cinematografica con il forzuto Bartolomeo Pagano che piace così tanto al pubblico da venir riproposto nel 1940 in una nuova versione sonora (Colonnese Benni 1999).

² Per una ricognizione dei titoli ispirati alla *Commedia* si veda il sito *Dante e il cinema*, <<https://www.danteilcinema.com/cinema>>.



Fig. 1, 2: Confronto tra un'incisione di Gustave Doré (1861) e una scena di *Dante's Inferno* (1935).

In quegli anni, Dante conquista anche Hollywood. Va da sé che la forma di adattamento della prima cantica preferita nell'epoca del proibizionismo sia il *moral play*. Nel 1924 esce *Dante's Inferno* (regia di Henry Otto), una sorta di *Canto di Natale* in salsa infernale nel quale il miliardario di turno compie un onirico viaggio nell'aldilà per risvegliarsi poi ravveduto. Nel 1935 è la volta di un altro *Dante's Inferno*, per la regia di Harry Lachman, noto anche in Italia come *La Nave di Satana* (1935), una produzione ad altissimo budget della 20th Century Fox che racconta di un imbonitore da fiera che crea un'oscena attrazione ispirata all'*Inferno* di Dante con tanto di nave-bordello ispirata al traghetto di Caronte. L'imbonitore sarà costretto a ravvedersi in seguito a una terribile visione del "vero" inferno, alla quale seguirà l'incendio della sua attrazione al luna park (Iannucci Amilcare 2004b).

Nel Dopoguerra italiano si assiste a un rinnovato interesse per i personaggi della prima cantica, le cui storie divengono oggetto di melodrammi di genere come *Il conte Ugolino* di Riccardo Freda (1949) e *Paolo e Francesca* di Raffaello Matarazzo (1950) o film comici come *Totò all'inferno* (1955). Similmente agli sceneggiati televisivi Rai di poco successivi, l'ascendenza letteraria è necessaria al proposito di educare intrattenendo il grande pubblico popolare e al contempo di costruire un'identità culturale nazionale finalmente condivisa (Casadio 1996, Waller 2004).

Sul finire degli anni Cinquanta, con il consolidarsi e il diffondersi del cinema d'autore in Europa e delle produzioni indipendenti negli Stati Uniti, la mera trasposizione di ambientazioni e personaggi infernali sullo schermo perde di interesse e i temi danteschi iniziano a essere rappresentati con meno costanza e declinati in forme via via sempre più metaforiche e meno esplicite.

Questa seconda generazione cinematografica che accoglie l'eredità di Dante in modi meno didascalici è stata scarsamente considerata dagli studi in ambito cinematografico rispetto alla precedente, che ha invece goduto di ampi processi di indagine soprattutto dalla seconda metà degli anni Novanta alla prima metà degli anni Duemila.

Questo contributo si propone pertanto di analizzare i motivi danteschi in due opere filmiche di questa seconda stagione, *Inauguration of the Pleasure Dome* di Kenneth Anger (1954-1980) e il *Fellini-Satyricon* (1969), che hanno segnato un'apertura verso nuove forme di messa in immagine di elementi dell'inferno dantesco.

Demoni da un inferno metacinematografico: *Inauguration of the Pleasure Dome*

Ispirato alle cerimonie magico-orgiastiche del culto di Thélema fondato dall'esoterista Aleister Crowley, *Inauguration of the Pleasure Dome* di Kenneth Anger è divenuto, negli anni, una pietra miliare del cinema underground, anche grazie alle curiosità macabre circolate sul suo conto e alle decine di differenti versioni in cui è stato distribuito in modo indipendente nei cineclub di tutto il mondo.

Sebbene la ricerca di un legame tra la *Commedia* e varie forme di occultismo non sia cosa nuova – si pensi ad esempio al saggio del 1925 *L'ésotérisme de Dante* di René Guénon –, per comprendere meglio i legami simbolici e concettuali tra il film di Anger e l'universo diabolico illustrato da Dante è necessario chiarire preliminarmente alcuni aspetti.

La filosofia Thélema si basa primariamente su un testo rivelato, *The Book of the Law*, che l'esoterista Aleister Crowley raccoglie durante la sua permanenza in Egitto come membro dell'Ordine Ermetico di Alba Dorata. Secondo Crowley, il testo viene da lui scritto nel 1904 in soli tre giorni sotto dettatura di un'entità preterumana di nome Aiwass, invocata usando il corpo della moglie come medium. L'entità gli avrebbe spiegato che l'umanità stava per entrare in un nuovo eone, l'Eone di Horus, di cui Crowley sarebbe stato il profeta, e che il libro sarebbe stato la pietra angolare sulla quale fondare una nuova religione. Come la *Commedia*, il volume di Crowley ha una struttura tripartita che si ritrova anche nel film di Anger e che risponde a tre precetti: fai ciò che *vuoi* sarà tutta la legge; amore è la legge, amore sotto la *volontà*; non vi è altra legge oltre a fai ciò che *vuoi*. Da questi precetti deriva il nome della stessa filosofia poi alla base del culto, *thélema*, traslitterazione inglese dal sostantivo greco θέλημα, che significa *volontà* e al contempo *desiderio*. Secondo il culto, il processo di scoperta della propria volontà si ottiene tramite la messa gnostica e altre cerimonie basate su rituali di «magia sessuale» (*sex magick*, secondo l'espressione dell'autore) e visioni indotte dall'assunzione di sostanze psicoattive. Durante la Prima guerra mondiale, il culto si diffonde lungo la costa occidentale americana, territorio in cui Crowley viaggia a lungo insieme alla poetessa e *socialite* Jeanne Robert Foster e dove riforma l'organizzazione massonica dell'Ordo Templi Orientis attorno alla Legge di Thélema (Asprem 2013, 77-79; 90-113).

Con la fine della guerra e la morte di Crowley, Thélema prende particolarmente piede in California, diffondendosi nel mondo del cinema, un settore i cui membri non di rado erano attratti da forme di magia e occultismo se non addirittura di satanismo (Abrahamsson, Wahlgren & Anger, 2017).

Inauguration of the Pleasure Dome è girato nel 1954 a pochi passi dal cimitero di Hollywood Forever nella villa di Samson De Brier, attore protagonista del film

che all'epoca officiava proprio in quella casa cerimonie thélemiche alle quali partecipava anche Anger con star e starlet del cinema. Il film è il tentativo di materializzare sullo schermo un viaggio negli stati alterati di coscienza vissuti dai suoi ospiti – attori e attrici abbigliati come dèi mitologici – durante un rituale celebrato per mezzo di un'eucaristia occulta. Nel cast, oltre a De Brier – che ha un ruolo di officiante e guida spirituale fuori e dentro il film –, troviamo alcuni degli abituali frequentatori delle serate: la scrittrice Anais Nin, la pittrice Renate Druks, la poetessa e maga Marjorie Cameron e il regista Curtis Harrington.

Inauguration of the Pleasure Dome, da molti considerato il *magnum opus* nella filmografia di Anger, è sicuramente la sua opera più complessa, nella quale la ricerca formale, l'esoterismo erudito e la cinefilia sono indistricabilmente intrecciati. Le citazioni cinematografiche immediatamente più evidenti riguardano il cinema degli anni Venti – evocato nel make-up, una sorta di esasperazione del già eccessivo trucco de *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) e soprattutto del *Napoleon* di Abel Gance (1928). Infatti, la prima versione del film girata nel 1954 è pensata, proprio come il colosso di Gance, su tre schermi: data la difficoltà di sincronizzazione delle tre proiezioni simultanee, questa versione venne però presentata solamente nel 1958, nel contesto dell'Esposizione Universale di Bruxelles (Hunter 2012).

La notorietà del film è dovuta alle sue edizioni di maggior circolazione, ovvero quella del 1966 conosciuta anche come *The Sacred Mushroom Edition* e la successiva, *The Eldorado Edition*, del 1978, che differiscono essenzialmente solo per una diversa colonna sonora³. In entrambe le varianti le tre pellicole originariamente separate vengono ricondotte da Anger a un solo film ottenuto dalla stampa in sovrapposizione su un'unica bobina delle tre precedenti; il film è così proiettabile su un singolo schermo in formato 4:3.

Questa operazione di ristampa non si traduce solo in una semplificazione formale ma trasforma, letteralmente, *Inauguration of the Pleasure Dome* in un palinsesto, in un testo stratificato che si apre a continue revisioni, sia a livello materiale che simbolico-concettuale.

Nel 1980 Anger realizza una edizione video per la televisione tedesca arricchita con una lettura iniziale del *Kubla Khan: or, A vision in a Dream: A fragment* di Samuel Taylor Coleridge; una nuova versione digitale su tre schermi, ma più breve rispetto all'originale di 38 minuti (*Inauguration of the Pleasure Dome 1954-2014*, digital video, 7'), è stata recentemente riproposta in occasione dei sessant'anni del film a Basilea, nel corso dell'edizione 2015 di Art Basel.

³ Il film è completamente privo di dialoghi. *The Sacred Mushroom Edition* ha come colonna sonora la *Messa Glagolitica* del compositore ceco Leoš Janáček; la *Eldorado Version* è sonorizzata con l'album *Eldorado* degli Electric Light Orchestra Eldorado, uscito nel 1974. Sul sonoro delle varie versioni, incluse quelle mai distribuite precedenti al 1954, si rimanda a Granade 2011.

La sovrapposizione dei fotogrammi connota il film di un *mood* psichedelico che ben restituisce sullo schermo gli effetti lisergici e spiritici del rituale nel suo compiersi e contestualmente occhieggia alle apparizioni fantasmatiche, ottenute con il medesimo effetto, rese celebri dall'*Inferno* prodotto dalla Milano Film nel 1911.

Dall'edizione del 1966 in poi viene inserita anche una ulteriore citazione cinefila dal sapore dantesco: all'acme dell'orgia vengono sovrainpresse alcune scene dal film *La nave di Satana* (Hunter 2012, p. 82) che conferiscono a *Inauguration of the Pleasure Dome* una componente meta-riflessiva – sul cinema e sulla perversione compiuta dal mondo dello spettacolo – che l'edizione a tre schermi non aveva. Non sembra quindi un caso che le scene prelevate dal film di Lachman e a loro volta sovrinprese tra loro, siano proprio quelle dell'ingresso dei visitatori al baraccone infernale allestito dall'imbonitore alla fiera e quelle della “vera” ascesa dei dannati nella visione dell'Ade. Come gli inferi, lo spettacolo è il luogo di perdizione sensoriale e morale, nel quale il cinema e le sue star sono al contempo officianti di un macabro rituale che si ripete sempre uguale (il film) e corpi sacrificati che continuamente in questa cerimonia si rinnovano, proiezione dopo proiezione, non trovando mai la pace dello spirito.

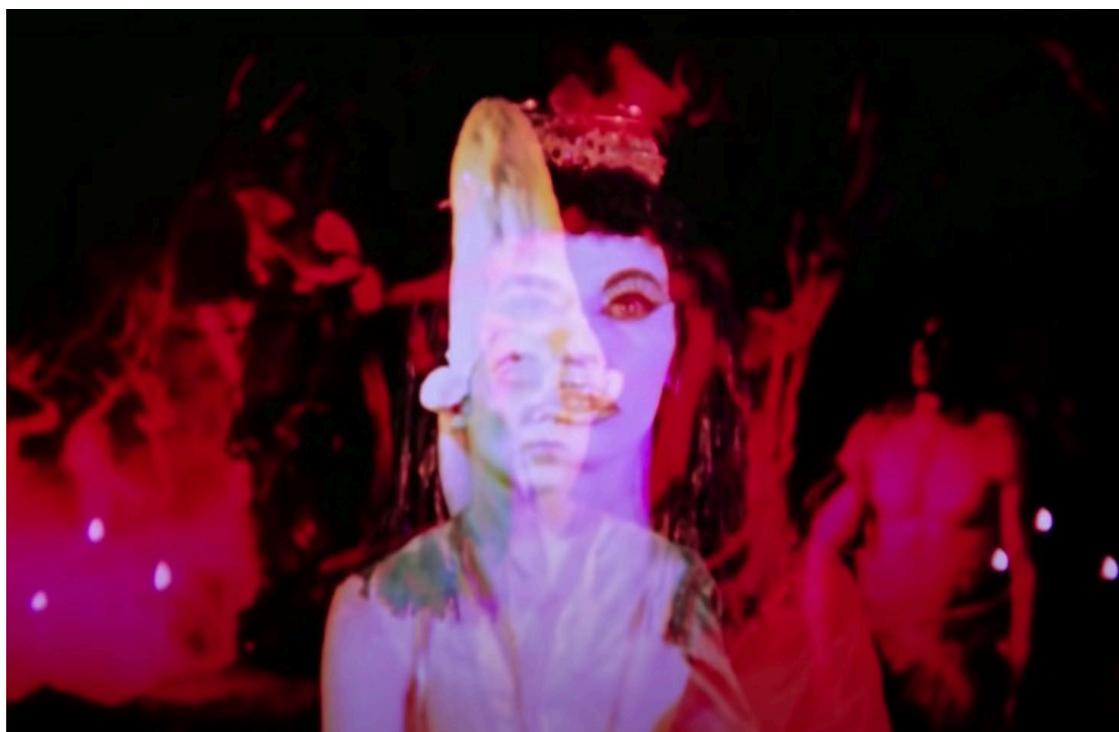


Fig. 3: stillscreen da *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1966.

A rafforzare l'ipotesi di un possibile parallelismo, nel film di Anger, tra mondo del cinema e mondo infernale sembrano concorrere alcune ulteriori citazioni di immagini della *Commedia* che non sono, a oggi, ancora state messe in evidenza.

Nel canto I dell'*Inferno* di Dante troviamo il poeta smarrito, non cosciente della maniera in cui sia riuscito a pervenire in quel luogo (vv. 1-12): la corruzione morale della sua epoca gli ha fatto perdere la razionalità e la devozione genuina verso Dio, e quando incontra Virgilio viene rimproverato perché, anziché salire verso la felicità, è scivolato verso il male (vv. 61-90). Sembra che questa immagine venga ripresa, ribaltandone completamente il significato morale, nell'incipit di *Inauguration of the Pleasure Dome*, quando nella prima scena lo spettatore si risveglia – qui l'immagine è volutamente sfocata – in un luogo che non conosce, nella prossimità di quello che scopriamo di lì a poco essere il giaciglio di Samson De Brier, la guida spirituale del viaggio iniziatico che stiamo per intraprendere. De Brier lentamente si alza e ci guida verso il percorso di recupero di una devozione, quella thélemica, basata sulla volontà di asceti verso una felicità individuale data dall'assecondare ogni tipo di desiderio carnale. Questa interpretazione può sembrare una forzatura, dato che i personaggi nel cinema di Anger non parlano, spesso non hanno nemmeno dei nomi propri o interpretano più figure iconiche contemporaneamente, come in questo caso⁴, ma è stato lo stesso regista a sottolineare come

[...] my films are, even though it may be a surprise to hear this, I consider them narrative films. In other words, I have characters – I don't necessarily say 'this is Tom, and this is Dick and this is Harry'... but my [films] do have human characters in them. They follow through a progression and development... In visual terms, you're introduced to a character (Anger in Taberham 2018, p. 39).

L'ipotesi che il personaggio di Samson De Brier possa rifarsi a Virgilio e lo spettatore essere collocato nel ruolo di visitatore che fu di Dante è rafforzata dal fatto che, sulla soglia d'ingresso della stanza dove si svolge il rituale, la macchina da presa indugia per un attimo alle spalle di De Brier, fermo davanti a un quadro con tre fiere, qui salutate probabilmente in senso positivo come elementi (lussuria, superbia, traviamiento etico) attraverso i quali recuperare l'individualità castrata dalle norme sociali e dalle forme di religiosità tradizionali.

Il rituale che segue è ovviamente costellato da trasformazioni demoniache e apparizioni luciferine continue, oltre che dai già citati *footage* dal film di Lachman. Il

⁴ I personaggi per cui De Brier è stato accreditato per questo film sono: Lord Shiva, Cagliostro, Osiride, Nerone, La grande bestia 666 (personaggio che probabilmente rappresenta l'alter ego di Crowley).

tema luciferino e i tentativi di evocazione del demonio sono una costante che attraversa la cinematografia di Anger esplicitata soprattutto in due titoli successivi: *Invocation of my demon brother* (1969) e *Lucifer rising* (1980).

Magniloquente e ambiguo, *Inauguration of the Pleasure Dome* rappresenta il tentativo di costruire una grandiosa allegoria del cinema come rituale arcano, perverso ma affascinante e seducente.

Di segno estetico opposto sono invece i libri fotografici composti da Anger, *Hollywood Babylone* e il successivo *Hollywood Babylon II* (Anger 1959; Anger 1984), che narrano di omicidi, tradimenti, overdose, macabri rituali e dettagli scabrosi accaduti del mondo del cinema americano e spesso legati a personaggi ancora viventi. Questa sorta di catalogo dei dannati e delle loro peccaminose esistenze nell'inferno dorato hollywoodiano trova, a mio avviso, un facile antecedente proprio nella prima cantica e nei vari corpi straziati dai vizi e dai relativi contrappassi dei contemporanei di Dante.

Visioni oniriche di un inferno perduto: il *Fellini-Satyricon*

Se per il film di Anger non sono ancora stati compiuti studi di ampio respiro che ne analizzino i rapporti con l'inferno dantesco, per quanto riguarda il secondo film qui preso in considerazione, il *Fellini-Satyricon*, sono state avanzate, fin dalla sua uscita, alcune ipotesi interpretative che hanno messo in luce la filigrana dantesca. Ecco cosa osservava nell'estate del 1969 Alberto Moravia in un'intervista a Fellini, dopo aver visto l'anteprima del film:

[...] ambienti oscuri, sotterranei, sordidi, misteriosi del tuo film suggeriscono l'idea dell'Inferno. Un inferno per niente morale, tutto fisico, simile a quello di certi pittori primitivi antecedenti a Dante. Un inferno senza purgatorio e senza paradiso. L'inferno di una natura viziosa e al tempo stesso innocente che si esprime egualmente nella bellezza di Gitone e nella bruttezza dei mostri (Moravia, 1969, p. 112).

Come ha già evidenziato Gian Piero Brunetta, Federico Fellini è certamente stato «l'apostolo più rappresentativo del verbo dantesco sullo schermo» (Brunetta 2015). Il suo interesse per la *Commedia*, e specialmente per la prima cantica, si esplicita più chiaramente solo da *La dolce vita* in poi (Welle, 1993); tuttavia, la smisurata passione di Fellini per l'*Inferno* è di molto precedente al peregrinare indolente del personaggio di Marcello per le vie dissolute della città eterna.

Leggendaria e riportata in decine di aneddoti la sua ossessione per il già citato *Maciste all'inferno*, il primo film che Fellini ricordasse di aver visto da bambino, al punto che si racconta che tutti i suoi film fossero in realtà un tentativo di ripetere in qualche modo la pellicola di Guido Brignone (Bertetto 2016 p. 64).

Certo è che nel 1965, dopo due capolavori come *La dolce vita* e *8½*, *Giulietta degli spiriti* è accolto tiepidamente dalla critica e Fellini entra in crisi: si interessa sempre di più allo spiritismo, frequenta veggenti e sensitivi e inizia a utilizzare LSD a scopo terapeutico (Kezic 2007, p. 249). L'anno successivo Fellini incomincia a lavorare a *Il viaggio di G. Mastorna, detto Fernet*, pellicola ispirata alla *Commedia* che non vedrà mai la luce e rischierà di ridurlo in bancarotta. Il film sarebbe dovuto iniziare narrando l'inferno personale del regista, inseguito da orde di produttori che cercavano di costringerlo a girare un film su Dante (Brunetta 2015, p. 18; Tornabuoni 1995, p. 75), come racconta Fellini stesso nel documentario *Block-notes di un regista* (1969); ancora una volta, come per Lachman prima e Anger poi, siamo di fronte a una rappresentazione del mondo dello spettacolo come luogo infernale.

Se anche *Il viaggio di G. Mastorna* resta l'irrisolto più grande della vita di Fellini, che continua a lavorare alla sua sceneggiatura fino alla morte (Cavazzoni, 2008; Fellini e Manara, 2013), alcune immagini dantesche permeano il successivo *Satyricon*, film che rappresenta la rinascita professionale del regista.

Il *Fellini-Satyricon* non è la trasposizione letterale dell'opera di Petronio – rispetto all'originale vi sono scene cambiate, aggiunte e altre omesse – quanto piuttosto un viaggio onirico nel passato di una civiltà perduta, priva di un dio cristiano e dedita all'appagamento degli istinti vitali più triviali. In questo senso, si può rintracciare un primo collegamento sia con l'*Inferno* di Dante, sia con il film di Anger, opere con le quali la pellicola felliniana condivide una serie di elementi costitutivi: la narrazione di un viaggio iniziatico verso la consapevolezza, un'eucarestia blasfema, la presenza di un artista o di un poeta come guida, il continuo alternarsi di situazioni di allucinazione e sogni e, non ultimo, spazi e ambienti non perimetrabili.

A differenza del film di Anger, il *Satyricon* felliniano è una produzione ad altissimo budget, la più massiccia occupazione dei teatri di posa di Cinecittà dai tempi di *Ben Hur* (1959), girato in Technicolor Panavision (35mm anamorfo) con i costumi e le scenografie di Danilo Donati e Luigi Schiaccianoce. Come per tutti i film di Fellini, il *casting* iniziale è fondamentale, molte delle caratteristiche ricercate per questo film sono disegnate e annotate dal regista stesso (Tornabuoni 1995, pp. 136-138), e forse mai come in questa occasione il regista sembra scegliere volti e corpi che appaiono deturpati e storpi quasi quanto quelli dei falsari della decima bolgia infernale.

I riferimenti più evidenti, al limite della citazione, riguardano però alcune scene chiave del film. Il primo si trova nella sequenza del lupanare, una «sorta di mostruosa torre di Babele o un'altra ziggurat al contrario» (Slavazzi, p. 62) che riprende visivamente la struttura a gironi dell'inferno dantesco e che viene azzerata da un terremoto dopo la visita di Gitone, similmente a quanto accade nel canto III dell'*Inferno*. Gli omaggi alla prima cantica proseguono con gli iracondi e gli accidiosi che scaricano tra i vapori i fumi dell'ira del canto VII, visivamente evocati nella scena del bagno prima della cena di Trimalcione. Il successivo pasto si rifà palesemente al canto VI, nel quale i golosi sono rappresentati come esseri privi di un aspetto umano, accovacciati per terra come animali. Si tratta di una delle sequenze più disgustose e spettacolari di tutta la pellicola, con una complessità corale eccezionale anche per un maestro come Fellini.

Richiami più sfumati sono presenti anche nella sequenza dei rituali sessuali, nella quale si compie una sorta di contrappasso al contrario: se nella prima bolgia dell'ottavo cerchio infernale i seduttori venivano sferzati nelle carni per punire la loro ricerca del piacere sessuale, qui le frustate riportano Gitone alla virilità in precedenza perduta.

Anche nel finale Fellini mette in scena un ribaltamento di contrappasso: se nel canto XXXIV Lucifero mastica i propri figli ideali, Caino, Bruto e Cassio, nel film i seguaci del poeta compiono un'eucarestia pagana mangiando il cadavere del maestro per farlo rivivere per sempre nel proprio corpo.

Conclusioni

La riscoperta dell'afflato dantesco in questi film è utile oggi agli studiosi per comprendere meglio una specifica fase dei rapporti tra cinema e letteratura: una fase che permette anche di intravedere *in nuce* gli esiti nel cinema successivo, come ad esempio la pellicola delirante *The Comoedia* di Bruno Pischiutta (1980) o esperimenti filmici monumentali apertamente ispirati a Dante come *The Book of All the Dead* e *The Dante Quartet* (Testa 2004; Elder 2005).

Viceversa, le immagini laide ma seducenti di *Inauguration of the Pleasure Dome* e del *Fellini-Satyricon* sono entrate con la loro dirompente estetica nella storia del cinema degli anni Sessanta probabilmente anche grazie all'evocazione di motivi visuali mutuati dall'*Inferno* di Alighieri, un immaginario che è così radicato nella cultura occidentale che l'incontro con esso, anche se non apertamente esplicitato, riesce ogni volta a scuotere profondamente le corde dei nostri sensi.

L'autrice

Jennifer Malvezzi è ricercatrice presso l'Università di Parma, dove insegna Estetica dei Nuovi Media e coordina il Corso di Alta Formazione in Cinema Documentario e Sperimentale promosso dall'ateneo di Parma con la Cineteca di Bologna. Le sue ricerche si muovono tra gli studi di cultura visuale e l'archeologia dei media, concentrandosi prevalentemente sulle forme audiovisive sperimentali e multimediali e sulla critica cinematografica. Su questi argomenti ha scritto vari contributi che sono apparsi su riviste scientifiche nazionali e internazionali e in volumi collettivi, nonché ha co-curato alcune mostre, rassegne e programmi cinematografici. È autrice della monografia *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano* (Postmedia Books, 2015). È curatrice con l'Archivio Home Movies del progetto "Art & Experimental Film" dedicato al restauro e alla valorizzazione del cinema sperimentale e d'artista in Italia, ed è membro della redazione della rivista scientifica *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*.

e-mail: jennifer.malvezzi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Abrahamsson, C, Wahlgren, A & Anger, K 2017, *California Infernal: Anton LaVey & Jayne Mansfield As Portrayed by Walter Fisher*, Trapart Books, Stockholm.

Anger, K 1959, *Hollywood Babylo*, Pauvert, Paris.

Anger, K 1984, *Hollywood Babylon II*, Dutton, New York.

Asprem, E 2013, *Arguing with Angels: Enochian Magic and Modern Occulture*, State University of New York Press, Albany.

Bernardini, A 1996, 'Il film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano' in *Dante nel cinema*, ed. G Casadio, Longo, Ravenna, pp. 29-33.

Bertetto, P 2016, 'Fellini, lo spettacolo e l'inferno', in *Fellini & Dante: l'aldilà della visione*, atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 29-30 maggio 2015, Sagep, Genova pp. 55-64.

Brunetta, G P 1996, 'Padre Dante che sei nel cinema', in *Dante nel cinema*, ed. G Casadio, Longo, Ravenna, pp. 21-28.

Brunetta, G P 2016, 'L'apostolo più rappresentativo del verbo dantesco sullo schermo' in *Fellini & Dante: l'aldilà della visione*, atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 29-30 maggio 2015, Sagep, Genova, pp. 11-19.

Carrera, A 2019, 'Fellini, Dante and the gaze of Medusa', in *Fellini's eternal Rome*, Bloomsbury Academic, London-New York, pp. 9-20.

Casadio, G 1996, 'I personaggi danteschi nel cinema popolare italiano degli anni Quaranta' in *Dante nel cinema*, ed. G. Casadio, Longo, Ravenna, pp. 77-81.

Cavazzoni, E (ed) 2008, *Federico Fellini, Il viaggio di G. Mastorna*, Quodlibet, Macerata.

Colonnese Benni, V 1999, 'Dante and Maciste: a Very Improbable Couple', *Rivista di Studi Italiani*, vol. XVII, n. 2, pp. 159-161.

Elder, R B 2005, 'Moving visual thinking: Dante, Brakhage, and the works of Energeia', in *Dante and the unorthodox*, ed. J. L. Miller, Wilfrid Laurier University Press, pp. 394-449.

Granade, A 2011, 'When Worlds Collide: Harry Partch's Encounters with Film Music', *Music and the Moving Image*, vol. 4, n. 1, pp. 9-33.

- Fellini, F & Manara, M 2013, *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, Edizioni Del Grifo, Lecce.
- Hunter, J (ed.) 2012, *Black Leather Lucifer. The Film of Kenneth Anger*, Glitter Books, Pownder Springs.
- Iannucci, A A 2003, 'Dante, padre del cinema italiano', in *Incontri con il cinema italiano*, ed. A. Vitti, Sciascia, Caltanissetta, pp. 25-44.
- Iannucci, A A 2004a, 'Francesca da Rimini: The movie', *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. I, pp. 67-79.
- Iannucci, A A 2004b, 'Dante and Hollywood', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 3-20.
- Kezich, T 2007, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano.
- Kirkham, V 2004, 'The off-screen Landscape: Dante's Ravenna and Antonioni's Red Desert', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 107-128.
- Moravia, A 1969, 'Velato di cenere, popolato di mostri, il Satyricon sarà il documentario di un sogno', *Vogue*, 215, 1969, pp. 100-115.
- Slavazzi, F 2009, 'L'immagine dell'antico nel Fellini-Satyricon', in *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, di R. De Berti, E. Gaggiotti, F. Slavazzi, Monduzzi, Bologna, pp. 59-92.
- Taberham, P 2018, *Lessons in Perception. The Avant-Garde Filmmaker as Practical Psychologist*, Berghahn Books, New York.
- Testa, B 2004, 'Dante and cinema: film across a chasm', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp.189-212.
- Tornabuoni, L (ed) 1995, *Federico Fellini*, Rizzoli, Miano.
- Waller, M R 2004, 'Back to the future: Dante and the languages of post-war Italian film' in *Dante, Cinema and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 74-96.
- Welle, J P 1993, 'Fellini's use of Dante in "La dolce vita"', in *Perspectives on Federico Fellini*, ed. P. E. Bondanella, C. Degli Esposti, R. Gottesman et al., G.K. Hall, New York, pp. 110-119.
- Welle, J P 2004, 'Early cinema, "Dante's Inferno" of 1911, and the origins of Italian film culture', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 21-25.

Filmografia minima

- La Divina Commedia. Inferno* (F. Bertolini, G. de Liguoro e A. Padovan, Milano Film, IT, 1911).
- Maciste all'Inferno* (G. Brignone, Fert-Pittaluga, USA, 1926).
- La nave di Satana (Dante's Inferno)*, H. Lachman, 20th Century Fox, USA, 1935).
- Inauguration of the Pleasure Dome – The Sacred Mushroom Edition* (K. Anger, USA, 1966).
- Block-notes di un regista (Fellini: A Director's Notebook)*, F. Fellini, NBC, USA, 1969).

Fellini Satyricon (*Satyricon*, F. Fellini, PEA, IT, 1969).

The Book of All the Dead (R. Bruce Elder, 1975-1984).

The Dante Quartet (S. Brakhage, 1981-1987).



Giulia Govi

A good old text always is a blank for new things. **L’Inferno televisivo di Peter Greenaway e Tom Phillips**



Abstract

A TV Dante – Cantos I-VIII (1989), miniserie co-diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips, consiste nella rimediazione televisiva dei primi otto canti dell’*Inferno* dantesco. Prendendo le mosse dalla già edita traduzione illustrata della cantica a opera di Phillips (1983), Greenaway dispiega in video il complesso discorso metaletterario e polisemico del poeta fiorentino.

Questo saggio riflette sull’originalità della pluricodiale parafrasi greenawayana dell’*Inferno*. Il regista ricostruisce all’interno della cornice televisiva, grazie alla moderna tecnologia Paintbox, un *layout* ipertestuale che, pur echeggiando le scolastiche edizioni del testo dantesco, coniuga oralità, testo scritto, immagini documentarie e inedite, colonna sonora e *pop-up boxes* extra-diegetiche. Il saggio analizza, quindi, alcuni degli episodi della miniserie in cui convergono esperienze sensibili di diversa natura.

A TV Dante – Cantos I-VIII (1989), the TV miniseries co-directed by Peter Greenaway and Tom Phillips, consists in a TV remediation of the first eight cantos from Dante’s *Inferno*. Taking inspiration from Phillips’ formerly work of *Inferno*’s illustration and translation (1983), Greenaway unfolds, through video, the metaliterature polysemy of the Italian poet.

The essay reflects on Greenaway’s innovative pluricodical paraphrase of Dante’s hell. Within the television frame, thanks to Paintbox graphics, he reconstructs an hypertextual layout which reminds of renowned scholastic editions of the text, but also combine orality, written text, documentary images with original ones, soundtrack and pop-up boxes with extra-diegetic comments. Therefore, the essay analyses some of the series episodes in which different forms of experience merge together.



La genesi di un’opera televisiva incompiuta

Il 29 luglio 1990 l’emittente televisiva britannica Channel Four trasmette le prime due puntate di *A TV Dante – Cantos I-VIII*, la miniserie di otto episodi co-diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips. L’idea del 1983 di realizzare un adattamento televisivo della prima cantica dantesca è di Michael Kustow, *commissioning editor*

della sezione artistica della rete. Il progetto prevede trentaquattro episodi – uno per ogni canto dell'*Inferno* – pensati per essere distribuiti in tre blocchi annuali¹, perché il format evolva in sincronia con le tecnologie multimediali.

L'ambizione di Kustow affonda le radici nella coeva pubblicazione editoriale di Phillips: *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. A Verse Translation by Tom Phillips with Images and Commentary* (1983), una traduzione che è anche inedito «commento verbo-visivo» (Bacci 2021, p. 7) in cui le terzine del poema mutano in versi liberi rimati e illustrati simbolicamente. Il ricorso alla frammentazione figurale postmodernista e l'uso ri-creativo, citazionistico e allusivo di immagini più o meno note dispiegano il potenziale associativo inesauribile e la polisemia di Dante.

Kustow propone all'artista londinese di esordire alla regia di una serie televisiva a tema infernale che ricalchi la struttura *multi-layered* delle sue illustrazioni. «Non ancora convinto che la TV, tanto noiosa da guardare, possa essere altrettanto divertente a farsi» (Bencivenni & Samueli 1996, p. 31), si convince dopo che viene interpellato Greenaway, regista "cine-enigmistico" (Bogani 1995) fresco del recente successo di *The Draughtsman's Contract* (1982). L'affinità metodica tra i due è innegabile: entrambi enciclopedici, pur consci della fallacia connaturata alla volontà ordinatrice, sono spinti da un impulso alla catalogazione dell'eterogeneo e del molteplice; le loro reti di riferimento coinvolgono la cultura occidentale quanto la mitologia personale, esprimendo concetti complessi in termini metaforico-allegorici con la manipolazione semantica dell'immagine. Greenaway non crede sia la tecnologia a creare l'artista: qualsiasi mezzo permetta di avanzare nello sviluppo delle proprie idee è utile. In quest'ottica la televisione si configura come un *medium* laboratoriale più clemente del cinema: il lavoro su nastro magnetico consente di sbagliare e sperimentare (Bogani 1995, p. 65) nel reinterpretare la meraviglia di un'opera-mondo come la *Commedia*.

La proposta di co-regia viene accolta entusiasticamente, tanto che l'illustratore accosta sé e il collaboratore ai flaubertiani Bouvard e Pécuchet (Bencivenni & Samueli 1996, p. 31). Nel 1984 Phillips e Greenaway avviano le riprese del canto pilota – *A TV Dante. Inferno. Canto V* – ottenendo dall'emittente l'approvazione a produrre il primo segmento della serie: dal *Canto I* all'*VIII*, *pilot* incluso. Le puntate, di dieci minuti ciascuna, vanno in onda in Gran Bretagna a diciotto mesi dalla fine della lavorazione². Benché *A TV Dante* sia largamente apprezzato dalla critica internazionale, il riscontro del pubblico inglese è disastroso: la revoca dei restanti

¹ Si ipotizza di impegnare a staffetta altri registi oltre alla coppia Greenaway-Phillips per i blocchi successivi al primo.

² Phillips non manca di rimarcare l'ironia della sorte: «gli episodi furono trasmessi un paio alla volta, cosparsi di spot pubblicitari di corn-flakes e cibo per cani (le cui vendite non devono essere state molto favorite)» (Bencivenni & Samueli 1996, p. 48).

canti non tarda ad arrivare e coincide con un cambio di vertici a Channel Four che costa a Greenaway e Phillips il patrocinio di Kustow.

Nel 1992, dopo un passaggio di produzione che rimbalza il format a un'aggregazione di emittenti TV europee, le puntate fino al *Canto XIV* vengono affidate al cineasta cileno Raúl Ruiz. Il suo contributo, discostandosi molto dalla contaminazione intermediale di Greenaway e Phillips, non persuade né la critica né il pubblico: dopo sei episodi e problemi economici sempre più stringenti, *A TV Dante* viene sospesa e il progetto definitivamente abbandonato.

Mettere in profondità d'immagine l'*Inferno* dantesco

La miniserie, permeata dalla strategia illustrativa di Phillips, può leggersi in termini di transcodificazione, in quanto attesta concretamente il passaggio delle migliori virtualità dell'*Inferno* a un codice espressivo e comunicativo altro: quello televisivo. La parafrasi pluricodiale manifesta la capacità audiovisiva insita nell'opera, ottenendo un'«enciclopedia visiva del figurabile iconico, in cui anche "l'impossibile della rappresentazione" ha un esito visivo finale prodotto da immagini virtuali» (Biondi 2008, p. 35). D'altro canto, è vero che *A TV Dante* ingloba e trasforma la prima cantica fino a ripensarla come vera e propria operazione di rimediazione:

These production turn Dante's polysemy into a practice of [...] 'representation of one medium in another'. Both educated in the iconographical method, Greenaway e Phillips represents the different genres and media in which a motif is transmitted. Instead of eliding the previous physical incarnations of a motif, their work highlights process of textual transmission and the polysemic nature of media as material supports (Braida & Calè 2007, p. 12).

I due autori, giocando con la grammatica televisiva, estroflettono il loro mondo interiore, squadernando al contempo l'interiorità di visione di un Dante non più medievale, ma contemporaneo. Attingono a un vocabolario di riprese inedite, immagini documentaristiche e di repertorio³, ma soprattutto si appoggiano alla capacità *newsy*⁴ della tecnologia Paintbox.

³ Greenaway, che esordisce come montatore di filmati presso il Center Office of Information, ha la tendenza a utilizzare il *found footage* in modo espressivo. Non stupisce quindi il processo di identificazione tra la memoria storica dell'epoca e quella contenuta negli archivi che consulta per reperire parte del materiale della serie: mescola spregiudicatamente scene da campi di sterminio, esplosioni nucleari, benedizioni di papa Pio XII e filmati documentaristici.

⁴ Il termine *newsy*, letteralmente "che contiene molte informazioni", è appropriato per indicare l'intrinseca natura della tecnologia Paintbox, la quale consente all'immagine di stratificarsi e di fornire molteplici livelli di informazione.

Presupposto imprescindibile all'approccio co-registico è la concezione figurale della *Commedia* di Erich Auerbach⁵, che i due autori declinano in termini meta-figurali (Liberti 1989, p. 50): rimangono fedeli alla diegesi della prima discesa oltremontana di Dante – la cui natura episodica si presta perfettamente alla rimediazione televisiva – ma la proiettano in una rete semantica e relazionale contemporanea. D'altronde la disarmante attualità del realismo di Alighieri è già emersa dalle illustrazioni di Phillips:

The range of imagery matches Dante in breadth encompassing everything from Greek mythology to the Berlin Wall, from scriptural reference to a scene in an abattoir, and from alchemical signs to lavatory graffiti. And the range of modes of expression is similarly wide, including as it does, early calligraphy, collage, golden section drawings, maps, dragons, doctored photographs, references to other past artworks and specially programmed computer-generated graphics (Fusillo & Petricola 2020, p. 303).

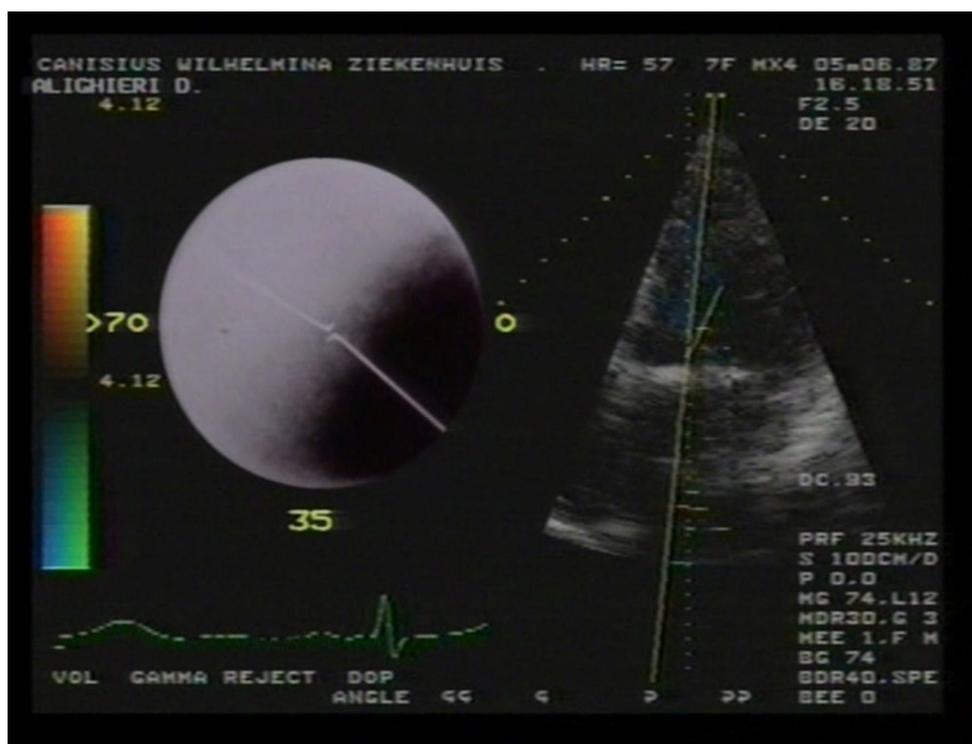


Fig. 1: stillscreen da *A Tv Dante: The Inferno Cantos I-VIII*, 1989, regia di Peter Greenaway e Tom Phillips.

⁵ Il filologo tedesco, riflettendo sul modo d'invenzione di Dante nella *Divina Commedia*, stabilisce l'interdipendenza di significato tra due fatti o persone di cui il secondo è anche adempimento del primo.

L'Inferno di *A TV Dante* non è più un enorme imbuto sotterraneo al centro della terra, né un regno sovrumano e teologico, bensì un cupo luogo interiore e virtuale dalla cui oscurità emergono immagini e personaggi. Greenaway e Phillips collocano il *frame* narrativo entro il *layout* di una macchina per ecografie computerizzate in funzione (fig. 1): la tecnologia è sia sintomo che sogno (Belting 2008, pp. 19-20). Lo smarrimento di Dante avviene in una contemporanea metropolitana brulicante di traffico, e dopo la deterritorializzazione dell'identità selva-peccato si «risale oniricamente verso un passato indefinito» (Casadei 2020, p. 178).

La recitazione della traccia narrativa della cantica – affidata a Phillips nell'episodio pilota, agli attori Bob Peck (Dante) e John Gielgud (Virgilio) o ai dannati in cui incappano i due pellegrini nei restanti episodi – si fonde alle multi-composte visioni infernali di cui il poeta fiorentino è testimone. Non solo: glosse extra-diegetiche che informano e postillano sono la didascalica soluzione, quasi eco alle edizioni scolastiche del poema, adottata dai registi. Finestre interattive numerate – vere e proprie *commentary boxes* – ospitano in primo piano esperti le cui spiegazioni equivalgono alla messa in immagine delle note a piè pagina del testo, aprendosi sull'inquadratura senza interrompere la narrazione: i volti non guadagnano mai l'interezza dello schermo e lo sfondo è sempre dotato di significazione propria.

Anche dei due poeti scorgiamo sempre e solo i primi piani, mentre dei penitenti Greenaway si premura di offrirci un vasto catalogo di sequenze inedite: ammassi di corpi nudi privi di connotazione sensuale suggeriscono la condizione inumana dell'aldilà. Anche le individualità con cui Dante disquisisce durante la catabasi e i demoni infernali si costituiscono come occasioni di ri-creazione simbolica: i due autori traspongono figuramente il concetto hegeliano di *Aufhebung* negando la tradizione pittorica convenzionale, ma al contempo la conservano e la superano con gli effetti di ritocco grafico.

Concorrendo a smentire la convinzione secondo la quale in TV tutto «si traduce all'istante in un fluire interminato di impressioni ottiche» effimere (Bogani 1995, p. 18), il *modus operandi* di Greenaway e Phillips sconfessa l'estetica televisiva che bulimicamente filma e riproduce tutto: un'accurata elaborazione pittorico-concettuale delle immagini investe di dignità culturale e figurale il mezzo. In quanto prodotto destinato a un *medium* verticale, la serie dovrebbe calmierare i picchi di erudizione a cui è solito il cinema greenawayano, ma non per questo la nozione di “profondità d'immagine” che spesso si accosta al nome del regista viene meno: in *A TV Dante* «si contrae un'estensione immensa di riferimenti intertestuali» (Bogani 1995, p. 18). Greenaway approfitta del tempo di ricezione non obbligato e convoglia nella densità dell'immagine un caleidoscopio di informazioni letterarie, pittoriche, filosofiche e

numeriche: il videoregistratore, a differenza del cinema, rende lo spettatore libero di interrompere o ripetere l'azione all'infinito, di trattare la serie come fosse un libro.

L'intarsio ipertrofico di *A TV Dante* ha una specifica finalità espressivo-percettiva: l'insistente sovrapporsi di contenuti di diversa natura, la costante presenza di calligrafie, le alterazioni cromatiche in computer grafica e l'esplicita segnalazione delle linee di contorno che demarcano i diversi materiali incorniciati dallo schermo non anelano a soddisfare il desiderio di immediatezza dello spettatore, bensì a riprodurre la ricchezza sensoriale della sua esperienza:

Ci troviamo avviluppati in un ipertesto nel quale narrazione, commento, visione e immaginazione si fondono in modo tale che contemporaneamente ascoltiamo, leggiamo e guardiamo (Belting 2009, p. 19).

L'ipertesto televisivo di Greenaway e Phillips: alcuni esempi

Ai fini di un'efficace analisi delle puntate non è necessario seguire l'ordine di visione, bensì quello della loro produzione⁶: in questo modo è possibile osservare la curva discensionale di *A TV Dante* che progressivamente sprofonda in un'«impasse creativa insormontabile» (D'Errico 2012, p. 100).

Nel 1984 Greenaway e Phillips tentano di aggiudicarsi l'autorizzazione alla lavorazione della serie tramite la produzione dell'episodio pilota, pur essendo impossibile in quel momento prevedere l'esito del progetto. I novelli Bouvard e Pécuchet giocano d'astuzia scegliendo il canto che Dante riserva ai «peccator carnali» (*Inf.* V, v. 38): l'amore illecito di Paolo e Francesca è il soggetto adatto a coinvolgere un potenziale finanziatore; inoltre è il solo canto in cui un ruolo parlante è affidato a una figura femminile (Bencivenni & Samuelli 1996).

Il volto di Bob Peck compare in primo piano al centro della tetra oscurità dello schermo, recitando con aria trasognata e tenendo gli occhi fissi sullo spettatore: l'insistita strategia degli sguardi in macchina, legittimata dal linguaggio televisivo, apre il canto pilota come una dichiarazione d'intenti. Alla *talking head* dantesca – la cui recitazione è continuamente disturbata da urla strazianti e rumori di fondo – non tardano a sovrapporsi tre cerchi concentrici luminosi attorno ai quali ruotano dei corpuscoli: una video-manipolazione di un radar scan che i due autori hanno reperito

⁶ Viene qui tralasciato il solo *Canto IV*, non perché lo si consideri di minor prestigio, ma per la sua natura precipuamente didascalico-compilativa (D'Errico 2012, p. 100) che poco si presta a fornire segmenti esemplificativi della pletorica transcodificazione televisiva a opera dei registi.

tra i materiali audiovisivi di un archivio olandese che evoca la rappresentazione medievale del cosmo⁷.

Nella parte superiore della circonferenza luminescente si imprimono le riprese inedite di Greenaway dei corpi nudi dei peccatori che seguono passivamente il moto circolare del radar quando, all'improvviso, torreggia l'immagine di un robusto tronco maschile verdastro, manipolato elettronicamente. «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia» (*Inf. V*, v. 4): il verso-didascalia si materializza nella parte inferiore dell'addome del giudice infernale. Il suo nome a lettere cubitali, in latino e in greco, occupa la totalità della cornice oltretombale, finché un ovale contenente occhi iniettati di rosso si fissa sul suo petto e due *pop-up boxes* numerate compaiono nella sezione bassa dell'inquadratura. In una il classicista David Rudkin, nell'altra Phillips: i due chiariscono il ruolo di «demoniaca macchina del giudizio» (Pasquini & Quaglio 2000, p. 54) di Minosse. Dietro al riquadro-glossa che ospita il teologo Kenelm Foster, invece, si staglia un triangolo isoscele luminoso che, roteando, si avvicina e si allontana dall'esperto come se stesse pulsando. Foster deduce allora che Minosse sia nell'*Inferno* dantesco una sorta di Dio caricaturale, sinteticamente reso con una figura richiamante la Trinità, che si capovolge «in maniera tale che quella figura geometrica assuma un significato uguale e contrario» (Amaducci 2007, p. 100).

Una sequenza sinestetica implementa il *climax* verbale (*Inf. V*, vv. 5-6) con cui il re di Creta adempie al suo incarico: entro nove riquadri che parcellizzano l'oscurità del fondale si affastellano i corpi delle anime dannate, il suo tronco verde invade nuovamente la scena, la camera indugia sul suo respiro affannato e spasmodico, un urlo acuto dilania l'inquadratura. Un dannato, dopo essere stato schedato, viene precipitato.

L'invettiva di Minòs contro la catabasi di Dante è l'occasione per gli autori di introdurre il loro Virgilio televisivo: il primo piano di Gielgud si materializza sulla pagina di destra di un libro aperto – forse l'*Eneide*, forse la *Commedia*? – come fosse un'«illustrazione in movimento» (Amaducci 2007, p. 101). L'autorevole voce virgiliana rammenta che il viaggio di Dante è voluto dal Cielo, il medesimo che fa sfondo alla finestra occupata dal volume che lo incornicia.

L'ingresso nel secondo cerchio coincide col sovrapporsi di tre rettangoli di diversa misura: in ognuno di questi scorrono immagini documentaristiche di bufere, uragani e trombe d'aria. I registi scelgono di mantenere il tappeto sonoro e il commento originale delle riprese, non rimuovono nemmeno la barra del *timecode* del video centrale:

⁷ A questo proposito Phillips dichiara: «A Marconi radar film of aeroplanes circling about an airport gave us, with its concentric circles and aethereal blips of movement, the ideal image of mediaeval cosmology, complete with angels in flight».

[...] La voce di Dante, che si è interrotta per breve tempo per dare spazio all'audio originale, aspetta di agganciarsi a una parola pronunciata dalla voce del commentatore di uno dei documentari, "hurricane", per riprendere il suo racconto, dicendo "the hellish hurricane", ovvero il dantesco "la bufera infernal" (Amaducci 2007, p. 102).

In successione compaiono le scritte «carnal», «flesch», «flesh», a rimarcare la natura universale del peccato di lussuria. In ossequio all'efficacia del paragone dantesco tra i peccatori carnali e il volo degli stornelli, sul piano visivo, e i lamenti delle gru, sul piano acustico, la *Commedia* viene trattata «non come una fonte possibile di una narrazione tradizionale, ma come la straordinaria occasione di visualizzare direttamente il testo» (Amaducci 2007, p. 101). Dunque un filmato di microrganismi in bianco e nero si stratifica su immagini di stormi di uccelli in volo, che Phillips tinge di rosa e rosso ricorrendo alla computer grafica, mentre nel momento in cui compare sullo schermo la *pop-up box* extra-diegetica dell'ornitologo Ian Armstrong l'audio in sottofondo è quello di gru che «van cantando i lor lai» (*Inf. V, v. 46*)⁸.

Virgilio presenta a questo punto Semiramide: una moneta antica resta fissa al centro della scena e una serie di spezzoni di film pornografici, montati *ad hoc* e modificati come fossero termografie, le scorrono dietro. Interviene un classicista a spiegare che la regina assira, scopertosi il suo rapporto incestuoso con il figlio, per allontanare da sé il biasimo stabilì ogni vizio lecito per legge. Mentre l'uomo parla, alle sue spalle un video immortala la corsa di un ghepardo: le immagini del felino richiamano alla memoria la lonza del canto I, allegoria della lussuria e primo impedimento alla via della salvezza di Dante. Viene poi Didone, il cui nome latino è elettronicamente vergato nella parte inferiore destra dello schermo: mentre una figura femminile nuda occupa la sezione superiore alla didascalia, un teologo e di nuovo un classicista ne raccontano le tragiche vicende amorose. Elena di Troia è ridotta a sagoma antropometrica di sé: sarebbe iriconoscibile se non comparisse il suo nome in greco – e lo stesso vale per Achille. Sono citati anche Paride e Tristano: quest'ultimo, designato dal suo nome in carattere gotico-medievale, è rappresentato dalla termografia di un uomo supino.

⁸ Non mancano nella serie ricorrenze di immagini tratte dagli studi sul movimento di Edward Muybridge, inventore della zoopraxografia e prefiguratore della proiezione cinematografica. Si veda a proposito il testo della prima cantica illustrato da Phillips (Phillips, 1985 [1983]): non è raro incappare in collage in cui l'artista ricorre a cronofotografie di Muybridge che immortalano corse di animali e uomini che salgono e scendono le scale. Nella fattispecie, Phillips realizza la tavola "Canto V/3: Birds" rifacendosi al volo dei piccioni di *Animal locomotion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movement* (Muybridge, 1887) per illustrare i lussuriosi, che nel canto dantesco sono assimilati a stormi.

L'uso delle termografie, di immagini cioè che registrano il calore del corpo, è particolarmente consono al girone dei lussuriosi, dove evidentemente il corpo e il suo calore hanno avuto un'importanza notevole in vita. Essendo anime e non più corpi, il loro calore è un'immagine che testimonia la registrazione fissa, fotografica, della passione che provavano un tempo (Amaducci 2007, p. 104).

Disegni di volti realizzati da Phillips si moltiplicano entro sei finestre rettangolari: si tratta di visi scomposti e ricomposti come collage, privi di connotati peculiari; non sono volti. I registi insistono sulla capacità del testo dantesco di procedere per paradigmi: anche loro, come il poeta fiorentino, propongono un catalogo esemplificativo di uomini che si dispiega anonimamente sotto i nostri occhi.

L'immagine termografica di un uccello in volo si avvicina progressivamente allo spettatore. Gli autori, di nuovo, visualizzano il testo del poema, trasponendo in immagine la similitudine dantesca che accosta l'avanzare di Francesca da Rimini e Paolo Malatesta al rientro di colombe al nido. Si ode solo la voce di Susan Crowley, l'attrice che interpreta Francesca: il colloquio tra lei e Dante muta in un monologo. Crowley emerge, nuda, dall'oscurità della cornice infernale; dietro di lei Paolo l'accompagna, in disparte. Quando la donna pronuncia per la prima volta la parola incipitaria delle famose tre terzine – «Amor» – l'immagine va a nero e la scritta infuocata «LOVE» si staglia sul suo primo piano. Il testo si spegne progressivamente, salvo poi riaccendersi quando la parola viene pronunciata nuovamente. Accade spesso, nel corso di tutta la serie, che il testo scritto si inserisca graficamente sulle immagini: una simile scelta non va a detrimento della loro potenza: scritte e didascalie concorrono alla profondità, alla stratificazione, in quanto si costituiscono esse stesse come immagini. Nel momento in cui pronuncia il celebre verso «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*Inf.* V, v. 136) le labbra della peccatrice vengono capovolte verticalmente in modo che combacino con la lettera "V" della scritta «EVE» che va a occupare l'intero quadro. Francesca viene arbitrariamente apparentata a Eva, la peccatrice per antonomasia, in quanto ambedue hanno disobbedito "sommettendo la ragione al talento".

Infine, lo svenimento di Dante con cui si chiude il canto viene compendiato dai registi attraverso l'esplicita simbologia grafico-medica che ricorrerà anche negli altri episodi della serie come parametro indiziario della salute e dello stato d'animo del poeta: entro i contorni di un'ecografia su cui è riportato il nome del paziente – «Alighieri D.» – e sui cui bordi è ancora leggibile il nome dell'ospedale olandese da cui la sonografia proviene – «Canisius Wilhelmina Zieckenhuis» – le sinusoidi di un elettrocardiogramma fanno intuire l'avvenuta perdita dei sensi.

Trascorsi tre anni dalla presentazione di *A TV Dante. Inferno. Canto V* – ritenuto il primo capolavoro televisivo, ma anche un «definitivo esempio di stupidità pretenziosa» (Bencivenni & Samueli 1996, p. 31) –, tra ripensamenti da parte dell'emittente per ragioni specificamente economiche e difficoltà nel trovare finanziatori per la realizzazione, Greenaway e Phillips ottengono il via libera di Channel Four per la produzione dei restanti episodi.

La sigla della miniserie, paragonabile a una video-sineddoche, mostra allo spettatore le anteprime dei contrappassi: otto settori numerati con cifre arabe contenenti ammassi di corpi nudi scorrono verso il basso, suggerendo un moto discendente. Mentre il *voice-over* recita la prima terzina della protasi del canto II, in un riquadro al centro dello schermo – una struttura simile a un ascensore o a un montacarichi reticolato di colore blu⁹ – vengono mostrati i peccatori, ora stanti e disposti ordinatamente, illuminati a intermittenza da un fascio di luce che allude alla loro discesa agli inferi. Cruciale per la comprensione delle scelte stilistiche e visuali successive è la prima *commentary box* di tutta la serie: Phillips, incorniciato in una finestra a fondo scuro, pronuncia la premessa programmatica che apre il *Canto I*, «A good old text always is a blank for new things».

Sullo schermo dell'ecografia medica si imprimono la data e l'ora dello smarrimento del pellegrino nella selva oscura. E poiché il viaggio ultraterreno di Dante si colloca nell'esatta metà del corso medio della vita, alla dicitura in lettere si sostituisce una codificazione numerica – «0, 35, > 70» – che si colloca in corrispondenza di ogni quadrante del radar, mentre la lancetta dello scan oscilla tra lo 0 e il 35. La dorata maschera funebre del poeta si dissolve sul volto di Peck: l'agitazione del pellegrino si placa dopo che, superata la foresta, giunge ai piedi dell'assolato colle della Grazia.

Segue il quadro delle tre fiere: la prima ad apparire è la lonza. Lo schermo si azzera e come fosse una superficie pittorica accoglie in tre cornici di diversa grandezza il sinuoso moto ravvicinato della pelliccia maculata di un ghepardo. Il poeta, atterrito, cerca di rincuorarsi guardando il sole, che si trova nella costellazione dell'Ariete: di nuovo il radar scan manipolato a cosmo, ma sullo sfondo si insinua il «pel macolato» (*Inf.* I, v. 33) della lonza-ghepardo. Incorniciato dal manto della lonza svetta il primo piano di un leone che, incedendo minacciosamente contro lo spettatore, spalanca le fauci: il naturalista David Attenborough discute dalla sua glossa-finestra sulla plausibilità che Dante abbia mai visto un leone. Greenaway e Phillips scelgono la sequenza di un cane in corsa di Muybridge – dai colori graficamente distorti – per introdurre il terzo impedimento: la lupa. La cronofotografia

⁹ Stando a Kretschmann (2015) il cubo a fondo blu con il motivo della griglia è da considerarsi un'altra citazione-omaggio a Muybridge.

si iscrive entro le porzioni di schermo che ancora ospitano le immagini delle altre due fiere (fig. 2): un nuovo riquadro di Attenborough fornisce informazioni circa la distinzione tra lupi forastici e cani domestici, mentre dietro di lui scorrono immagini di lupi nella neve. A chiarire i significati simbolici è Phillips: «the trinity of beasts represents the levels of sin: the leopard, the superficial sins of flesh and concupiscence; the lion, the sins of ambition and pride; and the she-wolf, the deep-seated sins of envy and malice» (Kretschmann 2015, p. 245).



Fig. 2: stillscreen da *A Tv Dante: The Inferno Cantos I-VIII*, 1989, regia di Peter Greenaway e Tom Phillips.

Virgilio si presenta a Dante, e i registi accostano alla testa parlante del maestro due attori che impersonano Enea e Anchise: il giovane eroe dardano, di cui il poeta lombardo ha cantato le gesta, porta l'anziano padre sulla schiena; alle loro spalle un flusso di immagini tratte da vecchi peplum cinematografici azzerà il nero. Quando Dante lo supplica di salvarlo dalla lupa, l'intero quadro mostra sempre più nitida la sequenza del cane in corsa di Muybridge: il moto dell'animale rimane impresso anche sulla veduta a volo d'uccello della città in bianco e nero che si impossessa dello schermo nel momento in cui Virgilio annuncia la profezia del veltro. La sagoma del cane si ingrandisce e si incendia fino a sconfinare il proprio contorno, mentre il

maestro di Dante ne depreca la cupidigia. Di nuovo si rimette a Phillips il compito di esplicitare il significato dell'oscuro motivo allegorico: il veltro è un salvatore, colui che arriverà per ristabilire l'ordine nella società, quindi, non senza ironia, l'illustratore infila una sequela di nomi che va da Napoleone a Mussolini.

In chiusura di *Canto I*, Virgilio invita Dante a seguirlo attraverso l'Inferno, anticipando la sua assenza in Purgatorio e in Paradiso; il volto di Joanne Whalley, l'attrice che presta il volto a Beatrice, appare al centro del tondo luminoso, mentre Dante si dice pronto a compiere il viaggio.

Il *Canto II* si apre con la parafrasi figurata del proemio della prima cantica: spezzoni documentaristici inerenti animali che al calare della sera si ritirano sono in dissonanza con il dubbio di Dante circa la legittimità del suo viaggio. Il poeta invoca le Muse e si rivolge al suo maestro per essere rincuorato: il volto di Gielgud affiora, di nuovo, dalle pagine di un volume che si colloca al centro del cubo reticolato, sul cui fondo una mano illustra infograficamente la struttura dell'Inferno.

I registi accostano nuovamente Enea e Anchise alla *talking head* di Virgilio: i due troiani guadagnano il centro della scena e, volgendo la schiena allo spettatore, si incamminano verso il centro della nota circonferenza luminescente. La catabasi di Enea è avvenuta per volere di Dio affinché egli potesse fondare Roma; lo stesso vale per san Paolo, salito in Paradiso con il benessere dell'Altissimo, in modo che al suo ritorno egli potesse rafforzare la fede nei cristiani: una croce infuocata si accende così nel fondale nero, e su di essa si accumulano riprese cinegiornalistiche del Vaticano. Al tema romano si sovrainprime in *loop* il corpo dell'uomo nudo di Muybridge che sale e scende le scale – graficamente virato con il colore rosa – evocando i movimenti ascensionali e discensionali delle due esemplari imprese oltremondane.

Anche Dante gode di ottime raccomandazioni celesti: Beatrice, spinta da amore¹⁰, è scesa dal Cielo al Limbo per intercedere a favore del suo viaggio. Dai tondi luminosi costellati da corpuscoli emerge il volto di Whalley che si fa via via più definito. In breve tempo ai suoi connotati si sovrappongono, a rotazione, quelli di alcune tra le più famose attrici del cinema hollywoodiano. La camera indugia sul labiale della donna, mentre il suo sguardo viene sostituito da quello di Lauren Bacall, Kim Novak, Judy Garland, Marilyn Monroe, Louise Brooks, Jean Harlow e Joan Crawford.

Lungi dall'essere casuale, il video collage risulta pertinente con la scelta di intersecare diverse memorie – quella della tradizione letteraria dantesca, che

¹⁰ Analogamente al canto pilota, alla pronuncia della parola «LOVE» il lemma in fiamme guadagna, a lettere cubitali, la pienezza dello schermo: i registi per quest'occasione optano per il bianco e nero in quanto il rosso del *Canto V*, allusivo alla passione sfrenata e incontrollabile, sarebbe stato poco consona associato a Beatrice.

evidenzia l'adorazione spiritualmente corroborante per la donna angelo, e quella del XX secolo, che mette in risalto la quasi idolatria per le moderne celebrità (Kretschmann 2015). Al contempo, una simile tecnica di ibridazione dell'immagine illumina la complessità ontologica di Beatrice come «blessed spirit who has abandoned the terrestrial in favour of the celestial» (Fusillo & Petricola 2020, p. 310).

Dietro al cerchio che incornicia la futura guida paradisiaca di Dante compare un luminosissimo triangolo isoscele rivolto verso l'alto: il simbolo divino è una sintesi che allude al fatto che la stessa Vergine Maria, mossa da pietà per il pericolo cui Dante stava andando incontro, ha chiamato Lucia raccomandandogli il pellegrino. Mentre in video-nota Malcolm Wren spiega che Lucia, martire e santa protettrice della vista, è colei che Dante ha scelto in ragione di una malattia agli occhi in età giovanile, sullo schermo appare la scritta corsiva *care of the eyes*, accompagnata da immagini di medicinali oftalmici. Così come nel testo si accostano antitetivamente le tre fiere e le «tre donne benedette» (*Inf.* II, v. 124), nella serie tre circonferenze entro le quali si inseriscono i volti femminili di Beatrice, di Lucia e della Vergine vanno a formare un triangolo; non a caso, esso si sovrappone a tre rettangoli uno dentro l'altro, nei quali compaiono le allegorie degli animali. Chiude l'episodio un montaggio elettronico dedicato ai fiori, le cui corolle chiuse e reclinate per l'assenza di luce si schiudono e si drizzano sullo stelo al solo captare i primi raggi solari del mattino: Greenaway e Phillips traducono in immagini in movimento la similitudine stilnovistica che Dante utilizza per dirsi rinfrancato.

In *Canto III* Gielgud recita le «parole di colore oscuro» (*Inf.* III, v. 10) dell'iscrizione alla sommità della porta infernale. Queste poi si materializzano sullo schermo come fossero incise su una stele. La parola «HOPE» ai quattro lati della lastra viene continuamente rimossa o imbrattata, ma ogni qualvolta la si censura essa ricompare vergata in un'altra lingua. Dante è sgomento, ma il suo maestro lo esorta ad abbandonare ogni dubbio: l'immagine fissa di una stretta di mano al centro di una finestra si staglia all'improvviso sullo sfondo nero, su cui appare la cifra araba 1.

Nell'immaginario di Greenaway e Phillips la pena degli ignavi diviene epitome grafico-elettronica: la parte superiore del quadro è disturbata da effetti di *dropout* e *jitter* – il cui rumore evoca il ronzio degli insetti – mentre la porzione inferiore dello schermo si riempie di brulicanti lombrichi. Dante scorge tra i pusillanimi il pontefice Celestino V che, abdicando dopo soli cinque mesi, consente l'ascesa di Bonifacio VIII, il papa che relegherà il poeta fiorentino all'esilio:

Greenaway e Phillips, in questo punto, accavallano la nota degli esperti alle immagini di repertorio di un giovane Pio XII, il cui pontificato coincise con alcuni

degli eventi storici più gravi del XX secolo; soprattutto, su papa Pacelli graverà per decenni la pesantissima accusa di non aver mai condannato né di essersi impegnato per fermare le deportazioni degli ebrei nei campi di concentramento, cosa di cui era a conoscenza. Non a caso le anime che attendono sulle rive dell'Acheronte l'arrivo del traghettatore [...] vengono paradigmaticamente accostate ai deportati della Shoah (D'Errico 2012, p. 99).

Il vecchio e canuto Caronte viene coerentemente impersonato da un uomo anziano, barbuto ed emaciato, le cui riprese i registi virano in negativo. La telecamera zooma sui suoi «occhi di bragia» (*Inf.* III, v. 109), sia mentre minaccia le anime che deve trasportare sull'altro versante del fiume, sia quando intima a Dante di andarsene, in quanto è il solo a non essere destinato alla dannazione. La sequenza si ripete identica, seppur con un commento diverso, nell'episodio *Canto VIII* all'apparire di Flegias, il traghettatore che conduce le anime attraverso lo Stige: lo scopo dei registi non è diversificare i ritratti delle due figure mitologiche, bensì porre l'accento sulla loro identica funzione di nocchieri infernali (Kretschmann 2017, p. 243).

Il terremoto accompagnato da vento e lampi vermigli che porta Dante a svenire sul finire del canto viene risolto da Greenaway e Phillips con un avvicinarsi di riprese – dalle tinte rossastre e in bianco e nero – riguardanti i disastrosi effetti delle onde d'urto dei test e delle esplosioni nucleari: i due autori scelgono immagini moderne, riconoscibili e al contempo altamente simboliche che possano facilmente fungere da ponte mnemonico-associativo.

In *Canto VI* Dante si trova nel terzo cerchio – indicato dalla cifra araba che appare sulla porzione destra della scena –, dove una pioggia di neve e grandine batte senza posa sui peccatori. I loro corpi si dimenano freneticamente mentre annaspano in una coltre di fanghiglia puzzolente. Cerbero, mostro latrante che graffia e scuoiava, nella versione televisiva è interpretato dal ballerino Laurie Booth: il «ringhiante essere umano [...] tra contorcimenti del corpo e persistenza dell'immagine viene trattato come un personaggio baconiano; del Bacon che dipinge il grido prima dell'orrore, la fisiognomica dei volti e dei corpi devastati dal vortice degli istinti e dei desideri» (Liberti 1989, p. 52). La demoniaca figura televisiva nasce dal rapporto tra Booth e il *medium*: le tracce lasciate dalle sue movenze si stratificano nella viscosa sostanza del video configurandosi in una sorta di *glitch* in cui la danza contemporanea interseca il *moving-collage* (Fusillo & Petricola 2020).

Successivamente, con una sequenza di «a few nice “comic” bits» (Iannucci 1993, p. 43), viene introdotto il goloso Ciacco, concittadino di Dante. Dal letto di dannati si solleva un uomo corpulento il cui volto viene sostituito dalla testa di un

maiale. Non appena costui inizia a parlare, una finestra incornicia un cardias umano che si contrae come fosse una bocca. La scena viene tripartita da rettangoli incastonati gli uni negli altri: vedute di Firenze si alternano alle riprese di un maiale in una porcilaia e alla bocca parlante dello stomaco. Dopo che un esperto ha asserito che i maiali mangiano tutto, si accumulano spezzoni di film le cui scene rimarcano la natura incontinente del peccato di gola.

Il goloso vaticina sulle vicende politiche di Firenze dopo il 1300: la rivalità tra guelfi Bianchi e Neri porterà allo scontro armato le due fazioni, le quali si cacceranno a vicenda sino a quando la parte Nera avrà la meglio grazie all'appoggio di papa Bonifacio VIII. Un pattern di gigli fiorentini invade pertanto lo spazio della scena, che di seguito «viene occupato da una mappa della città di Belfast e le faziose controversie politiche medievali lasciano spazio [...] alle occupazioni sessantottesche e alle manifestazioni di strada per la lotta dei diritti civili degli anni Settanta» (D'Errico 2012, p. 102). Entro la cornice decorativa a motivo fiorentino si imprimono le parole corsive vergate in rosso dei tre peccati che, secondo Ciacco, sono motivo di rovina per la città: superbia, invidia e avarizia (fig. 3). Greenaway e Phillips visualizzano i lemmi come emblemi schematici assimilabili alle fiere che impediscono il cammino di Dante verso la salvezza: la loro ragion d'essere scaturisce dai valori astratti che concretizzano.

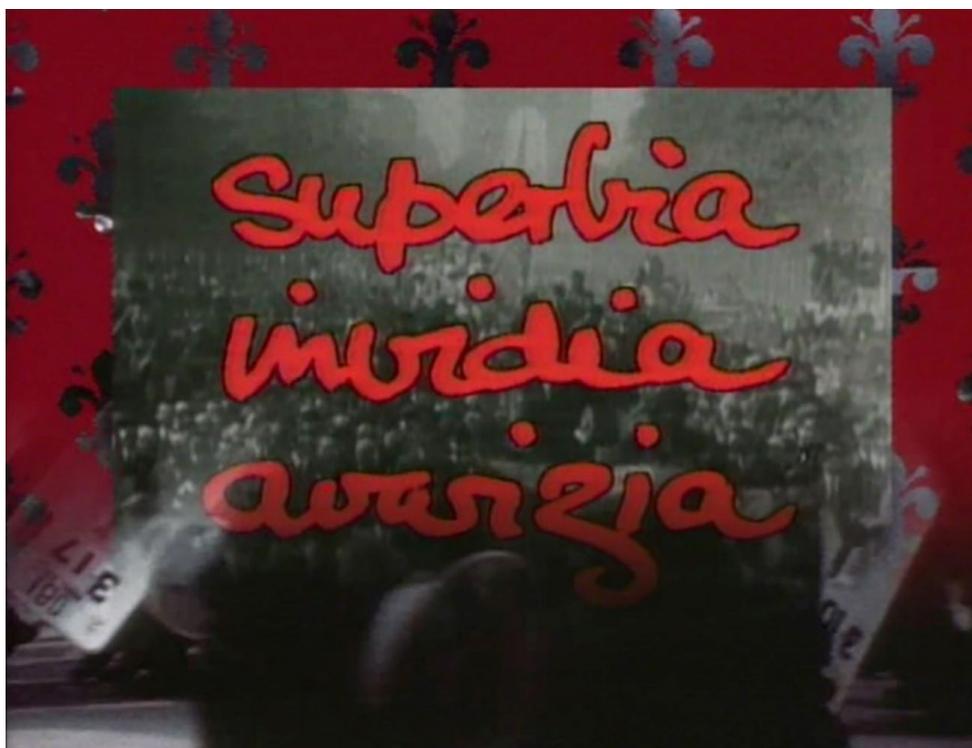


Fig. 3: stillscreen da *A TV Dante: The Inferno Cantos I-VIII*, 1989, regia di Peter Greenaway e Tom Phillips.

I due pellegrini all'ingresso del quarto cerchio incappano in Pluto, a guardia della sede in cui vengono puniti i peccati di avarizia e prodigalità. Il demone apre l'episodio con la sua interiezione cacofonica: «Papé Satán, Papé Satán Aleppe!» (*Inf.* VII, v. 1). La resa visuale del suo "chiocciare" è più efficace della recitazione stridula e insistente del suo verso oscuro: il linguaggio televisivo è spinto alle sue colonne d'Ercole, tagliando, assemblando e velocizzando la goffa coreografia di un ballerino che sbatte le ali imitando una gallina alle riprese di una testa di gallinaccio. Phillips, materializzandosi sullo schermo commenta extra-diegeticamente con un aneddoto su James Joyce: quando venne chiesto allo scrittore cosa ci fosse alla base del suo sperimentalismo linguistico, egli aprì una copia del poema di Dante e recitò il primo verso del canto VII dell'*Inferno*.

Nel poema, gli avari occupano la parte sinistra del cerchio e i prodighi la destra; entrambi spingono faticosamente grossi macigni con il petto e una volta giunti a metà del rispettivo semicerchio cozzano gli uni contro gli altri, spingendosi nelle opposte direzioni. L'interpretazione meta-figurale ha per soggetti da un lato i moderni *broker* finanziari, indaffarati nelle loro isteriche trattative, dall'altro i *garimpeiros* di Sierra Pelada; lo scontro viene suggerito dall'ipnotico quadruplicarsi dello schermo in cui il girato inedito di Greenaway viene montato in modo che l'eterno cammino in senso opposto dei dannati assuma l'aspetto di un inquietante carosello.

Circa l'*excursus* filosofico sulla Fortuna, nella cantica l'intelligenza celeste che giudica e governa giustamente diviene ipotiposi femminile e Greenaway e Phillips non mancano di rappresentarla vividamente: una donna nuda, nella posa dell'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci, si iscrive nella circonferenza più esterna del tondo luminoso e lentamente si dissolve nel nero dello schermo per lasciare che la popolare immagine della ruota della Fortuna sia evocata nella mente dello spettatore. Gli effetti della volubilità della Fortuna scorrono dietro la sua immagine appena percettibile: una coppia che ride sguaiata è soppiantata dal primissimo piano di una bambina in lacrime.

Passando al cerchio successivo, il fiume Stige ristagna nell'omonima palude: un condotto fognario conduce agli iracundi e agli accidiosi che lottano spaventosamente in un mare di fango. Il saettante arrivo dell'imbarcazione di Flegias comporta, ai fini di evidenziare il loro comune ruolo, la riproposizione del traghettatore comparso nel *Canto III*. L'intervento di un esperto approfondisce il profilo dell'iroso demone: è colui che, per vendicarsi di Apollo che ha sedotto sua figlia Coronide, ha incendiato il tempio del dio a Delfo, ottenendo l'eterna condanna nel Tartaro, con un masso perennemente in bilico sulla testa.

Durante la traversata della palude da parte dei due poeti la camera simula il loro punto di vista e lo schermo si riempie di nere acque. Dalle increspature emerge

un riquadro che incornicia il primissimo piano di un uomo: Filippo Argenti chiede sprezzantemente a Dante come mai si trovi anzitempo all'Inferno, mentre Phillips dalla sua *pop-up box* spiega che Argenti fu un cavaliere noto per aver fatto ferrare d'argento il proprio cavallo – da cui l'appellativo – e avversario di Alighieri in quanto di parte Nera.

Virgilio, dopo aver impedito all'iracondo fiorentino di rovesciare l'imbarcazione, abbraccia il suo discepolo, benedicendone la madre. Non tardano a occupare la scena le immagini di un parto e di uno psicologo che rimarca l'importanza della figura materna, ma anche la glossa di Phillips inerente al gesto del poeta mantovano nei confronti del discepolo: Virgilio loda Dante per la nobiltà del suo sdegno che mette in evidenza, per opposizione, la natura superba e al contempo vile di Argenti. Greenaway e Phillips, inoltre, associano alla prepotenza di Argenti alcuni storici fotogrammi di reportage su Mussolini: a quelle delle sue orazioni pubbliche si sostituiscono le sequenze dell'esecuzione a Piazzale Loreto, a preconizzare l'aggressione che subirà lo «spirito bizzarro» (*Inf.* VIII, v. 62) dell'iracondo da parte degli altri dannati.

In un paesaggio notturno e trafficato, il fascio di luce di un faro illumina a intermittenza Dite, che progressivamente si tinge di rosso come il fuoco che la brucia in eterno. Dalle porte della città – ora simboleggiata da un edificio in costruzione – si affacciano più di mille diavoli: vermigli corpi nudi si interrogano su chi sia quel vivo che si avventura nel mondo dei morti. Cacciano Virgilio impedendogli di varcare la soglia, ma il maestro rincuora il suo discepolo: già all'ingresso di Cristo nel Limbo avevano cercato di chiudere la prima porta del regno e colui che il Cielo ha inviato sta discendendo affinché anche quella di Dite si apra. Il varco a cui Virgilio si riferisce reca alla sommità «la scritta morta» (*Inf.* VIII, v. 127): la stele incisa del terzo episodio occupa l'intero schermo e su di essa si imprime il divino triangolo isoscele luminoso. Riappare il radar scan con i corpuscoli; su questo sfondo multistrato la sequenza dell'uomo di Muybridge che sale e scende le scale diviene segno tropologico delle parole di Virgilio.

Conclusioni

Greenaway e Phillips, con *A TV Dante*, si misurano con l'ineffabilità dell'opera di Dante e rispondono all'interrogativo gnoseologico inerente alle modalità con cui affrontarla ricorrendo a una transcodificazione che coniuga fini illustrativi e ricostruttivi: dal testo alla mente dello spettatore. Uniscono realtà e visione, consapevoli che ricorrere al visivo escludendo l'aspetto visionario avrebbe una

duplice conseguenza: confinare la ricezione alla sola considerazione dell'immagine percepita – e pertanto ostacolare l'opportunità di ricreazione del testo negli spettatori – e ridurre la dimensione narrativa della cantica a una *summa* di eventi. A differenza di molte rivisitazioni del poema, *A TV Dante* trapianta l'unità dinamica della cantica entro lo schermo, evitando di ridurla a un'uniformità monocorde. La coregia di Greenaway e Phillips sperimenta con le possibilità di resa della visione immaginativa di Dante, in quanto l'*Inferno* non è altro che un repertorio di prerogative umane semperiterne «adattabili al periodo coevo così come ai vari “presenti” della ricezione» (Bacci 2021, p. 11).

Se da un lato la via allegorico-televisiva intrapresa da Greenaway e Phillips è in grado di rendere la polisemia che connota l'oggetto poetico, generatore d'immagini ancor prima che di parole, dall'altro, malgrado la perfetta adattabilità del poema alle modalità narrative della TV, la scelta di abbracciare un'esegesi figurale marcatamente autoriflessiva funge da impedimento quasi repulsivo alla capacità del testo di rinascere nello spettatore. Paradossalmente, il tentativo di rimediazione non riesce nella volontà di rendersi democraticamente accessibile, nonostante l'impiego di un *medium* verticale: l'ossessione dei registi di individuare uno spazio – quello dello schermo e dell'immagine – in cui racchiudere un'ordinata complessità di simboli e segni dà vita a un oltremondo godibile appieno solo dai propri creatori. Greenaway e Phillips costruiscono un sofisticato ibrido televisivo di video-arte le cui istanze enunciative, incastonandosi, moltiplicandosi e reiterandosi secondo la logica della profondità d'immagine, sono rimesse a un gusto eminentemente grafico che pone in risalto soprattutto il loro virtuosismo stilistico.

Un simile ordito visivo, che esibisce i collegamenti invece di occultarli, complice il montaggio elettronico che implementa la simultaneità degli eventi e dei contributi visivi e sonori, aggroviglia lo spettatore con suggestioni visionarie. Eppure l'incunarsi di una sovrabbondanza di informazioni soggettivamente filtrate spesso risulta criptica quanto le terzine di Alighieri senza il sussidio delle glosse, inficiando le finalità comunicative del prodotto audiovisivo. La prassi di attingere a forme e contenuti preesistenti per assemblarli e metterne in relazione i significati simbolico-allegorici concorre all'ispessimento dell'immagine, ma nello stesso tempo la opacizza: Greenaway e Phillips sono così tesi a riabilitarne il carattere eidetico, di meraviglia, che il loro sforzo eccede in artificiosità strutturale.

La rappresentazione infernale si articola come un esercizio intellettualistico, e il pubblico non fatica a intuirlo, bensì ad addentrarvi, mentre, da parte loro, gli autori sembrano suggerire che solo ricercati accostamenti inconsueti sollecitano la volontà di perseguire nell'investigazione della conoscenza.

L'autrice

Giulia Govi è laureata *cum laude* in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Parma. È in uscita la sua prima pubblicazione, *The Unknown. L'Inferno animato di Over the Garden Wall*, per il convegno internazionale torinese "Schermi oscuri. L'inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi".

e-mail: giulia.govi@hotmail.it

Riferimenti bibliografici

Amaducci, A 2007, 'A TV Dante. The Inferno di Peter Greenaway e Tom Phillips: la rappresentazione audiovisiva di un testo classico in dialoghi con Dante', in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, eds. E. Ardisino & S. Stroppa Tomasi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 97-106.

Bacci, G (ed) 2021, *Dante's Inferno. Tom Phillips*, Edizioni ETS, Pisa.

Belting, H 2009, *Media e corpi. Le ombre di Dante e la televisione di Greenaway*, Consorzio per il festival filosofia, Modena.

Bencivenni, A & Samuelli, A 1996, *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Le Mani-Microart's, Recco.

Biondi, T 2008, *Greenaway's D.a.n.t.e (Dante audiovisivo nella televisione elettronica)*, Edizioni Laceno, Atripalda.

Bogani, G 1995, *Peter Greenaway*, Il castoro, Milano.

Bosco, U & Reggio, G (eds) 2002, *La Divina Commedia. Inferno*, Le Monnier, Firenze.

Braida, A & Calè, L (eds) 2007, *Dante on View*, Ashgate, Aldershot.

Calè, L 2007, 'From Dante's "Inferno" to "A TV Dante": Phillips and Greenaway remediating Dante's polysemy', in *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, eds. A. Braida & L. Calè, Ashgate, Aldershot, pp. 177-192.

Casadei, A 2020, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Il Saggiatore, Milano.

Casadei, A 2021, 'Visualità e interpretazione: riflessioni sul Dante di Tom Phillips, Peter Greenaway, Romeo Castellucci (e altri)', in Casadei, A, *Dante oltre l'allegoria*, Longo, Ravenna, pp. 147-160.

D'Errico, G 2012, 'L'infernale ossessione di Peter Greenaway', *Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. 9, pp. 87-104.

Fusillo, M & Petricola, M 2020, 'Into the Video-Inferno: Vertical Television, Experimental Seriality and Moving Collage in A TV Dante', *Between*, vol. 10, n. 20, pp. 300-328.

Iannucci, A A 1993, 'Dante produces television', *Lectura Dantis*, n.13, pp. 32-46.

Klimkiewicz, A 2017, 'L'interpretazione dell'"Inferno" nell'adattamento di Peter Greenaway', in *Il Dante dei moderni. La "Commedia" dall'Ottocento a oggi*, eds. K J Szymanowska & I Napiórkowska, Katedra Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego – LoGisma, Warszawa – Vicchio (Fi), pp. 351-358.

Kretschmann, T 2015, 'A TV Dante – Cantos I-VIII (1989) by Peter Greenaway and Tom Phillips: A "symbolical translation" of Dante's Inferno for television', *Dante e l'arte*, n. 2, pp. 227-254. Available from: <<https://revistes.uab.cat/dea/article/view/v2-Kretschmann>>.

Liberti, F 1989, 'L'inferno di Peter Greenaway', *Cineforum*, n. 290, pp. 49-53. Available from: <<https://www.cineforum.it/dall-archivio/Dante-Greenaway-tra-Inferno-cinema-e-tv>>.

Pasquini, E & Quaglio, A (eds) 2000, *Commedia. Inferno*, Garzanti, Milano.

Phillips, T 1985 [1983], *Dante's Inferno. The first part of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, Thames & Hudson, Londra.

Taylor, A 2004, 'Television, Translation and Vulgarization: reflections on Phillips' and Greenaway's A TV Dante', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 145-152.

Sezione II
Dante e Parma



Paolo Rinoldi

Un parmigiano all'inferno: Asdente



Abstract

Il saggio si concentra sulla figura storica e letteraria del parmigiano Asdente, che compare fugacemente nel XX canto dell'*Inferno*, alla luce non solo del testo dantesco, ma anche dell'unica altra fonte che ne parla, vale a dire la *Cronica* latina del francescano (e parmigiano) Salimbene de Adam.

The essay focuses on the historical and literary figure of the Parmesan Asdente, who appears briefly in *Inferno XX*: the analysis is carried out both in Dante's text and in the only other historical source that speaks of Asdente, namely the Latin Chronicle of the Franciscan (and parmesan) Salimbene de Adam.



Mal o fara, si no·m manda
Venir lai on se despolha,
qu'eu sia per sa comanda
pres del leih, josta l'esponda,
e·lh traga·ls sotlars be chaussans
a genolhos et umilians,
si·lh platz que sos pes me tenda

(Mal si comporterebbe, se non mi fa venire / là dove si spoglia / così che io sia
per suo comando / vicino alla sponda del letto / e le tolga i calzari – le calzano
alla perfezione – / umilmente in ginocchio / se ella vuole porgermi i piedi)
(Bernart de Ventadorn, *Lancan vei par mei la landa*, vv. 22-28)

Se la mano è lo strumento degli strumenti, veicolo di gesti rituali e di simboli centrali per la vita del Medioevo, non meno interessante è la simbologia legata al piede: lavare, baciare i piedi, calpestare il nemico, sono atti ancora oggi profondamente ancorati nel nostro immaginario e nel nostro linguaggio; i piedi possono essere scalzi in segno di umiltà (Cristo, san Francesco, ma anche Eraclio

che entra a Gerusalemme), essere lavati da balsami come nell'episodio della prostituta oppure perforati (così dall'infante Edipo fino al racconto evangelico); possono essere un segno identitario e di riconoscimento: Euriclea riconosce Ulisse mentre gli lava i piedi, e lo stesso farà Giocasta con Edipo (in altre versioni, mentre gli allaccia i calzari)¹. Per tornare al brano in esergo, alla reminiscenza ovidiana (*Ars amatoria*, II, vv. 211-212) «che apparentemente orienta il lettore verso un'interpretazione tutta terrena e carnale di quel desiderio [...] si sovrappone un'eco neotestamentaria (*Act.* 13, 25) “non sum dignus calciamenta pedum solvere”. Nei lacci dei calzari l'esegesi medievale scorge il simbolo della “ligatura mysterii”» (Lazzerini 2001, pp. 97-98). Come i piedi, anche le calzature sono oggetto di cure e di una manualità oggi perduta: cordovanieri, calzolari, calegari, ciabattini, regolarmente riuniti in Arti, sono una presenza costante nella città medievale (Albertani 2016).

La divagazione non è impertinente perché nelle note che seguono ho optato non per una tradizionale *lectura* del XX dell'*Inferno*², ma per un taglio che privilegi il parmigiano Asdente, di professione calzolaio. Asdente occupa del canto una parte minima (una terzina) e verrà studiato, come da tradizione, attraverso l'analisi dei due testi che ne parlano, Dante appunto e la *Cronica* di Salimbene de Adam.

Per iniziare disponiamo delle buone voci di Paolo Bertolini per il *Dizionario biografico degli Italiani* e la *Enciclopedia dantesca* (Bertolini 1966 e 1970), da cui la seguente sintesi:

B[envenuto, detto Asdente] iniziò la sua attività 'profetica' intorno al 1258 [l'anno è in realtà il 1253, cfr. Crimi 2020, p. 156; l'errore risale, credo, a Drei 1934, p. 32]: in quest'anno infatti il pio cronista annotò che era sorto in Parma “quidam simplex homo qui habet intellectum illuminatum” a predire il futuro. Da tale anno dunque la fama di B. andò crescendo col trascorrer degli anni, così da oltrepassare gli stessi angusti limiti delle mura cittadine, sino al 1285, quando il nome di B. compare per l'ultima volta nella *Cronica* del frate parmense; dopo quest'anno (si ricordi che Salimbene morì intorno al 1287) nulla più sappiamo di lui. È certo, a ogni modo, che agli inizi del 1327 B. era già morto, secondo quanto attesta lo strumento relativo alla vendita della sua stessa casa, rogato in Parma da Bartolomeo Foxio notaro appunto il 2 marzo di quell'anno. Di professione calzolaio (“faciebat enim subtellares”), B. abitò ed ebbe bottega in Borgo Sant'Ilario, vicinia della parrocchia di S. Croce, proprio sulla via Emilia fuori porta

¹ Cfr. gli esempi e il *dossier* iconografico di Zallot 2018.

² Mi limito a segnalare, fra le numerose letture del canto, Barchiesi 1973, Hollander 1980, Opelt 1986, Barolini 1998, Güntert 2000, Carrai 2012, Gentili 2013, Boitani 2020, Albonico 2021, da cui si può agevolmente ricostruire la bibliografia precedente.

S. Croce, oltre il fossato delle mura cittadine, in località detta in antico “Capodiponte” ed ora “Oltretorrente”. Così fra’ Salimbene (Bertolini 1970, p. 591).

Facciamo allora un passo indietro e guardiamo da vicino la *Cronica* del francescano (e parmigiano) Salimbene, che su Asdente ha buone informazioni di prima mano. Si tratta, è bene sottolinearlo, dell’unica altra fonte³ che parla di lui, e ben più diffusamente rispetto a Dante:

Item his diebus erat in civitate Parmensi quidam pauper homo operans de opere cerdonico (faciebat enim subtellares), purus et simplex ac timens Deum et curialis, id est urbanitatem habens, et illitteratus, sed illuminatum valde intellectum habebat, in tantum ut intelligeret scripturas illorum qui de futuris predixerunt, scilicet abbatis loachim, Merlini, Methodii et Sibille, Ysaie, Ieremie, Osee, Danielis et Apocalipsis nec non et Michaelis Scoti, qui fuit astrologus Friderici secundi imperatoris condam. Et multa audivi ab eo que postea evenerunt [...] Iste homo preter proprium nomen, quod est magister Beneventus, communiter appellatur Asdenti, id est absque dentibus, per contrarium, quia magnos habet dentes et inordinatos et loquelam impeditam, tamen bene intelligit et bene intelligitur. In Capite Pontis moratur in Parma iuxta foveam civitatis et iuxta puteum, per stratam que vadit ad Burgum Sancti Donini (ed. Scalia 1998-1999, pp. 776-777; ed. Scalia 1966, pp. 749-750)⁴.

Questa è, per così dire, la presentazione del personaggio; poco dopo, Salimbene racconta l’aneddoto degli ambasciatori di Reggio che si recano da Asdente per avere una profezia (ed. Scalia 1998-1999, pp. 800-801; ed. Scalia 1966,

³ Il *Liber de Temporibus* di Alberto Milioli è infatti vicinissimo e presumibilmente dipendente da Salimbene: «Item his diebus erat in civitate Parmensi quidam pauper homo, operans de opere cerdonico, faciebat enim sutellares, purus et illitteratus, sed illuminatum valde intellectum habebat, in tantum ut intelligeret scripturas illorum qui de futuris predixerunt, scilicet abbatis loachim, Merlini, Methodii et Sibille, Ysaie, Ieremie, Osee, Danielis et Apocalipsis necnon et Michaelis Scoti...» (ed. Holder-Egger 1903, p. 560).

⁴ Tutte le citazioni sono tratte dall’ed. Scalia 1998-1999, accompagnate però dalle pagine della precedente edizione del 1966, cui si fa normalmente riferimento perché permette un controllo nell’Indice dei nomi. La traduzione è quella di Rossi 2007, pp. 1429 e 1431: «Così in quei giorni c’era nella città di Parma un uomo, povero, che lavorava da calzolaio – faceva infatti sandali –, puro, *semplice e timorato di Dio*, e gentile, cioè garbato di modi, che era senza cultura ma aveva l’intelletto molto illuminato, fino a capire le scritture di quelli che hanno predetto il futuro, cioè dell’abate Gioacchino, di Merlino, di Metodio e della Sibilla, di Isaia, di Geremia, di Osea, di Daniele e dell’Apocalisse e anche di Michele Scoto, che fu l’astrologo del fu imperatore Federico II. E molte cose ho sentito da lui che poi avvennero [...] Questo uomo, oltre il suo proprio nome che è maestro Benvenuto, comunemente si chiama Asdente, cioè senza denti, per ironia perché ne ha molti, lunghi e disordinati e gli impediscono la parola; e tuttavia capisce bene e bene si fa capire. Abita in Parma, a capo del ponte, presso il fossato della città e vicino al pozzo, sulla strada che va a Borgo San Donnino».

p. 774); il terzo aneddoto è quello dell'invito a pranzo del vescovo di Parma Obizzo Sanvitale (che 'esamina' Asdente e lo lascia libero) e dell'arrivo di Pisani che chiedono profezie sul conflitto con Genova (ed. Scalia 1998-1999, pp. 803-804; ed. Scalia 1966, pp. 776-777). Quando Salimbene scrive di Asdente, da un lato ne sottolinea le qualità di conoscitore di testi (ed. Scalia 1998-1999, p. 803; ed. Scalia 1966, p. 777); dall'altro pone francescanamente l'accento sulla sua umiltà: non letterato, non ricco, ma artigiano; e fra gli artigiani uno dei più umili. Per Salimbene, in linea con la teoria medievale, la qualità profetica non è di necessità legata alle qualità personali del profeta (Dio può servirsi anche di diavoli e peccatori, cfr. Botalla 2010), ma la *Cronica* dà di Asdente una valutazione estremamente positiva. Il dettaglio non è scontato sia in rapporto alla condanna dantesca, sia all'interno dell'opera di Salimbene, dato che essere illetterati è un difetto non da poco nell'ottica salimbeniana: illetterato e di *loquela impedita a causa dei grandi denti*, Asdente era però *purus et simplex ac timens Deum* e aveva un *intellectum valde illuminatum*. Nel brano sopra riportato lo si caratterizza con l'aggettivo *curialis* e anche altrove Salimbene lo descrive come *curialis homo et humilis et familiaris et sine pompa et vana gloria* (ed. Scalia 1998-1999, p. 803; ed. Scalia 1966, p. 777). L'aggettivazione non è casuale e permette di inquadrare Asdente in un reticolo di analogie e opposizioni molto significative: *curialis* ('cortese') è in contrasto con la *rusticitas* di frate Elia (Vecchio 1991, pp. 260-262; Nobili 2002, pp. 21-22; Nobili 2014; Barlettai 2019, p. 17); *illiteratus* come Asdente, ma *ydiota et stultus*, è Gherardo Segarelli (ed. Scalia 1998-1999, p. 388; ed. Scalia 1966, p. 369). Insomma, a differenza di Elia, Asdente non era orgoglioso e superbo, ma umile; a differenza di Segarelli, sapeva stare al suo posto e non rubare il mestiere ai frati. Da questo punto di vista Asdente è perfettamente omologo di Benedetto da Cornetta, fondatore del movimento dell'Alleluia presentato come un nuovo Giovanni Battista, «simplex et illiteratus, bone innocentie et honeste vite» (ed. Scalia 1998-1999, p. 103; ed. Scalia 1966, p. 100; «uomo semplice e senza cultura, di buona innocenza e di onesta vita», Rossi 2007, p. 195) o anche del «simplex homo qui habet intellectum illuminatum ad predicendum futura» che ha abbandonato il mestiere di tessitore per trasferirsi al convento di Fontevivo (ed. Scalia 1998-1999, pp. 689-690; ed. Scalia 1966, pp. 662-663; «un uomo che nella sua semplicità ebbe l'intelletto chiaro delle cose future», Rossi 2007, p. 1273).

Queste noterelle sulla costruzione 'letteraria' di Asdente nella *Cronica* abbisognano almeno di un complemento il cui peso è di difficile valutazione, ma che non va passato sotto silenzio. Il calzolaio entra a pieno titolo nella piccola mitologia, quella popolare, delle fiabe e dei conti. Secondo Ueltschi il calzolaio è una sorta di parente povero del fabbro, cui non sono destinati i fasti della mitologia (Efesto,

Vulcano), ma delle fiabe (Ueltschi 2011, pp. 143-178, in part. pp. 159-178). I due mestieri si confondono già nell'antichità (le Amazzoni destinavano i figli maschi a mestieri come fabbro o calzolaio), e ancora di più nella mitologia celtica (Ueltschi 2011, p. 160). In effetti nelle fiabe (anche contemporanee) ma soprattutto nelle *farces* e nei *fabliaux* francesi il calzolaio compare spesso: personaggio astuto e abile, detentore di un'*ars* che è anche quella del canto (si pensi a Hans Sachs e a Wagner), il fabbro possiede i saperi legati al *cuoio* e interviene nei racconti melusiniani per tagliare la pelle in sottili corregge che delimiteranno poi il territorio di Raimondo da Lusignano (è il racconto di Didone, naturalmente: Ueltschi 2011, pp. 170-173). Un racconto medievale piuttosto famoso è quello del calzolaio ebreo che verrà punito per il suo atto crudele contro Cristo (la diffusa leggenda dell'Ebreo errante, cfr. Milin 1997), ma vi sono altri racconti che gettano sul calzolaio una luce fosca, come quelli di Caino *cordonnier*, oppure quello del *sutor fantasticus* di Costantinopoli, che si renderà colpevole di una trasgressione (necrofilia) e di frequentazioni diaboliche (è il famoso racconto del *gouffre di Setalie/Sethanie*, che forse arriverà fino a Boccaccio, cfr. Rinoldi 2008). Insomma il folklore popolare mostra come spesso il *cordonnier* sia sospetto di relazioni pericolose, col diavolo o con gli ebrei, probabilmente in conseguenza dei suoi legami con il piede (spesso il diavolo si vede proprio dal piede), che implica il passaggio di una soglia, dunque, letteralmente, una trasgressione. Possiamo anche ricordare una novellina, molto diffusa e forse da attribuire all'Agazzari, del calzolaio bestemmiatore che viene punito, come gli indovini danteschi, con la torsione della bocca e del volto: «senza nessuno indugio se gli rivolse la bocca dietro alla cicottola [la nuca]» (eds. Varanini & Baldassarri 1993, III, p. 484⁵). Questa ricchezza dell'immaginario popolare si muove anche in un'altra direzione, a indicare la compresenza di atteggiamenti di segno opposto che può contribuire a spiegare l'atteggiamento così diverso di Salimbene e Dante. In alcuni casi – probabilmente più rari – il calzolaio è visto in una luce favorevole: penso ad esempio al celebre racconto del *Divisament dou monde* di Marco Polo in cui un ciabattino (*chabatier*) riesce con l'aiuto divino nel miracolo di far spostare le montagne (ed. Ronchi 1982, pp. 30-33 per il testo italiano e pp. 331-337 per quello francese). Si tratta di un episodio celebre che gode di una certa fortuna e – soprattutto – viene ricordato brevemente anche da Salimbene: «Nota exemplum illius sutoris sive cerdonis qui in terra Saracenorum transtulit montem et Christianos liberavit. Require in illo sermonis fratris Luce [il celebre predicatore Luca da Bitonto]» (ed. Scalia 1998-1999, p. 324; ed. Scalia 1966, p. 308; «Nota l'esempio di quel

⁵ In nota il curatore ricorda che lo stesso stravolgimento, esattamente quello dantesco, tocca i bestemmiatori anche nel *Pungilingua* di Cavalca, cap. II «Or così di molti altri grandi giudizi si leggono, e trovano, per questo peccato, massimamente dei giocatori in ciò, che ad alcuni è rivolta la faccia dirieto».

calzolaio o ciabattino, che nel paese dei Saraceni trasferì un monte e liberò i Cristiani. Ricerco in quel sermone di frate Luca», Rossi 2007, p. 593). Possiamo inoltre ricordare l'importanza dei calzolai nelle attività assistenzialistiche e di devozione popolare fra Parma e Piacenza⁶.

Veniamo a Dante. Non voglio insistere sui numerosi problemi del canto⁷, né sugli aspetti filosofici e teologici sottesi al rapporto di Dante con la magia, o sui presupposti (tomistici) che lo inducono a porre all'Inferno questi *affatturatori*: non solo essi hanno violato i confini posti da Dio alla conoscenza⁸, ma sono precisamente dei fraudolenti (cfr. Gentili 2013; più in generale cfr. Boudet 2006). Dalla nostra modesta prospettiva asdentiana occorrerà invece notare che l'elenco degli indovini parte dai classici e arriva ai contemporanei, secondo un ordinamento ricorrente in Dante (si pensi al catalogo dei lussuriosi), che qui colpisce per un doppio movimento: non è solo questione dei moderni opposti agli antichi, ma anche di una precisa gerarchia che da Bonatti e Scoto (intellettuali a pieno titolo, il secondo celeberrimo) porta a Asdente e alle povere fattucchiere e levatrici:

Quell'altro che ne' fianchi è così poco,
Michele Scotto fu, che veramente
de le magiche frode seppe 'l gioco.
Vedi Guido Bonatti; vedi Asdente,
ch'averè inteso al cuoio e a lo spago
ora vorrebbe, ma tardi si pente.
Vedi le triste che lasciaron l'ago,
la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine;
fecer malie con erbe e con imago (vv. 115-123)⁹.

⁶ Cfr. Gazzini 2003; alle pp. 373-376 l'autrice menziona la speciale connessione fra calzolai e sant'Ilario di Poitiers, che proprio a partire dall'affermazione angioina in Italia diviene un santo importante e si radica a Parma, contribuendo forse a fissare nell'immaginario collettivo un'immagine positiva di Asdente.

⁷ A tacer d'altro, la descrizione da parte di Virgilio della fondazione di Mantova che non è perfettamente allineata con quella del X libro dell'*Eneide* e la comparsa di Manto in contraddizione con quanto dirà Virgilio nel XXII del *Purgatorio*.

⁸ Pochi dubbi che questi indovini siano apparentati con Ulisse, come hanno notato molti critici: sotto i piedi di Anfiarao s'aperse la terra, sopra Ulisse si chiudono le acque; gli antichi oracoli sono «gente folle» in *Par.* XVII, v. 31, con aggettivazione tipicamente ulissiaca.

⁹ Tutte le citazioni della *Commedia* sono tratte dall'ed. Petrocchi 1966-1967. Avrei un dubbio sul fatto che nella schiera di queste povere filatrici possano da Dante essere incluse anche «le sibille e le pitonesse della tradizione classica, e forse anche le fate della tradizione romanza» (Gorni 1990, p. 163).

Questo gruppo finale ricorda l'episodio di piromanzia di stolti e, si presume, illetterati e anonimi praticanti di *Par.* XVIII, vv. 100-102 («Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi / surgono innumerabili faville, / onde li stolti sogliono agurarsi») o anche i generici donna Berta e ser Martino di *Par.* XIII, che credono di comprendere il consiglio divino (Puccetti 1994, pp. 187-188): Asdente, gratificato del nome proprio, è il *trait d'union* fra *litterati* di fama e le anonime fattucchiere da trivio.

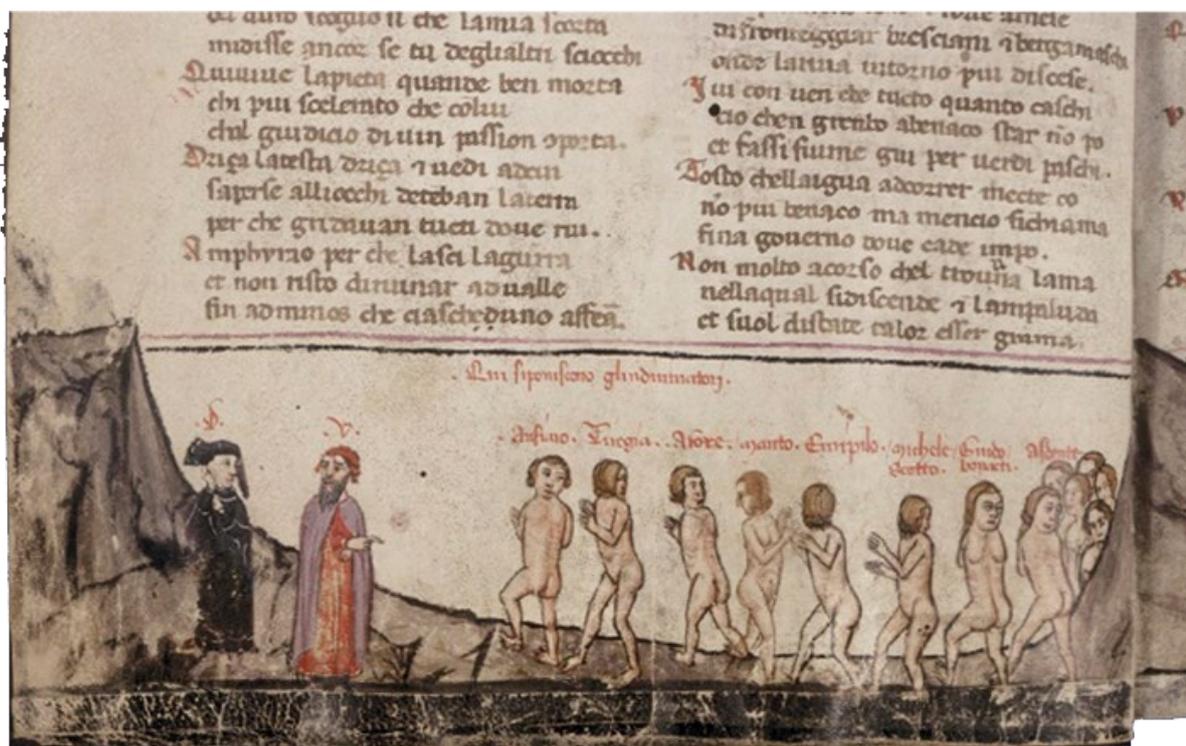


Fig. 1: Oxford, Bodleian Library, Holkham 48, p. 30.

La critica si è tradizionalmente concentrata su due aspetti: 1) Dante si accanisce contro il povero calzolaio anche in *Convivio* IV, XVI, 6; 2) il suo giudizio diverge radicalmente da quello di Salimbene. Certo il noto *ne sutor supra crepidam* può aver contribuito al disprezzo dantesco, ma guardiamo meglio. Nel passo del *Convivio* Dante confuta (a torto) la derivazione di *nobilis* da *nosco* perché

se ciò fosse, quali cose più fossero nomate e conosciute in loro genere, più sarebbero in loro gener nobili; e così la gugia di S. Pietro sarebbe la più nobile pietra del mondo; e Asdente, lo calzolaio da Parma, sarebbe più nobile che alcuno suo cittadino; e Albino de la Scala sarebbe più nobile che Guido da Castello di Reggio; che ciascuna di queste cose è falsissima (eds. Fioravanti, Giunta, Quaglion, Villa & Albanese 2014, p. 686).

Rispetto a altri personaggi che passano dal *Convivio* alla *Commedia* (Bertran de Born, Guido da Montefeltro), spesso con significativi cambiamenti di giudizio e prospettiva, Asdente resta inchiodato a una valutazione negativa (più morbida nel trattato). La divergenza rispetto a Salimbene di per sé non pone alcun problema, ma obbliga ad accennare almeno al *dossier* sui rapporti fra i due¹⁰. La *vulgata* critica tende ad escludere che Dante abbia conosciuto il testo di Salimbene, dato che le convergenze (si tratta di un certo numero di personaggi ricorrenti nell'una e nell'altra opera e di alcune similitudini), abbastanza numerose, non sono di fatto probanti. Nel caso specifico però, è interessante notare che la trilogia finale di *Inferno* XX (Michele Scoto – Guido Bonatti – Asdente) è presente anche nella *Cronica*¹¹. Se i primi due sono personaggi estremamente noti, stupisce di più che Dante abbia conoscenza di Asdente, praticamente assente nei testi coevi. La *Cronica*, testo non ufficiale quanto a genesi e certo non canonico quanto a struttura, era probabilmente destinato a una circolazione familiare o ristretta: la conosce però il cronista reggiano Milioli¹², non a caso dato che Salimbene ha vissuto gli ultimi anni ed è presumibilmente morto nel vicino convento di Monfalcone; ne fa uso l'interpolatore del *Chronicum Faventinum*, il che depone forse a favore dell'ipotesi di schede e materiali salimbeniani in qualche modo presenti e che hanno lasciato traccia nei conventi in cui egli soggiornò (cfr. Mascanzoni 1996). Nel caso specifico, non è comunque necessario pensare che Dante sia entrato in contatto con questi materiali: il fatto che egli abbia viaggiato fra Emilia e Romagna indica piuttosto, come i commentatori non hanno mancato di notare, che la fama di Asdente (addirittura sovraregionale se prestiamo fede al racconto di Salimbene sulla missione dei pisani in cerca di profezie) può averlo raggiunto anche a decenni di distanza, forse già in Toscana (del resto il testo e il tono del *Convivio* fanno pensare proprio a una *vox publica* incontrollata e priva di valore, ma assai diffusa).

Come dicevamo, gli studiosi hanno isolato la triade Scoto – Bonatti – Asdente, cercando di capire quali siano i meccanismi della selezione e della costruzione del personaggio da parte di Dante (Crimi 2020). Sulla scorta di una famosa glossa di Benvenuto da Imola, molti (almeno a partire da Drei 1934, p. 35) hanno riconosciuto una linea fridericiana che unisce i tre: Scoto fu astronomo 'di corte' di Federico;

¹⁰ Sui rapporti Salimbene-Dante basti qui rimandare a Nobili 2007 e all'ultimo consuntivo di Bisanti 2018, con l'avvertenza che esso si concentra esclusivamente sulla *Commedia*, mentre i riscontri più interessanti vengono probabilmente dal *De vulgari eloquentia* I, xi 2 (ed. Fenzi 2012, p. 76) e dall'*Epistola* VI (Brilli 2007, pp. 451-452).

¹¹ Bonatti compare una sola volta nella *Cronica* (ed. Scalia 1998-1999, p. 252; ed. Scalia 1966, p. 239); Michele Scoto compare più volte: una ha sapore novellistico (Federico gli chiede la distanza dal cielo e lo mette alla prova: ed. Scalia 1998-1999, p. 541; ed. Scalia 1966, p. 515), in un'altra occasione è riportata una sua serie di vaticini (che gode di circolazione separata) sulla sorte delle città di Emilia, Lombardia, Romagna (ed. Scalia 1998-1999, pp. 551-552; ed. Scalia 1966, pp. 525-526).

¹² Cfr. n. 3.

Bonatti ebbe sicuramente relazioni, non sappiamo quanto stabili, con la Curia imperiale (di cui resta traccia nel *Tractatus decem de astronomia*, cfr. Rapisarda 2017, p. 19) e in generale con i Ghibellini al di qua e al di là degli Appennini. A proposito di Asdente Benvenuto aggiunge, unico fra i commentatori antichi (di solito poco o male informati¹³), uno sviluppo interessante:

*e vedi Asdente. Iste fuit quidam calcifex de Parma, qui dimissa arte sua dedit se totum divinationi, et saepe multa ventura praedixit, quae ventura erant, cum magna hominum admiratione; credo ego potius a natura, quam a literatura, cum esset literarum ignarus; nam aliqui habent a coelo, quod sint astrologi et divinatores, quales multos saepe vidi. Asdente ergo visus est in aliquibus esse propheta; unde inter alia audivi, quod praedixit, licet obscure, qualiter Federicus II debebat facere civitatem, quae dicta est Victoria, contra Parmam, ubi erat debellandus, sicut fuit de facto. Unde dicit autor: *che vorrebbe ora*, idest de praesenti, *aver inteso al cuoio et a lo spago*, scilicet ad suendum calceos, sicut prius erat solitus facere; et dicit: *ma tardi si pente*. Quia poenitentia tarda est in inferno... (ed. Lacaita 1887, II, p. 91¹⁴).*

Che la presa e distruzione di Vittoria siano state un colpo durissimo per Federico II è cosa nota, riportata da moltissime cronache del tempo. Rolandino da Padova ricorda anche i risvolti astrologici e divinatori della vicenda, che riassumo qui con le parole di Stefano Rapisarda:

Non si sa chi sia l'autore dell'oroscopo (sbagliato) di cui riferisce un cronista che già conosciamo, Rolandino da Padova. Le truppe di Federico II sono accampate in una città di nuova fondazione che ha ricevuto il nome augurale di Vittoria e da lì sono impegnate nell'assedio di Parma. Mentre Federico si trova impegnato in una battuta di caccia, gli imperiali subiscono un'incursione delle milizie parmensi,

¹³ Ma non sarà un caso se Jacopo della Lana, bolognese, riconosce a Asdente di aver molto spesso profetato con successo: «Questi fu un calzolaio che cuscia scarpe *ab antiquo*; divenne augurio e predicea *de futuris*, e disse molte fiata di grandi veritadi. Del qual dice lo poema che meglio li fosse avere atteso a l'arte sua, che allo indivinare» (Volpi 2009, p. 605).

¹⁴ «*e vedi Asdente*. Questi fu un calzolaio di Parma che, abbandonata la sua arte, si diede all'arte divinatoria e spesso predisse molte cose che dovevano avvenire, con grande ammirazione di tutti; credo piuttosto per dono naturale che per cultura, dal momento che era illetterato; infatti alcuni hanno per virtù dal cielo la facultà di essere astrologi e indovini, e ne ho visti molti. Asdente dunque in alcune cose sembrò profeta; e fra le altre cose ho sentito dire che predisse, anche se in modo non chiaro, come Federico II doveva costruire una città, chiamata Vittoria, contro Parma, dove avrebbe dovuto combattere; come poi avvenne. Per questo dice l'autore: *che vorrebbe ora*, cioè in questo momento, *aver inteso al cuoio et a lo spago*, cioè a cucire calzari, come faceva prima; e dice: *ma tardi si pente*. Poiché la penitenza è tardiva all'inferno...» (trad. mia). La notizia della predizione su Vittoria rifluisce più tardi in Landino e Vellutello, come si evince dal *Darmouth Dante Project*). Vedi anche Fiorentino 2010-2011, pp. 222-224.

che presto culmina in disfatta. Rolandino da Padova riporta nella sua *Cronica* che la città di Vittoria (destinata a prendere il posto della ribelle Parma dopo la sua distruzione) era stata fondata tenendo scrupolosamente conto dei responsi astrologici. Come spiegare allora la disfatta? È vero, ammette Rolandino, che la previsione si era rivelata sbagliata, ma non perché la pratica astrologica fosse 'superstiziosa' e dunque scatenatrice dell'ira divina, ma al contrario perché il calcolo astrologico conteneva un errore, un errore umano: [...] puto quod non notavit [*scil.* astrologus] quartum ab ascendente fuisse Cancrum. Quartum enim hedificia, domos et civitates designat; et sic civitas, sub tali ascendente incepta, cancrizare debebat. L'oroscopo conteneva dunque un guasto di interpretazione. Il «quartum» significa palazzi e città, e una città fondata sotto il Cancro «quartum ab ascendente» è, analogicamente, destinata a finire in cancrena (Rapisarda 2017, p. 20).

Dunque «l'antesignano dell'avvento provvidenziale del Veltro aveva inteso punire [...] il profeta che, di bassa estrazione e di una città irriducibilmente guelfa, aveva vaticinato la disfatta dell'idea imperiale» (Bertolini 1966, p. 689). Questa ipotesi critica ha goduto di buona fortuna e si può rafforzare con altri argomenti: ad esempio, nell'*Epistola VI* Dante si ricorderà, con acrimonia, della *inopina fortuna* dei parmensi, cioè della sconfitta di Vittoria, che però partorirà loro nuovi lutti:

Nec ab inopina Parmensium fortuna sumatis audaciam, qui malesuada fame urgente murmurantes invicem «prius moriamur et in media arma ruamus» in castra Cesaris, absente Cesare, proruperunt; nam et hii, quanquam de Victoria victoriam sint adepti, nichilominus ibi sunt de dolore dolorem memorabiliter consecuti (eds. Baglio, Azzetta, Petoletti & Rinaldi 2021, p. 146)¹⁵.

Una conferma indiretta di questa lettura si può trovare anche nelle suggestioni politiche che colorano il canto XX almeno a partire dalla fondazione di Mantova:

L'immagine e il lessico che descrivono gli uomini «sparti» e poi raccolti, per spontanea *congregatio*, in comunità, provengono da un testo cardine della filosofia politica medioevale, cioè dal *De inventione* ciceroniano, dove il passaggio dallo stato *silvestris* a quello *politicus* è identificato appunto nella

¹⁵ «Né vi renda audaci l'inattesa fortuna degli abitanti di Parma che, assente Cesare, irruperro nell'accampamento di Cesare, spinti dalla fame cattiva consigliera mormorando a vicenda 'piuttosto moriamo e precipitiamoci in mezzo alle armi'; infatti sebbene costoro conseguirono vittoria su Vittoria, tuttavia proprio lì ottennero in maniera memorabile dolore da dolore» (eds. Baglio, Azzetta, Petoletti & Rinaldi 2021, p. 147).

urbium constitutio, il cui mantenimento è garantito dalla giustizia (*De inv.*, i 1 2); il passo è reso nel volgarizzamento brunettiano con le parole usate poi da Dante: uno uomo grande e savio [. . .] raunò in uno luogo quelli uomini che allora erano sparti per le campora e partiti per le nasconsaglie silvestri (Gentili 2013, p. 674).

Mantova viene presentata subito dopo, impoverita e decimata dalla *mattia* dei Casalodi, che hanno approfittato dell'alleanza con i Bonacolsi e ne sono stati travolti: Dante ha ancora in mente le lotte contro le rissose realtà comunali, pronte a fare fronte comune contro l'Aquila imperiale per poi subito dilaniarsi fra loro, giusta l'invettiva di *Purg.* VI.

La lettura congiunta fra Salimbene e Dante potrebbe anche chiudersi qui, ma a ben guardare c'è altro. Riprendiamo una parte della prima descrizione salimbeniana di Asdente:

Iste homo preter proprium nomen, quod est magister Benvenutus, communiter appellatur Asdenti, id est absque dentibus, per contrarium, quia magnos habet dentes et inordinatos et loquelam impeditam, tamen bene intelligit et bene intelligitur (ed. Scalia 1998-1999, p. 777; ed. Scalia 1966, p. 750).

Non abbiamo motivo di dubitare della realtà delle parole del cronista, tanto più che una dentatura robusta, utile al lavoro dei calzolai, diventa topica nella loro descrizione letteraria (cfr. Crimi 2020, pp. 159-160, con esempi di Burchiello, Andrea Baiardi, Folengo¹⁶). Allo stesso tempo esiste una fiorentina tradizione che pone un legame fra la profezia e gli impedimenti di lingua da un lato, difficoltà di parola e difficoltà di deambulazione dall'altro, in un gioco di rimandi particolarmente pertinente per i professionisti del piede. Se ne ricorderà forse Dante, nella descrizione della femmina balba in *Purg.* XIX:

mi venne in sogno una femmina balba,
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,
con le man monche, e di colore scialba (vv. 7-9).

Questa sorta di strega è stata spesso accostata a maghi e indovini di *Inf.* XX (cfr. Baldelli 1976, p. 23): le caratteristiche principali degli indovini (stravolgimento –

¹⁶ Possiamo aggiungere la novella XC del *Trecentonovelle*, in cui Rodolfo da Camerino schernisce il calzolaio dicendo che «l'animo suo de' esser grandissimo e non da tirare li cuoi con li denti» (ed. Marucci 1996, p. 279).

su cui vedi Borriero 2021 –, nudità¹⁷, silenzio) si ritrovano in forma diversa nella *femmina*, balbuziente e storpia, cui la *donna santa e presta* strappa le vesti scoprendole il ventre. Il dettaglio *sovra i piè distorta*, da intendere appunto come ‘storpia, sciancata’, richiama senz’altro i *distorta crura* di Giovenale, ma forse anche (e con questo ci avviciniamo alla pena degli indovini) le *femmes bestournées* della letteratura francese¹⁸ e soprattutto i *piés bestournés*, i piedi rivoltati al contrario, un tratto inquietante che caratterizza la mostruosità dell’Altro, del Nemico. Si veda ad esempio la descrizione di Machabré, *le fort roi aversier*, in *Gaufrey*:

Noir fu come arrement ou meure de meurier,
si ot .i. des iex rouges com carbon embrasier,
et l’autre avoit plus noir qu’auré a painturier,
et si estoit bochu qu’il le convint bessier.

Les piés ot bestornés tous chel devant derier (ed. Guessard & Chabaille 1859, vv. 5958-5962)¹⁹.

Nella *Bataille Loquifer* il gigante Ysabras è dipinto con toni molto simili, fra cui (ed. Dusio 2021, v. 221) «Andoi si pié estoient bestorné» (‘Entrambi i piedi erano rivoltati’); in *Claris et Laris*, un cavaliere «jambes ot toutes bestornees / ce devant derriere tornees» (‘aveva le gambe rivoltate / il davanti girato all’indietro’) (Pierreville 2008, pp. 307-310).

Avviamoci alle conclusioni con le parole di Momigliano, critico non sospetto di leggerezze e vacuità: «a Dante piaceva la magia». Sicuramente gli piaceva e si interessava di astrologia, come molti intellettuali del tempo. Commentando i versi 19 e seguenti del canto XX, il solito Benvenuto chiosa:

Se Dio. Hic autor apostrophat ad lectorem adiurans eum ut consideret qualitatem istius poenae, pro qua ipse non poterat lacrymas continere. Et ad intellectum huius subtilis fictionis, quae a multis est male intellecta, volo notes, quod autor prudenter et caute innuit quod saepe viri excellentissimi sic delirant in arte divinationis, et praesens negotium tangebatur autorem ipsum, qui aliquantulum delectatus est in astrologia, et voluit praedicere aliqua futura, sicut patet in libro

¹⁷ Che possiamo immaginare generalizzata, ma che qui compare con estrema insistenza: natiche, pube ecc.

¹⁸ La *pucelle bestornee* appare montata sul cavallo a rovescio (così che il viso guarda la coda) con i vestiti rivoltati (l’interno all’esterno e viceversa), e può indicare (come ad es. nella *Vengeance Raguide*) un lutto, ma un lutto originato da un misfatto e che attende vendetta (cfr. Lecco 2021).

¹⁹ «Era nero come l’inchiostro o mora di gelso, / uno degli occhi rosso come carbone ardente, / l’altro nero come inchiostro per dipingere, / e così gobbo da doversi piegare. / I piedi erano rivoltati, il davanti didietro» (trad. mia).

isto. Ideo bene fingit se nunc ita plorare compatiens aliis et sibi de errore suo (ed. Lacaita 1887, II, p. 67)²⁰.

Certamente qui Benvenuto coglie un nodo importante, se e quanto Dante si senta coinvolto anche come profeta. Non voglio entrare in questo dibattutissimo agone²¹, solo soffermarmi brevemente su un contrappasso che tocca a Dante. Nel 1320, ad Avignone, il chierico Bartolomeo Cagnolati, alla presenza di papa Giovanni XXII e di due cardinali, reca testimonianza in un processo contro i Visconti, accusati di veneficio e stregoneria per aver cercato di uccidere il Papa con maleficio. La vicenda, svoltasi fra il 1319 e il 20, aveva coinvolto prima Matteo e poi Galeazzo, che avevano cercato di indurre il Cagnolati ad aiutarli grazie alle sue conoscenze mediche e astrologiche. Non importa seguire i dettagli del processo (su tutto l'*affaire* cfr. Parent 2014 e Allegretti 2020): basti ricordare che nella seconda deposizione Cagnolati afferma che Galeazzo, a Piacenza, dice di aver convocato anche "Dantis Allagheris de Florentia". Su questa seconda deposizione di Cagnolati ci sono vari dubbi (vedi la prefazione di Santagata a Allegretti 2020, pp. XIV-XX), ma quale che sia la verità storica (Cagnolati ha inventato il dettaglio; Galeazzo ha detto davvero a Cagnolati di aver convocato Dante ma si tratta di una menzogna; Dante era stato davvero convocato), quel che conta è che il dettaglio dovesse risultare verosimile: le competenze astrologiche di Dante sono palesi e il giro delle consorterie ghibelline – Visconti, Scaligeri, Bonacolsi – rende plausibile la convocazione (diverso stabilire se Dante avesse aderito).

²⁰ «*Se Dio*. Qui l'autore apostrofa il lettore pregandolo di considerare la qualità di questa pena, per la quale egli stesso non poteva trattenere le lacrime. E per capire questa sottile finzione, che da molti è stata mal compresa, bada che l'autore con cautela e prudenza accenna al fatto che spesso uomini eccellenti perdono se stessi nell'arte della divinazione; questo tocca lo stesso autore, che si diletta alquanto in astrologia e volle predire cose future, come è evidente in questo libro. Per questo bene mostra di piangere, compatendo gli altri e se stesso del suo errore» (trad. mia).

²¹ Il canto XX – in realtà tutto il trittico XIX-XXI – non solo ha valenza metapoetica (si ricordino la prima terzina programmatica, la comparsa delle parole chiave *tragedia* e *comedia*, la ridefinizione del testo virgiliano), ma coinvolge direttamente anche il ruolo dell'*auctor* come profeta (cfr. Barolini 1998; Rossignoli 2016; Ledda 2019; Güntert 2020). Il canto è centrato sul problema del *dire* (non a caso gli indovini sono silenti): prima dello stravolgimento corporale, queste anime sono punite dalle lacrime, come molti dannati, ma anche, altro contrappasso non esplicitato, dal silenzio (Baldelli 1976, pp. 17-18). I dannati spesso bestemmiavano e urlavano, Francesca *piange e dice*, qui gli indovini procedono *tacendo e lagrimando*.

Non voglio certo sostenere che Asdente rappresenti un termine di confronto diretto per Dante, ma certo profetizzare è anche questione di *dire in volgare*. Dante rivaleggia con Virgilio e gli altri poeti e la sua scrittura *deve* essere in volgare anche proprio nella misura in cui è ispirata da Dio, ma la battaglia non è mai del tutto vinta, se ancora Giovanni del Virgilio poteva rimproverare a Dante di non aver usato il latino. La condanna senza appello per Asdente *illitteratus*, francescanamente commendabile per Salimbene, riguarda anche la profezia troppo umile e popolare. *Commedia* sì, Dante lo ha detto da poco, ma provvista di alta ispirazione e di alta qualità, non merce da illetterati.

Il contrapasso, dunque, non vale solo per i dannati, ma forse a Dante non sarebbe spiaciuta questa fama di mago, che lo rendeva anche in questo così simile al suo Virgilio, cui toccò nel Medioevo simile sorte.

L'autore

Paolo Rinoldi insegna Filologia romanza all'Università di Parma. I suoi interessi principali di ricerca riguardano l'epopea oitanica (soprattutto il ciclo dei Lorenesi, di Guillaume d'Orange, e la *Chanson d'Aspremont*), i testi su Alessandro Magno, la letteratura scientifica in volgare (in particolare la chirurgia), i volgarizzamenti dal latino e del francese e i rapporti fra letteratura italiana e galloromanza nel medioevo.

e-mail: paolo.rinoldi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Albertani, G 2016, 'Calzature denaro a Bologna nel tardo Medioevo', in *Nella città operosa: artigiani e credito fra Duecento e Quattrocento*, ed. R. Rinaldi, Il Mulino, Bologna, pp. 145-156.

Albonico, S 2021, 'Lettura e interpretazione del canto XX', in *Voci sull'Inferno di Dante. Una nuova lettura della prima cantica*, eds. Z. Baránski & M. A. Terzoli, Carocci, Roma, 3 voll., pp. 531-552.

Allegretti, P (ed.) 2020, *Il dossier di Avignone (9 febbraio 1320-11 settembre 1320)*, Le Lettere, Firenze.

Baglio, M, Azzetta, L, Petoletti, M & Rinaldi, M (eds) 2021, *Dante Alighieri. Epistole, Egloge, Questio de aqua et terra*, Salerno Editrice, Roma.

Baldelli, I 1976, 'Il segno del demonio sui maghi e sugli indovini', *L'Alighieri*, vol. 17, pp. 14-26.

Barlettai, S 2019, 'Profeti o indovini? Il caso di Benvenuto Asdenti nella *Cronica* di Salimbene da Parma e nell'*Inferno* di Dante', *Hapax*, vol. 12, pp. 13-28.

Barolini, T 1998, 'Canto XX: True and False See-ers', in Mandelbaum A, Oldcorn, A & Ross, C, *Lectura Dantis. Inferno*, University of California Press, Berkeley, pp. 275-286. Available from: <https://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/LD/numbers/04/barolini.html>.

Barchiesi, M 1973, 'Catarsi classica e "medicina" dantesca, Dal canto XX dell' 'Inferno', *Lecture classensi*, vol. 4, pp. 9-124.

Bertolini, P 1966, 'Benvenuto, detto l'Asdenti', in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, VIII, pp. 685-689.

Bertolini, P 1970, 'Benvenuto detto l'Asdenti (Asdente)', in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 4 voll., I, pp. 591-593.

Bisanti, A 2018, 'La fortuna della *Cronica* di Salimbene de Adam fra Trecento e Quattrocento', in *Salimbene de Adam e la «Cronica»*. *Atti del LIV Convegno storico Internazionale (Todi, 8-10 ottobre 2017)*, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto, pp. 167-218.

Boitani, P 2020, 'Canto XX', in *Lectura Dantis bononiensis. Per il VII centenario della morte di Dante Alighieri, 1321-2021. Inferno*, ed. E. Pasquini, Bononia University Press, Bologna, pp. 323-334.

- Borriero, G 2021, 'L'immagine torta: prime indagini sulla pena degli indovini (Inf. XX)', comunicazione presentata al Convegno SIFR *La Filologia romanza e Dante*, Napoli, 22-25 settembre.
- Botalla, H 2010, 'Profetas subalternos: prognosis y política en la Italia del Duecento', *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, vol. 6, s.p.
- Boudet, J-P 2006, *Entre science et nigromance. Astrologie, divination et magie dans l'Occident médiéval (XII-XV siècle)*, Publications de la Sorbonne, Paris.
- Carrai, S 2012, 'Virgilio, Manto e il corteo degli indovini', in *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 89-98.
- Crimi, G 2020, 'Gli indovini', in *Nel Duecento di Dante: i personaggi*, ed. F. Suitner, Le Lettere, Firenze, pp. 143-162.
- Darmouth Dante Project*, consultato settembre 2021. Available from: <<https://dante.dartmouth.edu/>>.
- Drei, E 1934, 'L'indovino Asdente in un documento inedito', *Crisopoli*, vol. 2, pp. 31-36.
- Dusio, C 2021, *La bataille Loquifer. Studio e edizione critica*, Éditions de linguistique et de philologie, Strasbourg.
- Fenzi, E (ed.) 2012, *Dante Alighieri. De Vulgari eloquentia*, Salerno Editrice, Roma.
- Fioravanti, G, Giunta C, Quaglioni, D, Villa, C & Albanese, G (eds) 2014, *Dante Alighieri. Opere. II Convivio, Monarchia, Epistole, Egloge*, Mondadori, Milano, 2014.
- Fiorentini, L 2010-2011, *Il commento dantesco di Benvenuto da Imola. L'elaborazione letteraria delle fonti storiografiche e cronistiche*, Dottorato di ricerca in Filologia, Linguistica e Letteratura XXIV ciclo, tutor G. Inglese, Roma, Sapienza.
- Gazzini, M 2003, 'Memoria «religiosa» e memoria «laica»: sulle origini di ospedali di area padana (secoli XII-XIV)', *Mélanges de l'École française de Rome*, vol. 115, pp. 361-384.
- Gentili, S 2013, 'Deformità morale e rottura dei vincoli sociali: gli indovini', in *Cento canti per cento anni. I. Inferno. 2. Canti XVIII-XXXIV*, eds. E. Malato & A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma, pp. 646-681.
- Gorni, G 1990, 'Arti divinatorie', in *Lettera, nome, numero. L'ordine delle cose in Dante*, il Mulino, Bologna, pp. 155-174.
- Guessard, F & Chabaille, P 1859, *Gaufrey. Chanson de geste publiée pour la première fois d'après le manuscrit unique de Montpellier*, Vieweg, Paris.
- Güntert, G 2000, 'Canto XX', in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, eds. G. Güntert & M. Picone, Cesati, Firenze, pp. 277-289.
- Holder-Egger, O 1903, 'Alberti Milioli notarii regini *Liber de Temporibus et aetatibus* et *Cronica imperatorum*', in *Monumenta Germaniae historica, Scriptores*, XXXI, Impensis Bibliopoli Hahniani, Hannover, pp. 336-668.
- Hollander, R 1980, 'The Tragedy of Divination in Inferno XX', in *Studies in Dante*, Longo, Ravenna, pp. 131-218.
- Lacaita, G F (ed.) 1887, *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, Barbèra, Firenze, 5 voll., 1887.
- Lazzerini, L 2001, *Letteratura medievale in lingua d'oc*, Mucchi, Modena.

Lecco, M 2021, 'Le dame bestornées tra indagine letteraria, psicologica e sociale', in *Testi e immagini nella letteratura medievale (XII-XV secolo)*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 43-58.

Ledda, G 2019, 'Dante e il profetismo degli antichi pagani', in *Poesia e profezia nell'opera di Dante. Atti del convegno internazionale di Studi (Ravenna, 11 novembre 2011)*, ed. G. Ledda, Centro Dantesco dei Frati Minori, Ravenna, pp. 179-230.

Marucci, V (ed) 1996, *Franco Sacchetti. Il Trecentonovelle*, Salerno Editrice, Roma.

Mascanzoni, L 1996, *Il Tolosano e i suoi continuatori. Nuovi elementi per uno studio della composizione del Chronicon Faventinum*, Istituto storico italiano per il Medioevo, Roma.

Milin, G 1997, *Le cordonnier de Jérusalem. La véritable histoire du juif errant*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes.

Nobili, C S 2002, *Salimbene de Adam. Cronaca*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma.

Nobili, C S 2007, 'La costruzione del personaggio fra letteratura e storia: Salimbene da Parma e Dante', in *La letteratura e la storia, Atti del IX Convegno ADI (Bologna-Rimini, 21-24 settembre 2005)*, eds. E. Menetti & C. Varotti, Gedit Editore, Bologna, 2 voll., I, pp. 315-336.

Nobili, C S 2014, 'Elia come antimodello nella Cronica di Salimbene de Adam', in *Elia da Cortona tra realtà e mito, Atti dell'Incontro di Studio (Cortona, 12-13 luglio 2013)*, CISAM, Spoleto, pp. 145-160.

Opelt, I 1986, 'Die Reihe der büßenden Zukunftsdeuter in Inferno XX', *Deutsches Dante Jahrbuch*, vol. 61, pp. 51-68.

Parent, S 2014, *Dans les abysses de l'infidélité. Les procès contre les ennemis de l'Église en Italie au temps de Jean XXII (1316-1334)*, École française de Rome, Rome.

Petrocchi, G. 1966-1967, *Dante Alighieri. La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano, 4 voll.

Pierreville, C 2008, *Claris et Laris. Somme romanesque du XIII^e siècle*, Champion, Paris.

Puccetti, V 1994, 'La galleria fisiognomica del canto XX dell'Inferno', *Filologia e critica*, vol. 19, pp. 177-210.

Rapisarda S 2017, 'Pratiche divinatorie alla curia fridericiana. Note e meno note testimonianze latine e volgari', in *De Frédéric II à Rodolphe II. Astrologie, divination et magie dans les cours (XIII^e-XVII^e siècle)*, eds. J-P Boudet, M Ostorero & A Paravicini Bagliani, Edizioni del Galluzzo, Firenze, pp. 3-36.

Rinoldi, P 2008, 'Boccaccio e il gouffre de Setalie', *Studi sul Boccaccio*, vol. 36, pp. 89-110.

Ronchi, G (ed.) 1982, *Marco Polo. Milione. Le divisament dou monde*, Mondadori, Milano.

Rossi, B 2007, *Salimbene de Adam. Cronica*, testo latino a cura di G. Scalia, traduzione di B. Rossi, 2 voll., MUP, Parma.

Rossignoli, C 2016, 'Prediction, Prophecy and Predestination: Eternalising Poetry in the *Commedia*', in Corbett, G & Webb, H, *Vertical Readings of the Dante's Comedy*, 3 voll., II, Open Books Publishers, Cambridge, pp. 193-215.

Scalia, G (ed.) 1966, *Salimbene de Adam. Cronica*, Laterza, Bari, 2 voll.

Scalia, G (ed.) 1998-1999, *Salimbene de Adam. Cronica*, Brepols, Turnhout, 2 voll.

Ueltschi, K 2011, *Le pied qui cloche ou le lignage des boiteux*, Champion, Paris.

Varanini, G & Baldassarri, G (eds.) 1993, *Racconti esemplari di predicatori del Due e Trecento*, 3 voll., Salerno Editrice, Roma.

Vecchio, S 1991, 'Valori laici e valori francescani nella *Cronica* di Salimbene', in *Salimbeniana. Atti del Convegno per il VII Centenario di fra Salimbene (Parma 1987-1989)*, RadioTau, Bologna, pp. 254-265.

Volpi, M 2009 (ed.), *Iacomo della Lana. Commento alla 'Commedia'*, 4 voll., Salerno editrice, Roma.

Zallot, V 2018, *Con i piedi nel Medioevo. Gesti e calzature nell'arte e nell'immaginario*, il Mulino, Bologna.



Francesco Gallina

Ispirazioni dantesche: la *Commedia* nei poemi di Jacopo Sanvitale e Francesco Scaramuzza



Abstract

Nella storia ottocentesca della letteratura parmense, la fortuna di Dante incontra le scienze occulte ed è in particolar modo influenzata dagli sviluppi del mesmerismo e dello spiritismo. Dopo aver tracciato le coordinate storico-culturali di queste due pseudoscienze, il presente saggio fornisce una prima ricognizione intorno a due poemi che intrecciano influssi danteschi e fenomeni paranormali: *La luce eterea* del conte Jacopo Sanvitale e *Due canti sulle corporali esistenze dello spirito che fu nell'ultima Dante Allighieri* di Francesco Scaramuzza.

In the nineteenth century history of Parma's literature, Dante's fortune comes in contact with the occult sciences and it is particularly affected by mesmerism and spiritism. After tracing the historical-cultural coordinates of these two pseudosciences, the essay provides a first survey of two poems which intertwine Dantean influences and paranormal phenomena: *La luce eterea* by the Count Jacopo Sanvitale and *Due canti sulle corporali esistenze dello spirito che fu nell'ultima Dante Allighieri* by Francesco Scaramuzza.



Parma dantesca e paranormale

Bisogna confessare che l'aria di questa città nativa di Jacopo Sanvitale e di Francesco Scaramuzza, grande spiritista e molto più grande pittore, è assai propizia a queste dottrine spirituali: ma non è, certo, per quest'aria ch'io non sento alcuna voglia di ridere di quegli studii ed esperimenti misteriosi; ne riderà chi pensi ai molti fatti che aspettano ancora osservazioni lunghe, spassionate, sagaci, e spiegazioni razionali: di ciò che non si capisce non si dovrebbe rider mai [...] (Rondani 1875, p. 257).

La città a cui Alberto Rondani si riferisce è Parma e i personaggi da lui menzionati furono due illustri intellettuali accomunati dall'adesione alle scienze occulte che, sebbene siano state soggette a proficui sviluppi a cavallo fra Sette e

Ottocento, suscitarono tuttavia non poche reazioni scettiche talora improntate alla derisione e a uno sprezzante dileggio, come ben evidenzia il celebre critico parmigiano in un suo contributo pubblicato nel 1875 su *Nuova Antologia*.

Benché siano legittime le perplessità che ruotano intorno alle teorie del mesmerismo e dello spiritismo, si cadrebbe in un errore di metodo se si considerassero tali speculazioni quale frutto di gretta ciarlataneria, come l'occhio del contemporaneo sarebbe forse propenso a fare: in una prospettiva letteraria e storico-culturale sarà invece opportuno prendere in esame alcuni dei frutti artistico-letterari nati in seno a quelle pseudoscienze cui aderirono con grande convinzione non solo impostori di bassa estrazione sociale, ma anche uomini e donne appartenenti alla borghesia o alla nobiltà, non di rado in stretto contatto con il mondo accademico, medico e scientifico: basti pensare a nomi celebri quali Victor Hugo e Camille Flammarion in Francia, agli psichiatri Cesare Lombroso ed Enrico Morselli e agli scrittori Arrigo Boito e Luigi Capuana in Italia. Dal punto di vista editoriale, di particolare interesse sono le ricerche e i contributi pubblicati sugli *Annali dello spiritismo in Italia. Rivista psicologica* (1864-1898) diretti da Enrico Dalmazzo e Vincenzo Scarpa, e su *Luce e ombra. Rivista mensile illustrata di scienze spiritualistiche*, fondata nel 1900 dallo scapigliato Angelo Marzorati e sovvenzionata dall'imprenditore Achille Brioschi.

Focalizzando l'attenzione sul solo territorio parmense, scopriamo quanto la città non fosse immune dalle elaborazioni metafisiche di Mesmer prima e di Kardec poi, le cui opere ebbero un enorme successo in tutta Europa, benché spesso criticate e smentite in ambito tanto cattolico quanto scientifico-filosofico.

Pubblicato nel 1779, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* è la pietra miliare per mezzo della quale Franz Anton Mesmer, addottoratosi in medicina all'Università di Vienna, veicola – sulla base di osservazioni cliniche – i fondamenti teorici del “magnetismo animale”, principio vitale comune a tutti gli esseri viventi che converge in un etereo fluido universale condizionato dagli influssi astrali: la buona salute di un individuo dipenderebbe, di conseguenza, dall'equilibrata distribuzione organica di questa peculiare energia invisibile. Ipnosi, suggestione e *trance*, unite all'applicazione di calamite sul corpo, assurgono per il medico tedesco a strumenti prediletti al fine di guarire i pazienti da patologie che oggi definiremmo psicosomatiche.

Di *spirito* quale principio intelligente dell'universo parla Allan Kardec (pseudonimo di Hippolyte Léon Denizard Rivail), pedagogista autore del *Livre des esprits* (1857) e del *Livre des médiums* (1861): si tratta di opere capitali nelle quali, combinando esoterismo e mistica parapsicologica, vengono codificati per la prima

volta i fondamenti dello spiritismo, scienza che studia l'ontologia degli spiriti e le loro interazioni con la sfera umana per mezzo delle sedute medianiche.

Dalla frequentazione delle nuove discipline metapsichiche germoglia fra Otto e Novecento un ricco filone di letture esegetiche che coinvolgono non solo i tradizionali testi sacri (cristiani e non), ma anche la *Commedia*, «sacrato poema» (*Par.* XXIII, 62) in cui Dante, intercettando le anime ultramondane, viene trasfigurato sotto forma di precursore dello spiritismo (Gallina 2020, pp. 195-217).

Appartenenti a due generazioni diverse, benché contigue, Jacopo Sanvitale (1785-1867) e Francesco Scaramuzza (1803-1886) intrattengono con il poema dantesco un rapporto originale e non di rado sorprendente, servendosene per ergersi a profeti di grandi cambiamenti che, attraverso il mesmerismo (Sanvitale) e il medianismo (Scaramuzza), interesserebbero il presente e il futuro dell'intera umanità. Dante assurge dunque a paradigma funzionale alle scienze occulte. La sua ispirazione non è più da intendersi, infine, come una semplice influenza letteraria, ma sarà da interpretare etimologicamente come infusione di virtù divinatorie, instillate dal soffio vocale o tramite visione del suo spirito.

«L'etereo lume, che magnetate io nomo». Su *La luce eterea* di Jacopo Sanvitale

Nonostante il giovanile arresto nel carcere di Fenestrelle per satira antinapoleonica, l'imprigionamento nel castello di Compiano decretato da Maria Luigia per il suo coinvolgimento nei moti del '21 e il più lungo e sofferto esilio protrattosi dal 1831 al 1857, dovuto alle sue simpatie filosabaude e alle affiliazioni massoniche, Jacopo Sanvitale si ritagliò uno spazio di assoluta rilevanza nella Parma dell'Ottocento: fondatore e presidente della Società libera italiana di scienze e lettere, professore di eloquenza e segretario dell'Accademia di belle arti, segretario dell'Università e preside della Facoltà di belle lettere, nonché, prossimo al tramonto della sua vita, presidente della Regia Deputazione di Storia patria di Parma, che rappresentò nel 1865 a Firenze e a Ravenna in occasione delle celebrazioni per il sesto centenario della nascita di Dante (per tutti questi aspetti cfr. Spaggiari 2012, pp. 264-267 e Genovesi 2017).

Di gusto neoclassico, la poesia di Sanvitale è debitrice verso la lezione e la figura dantesche, come si riscontra nel sonetto al maestro Angelo Mazza, a sua volta estimatore di Dante e seguace delle dottrine mesmeriche e spiritiche, che nella prima quartina viene così presentato:

Atteggiato a divini estri il sembiante
E il raggio de la fervida pupilla,
Mostran che l'aere e 'l suolo onde fu Dante
Son destri ancora a l'immortal favilla (Sanvitale 1875, p. 68).

Si veda, ancora, il sonetto dedicato proprio a Dante:

Di Lei pensoso e del paterno lito
Alza Dante Alighier vela d'ingegno;
De' misteri di Dio grave suo legno
Solo va per lo mar de l'infinito.
Cantando varca: Udiam – l' fui smarrito;
Ma porrò i vivi piè nel morto regno,
E là dove il desio di speme è pregno;
E Lei vedrò ne l'eterno convito –
Chi diè la nova lingua al gran pensiero?
Chi 'l fe' signor de l'altissimo canto?
Ov'è la stella del cantor nocchiero?
Bice è la stella, amor suo primo e santo:
Ma sdegno è dentro che gli detta il fero
Carme, o Firenze: e pur ti amava tanto! (Sanvitale 1875, p. 60).

Un omaggio al poema dantesco a mo' di *summa* dell'altissimo, sublime percorso metafisico, senza tacere dell'indignazione che il "ghibellin fuggiasco" nutre verso la città natia, tanto amata quanto odiata. Di Dante, Sanvitale eredita la vena satirica incline alla polemica civile alimentata in giovane età e acuita specialmente durante l'esilio (circostanza che condivide con l'Alighieri). All'aspetto politico si associa quello poetico: così sarà di un qualche interesse sottolineare quanto quest'ultimo sonetto sia introdotto a esergo con l'eloquente citazione di *Par. II, 7* («L'acqua ch'io prendo giammai non si scorse») che Sanvitale sembra fare propria in vista di un imponente progetto poetico in cui la straordinaria inventiva coinvolge tanto il piano linguistico quanto quello contenutistico. Se c'è una distesa d'acqua che Sanvitale percorre per la prima volta con raffinato spirito di emulazione è la composizione de *La luce eterea*, poema in terza rima edito nel 1875, sebbene incompiuto (fig. 1): restano infatti ventuno canti, più altri due che, nei manoscritti visionati dal curatore Pietro Martini, sono ascritti a un «Capitolo 2° della 2ª Cantica» (Sanvitale 1875, p. 238) già pubblicato nel 1856 per le cure di Enrico Gallardi (Sanvitale, 1856), lasciando supporre un progetto modulato in più cantiche.

LXXXIX.

LA CATALESSI O ESTASI UMANA
A. M. DI S. H. (1)

Velato d'un pallor come di neve,
Tuo viso acquista una beltà severa,
L'anima intanto il lume etereo beve,
Che rigirando va di spera in spera.
E com' Aquila fende l'aër greve
Con l'occhio fermo e con la penna fiera,
Ma poi se ne ritorna al carcer breve,
Tutta pensosa, e più non è qual era.
Chè oppresso da memoria oscura e vaga,
Qual dopo il lampo è il tenebror più fitto,
T'ange un novo desio che nulla appaga.
Sia tuo inferno quaggiuso — in alto è scritto —
Soffri la terra, o impenitente maga;
E sia lungo l'esiglio a te prescritto!

(1. Questo Sonetto leggesi assai variato in un Autografo, tra' meglio leggibili, del Conte Iacopo; ed è forse quale uscì dalla prima ispirazione. Checchè sia, giova farlo conoscere.

Pallido d'un pallor come di neve
Tuo viso acquista una beltà severa:
L'anima intanto il lume etereo beve,
Memore ancor de la natia sua spera.
E com' Aquila fende l'aër greve
Con l'occhio fermo e con la penna fiera;
Poi mesta se ne torna al carcer breve,
Ma l'avenir è la sua preda altera.
Già fasti in cielo di te stessa vaga,
Di te besta: angiol caduto, è inditto:
Nulla d'umano i tuoi desiri appaga.
Che il tuo inferno sia qui lassuso è scritto
Soffri la terra, o impenitente maga,
E sia lungo l'esiglio a te prescritto.

XC.

LA LUCE ETEREA

CANTO I.

1. Era quell'anno che 'l motor de'cieli
Termine fisse al correr de la spada
Che distemperata avean le fiamme e i geli.
2. E una stella occidente per sua strada
Nunziava già lo scender di colui,
Onde non fia chi da più alto cada.
3. Ed io, che offesi al superbir di lui,
Meditava di fuga occulti passi
Fuor da gli spaldi e' dagli sgherri sui (1).
4. Stringea dicembre allor fra'Cozii sassi
Muto il Chiuson (2), che al caldo si diroccia,
Muggendo al varco d'onde a Francia vassi.
5. Quando vidi scoscender d'alta roccia
Fosco fitto di neve un polverio,
Con murmure di turbo che s'approccia!
6. Misero passagger, che là vid'io.
Si fè 'l segno, e gridava: Salva! Guarda!
E fu travolto, e più non apparìo.

Fig. 1: Jacopo Sanvitale, *La luce eterea*, in *Poesie del conte Iacopo Sanvitale con prefazione e note di Pietro Martini*, Prato, Giachetti, 1875.

L'opera, priva di intreccio, prende corpo attraverso il susseguirsi di immagini suggestive, scene oniriche, paesaggi pittorici e visioni di non sempre facile interpretazione, alludendo a oscure allegorie e usufruendo di simbologie enigmatiche (come la «*Fontana / Verde*» di IV, vv. 47-48, che attrae l'anima del poeta come un magnete), talvolta ulteriormente complicate dal linguaggio sibillino tipico di colui che desidera farsi voce di verità esoteriche. La stessa "luce eterea" del titolo rimanda all'"etereo lume", vale a dire il magnete mesmerico fonte di stabilità, equilibrio e perfezione spirituale le cui qualità sono esaltate da Sanvitale anche nel sonetto *La catalessi o estasi umana*, in cui l'anima di chi cade in *trance* «il lume etereo beve / Che rigirando va di spera in spera» (Sanvitale 1875, p. 150, vv. 3-4), acquisendo le facoltà ottiche dell'aquila, capace di librarsi, per un istante, al di sopra della materia per scrutare i misteri divini.

La verità, dunque, si cela al di là dello schermo fisico, entro un iperuranio ove giacciono i «Nobili veri» preannunciati nel canto II (v. 38):

– Quei veri, egli seguiva, faransi vivi,
Se parola d'amor, ch'è poesia,

Scaldi gl'itali petti, e tu la scrivi.
E perché nella lieta e nella ria
Fortuna da te amor non hai dischiuso,
Ti si concede in grazia l'ombra mia (II, vv. 46-51).

A parlare in questi versi è lo spirito di Dante, apparso al poeta per svelargli l'esistenza dell'universale fluido magnetico. Come Dante viene investito da Pietro del compito di comunicare all'umanità ciò che ha visto e udito una volta tornato sulla Terra, così ora egli attribuisce a Sanvitale il compito di rivelare le verità arcane che solo a pochi soggetti privilegiati è dato conoscere. Il Sommo Poeta, instaurando un fruttuoso dialogo su temi cosmologici e antroposofici, si esprime così per quanto concerne la dottrina mesmerica:

Per quello immortal fora umana sorte,
Se non entrava col desio del pomo
Nel guasto seme il baco de la morte
L'etereo lume, che magnetate io nomo,
O eletto, al vostro intender, ch'è sì poco,
Rimase in signoria del caduto omo,
Che il fece tralignar con empio gioco,
Finché venne il figliuol della più Pura,
Che in amor lo purgò, com'oro in foco (II, vv. 79-87).

Sarebbero sufficienti questi pochi endecasillabi per delineare i grandi motivi e i temi portanti dell'intero poema, che, (sopra)interpretando Dante in senso mesmerico, impregna i versi di echi neoplatonici e gnostici: basti pensare alla concezione qui espressa dell'uomo, la cui anima, infetta dal «guasto seme» e precipitata nel carcere della materia («il baco della morte»), può aspirare alla libertà della pura trascendenza grazie a un elemento divino (anticamente simboleggiato dall'immagine della scintilla o del seme) che, nonostante sia umiliato nella marcida palude terrena, può ricongiungersi al «pleroma», l'originaria unità della pienezza divina. L'anima dell'uomo, prigioniera delle forze malvage («l'anima era desta, / Ma impiombate le membra in su quell'ora / Ch'eterea luce i fati manifesta», Capitolo 2° della 2ª Cantica, II, vv. 7-9), ha deviato malignamente dal sommo Bene («tralignar con empio gioco»), dove 'tralignare' è voce verbale tipicamente dantesca impiegata nella *Commedia* per colpire la corruzione morale delle famiglie signorili e della Chiesa (Papi 2018). Dante, armato di «profetica ira» (I, v. 106), si manifesta in tutta la sua ieraticità, lui che da oltre cinque secoli «sospira a la Bontà Suprema» (I, v. 66) del «terzo regno» (I, v.

61), rammentando l'esilio e gli odi di parte che ha dovuto patire in vita. Il suo fine è portare nuova luce al poeta parmigiano («Risplenda a la tua Parma / Per te l'etereo lume che ti porto», I, vv. 107-108), immerso nella «valle del peccato impura» (III, v. 106) che a introduzione del primo canto appare come una “selva oscura” interpretata sulla base di *Inf.* I e V:

Flagellavami acuta la bufera,
Che rompe l'alito e lo viso oscura:
Poscia non vidi più che notte nera.
Di sotto a' piè sfuggivami la dura
Terra, e di nevi stivato e coverto
Giunsi le mani come in sepoltura (I, vv. 22-27).

Per parafrasare le parole di Virgilio in *Purg.* I, v. 71, il poeta «libertà va cercando», lungi dalle spirali perverse della realtà terrena in cui erra pellegrino, tanto in senso metafisico quanto storicamente accertato, inaugurandosi il poema al tempo della carcerazione a Fenestrelle, nel 1814, al tramonto del dominio napoleonico. E proprio a Napoleone si allude nel canto V, dove appare in «mirabil visione» (V, v. 90) un feroce «Guerrier» che, «sonante di ferro, da un colle / Già cavalcava, e con croscio stupendo / Rompea le roste, tritava le zolle» (V, vv. 91-93), insieme all'ipostasi della Fede che, in groppa al suo stesso cavallo, canta:

Io alzo e calco nazioni e troni.
Colui che mi donnèa naque [*sic*] in Aiaccio:
Ei regnerà sui Franchi e sugli Ausoni (V, vv. 103-105).

I Due canti sulle corporali esistenze dello spirito che fu nell'ultima Dante Allighieri di Francesco Scaramuzza

Rivendicazioni liberali riecheggiano anche in uno dei primi casi di “dantismo medianico”, che vede protagonista il sissese Francesco Scaramuzza. Noto per il suo ruolo di spicco nell'Accademia di Belle Arti di Parma, di cui fu direttore dal 1860 al 1877, ricoprì il suo considerevole magistero artistico sia dentro che fuori i confini del Ducato. Cruciale, per la sua carriera, fu l'Esposizione nazionale del 1836 a Palazzo Brera, a Milano, dove il pubblico poté ammirare un suo olio (oggi perduto) raffigurante la morte del conte Ugolino, episodio da lui trattato anche in una versione dialettale di *Inf.* XXXIII (Soncini 1930, pp. 5-7). Ottenuta nel 1841 l'autorizzazione da

Maria Luigia per il tramite di Angelo Pezzana, bibliotecario della Palatina, dipinse a tema dantesco con tecnica a encausto la volta, le sovrapporte e le pareti di una piccola sala della Biblioteca (l'attuale Sala Dante).

In vista delle grandi celebrazioni dantesche del 1865, il Dittatore delle Province Parmensi, Luigi Carlo Farini, coinvolse Scaramuzza in un progetto di illustrazioni della *Commedia* che, rallentatosi a causa delle ristrettezze economiche da parte della committenza, proseguì poi in autonomia con la realizzazione di 243 disegni a penna (73 dedicati all'*Inferno*, 120 al *Purgatorio* e 50 al *Paradiso*). L'esecuzione dell'opera, monumentale per dimensioni e qualità, coincide cronologicamente con l'edizione del progetto illustrativo di Gustave Doré, pubblicato in Francia fra il 1861 e il 1868, e subito dopo in Italia da Sonzogno, sfruttando tecniche e potenzialità editoriali di cui non poté godere, invece, un autore periferico come il Sissese, il cui *iter* artistico fu sostanzialmente costellato di rifiuti, insuccessi e mostre effimere (Mavilla 2012, p. 120; Mavilla 2021).

Disilluso dal corso sfavorevole degli eventi, Scaramuzza abbracciò le credenze spiritiste, ammantandosi di un'aura sacerdotale e quasi profetica che ben emerge non solo da alcuni saggi su rivista¹, ma anche dalle sue composizioni poetiche, come le *Poesie spiritiche* del 1866 e le quasi 3000 ottave del *Poema sacro dettato dallo spirito di Lodovico Ariosto*, pubblicato nel 1873 insieme a *Due commedie dettate dallo spirito di Carlo Goldoni* (l'atto unico *La scostumata delusa* e *Il fastoso superbo ed egoista* in tre atti di versi martelliani), opera che Felice Scifoni omaggia nello stesso anno con una recensione sugli *Annali dello spiritismo* (Scifoni 1873, pp. 208-213). Del 1875 sono invece i *Due canti sulle corporali esistenze dello spirito che fu nell'ultima Dante Allighieri da lui dettati per introduzione a maggior poema*, introdotti dall'editore nel nome di Allan Kardec. L'opera, dichiarata strategica per la diffusione della nuova "scienza", viene presentata come il frutto di dettature spiritiche trascritte fra il 16 settembre 1868 e il 24 aprile 1870. Già nel *Poema sacro* Scaramuzza si rivolgeva al lettore illustrando le modalità della sua scrittura:

Ma come avvenne, ed avviene ch'io così scrivo? Senza avere formato nessun proposito, senza un argomento, senza un pensiero in testa, freddo come l'uomo

¹ Si tratta di alcuni contributi poco noti da me consultati durante uno spoglio condotto sugli *Annali dello spiritismo*: 'Sul magnetismo animale e sullo spiritismo. Ricordi del medio Francesco Scaramuzza', *Annali dello spiritismo*, vol. 17, n. 1, 1880 (pp. 24-26); 2 (pp. 54-59), 3 (pp. 88-94), 4 (pp. 116-120), 5 (pp. 155-157), 6 (pp. 184-186), 7 (pp. 212-218), 8 (pp. 247-250), 9 (pp. 282-284), 10 (pp. 313-315), 11 (pp. 340-342), 12 (pp. 375-377); vol. 18, n. 1, 1881 (pp. 24-28); 2 (pp. 51-56), 3 (pp. 86-90), 4 (pp. 119-121), 5 (pp. 154-157). Sempre negli *Annali*, 1881, si legge 'Palingenesi. Libro di cosmologia dettato al medio Francesco Scaramuzza dallo spirito di Giorgio Jan': vol. 18, n. 8 (pp. 246-250), 9 (pp. 281-286), 10 (pp. 313-319), 11 (pp. 345-348), 12 (pp. 373-378); vol. 19, n. 1, 1882 (pp. 29-31); 2 (pp. 55-60), 3 (pp. 93-96), 4 (pp. 117-120), 5 (pp. 151-154), 6 (pp. 184-186), 7 (pp. 221-224), 8 (pp. 253-255), 9 (pp. 283-286).

cui nulla preme, mi metto al tavolo, ed, evocato qualche eletto Spirito, (dico le cose come a me si porgono), scrivo le parole che sento venirmi in mente così proprio come se fossero da me pensate, ma delle quali non rilevo il senso se non a misura del mio procedere innanzi. Quando poi ripiglio a scrivere dopo avere intralasciato, così da un giorno come da un mese, non rileggo mai lo scritto, e riprendo il filo del dettato non altrimenti che se non avessi mai sospeso di scrivere (Scaramuzza 1873, p. V).

Poiché i versi dei presunti spiriti, dell'Ariosto come dell'Alighieri, neanche rasentano la perfezione di quelli originali, dando adito anche sul piano stilistico a dubbi legittimi sull'attendibilità dell'operazione rivendicata dal medio, Scaramuzza giustifica lo scarto di qualità in questi termini:

noi sappiamo che gli Spiriti acquistando la loro libertà collo spogliarsi della veste mortale, non acquistano (generalmente parlando) maggiore scienza di quella che avevano cumulata nelle precedenti incarnazioni; ma conservano anche per lungo andare di tempo le stesse idee, che vengono poi rettificando man mano collo studio, colla discussione, coll'osservazione, non altrimenti di quel che succede tra noi [...]. Questi dettati ultramondani sono improvvisati; né sono punto atti a dar la misura della perfezione che avrebbe raggiunto se avesse potuto meditarli e correggerli a piacimento.

Ma vi è per di più la circostanza che il povero poeta era qui costretto a valersi di uno strumento imperfettissimo, il Medium, soggetto talora a non intenderlo, a frantenderlo spesso, e quindi a scrivere diversamente da quel che gli veniva realmente suggerito. [...]

Ho poi anche un'ultima osservazione da fare, ed è: che gli Spiriti eletti ne' loro dettati sogliono curarsi meno assai della forma che non della sostanza (Scaramuzza 1873, pp. VIII-IX).

Tropo percettibile, dunque, la mano dell'autore, che, diversamente da quanto potesse vociferarsi, è tutto fuorché incolto. Il fatto che non sia un letterato di mestiere non inficia il suo essere attento lettore. Lo dimostra il suo rapporto costantemente dialettico con la *Commedia*, sul piano figurativo prima ancora che poetico: la qualità sovrappiù delle illustrazioni e la loro aderenza al testo dantesco sono prove tangibili di intense letture e meditazioni intorno al poema. Altro discorso è relativo alla versificazione non sempre eccelsa di Scaramuzza, di cui egli è inizialmente consapevole, sebbene poi, nella lettera edita a conclusione dei *Due canti*, asserisca che la sua capacità medianica si vada «rafforzando e facendosi migliore»

(Scaramuzza 1875, p. 34). Attraverso il metro della terzina e alcune rivelazioni colloquiali riportate in *Appendice*, lo spirito di Dante racconta la progressione delle sue molteplici reincarnazioni, il suo affinamento spirituale prima di approdare nel corpo dantesco: quattro sono le esistenze vissute su due pianeti ancora sconosciuti dagli astronomi; a queste si aggiungono le tre esistenze corporali trascorse nel «mortale involucro» (I, v. 37), rispettivamente in qualità di selvaggio antropofago, schiavo e, infine, Dante Alighieri, il cui spirito assurge al massimo grado di perfezione in seno a colui che, con termini apertamente neoplatonici, è «Essere Infinito, Unico, al cui / Potere e al cui Voler non è confine; / Io sono il Tutto, e il Tutto in me contiensì» (I, vv. 54-56).

Il primo canto introduce l'argomento, evidenziando l'opposizione fra la prigione della materia e l'immaterialità della verità trascendente, dichiarando – con evidente retrogusto dantesco – che

Se per divin Volere a te mi reco,
E mi è sì dolce e leve il novo incarco,
M'ingegnerò di muover quivi un'eco
Che sia facella a chi del terren carco
Al ben dell'intelletto si fa velo
Così che al Sommo Ver tien chiuso il varco (I, vv. 1-6).

Il grado ferino è vissuto in Estremadura nel corpo di un cannibale, la cui descrizione, incentrata sulla connaturata malvagità, riecheggia quella dell'Ugolino tecnofagico, soggetto, come già appurato, particolarmente favorito dallo Scaramuzza:

Del sangue altrui io m'ebbi voluttade,
Sì che temuto fui tra i miei consorti
E da' nemici per crudelitate.
Di quelli che per me venivan morti
Me n' feci orrendo, e in un feroce pasto! (I, vv. 124-128).

All'uccisione per tradimento del selvaggio segue la rinascita nel corpo di uno schiavo di Tartaria divenuto «pravo» (I, v. 183) per ambizione di libertà e potere. Novello Spartaco, organizza una congiura con oltre duecento compagni di ventura che lo supportano nella creazione di un regno solo inizialmente retto dalla saggezza, ma destinato in breve a trasformarsi in spietata tirannide. All'impegno per contrastare le invasioni di un popolo «che nera avea la pelle» (I, v. 288) e creare un corpo di

leggi buone e giuste, si oppone una violenza di sapore imperialista contro i popoli stranieri e nemici:

[...] in me così si afforza
Il cupido desire di dominio,
Che in onta de' perigli non si ammorza.
Con l'audacia e l'orror dello sterminio
Di più provincie mi allargava il regno,
Ma da quelli ne surse l'abbominio (I, vv. 367-372).

Si possono così avvertire gli ideali scaramuzziani, che, se da un lato aspirano alla liberazione della patria, dall'altro cozzano contro la reggenza di Carlo III giudicata un'intrusione tirannica, tanto che il Sissese si rifiuta di contribuire all'elaborazione dell'immagine del duca da coniare su una medaglia in occasione del suo insediamento a corte. Proprio all'assassinio di Carlo III potrebbero forse alludere i versi dedicati alla morte del temuto tiranno tartaro (ucciso per vendetta da una schiava) che permette allo spirito di trasmigrare nel corpo di Dante.

All'Alighieri è dedicato l'intero canto II che, dopo una breve presentazione del poeta («Nacqui in Toscana, e fin da piccioletto / lo mi educai a nobili sentiri, / Onde fui serio e grave nello aspetto / Qual forse in tale età raro si ammiri», II, vv. 10-13), coinvolge da subito la figura imprescindibile di Beatrice. Il primo incontro, descritto attraverso la topica fenomenologia stilnovistico-amorosa («nel primo istante io ne tremai», «intra me stesso mi turbai», «Muto rimasi e mi sentia morire»), è propedeutico a riassumere le principali tappe dell'epopea metafisica della *Commedia*. Il viaggio ultramondano viene reinterpretato quale unica via di salvezza davanti alla morte dell'amata. Rievocata attraverso sintagmi tipicamente danteschi («l' son ben quella Bice», «aer perso», «ampio loco», «abbarbagliati», «santo riso», «si abbellà») rifunzionalizzati a fini citazionistici, l'esperienza metafisica diventa l'occasione per aprire la mente a salvifici «Novelli Veri», protagonisti della profezia di Beatrice:

Tempo verrà che l'Infinito Mare
Novelli Veri al mondo farà noti
A meglio sua Giustizia disvelare (II, vv. 226-228).

«Eterni veri» (II, v. 272) che sottendono quelle segrete verità di cui lo spiritismo si fa promotore, entrando in conflitto con i dogmi cristiani. Ecco allora che le invettive di Dante contro Roma ritornano in questo contesto per tematizzare uno scontro in

atto riguardante motivi e argomentazioni certo diversi da quelli trattati nel poema dantesco:

Che quel che esposi allor fu necessario
A diradar la densa tenebria,
 Che venne dall'improvvido sacrario
Di quella Roma, che di peggio in peggio
Contro il Vangelo il Clero temerario
 Progredendo, digià cadere io veggio! (II, vv. 299-304).

La produzione dei *Due canti* scaramuzziani, scritti in seguito al *Poema sacro*, potrebbe dunque costituire il tentativo del poeta parmense di sovrapporre in qualche modo la propria figura a quella di Dante, che, come Socrate nel mito platonico della caverna, riporta agli uomini verità che è concesso conoscere ai soli spiriti eletti. E grazie a Beatrice, spirito-guida, può trasformare le mirabili visioni del sovrannaturale e del meraviglioso in un nuovo vangelo, un testo sacro per i nuovi adepti dello spiritismo, per chi, come Scaramuzza, è «nato per sentir Dante» (Rondani 1876, p. 346). L'identificazione fra il pittore e il poeta, d'altronde, emergeva già in un suo giovanile *Autoritratto* sulla porta dell'atelier (Comune di Sissa – Associazione Anziani di Sissa, già Parma, Collezione Gianfrancesco Aimi; cfr. Mavilla 2012, pp. 124-125) che palesa un dialogo – quello con la *Commedia* – destinato a nutrirsi ininterrottamente; lo dimostra, raffigurata nell'olio su cartone, la zoccolatura del corridoio retrostante la sagoma dell'artista, sulla quale si legge una citazione, leggermente variata, di *Inf.* I, vv. 83-84: «Valgami il lungo studio e il grande amore / che m'han fatto cercar lo *suo* volume» (fig. 2).

Ancora una volta Dante, letteralmente “tirato per i piedi” dalla fantasiosa creatività medianica – unita, nel caso di Scaramuzza, alla geniale prestazione artistica –, assurge, più o meno legittimamente, a *medium* ineguagliabile, “eroe” della nuova pseudoscienza incardinata sui fenomeni paranormali.

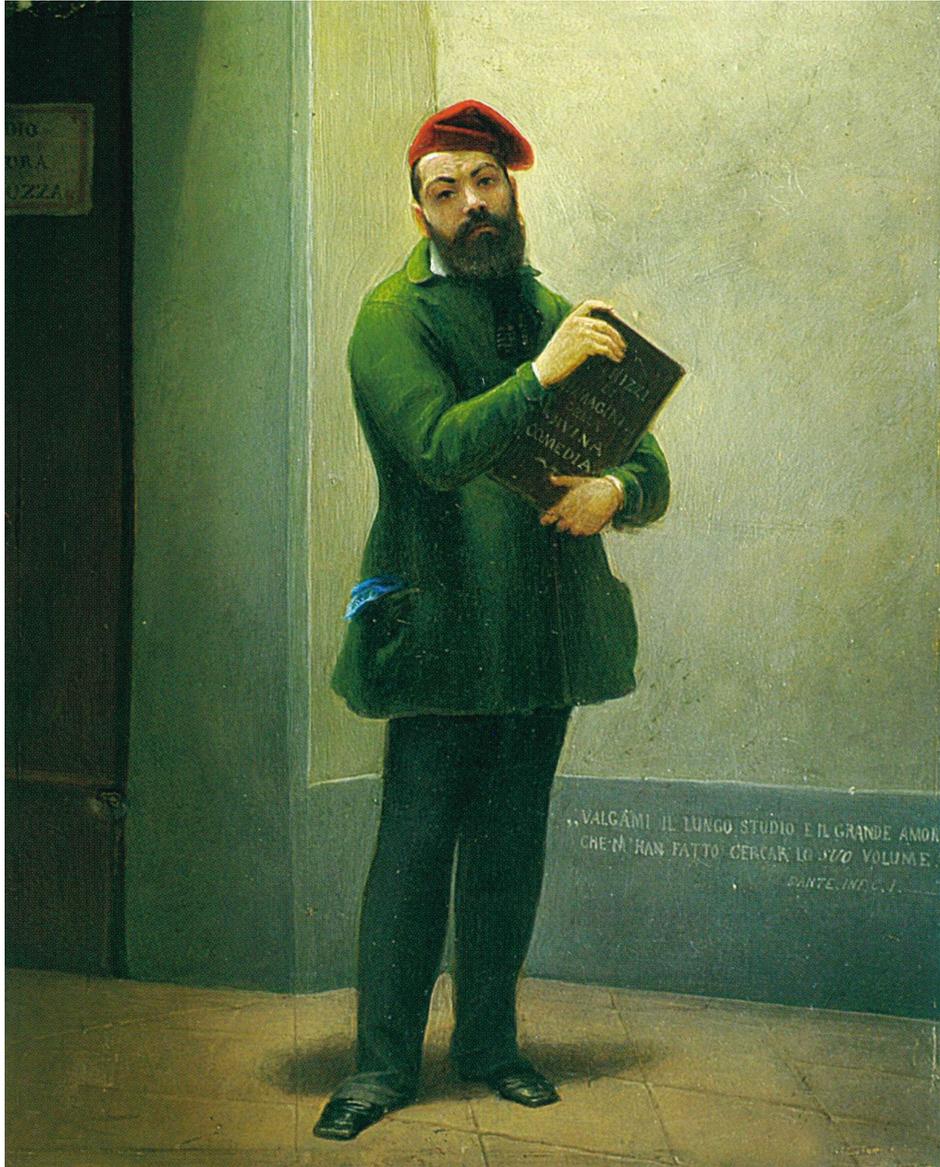


Fig. 2: Francesco Scaramuzza, *Autoritratto con la cartella dei disegni danteschi* (olio su cartone, Comune di Sissa).

L'autore

Laureato in Filologia moderna presso l'Università degli Studi di Parma, Francesco Gallina è dottore di ricerca e cultore della materia di Italianistica presso la medesima Università, dove si occupa prevalentemente del genere novellistico e della fortuna dantesca in ambito letterario e figurativo, dal Rinascimento al Postmodernismo. È autore di articoli scientifici, saggi di letteratura italiana e curatele. È inoltre membro dei comitati redazionali di *Griseldaonline* e *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione*.

e-mail: francesco.gallina@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Baudi di Vesme, C 1896-97, *Storia dello spiritismo*, Roux Frassati & C., Torino.

Becce, N 2016, *Apparizioni spiritiche e fantasmi letterari. Il Modern Spiritualism e lo sviluppo della ghost story*, La scuola di Pitagora, Napoli.

Bocchialini, J 1924, *Luigi Sanvitale poeta*, Aurea Parma, Parma.

Capelli, G & Dall'Olio, E 1974, *Francesco Scaramuzza*, Battei, Parma.

Cigliana, S 2010, 'Spiritismo e parapsicologia nell'età positivista', in *Storia d'Italia. Annali. XXV. Esoterismo*, ed. G. M. Cazzaniga, Einaudi, Torino, pp. 521-546.

Costa, E 1886, *Francesco Scaramuzza. Ricordi aneddotici*, Battei, Parma.

Cuchet, G 2012, *Les voix d'outre-tombe. Tables tournantes, spiritisme et société au XIX^e siècle*, Seuil, Paris.

Darnton, R 2005, *Il mesmerismo e il tramonto dei Lumi*, prefazione di G. Giorello, traduzione di R. Carretta e R. Viola, Medusa, Milano.

Gallina, F 2020, 'Citazioni spiritiche. Dante e la cultura medianica', *Parole Rubate*, n. 21, pp. 195-217.

Genovesi, P 2017, *Sanvitale, Jacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. 90, pp. 513-516.

Gizzi, C 1996, *Francesco Scaramuzza e Dante*, Electa, Milano.

Kardec, A 1857, *Le livre des esprits*, Dentu, Paris.

Kardec, A 1861, *Le livre des médiums ou Guide des médiums et des évocateurs*, Didier, Paris.

Mavilla, A 2012, «Un amore che quasi tocca il delirio». *Scaramuzza e l'ispirazione dantesca*, in *Divina Commedia. Visioni di Doré, Scaramuzza, Nattini*, ed. S. Roffi, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 118-129.

Mavilla, A 2021, «Nato per sentire Dante». *Francesco Scaramuzza, interprete e rievocatore del poema dantesco*, *L'Illustrazione*, a. 5, n. 5, pp. 29-49.

Mesmer, FA 1779, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal; par m. Mesmer, docteur en médecine de la Faculté de Vienne*, Didot le jeune, Geneva-Paris.

Monroe, J W 2018, *Laboratories of Faith. Mesmerism, Spiritism, and Occultism in Modern France*, Cornell University Press, Ithaca-London.

Papi, F 2018, 'Tralignare', in *Vocabolario dantesco Crusca/Ovi*. Available from: http://www.vocabolariodantesco.it/voce_prn.php?id=5111.

Pigorini, C 1867, *Cenni biografici del conte Jacopo Sanvitale*, Tipografia Rossi-Ubaldi, Parma.

Rondani, A 1875, 'Iacopo Sanvitale e le sue poesie', *Nuova Antologia*, vol. 30, pp. 243-271.

Rondani, A 1876, 'Francesco Scaramuzza', *Rivista internazionale britannica-germanica-slava etc. di scienze-lettere-arti*, vol. 1, n. 10, pp. 306-310; n. 11, pp. 344-347.

Sanvitale, I 1856, *La rocca bianca. Capitolo II della Cantica II d'un poema inedito, La luce eterea, del Conte Jacopo Sanvitale di Parma*, ed. E. Gallardi, Lavagnino, Genova.

Sanvitale, I 1875, *Poesie del conte Iacopo Sanvitale*, con prefazione e note di P. Martini, Giachetti, Prato.

Scaramuzza, F 1866, *Poesie spiritiche. Strenna a totale beneficio de' Pii Istituti parmensi, della Casa di Provvidenza e degli asili d'infanzia*, Ferrari, Parma.

Scaramuzza, F 1873, *Poema sacro dettato dallo spirito di Lodovico Ariosto coll'aggiunta di due commedie dettate dallo spirito di Carlo Goldoni*, Tip. e Lit. di G. Ferrari e figli, Parma.

Scaramuzza, F 1875, *Due canti sulle corporali esistenze dello spirito che fu nell'ultima Dante Allighieri da lui dettati per introduzione a maggior poema al medio Francesco Scaramuzza*, Tipografia Cenniniana, Firenze-Roma.

Scaramuzza, F 1880, 'Sul magnetismo animale e sullo spiritismo. Ricordi del medio Francesco Scaramuzza', *Annali dello spiritismo*, vol. 17, n. 1 (pp. 24-26); 2 (pp. 54-59), 3 (pp. 88-94), 4 (pp. 116-120), 5 (pp. 155-157), 6 (pp. 184-186), 7 (pp. 212-218), 8 (pp. 247-250), 9 (pp. 282-284), 10 (pp. 313-315), 11 (pp. 340-342), 12 (pp. 375-377); vol. 18, n. 1, 1881 (pp. 24-28); 2 (pp. 51-56), 3 (pp. 86-90), 4 (pp. 119-121), 5 (pp. 154-157).

Scaramuzza, F 1881, 'Palingenesi. Libro di cosmologia dettato al medio Francesco Scaramuzza dallo spirito di Giorgio Jan', *Annali dello spiritismo*, vol. 18, n. 8 (pp. 246-250), 9 (pp. 281-286), 10 (pp. 313-319), 11 (pp. 345-348), 12 (pp. 373-378); vol. 19, n. 1, 1882, pp. 29-31; 2 (pp. 55-60), 3 (pp. 93-96), 4 (pp. 117-120), 5 (pp. 151-154), 6 (pp. 184-186), 7 (pp. 221-224), 8 (pp. 253-255), 9 (pp. 283-286).

Scifoni, F 1873, [recensione a] 'Poema sacro dettato dallo spirito di Lodovico Ariosto', *Annali dello spiritismo*, vol. 10, n. 7, pp. 208-213.

Sgarbi, V (ed) 2003, *Francesco Scaramuzza*, Allemandi, Torino.

Soncini, V 1930, *L'episodio dantesco del Conte Ugolino tradotto in dialetto parmigiano da Francesco Scaramuzza*, La Bodoniana, Parma.

Spaggiari, W 2012, 'Letteratura e vita civile. Da Maria Luigia agli ultimi Borbone (1816-1859)', in *Storia di Parma. IX. Le lettere*, ed. G. Ronchi, MUP, Parma, pp. 263-291.

Thuillier, J 1996, *Mesmer o l'estasi magnetica*, traduzione di M. G. Meriggi, Rizzoli, Milano.



Nicola Catelli

Per Scaramuzza illustratore di Dante: una nota su Gerione



Abstract

L'articolo propone una lettura dell'illustrazione di Gerione realizzata dal pittore e letterato parmense Francesco Scaramuzza (1803-1886), autore di una delle più consistenti e minuziose visualizzazioni della *Commedia* di Dante. Dopo un'introduzione dedicata al ritratto ideale dell'illustratore che emerge dalle pagine dei *Confronti critici* di Luciano Scarabelli (1870), l'articolo analizza la raffigurazione di Gerione prendendo in considerazione l'aderenza dell'illustrazione di Scaramuzza al testo del poema e alle sue strategie retoriche, la visualizzazione degli aspetti simbolici e metatestuali, il riferimento al tema della crocifissione.

The main purpose of this article is to offer a reading of the illustration of Geryon made by the painter and writer Francesco Scaramuzza (1803-1886), author of one of the most consistent and detailed visualisations of Dante's *Comedy*. After an introduction about the portrait of the illustrator that emerges from the pages of Luciano Scarabelli's *Confronti critici* (1870), the article analyses the depiction of Geryon, taking into account the adherence of Scaramuzza's illustration to the text of the poem and its rhetorical strategies, the visualisation of symbolic and metatextual aspects, the reference to the theme of the crucifixion.



La profondità va nascosta. Dove? Alla superficie.
Hugo von Hofmannsthal

Il suo aspetto era sempre benevolo e invitava gli animi alla confidenza, ma si capiva benissimo come quell'uomo potesse atteggiarsi a fierezza grave e risoluta [...]; una gentilezza aperta, senza cerimonie, che a chi parlava dava il coraggio di metter fuori francamente le sue opinioni e anche lo scherzo urbanamente ardito, mandando al diavolo tutte le smancerie e le svenevolezze e le scipite simulazioni convenzionali. [...] Una volta, dopo avermi raccontato certo brutto caso, di cui era rimasto vittima, «Vede, c'è ancora della canaglia», mi disse con quell'ingenuità d'anima verginale, che fa ridere gli uomini volgari e beffardi, e negli spiriti incorrotti infonde un sentimento di venerazione.

Alberto Rondani, ricordo di Francesco Scaramuzza

Due ritratti dell'illustratore

Sovvertendo con una fermezza di giudizio a tratti risentita i termini di un raffronto fra visualizzazioni dantesche che era parso fin da subito inevitabile per la prossimità cronologica dei consistenti apparati illustrativi, per la sorprendente riuscita delle immagini e nel contempo per l'opposta fortuna che aveva accompagnato le due imprese artistiche, Luciano Scarabelli formulava nei suoi *Confronti critici [...] per le illustrazioni figurative date all'Inferno dantesco dagli artisti Doré e Scaramuzza* (1870)¹ una netta stroncatura delle tavole realizzate da Gustave Doré per l'edizione dell'*Inferno* del 1861², che avevano incontrato un largo e immediato successo ed erano state presto diffuse anche in Italia³, e riconosceva invece nell'opera del pittore e letterato parmense Francesco Scaramuzza (1803-1886)⁴, sostanzialmente

* Alcune delle osservazioni riportate nel primo paragrafo sono state presentate nella conferenza *Francesco Scaramuzza e le tavole per la «Divina commedia»*, organizzata da Massimo Baucia e Matteo Gagliardi – che ringrazio – presso i Musei civici farnesiani di Piacenza nel novembre 2021, in occasione della mostra *Tesori danteschi a Piacenza. Il Landiano 190, frammenti, incunaboli e cinquecentine*. Ringrazio inoltre Guglielmo Barucci e Rinaldo Rinaldi per la lettura di una prima versione di questo scritto.

¹ Il volume, ristampato nel 1874, presenta gli estratti delle lezioni sui due illustratori tenute da Scarabelli all'Accademia di Belle Arti di Bologna; nella versione a stampa – si legge nelle note del volume – è stata omessa l'analisi di alcuni raffronti (manca ad esempio l'analisi delle tavole per il canto di Ulisse). Sulla biografia e sull'attività intellettuale di Luciano Scarabelli (Piacenza, 1806-1878) si vedano, anche per i riferimenti bibliografici anteriori, Anelli 2009 e Garavelli 2018; sugli scritti d'arte e sull'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Bologna si veda Pagliani 2009.

² All'edizione della prima cantica, pubblicata anche in italiano (Doré 1861a e 1861b), seguiranno nel 1868 le due cantiche successive (Doré 1868).

³ In particolare attraverso l'edizione Sonzogno del 1868-1869. Il successo di Doré, testimoniato anche dalle edizioni delle tavole pubblicate in Europa e in America (Kaenel 2021, pp. 60-61), non fu tuttavia esente da critiche, come compendia Pallottino 2021, p. 320, «Pittore, scultore, acquarellista, esperto in ogni tecnica incisoria, nonostante il crescente successo delle sue illustrazioni, la profonda amarezza di Doré sarà quella di non avere mai raggiunto l'ambito status di artista a cui aspirava; la competizione con i *grands peintres* dell'epoca, con i quali partecipa a più di un *Salon* – dove per lanciare il suo *Enfer* esporrà grandi tele al soggetto, giudicate mere vignette ingrandite –, è bollata da commenti severi e crudeli da parte della critica che gli rimprovera la mancanza di scuola contro le troppe ambizioni». Sulla ricezione delle tavole di Doré e sul differente apprezzamento di tele e illustrazioni dantesche, nel contesto del dibattito sul rapporto tra arti visive (incisione, pittura, fotografia) e sulle funzioni dell'illustrazione, si vedano soprattutto Kaenel 2005, pp. 415-423 e Kaenel 2021; offre una panoramica complessiva delle illustrazioni Carrera 2012. Amplissima, com'è noto, e visibile anche attraverso le continue riformulazioni intermediali del Novecento e dei primi anni Duemila (basti pensare ai casi di Go Nagai, Mœbius, Sandow Birk e George Cochrane, e alle numerose citazioni presenti nei film, nei fumetti e nei video musicali), è in ogni caso la fortuna di questa edizione, la «più famosa, e familiare, delle edizioni illustrate della *Commedia*», a cui «uno spirito realistico, tenebroso e al contempo visionario da tardo romantico alla Victor Hugo ha consentito di rendere con grande efficacia narrativa *pathos* e tensioni della cantica infernale» (Battaglia Ricci 2018, p. 186).

⁴ Davvero imponente l'apparato iconografico realizzato da Scaramuzza, realizzato fra il 1859 e il 1876 ma frutto di un'intensa attività di ispirazione dantesca iniziata probabilmente negli anni Trenta: la serie di illustrazioni è infatti composta da 243 disegni a penna, di cui 73 per l'*Inferno*, 120 per il *Purgatorio* e 50 per il *Paradiso* (le illustrazioni di Doré sono invece 76 per la prima cantica, compreso un ritratto di Dante, 42 e 18 rispettivamente per la seconda e la terza). Su Scaramuzza illustratore della *Commedia* si vedano, anche per il compendio bibliografico, i recenti Mavilla 2012 e 2021; Scaramuzza 2021; Battaglia Ricci 2018; Landolfi 2016; Sgarbi 2003; Gizzi 1996; sui dipinti danteschi realizzati da Scaramuzza per la Sala Dante della Biblioteca Palatina di Parma cfr. Agazzi 1996, Uguccioni 2011 e

trascurata dagli editori e dal grande pubblico, un esito figurativo esemplare e realmente adeguato, per la scrupolosa attenzione al testo e alla complessità dei suoi significati, all'altezza espressiva del poema:

Io per me dico: lo Scaramuzza essere eccellente interprete della *Divina Commedia*; Doré non essere tale né punto, né poco: lo Scaramuzza aiutare assolutamente le non agevoli intelligenze a comprendere i significati di quella parola vibrata, piena, terribile ed anche, quando che sia, amabile del poeta; il Francese allontanare di gran lunga chi desideri avvicinarlo: sbrigliato della mente, egoista della propria immaginativa, incurante del Poeta e di chi voglia meglio intenderlo per meglio ammirarlo, bene spesso per ignoranza della lingua inteso a rovescio, e fallitogli sempre il concetto.

S'io dovessi dare sentenza retta di lui, direi: che il Doré senti il soffio di Dante in una caverna: sentillo e vi si animò, ma non lo vide in volto; giuoca a indovinarlo, ma non lo coglie (Scarabelli 1870, pp. 171-172).

Nel confronto fra le differenti scelte illustrative compiute dai due artisti, Scarabelli misura con accanimento, tavola dopo tavola, i risultati dell'uno e dell'altro nella resa figurativa dei canti infernali, inserendo anche commenti sul poema e rapide puntate sulla teoria del disegno, sul valore educativo della letteratura, sulla funzione modellizzante dei grandi del passato, sulla biasimevole esterofilia degli italiani. Il risultato è un'agone fra singole immagini o gruppi di immagini che puntualmente, o quasi, viene risolto in favore del pittore parmense⁵: attraverso un 'infaticato' commento analitico protratto per oltre duecento pagine⁶, virato talvolta verso i modi della satira e dell'invettiva e non di rado teatralmente scandalizzato, l'erudito piacentino da un lato elogia la precisione, l'eleganza e l'aderenza al testo delle immagini di Scaramuzza, dall'altro rimprovera Doré per l'eccessiva e «sbrigliata» libertà rappresentativa che conduce a sostanziali divergenze rispetto alla narrazione dantesca, a semplificazioni e persino a travisamenti dei significati e degli intenti del poema. All'illustrazione intesa come raffinata guida visuale che consente al lettore-osservatore una più profonda comprensione e una più puntuale ricostruzione mentale di luoghi, personaggi e atmosfere del poema viene contrapposta così l'idea

Battaglia Ricci 2018, pp. 194-197; per l'influsso di Dante sull'attività poetica cfr. Gallina 2020. A fronte della fortuna editoriale di Doré, spiccano le difficoltà di Scaramuzza nell'approdare a un'edizione a stampa completa e affidabile e nel far conoscere la propria opera attraverso esposizioni in grado di garantire un adeguato apprezzamento (Mavilla 2021). Le tavole di Scaramuzza sono al centro del progetto filmico *Mirabile visione* di Matteo Gagliardi, in lavorazione (<https://www.starwaymultimedia.it/film-detail/mirabile-visione>).

⁵ E italiano: il confronto è infatti animato da sentimenti nazionalistici.

⁶ La definizione carducciana di Scarabelli come «erudito e polemista infaticato e infaticabile» dà il titolo anche a un'importante miscellanea sull'intellettuale piacentino (Anelli 2009).

di una prassi figurativa che, privata secondo Scarabelli di un fondato legame con il testo, travia il lettore allontanandolo dai significati della scrittura, suscita l'avversione dei veri conoscitori dell'opera dantesca e impedisce al paratesto iconografico di farsi veicolo di fascinazione e strumento di conoscenza: «Ond'è», conclude Scarabelli, «che, da principio a fine, il parmigiano fu dantista quasi perfetto, il Doré non ne azzecò mai interamente una, e quasi tutte deluse» (Scarabelli 1870, p. 213; sulla questione cfr. Kaenel 2021).

La pubblicazione delle lezioni accademiche sulle illustrazioni dell'*Inferno* si colloca nel periodo del più assiduo impegno di Scarabelli in ambito dantesco: sono gli anni in cui pubblica il commento di Iacopo della Lana alla *Commedia* (1865, poi 1866), conduce studi sulle varianti e cura edizioni di manoscritti del poema, interviene su questioni linguistiche dantesche, intrattiene contatti con dantisti italiani e stranieri (Anelli 2009, *passim*; Mangiavillani 2009; Garavelli 2011, pp. 440-448; Garavelli 2018). I *Confronti critici* costituiscono una tessera non marginale in questo quadro complessivo di interessi, nel quale, al di là dei singoli esiti, s'intrecciano esegesi, filologia e attenzione al rapporto fra testo e immagine. L'intreccio di questi interessi e l'importanza assegnata da Scarabelli alle immagini, riguardate sia come elemento esornativo, sia come strumento per la comprensione e la divulgazione dell'opera dantesca, emergono d'altra parte anche dalla lettera inviata nel 1864 al Ministro della Pubblica istruzione Michele Amari con la richiesta di sostenere, in vista dell'anniversario dantesco dell'anno successivo, le spese per la stampa di un'edizione «grandiosa e degna di Dante e del Governo d'Italia» che includesse, insieme al testo del poema rivisto sul piano filologico e al commento laneo, proprio le illustrazioni di Scaramuzza⁷. La richiesta, tuttavia, non venne accolta, come ricorda Scarabelli nella prefazione all'edizione del commento:

Se chi ha la podestà avesse avuto la volontà, io avrei avuto l'onore di associare il mio lavoro ad una celebrità artistica, l'illustre Scaramuzza, *il primo de' compositori storici del disegno nella presente povertà italica dell'oprar vero*; ma non tutti intendono tutto, e dello Scaramuzza vedeste i disegni insigni esposti a Firenze, ora fotografati assai bene dal Calvi, *che faranno domandare se meglio non giovano alla festa e alle arti che non la medaglia che si chiude agli scrigni e nulla insegna. – La spesa! – Oh non è alla istruzione che si debbano chiedere i risparmi!* Io ti saluto Scaramuzza; dura la vita, e i tempi verranno anche alla tua virtù. Qualche cosa, quanta nel ristretto privato si poteva, si fece (Scarabelli 1866, vol. 1, p. 11, corsivi miei).

⁷ La lettera, datata 3 giugno 1864, è pubblicata da Ganda 2007, p. 72 e pp. 88-89.

Oltre a testimoniare ulteriormente la sfortuna editoriale di Scaramuzza, questo ricordo dell'impresa incompiuta lascia affiorare alcuni elementi che ricorrono anche nel serrato confronto tra Doré e Scaramuzza e che caratterizzano più in generale l'attività di Scarabelli come scrittore, divulgatore, insegnante e 'polemista' d'arte: l'aderenza della pittura al 'vero' (Pagliani 2009), che nel caso dell'illustrazione libraria si traduce fra l'altro nel rispecchiamento del significato letterale del testo, nell'attenzione alla coerenza storica, nella riconoscibilità dei soggetti⁸; l'ideale di un'arte che sia fonte di ispirazione delle virtù civili e morali (argomento peraltro non alieno da intenti di autorappresentazione in termini di pura e disinteressata aderenza a principi di moralità e giustizia, di verità, di sincerità espressiva); la proposta di un modello di artista che sia anche filosofo, critico, letterato, guida morale, e che risulti perciò in grado di essere vero interprete e divulgatore del poema dantesco, 'illustratore' nella duplice accezione – visiva ed esegetica – del termine. Quest'ultima condizione, ovvero la simbiosi fra esegesi testuale e 'illustrazione figurativa', viene anzi indicata come necessaria fin dalle prime pagine dei *Confronti critici*:

Dante è difficilissimo perché dottissimo, sapientissimo, e intanto che è sconfinatamente immaginoso è anche il più severo e positivo espositore dei veri che vuol far penetrare nelle menti de' suoi lettori. È per quest'abilità che divenne originalissimo; ed è per questa difficoltà che ogni animoso artista si pose attorno a lui provando e riprovando ad eguagliarlo illustrandolo, con grandissima gloria per tali ardui; ma vincitore nessuno, vinti moltissimi. Chi non è dotto non vi si attenti; e la dottrina dev'essere vasta quanto elevi l'interprete a ben distinguere ciò che Dante intese di esprimere; dev'essere conoscitore della condizione delle scienze del suo tempo per non cadere in fallo nell'intendimento; avere della storia del medio evo il sangue, che il moderno mutò, possedere della spiritualistica quel tanto che, spingendosi alle superne luci, l'artista non si abbarbagli a vedere deforme o falso il bello ed il vero.

Questa ricchezza di erudizione non è facile acquistarsi da giovani anni e all'imprescia; meno furore fantastico, e più critica bisognando all'artista che deve impensierirsi del pensiero altrui (Scarabelli 1870, p. 6)⁹.

⁸ In più occasioni, ad esempio, Scarabelli biasima Doré per la mancanza di continuità iconografica dei personaggi fra le tavole di uno stesso episodio.

⁹ L'accento ai «giovani anni», apparentemente neutro, è un riferimento all'età di Doré, nato nel 1832 e dunque molto più giovane del pittore parmense. Allo stesso modo, il termine «spiritualistica» può alludere alla pratica spiritistica di Scaramuzza.

Nell'indicare inizialmente questi parametri di giudizio, Scarabelli delinea anche un modello di illustratore – omologo visivo del commentare verbale – opportunamente ritagliato sulla figura di Scaramuzza, tanto da apparire come vero e proprio ritratto *en artiste* del parmense, e definisce di conseguenza anche l'atteggiamento analitico che il lettore-osservatore ideale dovrebbe conservare nella considerazione delle edizioni illustrate. Allo stesso tempo, però, il principio della necessaria aderenza (o subalternità) al testo e la dichiarazione della disparità culturale che separa Dante dai suoi illustratori, immancabilmente sconfitti dal confronto con tanta dottrina, risultano funzionali a stabilire un argine di fronte al condizionamento della lettura, dell'interpretazione e della memoria che le immagini sono in grado di esercitare: un argine nei confronti dell'eccessiva rilevanza che l'apparato iconografico può assumere sul piano della ricezione, giungendo a eclissare il testo anziché a illustrarlo¹⁰. Il biasimo della visionarietà di Doré e della reinvenzione di episodi, luoghi e atmosfere da parte dell'illustratore francese, «egoista della propria immaginativa» e «ghiribizzoso infrattor del vero» (Scaramuzza 1870, p. 172 e p. 81), va letto anche alla luce della riflessione sulle prerogative e sui limiti dell'illustrazione libraria in rapporto alla scrittura letteraria sottesa a queste pagine¹¹. Nell'agone fra illustratori si inserisce così un secondo agone fra arti sorelle, poesia e pittura, a tutto vantaggio della prima¹²:

Adunque l'arte del disegno *non è data al capriccio ma al vero*: sia per le cose intellettuali, che per le fisiche, sia per le morali, che per le materiali; e insieme per le opere della natura e per quelle degli uomini, le loro azioni, le loro parole, i loro pensieri. E dico i loro pensieri, a cui giunge l'arte sublime del disegno che non sempre arriva a rappresentare l'espressione della parola: ond'è che sopra tutte le potenze, la letteratura è la sola possibile a reggere i popoli, se tutte le scienze e tutte le arti sono per educarli, in istruirli, incivilirli, improsperarli; la letteratura, ma la vera letteratura, è la guidatrice di tutte scienze e di tutte arti a beneficiare le genti nell'ampiezza delle vite loro. *Dove non sono lettere, ivi è morte* (Scarabelli 1870, p. 172, corsivi miei).

Più che la critica programmatica volta a disconoscere quasi ogni merito delle illustrazioni di Doré, interessa qui notare come i tratti di questa modellizzazione del perfetto illustratore dantesco, comune anche a un altro sostenitore di Scaramuzza,

¹⁰ «Par leur format écrasant», scrive Philippe Kaenel, «les livres illustrés par Doré deviennent en effet des albums qu'on ne lit plus, mais que l'on regarde» (Kaenel 2005, p. 421).

¹¹ Il punto argomentativo sembra così rispondere, insieme ad altri passaggi dei *Confronti critici*, alla recensione elogiativa pubblicata da Théophile Gautier sul *Moniteur universel*, secondo cui Doré «a inventé le climat de l'enfer» (Carrera 2012, pp. 55-56; Pallottino 2021, p. 320).

¹² Cfr. *supra*, n. 3.

Alberto Rondani, trovino riscontro nella prassi compositiva del pittore parmense, autore di un apparato figurativo fra i più ricchi, minuziosi, visivamente efficaci della tradizione iconografica ispirata alla *Commedia* e insieme, appunto, interprete accurato e 'vero espositore' del poema¹³. Benché in apparenza originate da una volontà didascalica circoscritta entro i limiti di una resa elegante della superficie del poema, le tavole di Scaramuzza richiedono al contrario un vigile confronto con il testo di partenza, tradotto verso a verso ma talvolta anche sottilmente disatteso o sviluppato. È lo stesso pittore, d'altra parte, a indirizzare l'osservatore verso un simile processo di lettura nel momento in cui, nell'angolo in basso a destra della tavola-frontespizio che ritrae Dante nell'atto di invocare le Muse, con libro in una mano e penna nell'altra (fig. 1), riporta i versi «vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume [i.e. l'*Eneide*]», rivolti da Dante a Virgilio nel primo canto del poema (*Inf.* I, vv. 83-84). Gli stessi versi, con una minima ma eloquente variazione, figuravano già nell'*Autoritratto*, ora di proprietà del Comune di Sissa, che presenta il pittore sulla soglia dello studio mentre regge con le braccia il libro dei disegni danteschi: «Valgami il lungo studio e il grande amore / che m'han fatto cercar lo suo volume» (Mavilla, 2015 e 2021, e il saggio di Francesco Gallina in questo stesso fascicolo, con riproduzione dell'autoritratto). La presenza in margine alla tavola dantesca, con funzione di esergo autoriale, della stessa citazione che si legge lungo la zoccolatura della parete raffigurata nell'autoritratto giovanile chiude il cerchio della laboriosa impresa illustrativa: la lettura affiancata delle due immagini crea infatti una sovrapposizione non soltanto fra Dante e Virgilio da un lato, Scaramuzza e Dante dall'altro, a sancire lo statuto di guida morale e intellettuale che il pittore parmense riconosce al poeta, ma anche fra i due 'libri' che Dante e Scaramuzza stringono al petto. Lo stesso poema sembra passare idealmente dalle mani di Dante, che lo ha composto, alle mani di Scaramuzza, che lo ha illustrato – nel doppio senso del termine – dopo averlo con lungo impegno e con assidua passione 'cercato'. 'Cercare' significa in questi versi leggere con profondità e cura costante, ricercare i molteplici significati del testo; ed è appunto questo che Scaramuzza, pur con l'umiltà e la 'gentilezza aperta' che gli erano proprie, rivendica per sé, a fronte delle difficoltà che avevano a più riprese avversato il progetto figurativo: aver 'illustrato' Dante con l'attenzione, la delicatezza e la volontà di continuità proprie di un interprete e di un appassionato discepolo¹⁴.

¹³ Per Volkman 1898, p. 120, queste tavole «sono indubbiamente l'illustrazione dantesca più importante che abbia prodotto l'arte italiana del secolo XIX».

¹⁴ Si vedano a riscontro anche il confronto tra Doré e Scaramuzza svolto, con maggiore equilibrio ma comune predilezione per l'illustratore parmense, da Rondani: «quando per contro alzo gli occhi dalle pagine del Poema e li porto sui disegni del pittore parmigiano, egli è come se continuassi a leggere la divina Commedia; continua in me la stessa illusione» (Rondani 1874, p. 151); e la notizia intorno al lavoro di Scaramuzza data nel *Giornale del Centenario di Dante Alighieri* del 10 maggio 1865, n. 46, p. 379: «Questo infine [...] è il più bel commento che aver si possa del Divino Poema; con questo

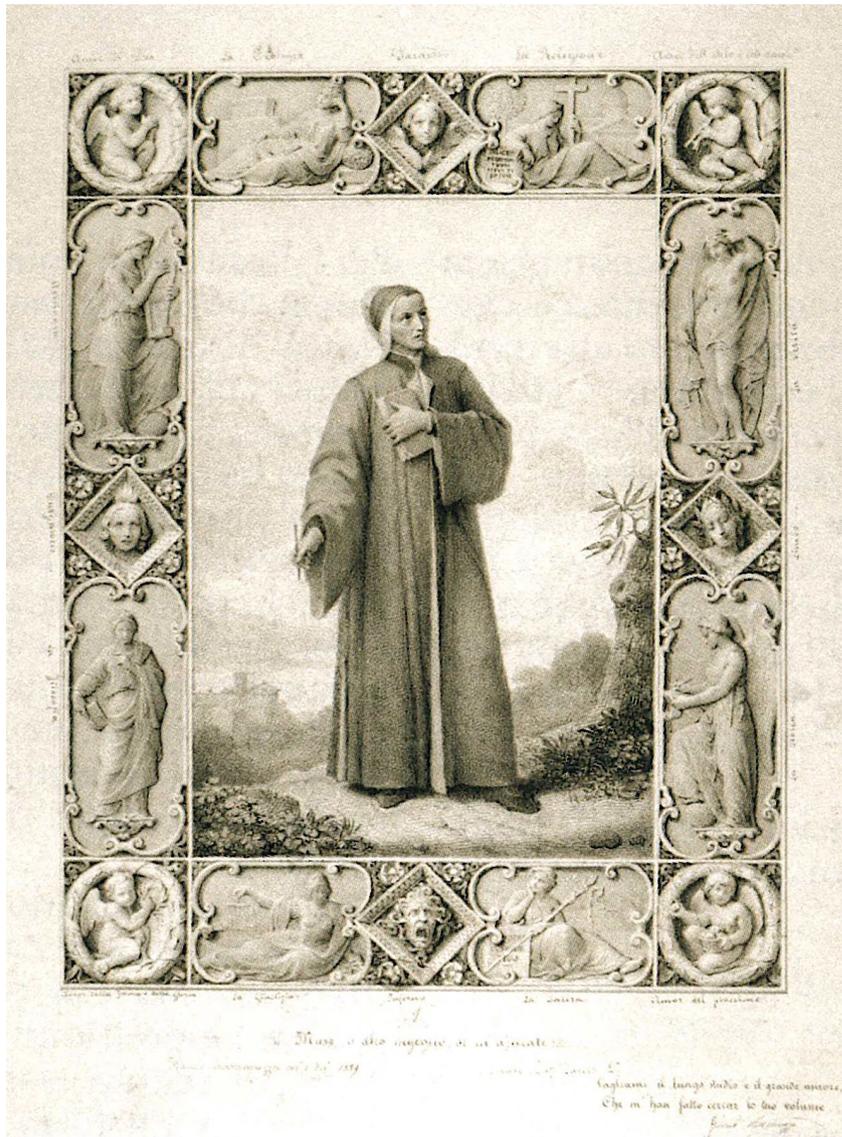


Fig. 1: Francesco Scaramuzza, ritratto di Dante con in mano la *Commedia*. In basso al centro si legge il verso «O muse, o alto ingegno, or m'aiutate» (*Inf.* II, v. 7); in basso a destra si leggono i vv. 83-84 del primo canto del poema.

Il volto di Gerione

La ricerca da parte di Scaramuzza di un equilibrio tra puntuale visualizzazione del dettato dantesco e introduzione di sottili variazioni iconografiche e interpretative è testimoniata con particolare efficacia – valga qui un solo esempio – dal disegno che raffigura Dante e Virgilio sul dorso di Gerione (fig. 2), «una delle belle tavole, che lo

sparisce ogni difficoltà che esso presenti, e lo si rende agevole anche al più illetterato che sia» (cfr. Querci 2011, p. 51).

Scaramuzza in questa illustrazione diede» (Scarabelli 1870, p. 107)¹⁵. La creatura infernale, ampiamente reinventata da Dante attraverso l'innesto di riferimenti scritturali e modelli zoomorfi nelle succinte tracce di derivazione classica, consente ai due poeti di superare l'ampio scoscendimento che separa il cerchio dei violenti dagli ultimi due cerchi, dominati dalla frode e dal tradimento¹⁶. La raffigurazione di Gerione da parte di Scaramuzza aderisce alla descrizione dantesca, che presenta nei primi versi del canto XVII la «sozza imagine di froda» come figura mostruosa con volto umano, corpo di serpente da cui si protendono due branche bestiali (leonine, secondo alcuni commenti), e coda dotata di un doppio aculeo come quello dello scorpione¹⁷:

E quella sozza imagine di froda
sen venne, e arrivò la testa e 'l busto,
ma 'n su la riva non trasse la coda.

La faccia sua era faccia d'uom giusto,
tanto benigna avea di fuor la pelle,
e d'un serpente tutto l'altro fusto;

due branche avea pilose insin l'ascelle;
lo dosso e 'l petto e ambedue le coste
dipinti avea di nodi e di rotelle. [...]

Nel vano tutta sua coda guizzava,
torcendo in sù la venenosa forca
ch'a guisa di scorpion la punta armava (vv. 7-15 e 25-27).

¹⁵ Tuttavia, continua Scarabelli, «s'è bella questa traduzione della parola nelle linee della figura, voglio che appaia che se è vero che il disegno rende i complessi de' fatti e le parole aiuta, non sempre è sì felice da vincerla dove lo scrittore sia maestro, e bene sappia la sua lingua, e bene sappia usarla».

¹⁶ Molto ampia, naturalmente, la bibliografia relativa al canto XVII e alla figura di Gerione; segnalo, anche per i rimandi agli studi pregressi, alcuni dei contributi più recenti: Gorni 2000, Cachey 2001, Carmina 2005, Di Francesco 2010, Bárberi Squarotti 2011, Corrado 2013a e 2013b, Giglio 2014, Pegorari 2015, Kay 2016, Battistini 2016, Barolini 2018, Ledda 2019, Mercuri 2019, Ferrante 2020, Ardissino 2021, Aversano 2021.

¹⁷ La 'verità' della rappresentazione, misurata in termini di aderenza al testo, è tanto più necessaria in relazione alla raffigurazione della 'immagine' dell'inganno e della falsificazione.



Fig. 2: Dante e Virgilio trasportati da Gerione. Illustrazione di Francesco Scaramuzza per il canto XVII dell'*Inferno*.

Il momento specifico rappresentato nella tavola è però narrato alla fine del canto: Gerione si lancia in volo nell'oscuro strapiombo trasportando sulla schiena i due poeti e compiendo, come gli impone Virgilio (vv. 97-99), un ampio e graduale movimento a spirale verso il basso, in modo da evitare rischi per Dante. Privo di ali, Gerione compie un movimento simile al nuoto, abbracciando la densa aria infernale con le zampe e sospingendosi con i muscoli della coda; Dante, stretto alle «spallacce» (v. 91) della 'fiera pessima' e sorretto dal protettivo abbraccio di Virgilio (seduto dietro di lui, e dunque frapposto tra il discepolo e l'aculeo del mostro, vv. 83-84), percepisce attraverso lo spostamento dell'aria il moto di discesa e di rotazione, finché, ormai in prossimità del terreno, sente lo scroscio provocato dalla cascata del Flegetonte e si sporge per cercare di scorgere il nuovo paesaggio infernale e i nuovi tormentati:

Ella sen va notando lenta lenta;
rota e discende, ma non me n'accorgo
se non che al viso e di sotto mi venta.

Io sentia già da la man destra il gorgo
far sotto noi un orribile scroscio,
per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.

Allor fu' io più timido a lo stoscio,
però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
ond' io tremando tutto mi raccoscio (vv. 115-123)¹⁸.

La corrispondente tavola di Doré (fig. 3) mostra invece Gerione che, quasi di spalle, si staglia in un orrido paesaggio roccioso come una creatura chimerica, poderosa e terribile, in parte drago e in parte leone (con quattro zampe, come in alcune miniature più antiche in cui Gerione ha sembianza simile alla manticora, ad esempio nel ms. Holkham misc. 48 della Bodleian Library di Oxford), con volto di uomo anziano ripreso dalla tradizione iconografica del mostro e ali demoniache, in una fusione di elementi medievali e romantici che si scosta sensibilmente dai versi del canto – ma che appare forse non troppo distante dal procedimento dantesco di autonoma reinvenzione figurativa e allegorica dei mostri infernali. Aspramente ripresa da Scarabelli in una delle pagine di maggiore *vis polemica* dei *Confronti critici*¹⁹, e destinata anch'essa ad ampia fortuna²⁰, la tavola di Doré coglie il momento iniziale dell'allontanamento dal settimo cerchio e sottolinea, nella concitazione dei corpi dei poeti, il senso di pericolo e la paura tutta umana di Dante nel momento del volo (sul tema cfr. Barucci 2012, pp. 92-96). Al contrario, il disegno di Scaramuzza

¹⁸ In calce alla tavola di Scaramuzza sono riportati i vv. 10-15 e 118-123 del canto XVII.

¹⁹ «Il Doré [...] fece la coda finita in punta perché lesse *punta*, ma non fece niun conto di quel *venenosa forca Che a guisa di scorpion la punta armava* [...]; e fecegli deretane zampe, quando anzi fu avvertito che dopo il petto era come serpente; [...] e fecegli visibili due corna quantunque brevi, che non doveva avere se dovea parer di volto bello e lusinghiero. Vedete che fece un animale a sua posta, e non per alcuno conto quello di Dante, né dove e come Dante lo volle, né dove e quale esser dovea. Questo non è esprimere i concetti danteschi. [...] Quale artista che intenda l'italiano cadrebbe mai in fallo in rappresentare questa scena del trovarsi Dante su Gerione? Nessuno, fuorché Doré che d'Italiano non intende un'acca! [...] Ma il più strano è che avendo letto Virgilio dire 'io voglio esser mezzo', pose sulle spalle di Gerione non Dante ma Virgilio, e Dante dietro, proprio dove Dante non volea». Il tradimento del testo dantesco diventa anche occasione, qui, per una stoccata sarcastica: «se il volgo ignorante non fosse sì numeroso, quant'è per nostra disavventura fra noi, e avesse almeno, fra chi ha denaro da spendere, meno di presunzione di quanto i forestieri hanno di petulanza, vorrebbe prima sapere quanto e quale sia ciò che gli si offre a comprare, né chi volesse spremergli denaro oserebbe cercar ingannarlo con ciò che falso fosse, e avesse apparenza di vero. Ond'è che tanto il Doré quanto chi lo divulga quale miracolo in Italia, meriterebbero appunto di essere portati a questi gironi infernali in cui Dante ha collocato i frodatori» (Scarabelli 1870, pp. 104-106).

²⁰ Appare in filigrana, insieme ad altri modelli, anche nel Gerione 'acquatico' di Amos Nattini, rappresentato di spalle e dotato di cresta anfibia, branche palmate (come nelle figure di Giovanni Stradano e Luigi Ademollo) e corpo di anguilla o murena (con allusione ai vv. 103-105). In un'altra tavola Gerione è raffigurato da Doré nel momento in cui giunge sull'orlo del settimo cerchio.

annulla qualsiasi elemento paesaggistico (a Dante, del resto, non visibile in quel momento) e accentua, grazie al dispiegamento in orizzontale delle braccia di Gerione, che sembrano fluttuare in aria, alle linee strutturali discendenti e all'equilibrio complessivo della composizione, la percezione della lentezza del movimento verso il basso, con effetto di sospensione drammatica; in questo modo, Scaramuzza induce lo sguardo dell'osservatore a soffermarsi a lungo sulla tavola e a cogliere i dettagli della raffigurazione frontale²¹.

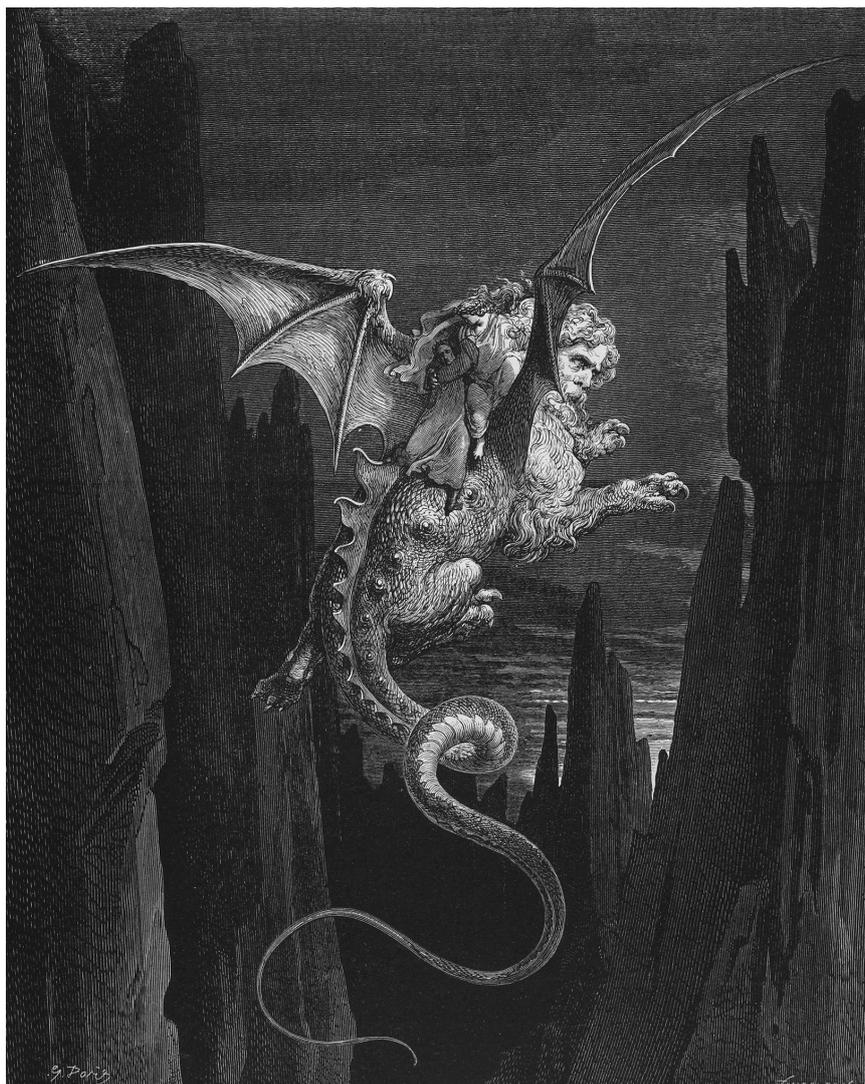


Fig. 3: Dante e Virgilio trasportati da Gerione. Illustrazione di Gustave Doré per il canto XVII dell'*Inferno* (1861).

²¹ Anche laddove colgano uno specifico istante narrativo, le tavole di Scaramuzza presuppongono la 'lunga durata' dell'osservazione e della riflessione, rispecchiando in questo la lentezza compositiva che la tecnica del disegno a penna richiedeva all'artista. Questa ponderata lentezza, frutto di un'elaborazione lunga e costante, è elogiata da Scarabelli, che la oppone all'iperproduttività di Doré: «Questa maledizione del far presto, che muove tanta ammirazione nei volghi, è portata come una lodevole prerogativa del Doré; ma ella è un vizio assai brutto, assai nocivo alla riputazione presso i savi e gl'intelligenti, i quali domandano cose, non presto fatte, ma fatte bene» (Scarabelli 1870, p. 7).

Proprio la lunga durata presupposta dall'immagine finisce per far percepire lo scarto fra la 'bestia malvagia', anello di congiunzione fra la violenza e la frode e compendio della mostruosità medievale, e la complessiva compostezza della raffigurazione. Emblema della commistione caotica delle forme (Barillari 1998), della varietà e della mutevolezza, dell'inganno occulto e spietato, il Gerione dantesco evoca un'area semantica del tutto opposta all'ordine e alla chiarezza: la placida compostezza e la linearità della raffigurazione andranno allora considerate, in primo luogo, come mascheramento del disordine, come corrispettivo della dissimulazione, dell'inganno delle azioni e delle parole, dell'esibizione infida di apparenze virtuose che costituiscono la cornice immorale dei canti di Malebolge. L'equilibrio compositivo è perciò anche espressione di una finzione: una sembianza ingannevole, ipocrita, adeguata alla frode.

La dissimulazione degli intenti oppressivi e l'ostentazione fraudolenta di virtù funzionale al nascondimento del vizio sono temi assecondati anche dalla *dispositio* del corpo di Gerione all'interno della tavola: la conformazione 'a parabola' (forse ispirata dal Gerione di Ademollo) e l'arretramento prospettico del corpo anguiforme conferiscono rilievo alla «faccia d'uom giusto» e al busto umano, sottraendo progressivamente, e simbolicamente, la coda armata di aculeo alla vista. Il volto e le braccia del mostro infernale, in primo piano, costituiscono così il punto d'attrazione dello sguardo: l'occhio dell'osservatore è attirato dalla sembianza mite e «benigna» della figura, non dissimile da quella dei volti di Dante e Virgilio e inserita nell'apparente equilibrio compositivo, ma allo stesso tempo è chiamato a non soffermarsi su queste manifestazioni di benevolenza, a sfuggire alla minaccia dell'amplesso funesto che quelle 'gran braccia' – distese in una sorta di parodia del gesto dell'accoglienza e della fratellanza, in realtà già pronte a chiudersi e a ghermire – prefigurano²². Allontanando dalla superficie della tavola la parte posteriore del corpo di Gerione, disponendo il volto umano verso sinistra e sfruttando l'abitudine di lettura delle immagini da sinistra a destra, Scaramuzza induce l'osservatore a percorrere l'intero corpo di Gerione, a distogliere lo sguardo dalla perniciosa finzione di benevolenza, a considerare attentamente – lentamente – gli aspetti mostruosi, pericolosi, mortiferi dissimulati dall'impressione iniziale per riuscire a scorgere, lontana, all'estremità del corpo-scala del mostro²³, la minaccia della coda pronta a

²² Se il volo di Gerione si compie alternando il movimento delle zampe che 'raccolgono l'aria' a spinte della coda («e quella [la coda] tesa, come anguilla, mosse, / e con le branche l'aere a sé raccolse», vv. 104-105), il dispiegamento della coda all'indietro nella tavola di Scaramuzza può far presagire il successivo movimento delle braccia.

²³ Cfr. *Inf.* XVII, v. 82: «Omai si scende per sì fatte scale» (su cui cfr. Corrado 2013a). Lo smascheramento della violenza della frode attraverso il percorso visivo lungo la scala del corpo di Gerione implica un movimento di vitale risalita opposto al movimento discensionale del mostro. Sulla dilazione retorica della descrizione della coda, qui rispecchiata dall'arretramento prospettico, si veda Cherchi 1988, p. 36.

ferire.

Il processo di osservazione della tavola emula dunque il processo di smascheramento e di critica delle apparenze che la ragione deve necessariamente compiere per difendersi dagli inganni degli uomini: la funzione di protezione incarnata da Virgilio, che ripara il corpo di Dante dai possibili colpi della coda aguzza di Gerione, si riflette nella capacità dell'osservazione, metonimia della capacità di lettura della realtà. La compostezza della tavola corrisponde anche alla possibilità di contrastare, con il sostegno della ragione e degli insegnamenti del poema, il disordine e la finzione oppressiva dei Gerioni terreni, di debellare «l'inconcepibile connubio di un'amicizia che si proclama sincera e di una segreta, micidiale ostilità» (Cristaldi 2019, p. 36), di porre un argine agli «emissari del disordine» che «con i loro inganni e le loro falsità rendono [...] incerto e inaffidabile ogni statuto terreno rivolto a impostare un sistema cognitivo (e di conseguenza etico, religioso, istituzionale) che aspiri a proporsi come universale» (Barillari 1998, p. 45). D'altra parte, lo scorrimento dell'occhio lungo il corpo della fiera, dal volto verso la coda, secondo la formula canonica della *descriptio personae*, asseconda anche la successione di percezioni visive che giungono a Dante al momento della prima apparizione della creatura (Baránski 1996, p. 160), la quale si posa sull'estremità del cerchio lasciando nascosta, allegoricamente, la coda diabolica («e arrivò la testa e 'l busto, / ma 'n su la riva non trasse la coda»).



Fig. 4: Pacino di Bonaguida (attr.), Dante e Virgilio incontrano Gerione sull'orlo del burrato, miniatura del ms. Palatino 313 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze ('Dante Poggiali'), c. 40r. Riproduzione dall'archivio digitale *Illuminated Dante Project* (<https://www.dante.unina.it/public/preview/preview/idMs/249997>).

La fedeltà ai significati letterali e simbolici del poema non implica, inoltre, la mancanza di autonomia interpretativa, che si manifesta attraverso procedimenti di accentuazione e di sottile variazione, a cominciare dall'estensione dei tratti antropomorfi di Gerione (minoritaria nella tradizione anteriore: un esempio, per quanto molto diverso sotto altri riguardi, nel Gerione rappresentato come sorta di sirena nel 'Dante Poggiali', fig. 4; cfr. anche il Gerione del 'Dante urbinato', ms. Urb. lat. 365 della Biblioteca Apostolica Vaticana, c. 46r). Nel disegno delle spalle, del busto e delle braccia gli elementi animaleschi appaiono attenuati: le «spallacce» bestiali diventano spalle un po' gracili, adeguate all'espressione dimessa del volto, il petto arabescato lascia emergere fattezze antropomorfe, mentre le «branche [...] pilose» sono sostituite da braccia quasi del tutto umane che terminano con mani adunche. Queste soluzioni da un lato risultano funzionali alla sottolineatura dell'apparenza benevola, umana nel senso più ampio del termine, della creatura infernale (cfr. il v. 11, «tanto benigna avea di fuor la pelle»), nonché all'inquadratura della frode come sovvertimento della mitezza e della fratellanza; dall'altro sollecitano la memoria del lettore a proposito dei riferimenti all'anatomia umana che costellano la prima descrizione dell'orrida fiera («testa», «busto», «faccia», «ascelle», «petto», «omeri») e che costituiscono un retaggio della raffigurazione antica del mostro dal triplice corpo umano²⁴. L'estensione della connotazione antropomorfa a tutta la parte superiore della fiera e l'attenuazione di sembianze e concrezioni bestiali fa di Gerione una figura potenzialmente in grado di suscitare fiducia, condizione essenziale per perpetrare l'inganno e il tradimento. In questo modo, Scaramuzza orienta il lettore a riscontrare nelle forme ibride di Gerione non tanto, secondo l'interpretazione tradizionale, una figura tripartita (uomo, fiera terrestre, serpente) che implica, fra l'altro, una parodia trinitaria, o una figura quadripartita (forma umana, bestia terrestre, serpente e scorpione) che potrebbe alludere a un rovesciamento dei simboli degli evangelisti (su cui cfr. Ledda 2019, pp. 107-108), quanto un sostanziale dualismo fra parte serpentina, con doppio aculeo all'estremità inferiore, e parte umana, con artigli alle due estremità superiori (Battistini 2016). La parodia sacra verterà allora non sul sovvertimento della Trinità o dei vangeli, ma sulla riproposizione in negativo della figura di Cristo: parodia dell'incarnazione, con sostituzione della natura diabolica alla natura divina; e parodia della resurrezione, con capovolgimento dell'ascesa al Paradiso attraverso il movimento a spirale verso il basso che allude alla conformazione dell'Inferno.

²⁴ I tratti umani di Gerione sono visibili anche nella tavola che Scaramuzza dedica all'incontro di Dante con gli usurai: in un marcato dualismo tra forma umana e forma serpentina, sullo sfondo dell'illustrazione si scorge Gerione, in attesa del poeta, appoggiato con le braccia conserte all'orlo roccioso, con la coda uncinata che guizza nel vuoto (ultime riproduzioni in Roffi 2012 e Scaramuzza 2021). La presenza della «sozza imagine di froda» sullo sfondo della tavola, all'estremo del cerchio settimo, ribadisce la funzione di congiunzione tra i peccati di frode e di violenza.

A queste parodie – che troveranno più puntuale espressione nei canti XXIV e XXV dell'*Inferno* attraverso le metamorfosi di Vanni Fucci (resurrezione; ad es. Ledda 2019, pp. 112-120) e di Agnello Brunelleschi e Cianfa Donati (incarnazione; ad es. Ciccutto 2014, pp. 98-99) – si aggiunge la parodia della crocifissione, sottesa, nella visione scaramuzziana, alle lunghe braccia aperte (forse un *unicum* nell'iconografia di Gerione), ai polsi sospesi in aria, alla testa leggermente reclinata, elementi che richiamano l'iconografia del calvario. Anche la parodia della crocifissione è del resto presente nei canti centrali di Malebolge, in particolare nella punizione di Caifa e dei sacerdoti del sinedrio, sommi ipocriti che Dante incontra nel canto XXIII (ad es. Tateo 2014, pp. 796-799). Esito straordinario del talento scaramuzziano per il ritratto dal vero, qui impiegato efficacemente per rendere realistica, quotidiana e accettabile l'immagine stessa della frode, per esprimere la più completa inversione di quel «ver c'ha faccia di menzogna» (*Inf.* XVI, v. 124) che anticipa l'ingresso in scena di Gerione, l'espressione benevola, mite e persino remissiva della fiera iscrive allora nella «faccia d'uom giusto» il volto del Figlio di Dio, il cui sacrificio è manifestazione suprema dell'azione della Giustizia divina per la salvezza degli uomini e della vittoria sulle opere dell'astuto serpente edenico²⁵. La raffigurazione di Scaramuzza induce così a riconoscere nel volto dell'uomo giusto l'espressione assoluta dell'ipocrisia della frode e insieme il sigillo visivo della sua sconfitta: Gerione presenta nel corpo l'impronta della propria condanna. Si ricordi, in proposito, che Gerione, figura liminale collocata tra mondo dei vivi e mondo dei morti (Bettini 2021, pp. 229-234), e anche per questo adatta a incarnare un rovesciamento di Cristo, è sconfitto da Ercole, figura reinterpretata in chiave cristiana come antagonista del male (Cachey 2001, pp. 79-89; sulla correlazione tra Gerione e l'iconografia dell'Anticristo si vedano Friedman 1972 e Fiorentini 2018).

Attraverso questo possibile riferimento, l'illustrazione sollecita una più attenta riflessione sui due peccati – ipocrisia e tradimento – maggiormente implicati nella morte di Cristo e sulle loro conseguenze nella realtà terrena, quotidiana: l'accentuazione dei tratti umani dà corpo figurativo all'«epifania della devianza» incarnata da Gerione – che «non è solo un traghettatore infernale ma esercita la sua azione maligna anche nel mondo dei vivi» (Battistini 2016) – e sottende da un lato la condanna dei comportamenti ipocriti e dei tradimenti, dall'altro l'esortazione alla

²⁵ Il termine 'giusto' «ha una valenza biblica, che va rilevata: è l'uomo che osserva perfettamente le leggi della giustizia di Dio, e per questo subisce persecuzioni e anche morte: di qui la gravità dell'apparenza di Gerione, che si presenta come "uom giusto"» (Bárberi Squarotti 2011, p. 114). Sulla rappresentazione del serpente edenico con volto umano si veda ad es. Fiorentini 2018, pp. 73-76. Su Gerione come inversione del «ver ch'ha faccia di menzogna» si veda tra gli altri Battistini 2016. Il realismo del volto di Gerione è funzionale anche all'avvicinamento dell'opera al lettore dell'epoca, in linea con l'«ansia di comunicazione» che caratterizza le illustrazioni di Scaramuzza e con la proposta interpretativa del poema come modello per l'Italia risorgimentale (Mavilla 2021, pp. 35 e 42). Ritratti e bozzetti di Scaramuzza sono riprodotti in Sgarbi 2003.

rettitudine morale e alla *pietas*, alla reale mitezza e alla solidarietà umana che appaiono per antitesi come segni esteriori della figura di Gerione.

Anche per questo, forse, la composizione della tavola sembra richiamare la forma di una imbarcazione, con il ventre di Gerione in luogo dello scafo, la veste bianca di Virgilio in luogo della vela protesa e gonfiata dal vento, le braccia distese come possibile alberatura: riprendendo le due similitudini nautiche a cui Dante ricorre in relazione a Gerione a inizio e fine canto (vv. 19-20 e soprattutto vv. 100-101: «Come la navicella esce di loco / in dietro in dietro, sì quindi si tolse»), la nave-Gerione si rivela nel contempo allegoria e doppio negativo della navicella-poema, della parola poetica e della sua illustrazione, entrambe ispirate, per quanto possibile, a un principio di verità espressiva ed entrambe dispiegate a beneficio dell'umanità²⁶. Lo sguardo di Dante, che si sporge a scrutare gli abissi del «post-Geryon world» (Barolini 2018) trasportato dalla creatura-poema e sostenuto da Virgilio, diviene così anche uno sguardo rivolto al di fuori della tavola, proteso verso la realtà dell'osservatore: l'illustrazione ricambia lo sguardo, scruta la realtà al di qua della superficie visuale, interroga l'osservatore e lo richiama alla virtù. Tessera autoriflessiva di un *corpus* tutto votato a farsi 'scala' verso la verità, la visione di Gerione, scaturita dalla parola, torna perciò a farsi parola, conversazione continua con il lettore-osservatore, rinviando costantemente al testo di un poema da 'cercare', indagare, commentare, con amore e studio: un poema che deve continuare a dialogare con la contemporaneità e che deve essere fonte di ispirazione per le virtù dell'Italia risorgimentale.

L'autore

Nicola Catelli è ricercatore in Letteratura italiana all'Università di Parma. Ha svolto in precedenza attività di ricerca all'Università di Verona e alla Scuola Normale Superiore di Pisa. I suoi interessi di studio riguardano in particolare la letteratura cavalleresca, la lirica del XVI e del XVII secolo, le forme dell'intertestualità e della parodia, il rapporto tra letteratura e arti visive, la letteratura contemporanea. Ha pubblicato l'edizione delle *Rime* di Pomponio Torelli (2008), e le monografie *Scherzar coi santi. Prospettive comiche sul Sacco di Roma* (2008) e *Parodiae libertas. Sulla parodia nel Cinquecento* (2011). Ha pubblicato inoltre studi su Dante, Luigi Pulci, Ludovico Ariosto, Girolamo Fontanella, Pier Paolo Pasolini, Luigi Malerba e Pier Luigi Bacchini.

e-mail: nicola.catelli@unipr.it

²⁶ Sull'interpretazione di Gerione come momento autoriflessivo del poema si vedano tra gli altri Baránski 1996, Barolini 2003, Kay 2016, Cachey 2019, pp. 82-89, Kriesel 2019, pp. 116-126, Ardissino 2021, pp. 184-187.

Riferimenti bibliografici

- Agazzi, N 1996, 'La Sala Dante della Biblioteca Palatina', in *Francesco Scaramuzza e Dante*, ed. C. Gizzi, Electa, Milano, pp. 35-46.
- Anelli, V (ed) 2009, *Erudito e polemista infaticato e infaticabile. Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile. Atti del convegno di Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008*, Tip.Le.Co., Piacenza.
- Ardissino, E 2021, 'Lettura e interpretazione del canto XVII', in *Voci sull'Inferno di Dante. Una nuova lettura della prima cantica*, eds. Z. Baránski & M. A. Terzoli, Carocci, Roma, 3 voll., pp. 377-398.
- Aversano, M 2011, 'Il canto XVII dell'Inferno', in *Lectura Dantis 2002-2009. Omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*, ed. A. Cerbo con la collaborazione di R. Mondola, A. Žabjek & C. Di Fiore, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, Napoli, t. II, pp. 659-681.
- Bacci, G 2021, 'La *Commedia*: illustrazione e grafica nel Novecento', in *La «Commedia» di Dante nello specchio delle immagini*, ed. L. Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 357-385.
- Baránski, Z 1996, 'Il «meraviglioso» e il «comico» ('Inferno', XVI)', in «*Sole nuovo, luce nuova*». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Scriptorium, Torino, pp. 153-182.
- Bárberi Squarotti, G 2011, 'XVII. E quella sozza immagine di froda', in *Tutto l'Inferno. Lettura integrale della prima cantica del poema dantesco*, FrancoAngeli, Milano, pp. 113-118.
- Barillari, SM 1998, 'Disordine ontologico e strategie figurali: il Gerione dantesco', *L'immagine riflessa*, n.s., vol. 7, n. 1, pp. 39-56.
- Barolini, T 2003, '*Ulisse, Gerione* e l'aeronautica della transizione narrativa', in *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, traduzione di R. Antognini, Feltrinelli, Milano, pp. 74-109.
- Barolini, T 2018, '*Inferno 17: The Absence of Jews and the Artifex*', in *Commento Baroliniano. Digital Dante*, Columbia University Libraries, New York. Available from: <<https://digitaldante.columbia.edu/dante/divine-comedy/inferno/inferno-17>>.
- Barucci, G 2012, '*Simile a quel che talvolta si sogna*'. *I sogni del «Purgatorio» dantesco*, Le Lettere, Firenze.
- Battaglia Ricci, L 2018, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Einaudi, Torino.
- Battistini, A 2016, 'Il «ver c'ha faccia di menzogna» (*Inf. XVII*)', in *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, il Mulino, Bologna, pp. 59-87.
- Bettini, M (ed) 2021, *Il sapere mitico. Un'antropologia del mondo antico*, Einaudi, Torino.
- Cachey, T 2001 'Dante's journey between fiction and truth: Geryon revisited', in *Dante da Firenze all'Aldilà. Atti del terzo Seminario dantesco internazionale (Firenze, 9-11 giugno 2000)*, ed. M. Picone, Cesati, Firenze, pp. 75-92.
- Cachey, T 2019, 'Title, Genre, Metaliterary Aspects', in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, eds. Z. Baránski & S. Gilson, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 79-94.
- Capelli, G & Dall'Olio, E 1974, *Francesco Scaramuzza*, Battei, Parma.

- Carmina, C 2005, '«Ecco la fiera con la coda aguzza». La bestialità nel canto XVII dell'«Inferno»', *Dante*, vol. 2, pp. 99-111.
- Carrera, M 2012, 'La *legende Doré*', in *Divina Commedia. Le visioni di Doré, Scaramuzza e Nattini*, ed. S. Roffi, catalogo della mostra tenuta a Mamiano di Traversetolo, dal 31 marzo al 1 luglio 2012, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 52-117.
- Cherchi, P 1988, 'Geryon's Canto', *Lectura Dantis*, vol. 2, pp. 31-44.
- Ciccuto, M 2014, 'Inferno XXV', in *Lectura Dantis Bononiensis. IV*, eds. C. Galli & E. Pasquini, Bononia University Press, Bologna, pp. 93-107
- Corrado, M 2013a, 'Canto XVII. «Omai si scende per sì fatte scale». Il volo di Gerione e di Dante', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno. 1. Canti I-XVII*, eds. E. Malato & A. Mazzucchi, Salerno Editrice, Roma, pp. 526-572.
- Corrado, M 2013b, 'Il Gerione dantesco fra tradizione mitografica e illustrativa', *Rivista di studi danteschi*, vol. 13, n. 2, pp. 422-433.
- Cristaldi, S 2019, 'Metalinguaggio del comico dantesco', in *Le forme del comico, Associazione degli Italianisti. XXI Congresso Nazionale. Atti delle sessioni plenarie. Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017*, eds. S. Magherini, A. Nozzoli & G. Tellini, Società Editrice Fiorentina, Firenze, pp. 15-46.
- Di Francesco, P 2010, 'Gerione nei commenti figurati del Trecento', *Linguistica e Letteratura*, vol. 35, nn. 1-2, pp. 249-311.
- Doré, G 1861a, *L'Inferno di Dante Alighieri colle figure di Gustave Doré*, Paris, Hachette.
- Doré, G 1861b, *L'Enfer de Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré, traduction française de Pier-Angelo Fiorentino accompagnée du text italien*, Paris, Hachette.
- Doré, G 1868, *Le Purgatoire [Le Paradis] de Dante Alighieri avec les dessins de Gustave Doré, traduction française de Pier-Angelo Fiorentino accompagnée du text italien*, Paris, Hachette.
- Ferrante, G 2020, 'Il paradosso di Gerione', *Rivista di studi danteschi*, vol. 20, n. 1, pp. 113-133.
- Fiorentini, L 2016, 'Il silenzio di Gerione (*Inferno*, XVI-XVII)', *Rivista di storia e letteratura religiosa*, vol. 52, n. 2, pp. 213-240.
- Fiorentini, L 2018, 'Dante e Gerione. Verità, falsità, poesia', *Letteratura e Arte*, vol. 16, pp. 69-84.
- Friedman, JB 1972, 'Antichrist and the Iconography of Dante's Geryon', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 35, pp. 108-122.
- Gallina, F 2020, 'Dante e la cultura medianica', *Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione/Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies*, vol. 21, pp. 195-217.
- Ganda, A 2007, '«La fatica immensa che avvicina la lezione dantesca al suo originale». Luciano Scarabelli e il prestito domiciliare interbibliotecario dei codici danteschi (1864-1873)', *Archivio nisseno*, a. 1, n. 1, pp. 67-112.
- Garavelli, E 2011, 'Lusinghe e veleni nel carteggio Tommaseo-Scarabelli', *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 188, n. 623, pp. 428-444.
- Garavelli, E 2018, 'Scarabelli, Luciano', in *Dizionario biografico degli Italiani*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, XCI, *ad vocem*.
- Giglio, F 2014, 'Di un mostro dantesco: Gerione (If XVII)', in *Il miglior fabbro. Studi offerti a Giovanni Polara*, eds. A. De Vivo & R. Perrelli, Hakkert, Amsterdam, pp. 307-322.

- Gizzi, C 1996, *Francesco Scaramuzza e Dante*, Electa, Milano.
- Gorni, G 2000, 'Canto XVII', in *Lectura Dantis Turicensis. Inferno*, eds. G. Güntert & M. Picone, Cesati, Firenze, pp. 233-241.
- Kaenel, P 2005, *Le métier d'illustrateur, 1830-1880. Rodolphe Töpffer, J.-J. Grandville, Gustave Doré*, Droz, Genève, pp. 391-508.
- Kaenel, P 2021, 'Is not the book illustrator a translator? Dante réinventé par Gustave Doré', *L'Illustrazione*, a. 5, n. 5, pp. 51-72.
- Kay, T 2016, 'Seductive Lies, Unpalatable Truths, Alter Egos' in *Vertical Readings in Dante's "Comedy"*, eds. G. Corbett & H. Webb, Open Book Publisher, Cambridge, pp. 127-149.
- Kriesel, JC 2019, 'Allegories of the Corpus', in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, eds. Z. Baránski & S. Gilson, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 110-126.
- Landolfi, M 2016, *Francesco Scaramuzza divino interprete di figurazioni dantesche, con documenti inediti*, prefazione di A. De Core, Samnicaudium, Montesarchio.
- Ledda, G 2019, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella «Commedia» di Dante*, Longo, Ravenna.
- Mangiavillano, S 2009, '«La lingua eclettica e nazionale onore e grandezza della nazione». L'opposizione di Luciano Scarabelli alla proposta manzoniana della lingua', in *Erudito e polemista infaticato e infaticabile. Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile. Atti del convegno di Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008*, ed. V. Anelli, Tip.Le.Co., Piacenza, pp. 199-208.
- Mavilla, A 2012, '«Un amore che quasi tocca il delirio». Scaramuzza e l'ispirazione dantesca', in *Divina Commedia. Le visioni di Doré, Scaramuzza e Nattini*, ed. S. Roffi, catalogo della mostra tenuta a Mamiano di Traversetolo, dal 31 marzo al 1 luglio 2012, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 118-235.
- Mavilla, A 2021, '«Nato per sentire Dante». Francesco Scaramuzza, interprete e rievocatore del poema dantesco', *L'Illustrazione*, a. 5, n. 5, pp. 29-49.
- Mercuri, R 1984, *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Bulzoni, Roma.
- Mercuri, R 2019, 'Lettura di "Inferno" XVI e XVII', *Revue des études dantesques*, vol. 3, pp. 71-90.
- Montemagno Ciseri, L 2021, *Cerbera e gli altri. I mostri nella «Divina Commedia»*, Carocci, Roma.
- Pagliani, M L 2009, 'Il bello e il vero: Luciano Scarabelli e le arti', in *Erudito e polemista infaticato e infaticabile. Luciano Scarabelli tra studi umanistici e impegno civile. Atti del convegno di Piacenza, Palazzo Galli, 23-24 maggio 2008*, ed. V. Anelli, Tip.Le.Co., Piacenza, pp. 219-253.
- Pallottino, P 2021, 'L'illustrazione dantesca fra neoclassico, romantico e modernismo', in *La «Commedia» di Dante nello specchio delle immagini*, ed. L. Bolzoni, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 317-355.
- Pasquini, L 2020, '«Pigliare occhi, per aver la mente». Dante, la Commedia e le arti figurative', Carocci, Roma.
- Pegorari, D M 2015, 'La lonza svelata. Fonti classiche, cristiane e "interne" dell'allegoria della frode', *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 132, n. 640, pp. 523-541.
- Petrocchi, G 1966-1967, *Dante Alighieri. La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, Mondadori, Milano, 4 voll.

Pinto, R 2018, 'La centralità di Malebolge nel disegno definitivo dell'Inferno', in «*Luogo è in Inferno...*». *Viaggio a Malebolge*, eds. G. Cappelli e M. De Blasi, UniorPress, Napoli, pp. 13-30.

Querci, E 2011, 'Il culto di Dante nell'Ottocento e le arti', in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, ed. E. Querci, Allemandi, Torino, pp. 35-52.

Roffi, S 2012 (ed), *Divina Commedia. Le visioni di Doré, Scaramuzza e Nattini. Catalogo della mostra tenuta a Mamiano di Traversetolo, dal 31 marzo al 1 luglio 2012*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Rondani, A 1874, *Scritti d'arte*, Grazioli, Parma, pp. 129-247.

Scarabelli, L 1866 (ed), *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo Della Lana bolognese*, Tipografia regia, Bologna, 3 voll.

Scarabelli, L 1870, *Confronti critici estratti dalle lezioni del professore Luciano Scarabelli per le illustrazioni figurative date all'Inferno dantesco dagli artisti Doré e Scaramuzza*, Tipografia della Società fra gli Opera-tipografi, Parma (rist. 1874, *Confronti critici. Inferno, istituiti dal commendatore Luciano Scarabelli professore di storia e di critica artistica, alle illustrazioni figurative date alla Divina Commedia dagli artisti Doré e Scaramuzza*, Tipografia Giuseppe Tedeschi, Piacenza).

Sgarbi, V 2003, *Francesco Scaramuzza*, catalogo della mostra tenuta a Sissa, Rocca dei Terzi, 13 settembre - 16 novembre 2003, Allemandi, Torino.

Scaramuzza, F 2021, *Francesco Scaramuzza: le tavole per la «Divina Commedia»*, premessa di C. Ossola; testi di V. Sgarbi, L. Bolzoni, S. Verde, Allemandi, Torino.

Tateo F 2014, 'Canto XXIV. Al centro di Malebolge', in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. I. Inferno*, eds. E. Malato & A. Mazzucchi, introduzione di Enrico Malato, prefazione di Gianfranco Ravasi, Salerno Editrice, Roma, vol. 2, pp. 770-801.

Uguccioni, A 2011, 'Gli affreschi della Sala Dante di Francesco Scaramuzza nella Biblioteca Palatina di Parma', in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, ed. E. Querci, Allemandi, Torino, pp. 119-124.

Volkman, L 1898, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia per il dottore Ludovico Volkman*, edizione italiana ed. G. Locella, Olschki, Firenze-Venezia, pp. 178-179.



Giuseppe Martini

Dante e Verdi



Abstract

La figura e l'opera di Dante furono per Giuseppe Verdi oggetto di culto: si spiegano così tanto la sua diffidenza ad aderire a qualsiasi manifestazione pubblica nei confronti del poeta, quanto la sua prudenza ad avvicinarsi a testi dell'opera dantesca per musicarli. Nonostante questo, Verdi ha messo in musica tre testi che considerava di Dante, e sono tre testi religiosi. Due di questi, il *Padre nostro* e l'*Ave Maria* cosiddetti "volgarizzati da Dante", erano infatti ancora considerati di paternità dantesca, mentre per le *Laudi alla Vergine Maria*, terzo del *Pezzi sacri*, egli si rivolse a uno dei punti più alti della *Commedia*, la preghiera di San Bernardo alla Vergine. In tutte e tre le circostanze l'espressività raccolta e la propensione a un sublime consono alla poesia dantesca vengono tradotti in un aggiornamento dello stile polifonico rinascimentale di Pierluigi da Palestrina. Sono operazioni musicali che dimostrano come i punti di contatto fra i due autori debbano individuarsi, più che in tratti caratteriali o nell'immagine di tutori dello spirito nazionale che gli attribuì il XIX secolo, nella comune consapevolezza della continuità linguistica della cultura italiana, nel loro ruolo di sistematori critici del proprio presente e nella capacità di cogliere la realtà anticipandola proprio attraverso i rispettivi domini espressivi.

Giuseppe Verdi had a real veneration for Dante. On this account, we can appreciate both Verdi's mistrust of public commemorative events for Dante and his wariness in setting Dante's poems to music. Nonetheless, Verdi set to music three of Dante's texts, all of them religious. The first two, *Padre nostro* and *Ave Maria*, were still judged written by Dante, while the third one, the *Laudi alla Vergine Maria* in the *Pezzi sacri*, is the high prayer of St. Bernardo to the Virgin in *Paradiso*. In all of them, the intimate feeling and the sublime appropriate to Dante's poetry is translated into music following on Palestrina's style. This musical strategy shows that any resemblance between Dante and Verdi can be found neither in their temperament nor in the role of Fathers of the Nation ascribed to them in the XIX century, but in their awareness of the connection of modern languages with the past ones, in their cultural authority and in their skill to explain the forthcoming reality thanks to a full control of their respective expertises.



Le celebrazioni del 1865

Il 14 maggio 1865 s'inaugurarono a Firenze le celebrazioni del sesto centenario della nascita di Dante Alighieri. Giuseppe Verdi non ci andò.

Precisiamo che era stato invitato ufficialmente. Non deve stupire che non ci sia andato, visto che non amava questo genere di manifestazioni. Non le amava nel

1865, ma le amerà ancora meno nel 1875, quando verrà invitato dal sindaco di Firenze per quelle michelangiolesche, e le avrebbe amate pochissimo anche nel 1880, in occasione di quelle per Palestrina della Società Musicale Romana. Si aggiunga che nel 1864 era stato invitato a far parte del comitato per le celebrazioni di Guido d'Arezzo, il maggior teorico musicale medievale: e lì accadde un piccolo incidente, ma dagli effetti a lunga gittata. Nel comitato artistico figuravano le maggiori personalità musicali del tempo: Gioachino Rossini presidente onorario, Giovanni Pacini presidente effettivo, Saverio Mercadante segretario, e poi Verdi, ma senza titoli specifici. Cosa che sotto sotto dovette indispettirlo. La sua risposta ad Angiolo De Bacci-Venuti, promotore delle manifestazioni, fu diplomatica («Ammiro queste feste, queste onorificenze; vedo con piacere che altri ne gioisca, ma io amo la quiete e l'oblio. Prego Sig. De Bacci di voler accettare le mie scuse e di lasciarmi nella mia oscurità»), ma con Ricordi si sfogò commentando la composizione del comitato (I-Mr):

Con Rossini presidente onorario. Con Pacini presidente. Con Mercadante... forse consigliere. Dopo, s'intende, il mio rispettabile lo in qualità forse di portiere. Se avessero frapposto altri due nomi fra Mercadante, e me, avrei potuto dire modestamente con Dante «*Ond'io fui sesto fra cotanto senno*».

Notato per inciso che basta poco e subito s'incappa in un Verdi che cita Dante, osserviamo che il 3 settembre 1875, declinando l'invito alle celebrazioni michelangiolesche, Verdi rispose al sindaco di Firenze con un'argomentazione che sfrutterà spesso in seguito (US-NYW):

Ella capirà, Ill.^{mo} Sig.^r Sindaco, che se accettassi ora di venire a Firenze, avrei dovuto andar prima a Ferrara per Ariosto; a Padova per Petrarca; a Bergamo per Donizetti e Mayer, e via via in tanti e tanti altri paesi. Io devo mio malgrado declinare l'onore di assistere a queste frequenti Solennità perché oltre alla fatica, il tempo mi mancherebbe assolutamente.

Invece alle celebrazioni dantesche avrebbe forse voluto partecipare, ma non lo fece per due motivi di forza maggiore: primo, quando intorno a febbraio ricevette l'invito, suo padre Carlo si era ammalato seriamente; secondo, in marzo e aprile Verdi – ancora deputato alla Camera – si ritrovò nel pieno del tentativo frenetico di modificare alcuni articoli sul diritto d'autore che gli premevano particolarmente nel redigendo codice di commercio, ed era stato nominato all'interno di un'apposita commissione parlamentare.

C'era un ulteriore deterrente, tuttavia, alla tentazione di accettare l'invito: gli era stato chiesto di comporre un pezzo musicale in onore di Dante, da eseguire in apertura delle celebrazioni. Non conosciamo i dettagli della richiesta, poiché la lettera d'invito non ci è pervenuta ma, per quanto non amasse scrivere pezzi d'occasione e quasi sempre rifiutasse e rifiuterà inviti del genere, qui Verdi avrebbe forse fatto uno strappo alla regola. Lo sappiamo da una lettera del 2 aprile al suo editore Tito Ricordi (I-Mr):

Sono stato costretto anche di ricusare pel centenario di Dante. È la sola circostanza per cui avrei derogato dalle mie abitudini, ed avrei superata facilmente la mia antipatia a scrivere pezzi di circostanza; ma sarebbe stato impossibile di fare qualche cosa che potesse riuscire tollerabile. Chi sa come s'interpreterà questo mio rifiuto! Pel monumento a Guido d'Arezzo non han mancato di dire che io voleva essere Presidente della Commissione. Presidente!... guarda un po' che gran cosa! Non so cosa inventeranno ora!... Si lasceranno dire...

(ovviamente: non ragioniam di lor, ma guarda e passa).

Del suo fastidio per i pezzi d'occasione, riferendosi anche alle celebrazioni dantesche, scriverà il 23 dicembre 1867 al poeta Raffaele Colucci, che gli aveva chiesto un brano per ricordare Giovanni Pacini appena scomparso (I-Sac):

Le dirò in due parole, che io non sono atto fare quant'Ella mi domanda. Ho ricusato, perfino per le feste di Dante e di Guido, di comporre quella sorte di pezzi, che non hanno, né possono avere nissun valore artistico: intendiamoci bene, artistico, non musicale. Inoltre me pare che vi sia da noi troppa prolusione di feste, di onori, di monumenti, e credo altresì, che i veri grandi uomini non ne abbiano bisogno: per i mediocri, non ne vale la spesa. Non creda che io voglia, parlando così, disapprovare gli onori proposti. No: io non voglio che esprimere le mie idee e giustificare, in certo qual modo, il mio rifiuto.

In ogni modo ci teneva a essere informato sulle celebrazioni dantesche e il 12 maggio si rivolse all'amicissimo Opprandino Arrivabene, che in quanto giornalista risiedeva a Firenze (MCV): «Basta, io, come diceva Mustafà, non mi muovo via di qua: v'aspetto ora, dopo, più tardi, quando vorrete. Intanto tu mi dirai tutto quello che vi sarà di bene e di male nelle feste di Dante».

Ma non è finita qui.

Ravenna in quei giorni viveva i convulsi momenti dell'ostensione nel Quadrarco di Braccioforte delle ossa di Dante, ritrovate in una cassetta di legno dove erano state nascoste dai frati di San Francesco nel XVII secolo. Il 23 giugno Verdi riceve una lettera dell'amico Angelo Mariani (I-VSAv), direttore d'orchestra allora a Genova che, in quanto ravennate, era stato coinvolto in quelle celebrazioni nella sua città:

Vengo dal Sepolcro di Dante dove mi fermai per 8 ore per fare da testimone alla cerimonia di togliere dalla cassa le ossa dell'altissimo poeta, e formarne, con un fusto di filo di ferro, lo scheletro ove rimasi commosso, e più volte potei baciare quel sacro teschio.

Ivi conobbi il pittore Scaramuzza, che pur egli era testimone, il quale, dopo avermi chiesto con *sommo interesse*, nuove di te e delle cose tue e mi commise di salutarti caramente.

Io poi non ti scrissi più da Genova perché negli ultimi giorni che ci fui dovei comporre un inno per le feste dantesche di Ravenna, e siccome fu lavoro fatto in fretta, non ebbi tempo di scriverti un saluto prima di recarmi qui in patria.

Domani e domenica saranno per Ravenna giorni d'esultanza generale. Fu proprio provvidenziale l'aver trovato delle preziosissime ossa di Dante. Perché non vieni a vederle?

Perché no? avrebbe risposto Verdi se avesse potuto – ma non possediamo la sua risposta.

La realtà è che, nonostante tutte queste ritrosie, la sua devozione verso Dante era priva di riserve. La *Commedia* era stata fra le sue letture giovanili più appassionante, e non è raro nelle sue lettere imbattersi in citazioni dantesche. Già il 15 dicembre 1835, scrivendo al suo ex maestro Vincenzo Lavigna (I-MZc), per riferirsi a certi intoppi di viaggio verso Milano generati dalle questioni sorte a Busseto sulla sua nomina a maestro di musica, esordisce un bel «Nuovi tormenti e nuovi tormentati».

Ancora più esplicita una lettera del 19 luglio 1896 a Giuseppina Negri-Morosini, a commento del discorso tenuto il 29 maggio 1896 dal sindaco di Milano Gaetano Negri per l'inaugurazione delle conferenze organizzate dal comitato milanese della Società Dantesca Italiana (I-Ms; Scherillo 1912, p. 205; ed. Montorfani 2013, n. 220, p. 260): «Magnifico stupendo il discorso del Sen. Negri su Dante! Non si poteva dir meglio, né dire più vero! Oh sì: Dante è proprio il più grande di tutti! Omero, i Tragici Greci, Shakespeare, i Biblici, grandi sublimi spesso non sono né così universali, né così completi».

Tuttora nella sua camera della villa di Sant'Agata sono al loro posto i due ritratti dei suoi scrittori di culto: simmetrica a quello di Shakespeare (si è visto che Verdi, non conoscendo l'inglese, scriveva il cognome come lo pronunciava), colui che meglio di tutti "inventava il vero"¹, è una piccola acquaforte che riproduce il ritratto dantesco di Raffaello Morghen (fig. 1). Peraltro, in un album conservava anche un disegno dell'amico Domenico Morelli con *Dante e Beatrice fanciulli*, da cui sperava il pittore traesse per lui un piccolo quadretto («due figurine, un sasso, un cespuglio di fiori, un albero o due, un po' di cielo ed amen. Ci vorrebbe tanto a farlo per me? Io me lo terrei come una reliquia e lo metterei nella mia stanza»; a Cesare De Sanctis, 26 marzo 1870, I-Rli; Gatti 1931, pp. 329-330).

Era un culto per Dante tutto ottocentesco, per il mito fondativo culturale del Paese e per l'uomo enciclopedico dal linguaggio sublimante, in consonanza con Negri, per il quale «Dante è propriamente il genio creatore e protettore dell'idea italiana. Io non so se, senza Dante, ci sarebbe stata l'Italia» (Negri 1898, p. XVIII).

Quando il 14 novembre 1891 ritroviamo Verdi nel mezzo di una discussione con Ulisse Branzanti (che per sbaglio chiama Bramanti), membro della commissione ravennate per la realizzazione del mausoleo a Dante, a cui non aveva inviato contributo finanziario come evidentemente richiesto, il compositore coglie l'occasione per sintetizzare definitivamente la propria idea di Dante (*Giubileo*, pp. 211-214):

Rimediare all'inconveniente... Ella dice? Ma quale?... Inconveniente perché io non ho mandato il mio obolo pel monumento a Dante?... Dante si è innalzato da sé stesso monumento tale, e di tale altezza, cui nissuno arriva. Non abbassiamolo con manifestazioni che lo mettono a livello di tant'altri, anche i più mediocri. A quel nome io non oso alzare inni: abbasso il capo, e venero in silenzio.

¹ Uno dei motti verdiani più celebri, in lettera a Clara Maffei del 20 ottobre 1876 (I-Mb): «Copiare il Vero può essere una buona cosa, ma *Inventare il Vero* è meglio, molto meglio».



Fig. 1: I ritratti di Dante e Shakespeare nella camera di Giuseppe Verdi nella sua villa di Sant'Agata.

Dante di casa Verdi

Per sapere quali edizioni delle opere dantesche Verdi possedeva e leggeva chinando il capo e venerando in silenzio, possiamo contare su quanto è presente nella biblioteca della sua villa di Sant'Agata. La più antica in suo possesso risulta *La divina Commedia, con argomenti e note di Giovanni Boccaccio*, stampata a Milano dalla Società Tipografica de' Classici Italiani nel 1832, di cui sono rimasti solo i primi due volumi. Si tratta probabilmente dell'edizione su cui Verdi lesse il poema da ragazzo, forse acquistata a Milano durante gli anni di studio per conseguire il diploma di maestro di musica da privatista. A parte la data di stampa, lo fa sospettare la mancanza del terzo volume, forse causata da uno smarrimento durante qualche trasloco: a conferma che il volume era perduto quando Verdi era ancora vivo è la sua richiesta a Ricordi di occuparsi del rifacimento in marocchino e oro della copertina di

due volumi della *Commedia*, il cui pagamento risulta scalato dal credito di Verdi con l'editore nel 1878 (I-VSAv).

Della *Commedia* Verdi aggiunse molto tempo dopo sui propri scaffali altre due edizioni: la prima è quella fiorentina in 8° di Barbera, Bianchi e c. del 1865 commentata dal Fraticelli (*La Divina Commedia, nuova edizione da aggiunte e correzioni arricchita del ritratto e de cenni storici intorno al poeta del rimario, d'un indice, e di tre tavole; col comento di Pietro Fraticelli*), elegante edizione con note a piè del testo, il ritratto giottesco di Dante in antiporta, schemi illustrati dei tre regni ultraterreni e un rimario in coda; la seconda è un'edizione di lusso, *La Commedia col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone pubblicato per cura di Vincenzo Promis e di Carlo Negroni*, pregevole volume in 4° con commento in latino, realizzato su sollecitazione del re Umberto I per suo figlio Vittorio Emanuele (Torino, Bona, 1886).

Sensibile com'era all'arte figurativa, Verdi non avrebbe potuto sottrarsi il piacere di possedere almeno una raccolta iconografica sul poema, che non è detto non gli sia provenuta da Guido Biagi, bibliotecario alla Marucelliana di Firenze e genero del suo scomparso amico Giuseppe Piroli, autore della prefazione: negli ultimi anni arrivò infatti in villa la raccolta di illustrazioni di Stradano pubblicate a Firenze da Alinari nel 1893 (*Dante, illustrazioni alla Divina Commedia dell'artista fiammingo Giovanni Stradano 1587 riprodotte in fototipia dall'originale conservato nella Reale Biblioteca Medico Laurenziana di Firenze*) che si andava ad aggiungere alla *Galleria dantesca* di Francesco Scaramuzza uscita a Milano da Hoepli nel 1880 – si è visto che Scaramuzza, nativo di Sissa non lontano da Busseto, conosceva personalmente Verdi – che però faceva parte della biblioteca della moglie Giuseppina. Alla collezione della Strepponi apparteneva un'altra edizione della *Commedia*, quella *con chiose e ragionamenti di Federico Alizeri* (Genova, Sambolino, 1880), di cui è presente solo il IV volume (*Paradiso*): andava forse a colmare il vuoto del perduto volume dell'edizione del 1832?

Verdi leggeva le altre opere di Dante nell'edizione Barbera, Bianchi e c., anch'esse commentate dal Fraticelli: i tre volumi delle *Opere minori* (*Canzoniere, Vita nuova, Il Convito*) usciti nel 1856-57 e quello del 1865 con *I trattati de vulgari eloquio, De monarchia e Questio De Aqua et Terra*.

All'edizione 1832 della *Commedia* Verdi aveva certamente affiancato già in gioventù la biografia dantesca di Giovanni Battista Fanelli, *Vita di Dante Alighieri* (Pistoia, Tipografia Cino, 1837). Anni dopo si procurerà anche la *Vita di Dante* di Cesare Balbo, uscita da Le Monnier a Firenze nel 1853. Il Verdi pensoso degli anni Ottanta avvicinerà anche la saggistica: il *Diario dantesco tratto dalla Divina*

Commedia di Enrichetta Capeceletro (Roma, Tipografia Elzeviriana, 1881) e i più celebri *Saggi danteschi* di Giuseppe Finzi (Torino, Loescher, 1888).

Donna che perdona, donna che redime? Dante nel teatro verdiano

La distanza cronologica e culturale fra Dante e Verdi e un rapporto che per forza di cose è unidirezionale (Verdi nei confronti di Dante) sconsigliano di appoggiare qualsiasi parallelo fra i due sulle rispettive idee musicali, né avrebbe senso scomodare la distinzione dantesca fra musica “mundana” (quella delle sfere celesti) e “humana” (quella dell’attività umana terrena), poiché è chiaro che è solamente a quest’ultima che pertiene ed era per Verdi immaginabile il fare musicale.

È invece inevitabile – anche se poco produttivo – sostare brevemente sull’unica apparizione di un personaggio della *Commedia* nel teatro verdiano, che è quello di Cunizza da Romano (nel libretto il nome ha l’affricata scempia) nella sua prima opera, *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839). Come è noto a dantisti e medievisti, la sorella di Ezzelino III aveva saputo approfittare delle occasioni e godersi una vita avventurosa, compresa la fuga passionale con il trovatore Sordello da Goito, salvo distinguersi per qualche atto di liberalità dopo la rovina dei Romano, una volta stabilitasi a Firenze (Coletti 2005). Notizie dettagliate su quest’ultimo scorcio della sua vita, che devono essere giunte a Dante da fonti affidabili (Cunizza a Firenze era stata accolta in casa Cavalcanti), sono state verosimilmente decisive nella sua scelta di porla fra gli spiriti amanti nel Cielo di Venere (*Par.* IV, vv. 32-54), e a sua volta la fama rimbalzata dal poema ha consegnato l’immagine della nobildonna all’Ottocento letterario.

Nel libretto di *Oberto* Cunizza appare del resto come donna virtuosa, il cui sacrificio sentimentale è ispirato a spirito di giustizia: destinata sposa a Riccardo di Salinguerra, rinuncia alle nozze quando apprende che questi era già promesso a Leonora, figlia del proscritto Oberto, e anzi gli impone di rispettare la vecchia promessa. È spingersi troppo oltre sostenere che Verdi leggesse in Cunizza un simbolo di redenzione collettiva come l’eterno femminino goethiano (Rostagno 2013): a parte il fatto che un compositore teatrale al debutto non avrebbe potuto imporre le proprie poetiche scelte al di fuori dell’ambito musicale, il personaggio è certamente da ascrivere tutto al librettista – Temistocle Solera o Antonio Piazza che sia² – e

² Le origini del libretto di *Oberto, conte di San Bonifacio* sono tuttora avvolte nel mistero: non è chiaro fino a che punto Temistocle Solera, autore della versione definitiva, abbia rimaneggiato i personaggi da un precedente e perduto libretto intitolato *Lord Hamilton* del giornalista Antonio Piazza, a cui Verdi aveva consegnato in un primo momento l’incarico, come lo stesso Verdi riferisce in una lettera a Emilio Seletti del 14 marzo 1871.

semmai appare assimilabile a un “tipo”, a uno stereotipo drammaturgico estremo, in questo caso quello della donna che non accetta di vivere un amore impuro, sul genere di Adalgisa in *Norma*: non uno spirito amante, ma uno spirito che, piuttosto che essere amata male, rinuncia all’amore. In realtà qui l’unico amore che circola è quello di Oberto per la figlia. La musica che ci mette Verdi non aggiunge granché al personaggio di Cuniza. Perciò il dossier dantesco sul piano del melodramma verdiano può dirsi chiuso qui.

Cose sacre

Nell’intrapresa di un confronto fra Dante e Verdi, anche il piano religioso si mostra refrattario. Francamente antitetico le rispettive posizioni in materia, è d’importanza comunque notare che quella verdiana si alimenta a uno scetticismo che richiede la necessità di una mutua compassione a risarcimento dell’indifferenza della natura ai casi umani. Più affini i due nei confronti del clero, quantunque più severo Verdi nella generalizzazione di una diagnosi di ipocrisia (e qui ci risuona il dantesco Gerione «faccia d’uom giusto»), senza tuttavia escluderne eccezioni per doti di cultura e liberismo, come nel caso del canonico di Vidalenzo, Giovanni Avanzi (ed. Martini 2017, p. 719). Verdi è però sensibilissimo al pari di Dante alla devozione come manifestarsi della purezza di spirito o strumento di elevazione (si pensi a *Par. XIV*, vv. 122-123: «una melode / che mi rapiva»), ed è su questo punto che si è avvalsa la sua scelta di avvicinarsi a testi danteschi da musicare.

Risulta allora marginale che fossero apocrifi quelli su cui dapprima è caduto l’occhio di Verdi, se non altro perché all’epoca ritenuti autentici. Il *Pater noster* e l’*Ave Maria* cosiddetti “volgarizzati da Dante”³ non li lesse, come è stato sostenuto (Rostagno 2013, p. 110; fig. 2), da *La professione di fede di Dante Alighieri o parafrasi in terza rima del Credo, de’ Sacramenti, del Decalogo, dei Vizi capitali, del Pater Noster e dell’Ave Maria*, edito nel 1865 a Firenze dalla Società Toscana per la diffusione di buoni libri (che Verdi, si è visto, non possedeva), bensì dal primo tomo delle *Opere minori* commentate dal Fraticelli (che invece, si è visto, possedeva).

³ Come è noto, il *Pater* è una parafrasi in volgare dell’*Oratio Dominica* basata a sua volta sul *Padre nostro* di *Purg. XI*, vv. 1-24 (infatti Gatti 1931, vol. II, pp. 461-462 credeva che i versi provenissero da qui), mentre l’*Ave Maria* è una parafrasi in volgare di un’*Ave Maria* trecentesca attribuita ad Antonio de’ Beccari da Ferrara. Insieme alla parafrasi di *Credo*, *Sacramenti*, *Decalogo* e *Vizi capitali*, oggi ritenuti ugualmente apocrifi, nel XIX secolo si riteneva costituissero la cosiddetta *Professione di fede* di Dante, secondo leggenda scritta a Ravenna per difendersi da accuse di eresia.



Fig. 2: Giuseppe Verdi, *Pater noster*, copertina dello spartito (Milano, Ricordi, 1880) e *Ave Maria volgarizzata da Dante*, copertina dello spartito per canto e pianoforte (Milano, Ricordi, 1880).

Lo conferma in una lettera del 31 luglio 1879 al compositore Ferdinand Hiller, che stava lavorando sulla sesta delle sette traduzioni dei Salmi attribuite a Dante (D-KNa):

Il bello si è che nell'inverno passato mi era venuto in mente di musicare io quel Salmo, ma fortunatamente cambiai idea, e mi decisi poi a fare il *Pater Noster* a cinque voci tradotto da Dante stesso, e che trovasi appunto nelle sue *Opere Minori* da cui voi traeste il vostro *De Profundis*.

Circa la destinazione dei pezzi Verdi scrive a Pirolì il 10 febbraio 1880 (I-Rli):

Si tratta di fare così in quaresima avanzata un Concerto di Beneficenza, e sarebbe mia intenzione, con una parte del prodotto formare un fondo per istituire una Società Corale pel popolo. Per questo ho promesso di far eseguire un Pater ed un Ave che ho composti da qualche tempo su versi di Dante; quelli che trovansi nella sua Professione di Fede.

La "Società corale" era in realtà la Società Orchestrale della Scala di Milano fondata da Franco Faccio nel 1878, che le pressioni di Verdi cercavano di sottrarre alla specializzazione sinfonico-concertistica crescente sull'onda delle mode

germanizzanti, per spostarla verso la coralità, ritenuta da Verdi stesso – per convinzione o per interesse (dire per “politica culturale” è eccessivo) – più identitaria per la civiltà musicale italiana. Del resto Verdi era in quel periodo più impegnato semmai ad accreditarsi anche sul piano della creazione musicale sacra.

Il trattamento mottettistico omofonico a cinque voci miste a cappella del *Pater*, che si fa imitativo nei momenti di elevazione spirituale, ribadisce la volontà di riallaccio al mondo di Pierluigi da Palestrina e della sua purezza espressiva, ancorata a salda scrittura vocale, quantunque rispolverata da passaggi più moderni: sia armonici – per stessa ammissione a Hiller il 7 gennaio 1880, (D-KNa) –, a cui vanno ricollegati i cromatismi non dunque d’ispirazione seicentesca (Berger 1969, p. 24); sia tematici – la «frase che ritorna di quando, in quando è divina», di cui scrive Ricordi a Verdi il 6 gennaio è quella su «santificato sia sempre il tuo nome» (I-BSAv).

Si conferma perciò che Verdi deve aver lavorato ai due pezzi fra 1878 e 1879, come al suo solito con molto riserbo. Il 20 settembre 1879 contattò Ricordi per la pubblicazione, il 14 ottobre Arrivabene gli segnalava un articolo del *Fanfulla* di due giorni prima «nel quale si parla di te e di un tuo *Pater* ed *Ave*, sogno o realtà che sia» (I-VSAv). Ricordi pubblicò i brani in due fascicoli con elegantissime copertine disegnate da Alfredo Edel (l’anno successivo quella di *Simon Boccanegra* sarà esemplata su quella dell’*Ave Maria*) che sfruttavano capitali in una *gotica rotunda* molto fiorita e fantasiosa, una *littera* tornata di moda nell’editoria decorativa di quel periodo (ma il *Pater* con capolettera insulareggiante)⁴. La prima esecuzione avvenne il 18 aprile 1880 alla Scala sotto la direzione di Faccio, alla presenza di Verdi, insieme a pezzi di Cherubini, Lotti, Ronchetti Monteviti, Palestrina, Bazzini, Rossini, Stradella.

L’impressione di modernismo operistico, non infondata, alla quale dagli ascoltatori più avvertiti (Filippi 1880) fu associata subito l’*Ave Maria* per soprano e archi non va confusa con un limite stilistico (Martin 1988), bensì letta all’interno della diversissima concezione verdiana fra preghiera collettiva alla divinità e preghiera di intercessione a una figura circonfusa di umanità. Niente di strano dunque che quest’*Ave Maria* sia per voce sola, con commento strumentale e in costante alternanza fra oscurità e luce, turbamenti e speranze, cadute e risollevarimenti. Né le luminosità o le pacificazioni sono da interpretarsi come aperture di fede: semmai conforto nella protezione per chi vive da questa parte, sulla terra, nel regno del dolore (inflexioni su «che ci guardi dal mal» e «viver sì quaggiù»). Ciò peraltro non comporta di necessità intimismo: alla prima esecuzione gli archi erano centotrenta e il coro di trecento elementi.

⁴ L’*Ave Maria* fu pubblicata da Ricordi in riduzione par canto e pianoforte (n. lastra 46854), per canto, violino e harmonium (46916) e harmonium o pianoforte solo (46923). Il *Pater noster* reca n. di lastra 46821.

Al contrario, nelle *Laudi alla Vergine Maria* che Verdi musicò dieci anni dopo⁵ traendo il testo dalla preghiera di San Bernardo in *Par. XXXIII*, vv. 1-21, le quattro voci femminili senza accompagnamento puntano a un'atmosfera opposta. La prevalenza omofonica, il sapore modale, la presenza di frequenti madrigalismi (cioè un'implicazione più profonda della semantica musicale con quella verbale)⁶ e, non ultima, l'applicazione di una simbologia ternaria a più livelli (molto dantesca)⁷, sono segnali d'inequivocabile ricerca di espressività raccolta, consona all'ultimo Verdi⁸. Né l'opposizione fra scaletta discendente dei soprani e salti vocali dei contralti alla parola *liberamente*, oltretutto evidenziata da un rallentamento, deve intendersi come sintomo di dubbio, nel solito schema dell'agnosticismo o "religiosità terrena" verdiana, come si usa dire per la *Messa da Requiem*: semmai, espressione di spontaneità che si libra senza vincoli, come mostra la melodia speculare alle parole *al dimandar* per sottolineare la coincidenza fra desiderio del supplicante e risposta della Vergine.

L'additamento stilistico è ancora una volta tutt'uno con la sostanza spirituale. Per Verdi, la sacralità dei versi danteschi, il sempre più accresciuto interesse per la polifonia cinquecentesca⁹ e l'ambizione di oggettività nella rilettura dei testi sacri così come espressa l'1 marzo 1896 a Giovanni Tebaldini a proposito del *Te Deum*, escludono interpolazioni ermeneutiche personali (nel senso della "farcitura" dantesca come quella del *Padre nostro* purgatoriale): secondo Verdi – lo scriveva al collega Leopoldo Mastrigli nel 1893 – i «divini versi di Dante» richiedono «serenità e calma» e un «carattere religioso» che, alla luce dei fatti, è espressione pura e fondata sulla parola portatrice di significato, in una progressiva presa di distanza con l'immagine dantesca vigente nell'Italia umbertina.

⁵ Prima esecuzione a Parigi, Théâtre de l'Opéra, 7 aprile 1898, insieme a *Stabat Mater* e *Te Deum*, con cui formò il trittico dei *Pezzi sacri*. A questi nella prassi fu aggregata in seguito impropriamente l'*Ave Maria su scala enigmatica*, che Verdi musicò e considerava separatamente da quelli.

⁶ Si osservi per esempio il passo «termine fisso d'eterno consiglio» (*Par. XXXIII*, v. 3) con i primi soprani fissi al mi e i secondi contralti al do diesis: disordine della vita terrena espresso con movimento delle voci. O l'ascesa delle voci per esprimere l'apertura del fiore.

⁷ Per esempio: l'inizio è a tre voci, il canone su "Donna se' tanto grande" è a tre (la quarta voce fa da basso armonico), la parola *Fattore* è cantata a tre in unisono.

⁸ A mero titolo di cronaca, Verdi dopo qualche esitazione declinò l'inserzione propostagli da Arrigo Boito di due versi danteschi nella preghiera *Pietà Signor* che musicò nel 1894 per beneficenza in favore dei terremotati della Calabria («Agnel di Dio che le peccata levi», da *Purg. XVI*, v. 18, preferendogli «Pietà di noi, del nostro error profondo»).

⁹ Priva di fondamento è l'ipotesi di una volontà di musicare l'episodio del Conte Ugolino, basata sulla richiesta di Verdi alla Biblioteca del Conservatorio di Firenze il 5 luglio 1894 di reperire un'intonazione di Vincenzo Galilei del 1582 su quel canto dantesco (Abbiati 1950, vol. IV, pp. 547-8, 553; Rivalta 1915, p. 127). Analogie letterarie fra versi di Piave per *Macbeth* e quelli danteschi di Ugolino sono da considerarsi normali nella librettistica del XIX secolo (Rosen 1989).

Verdi e Dante nell'Ottocento

Posto che la figura di Dante – guelfa alla Gioberti o Tommaseo, ghibellina alla Foscolo o Mazzini o Settembrini o Carducci, neutra alla De Sanctis – è assunta dall'Ottocento italiano come simbolo del genio italico e precorritrice del percorso compiuto da quello stesso Risorgimento a cui Verdi ha moralmente ed emotivamente reso il proprio obolo, un procedimento indiziario sui modi con cui l'Italia postunitaria ha rappresentato l'immagine di Verdi e Dante si può individuare sul confronto comunicativo della loro statuaria monumentale.

Il Dante pensoso e altero è pressoché standardizzato. Si veda la statua marmorea in Piazza Santa Croce a Firenze, eseguita da Enrico Pazzi e inaugurata proprio il primo giorno delle celebrazioni del 1865: Dante avvolto nel manto è respingente, sdegnoso mentre declama «Ahi serva Italia di dolore ostello» (Tobia 2011), un Dante che oppone se stesso alle miserie d'Italia e ne somatizza il riscatto attuato dall'unificazione (laddove nel 1842 la statua scolpita da Paolo Emilio Demi per la nicchia est del portico degli Uffizi celebra solo la gloria letteraria di un Dante laureato, appoggiato alla cetra e col volume della *Commedia* ben stretto mentre indica se stesso: gloria preterita d'Italia, non colui che ne addita il futuro nell'ammonimento etico).

Complemento del Dante sdegnoso è quello penseroso, che si ritrova sia a Padova sotto la Loggia Amulea (Vincenzo Vela, 1865), sia a Verona in Piazza dei Signori (Ugo Zannoni, 1865). In entrambi i casi non è laureato ed è còlto nell'atto creativo: penseroso però a Padova, con gli strumenti dello scrivere, non togato ma anzi coi calzari in vista; in pausa di lavoro a Verona, con il fascicolo del Poema mentre osserva la realtà. Il primo è un Dante nel momento del suo essere nella Storia, il secondo un Dante che giudica il mondo con severità (Tobia 1997).

Al filone del Dante allocutorio s'iscrivono invece il marmo di Tito Angelini e Tommaso Solari in Piazza Dante a Napoli, dal fare al contempo dimostrativo e protettivo (laddove il Dante fiorentino richiama il mondo a sé) e il monumento di Cesare Zocchi a Trento del 1896, più predicativo e ammonitorio. Ma la statua di Napoli è del 1871 e addita virilmente alla provvidenzialità dell'unità laica del Paese alludendo a *Par.* XXVII, vv. 61-63, quella di Trento segna un confine politico (al pari, l'erma di Antonio Camaur a Gradisca d'Isonzo: Dante come succedaneo del tricolore).

Vale la pena osservare infine che, nel contesto di riaffermazione identitaria degli italiani emigrati, la statua bronzea di Ettore Ximenes nel Dante Park di New York (1921, una copia coeva anche nel Meridian Hill Park di Washington), mostra il poeta

laureato, con la *Commedia* e in un'imponenza che trasmette stabilità e consapevolezza del proprio ruolo storico: qui serviva non un Dante problematico, ma assertivo.

Viceversa, nel rappresentare la figura di Verdi in una statua pubblica il pensiero degli artisti (o dei committenti) si sintonizza sulla dimensione realistica, quotidiana. A Busseto (Luigi Secchi, 1913) è seduto e cogitante, fiero ma sereno nel suo guardare lontano; a Trieste (Alessandro Laforet, 1906) è ugualmente seduto ma avvolto in cappotto – quasi a proteggere l'italianità di confine; a Milano (Enrico Butti, 1913) è colto mentre guarda la sua creatura, la Casa di Riposo, come nelle fotografie mentre osservava il procedere dei lavori; a New York (Pasquale Civiletti, 1906), è il Verdi borghese, con il tabarro avvolto, un Verdi che ottiene successo e lo capitalizza.

Dante chiuso nell'orgoglio dei pensieri severi, in un cipiglio fiero e risentito, che talora si sciolgono in gestualità che traducono un sentire ammonitorio e salvifico al contempo; Verdi è l'uomo pacato e consapevole, che ha tradotto in musica i sentimenti di un popolo. Dante al di sopra dell'umanità, Verdi immerso nell'umanità. Dante giudica, Verdi comprende. Dante ha additato la strada, Verdi vi ha condotto tutti. Non inopportuno il sospetto che l'ispirazione di questa statuaria monumentale vada letta per paradosso: il Dante sovrastorico, immutabile, tutto pensiero e morale, tradisce l'interpretazione di una figura semmai profondamente storica, alla cui opera si riconduce la ragione unitaria del Paese; mentre il Verdi quotidiano, borghese, immerso nel fluire del presente è l'uomo a cui si attribuisce la guida sentimentale, e perciò ideale, del fatale percorso risorgimentale.

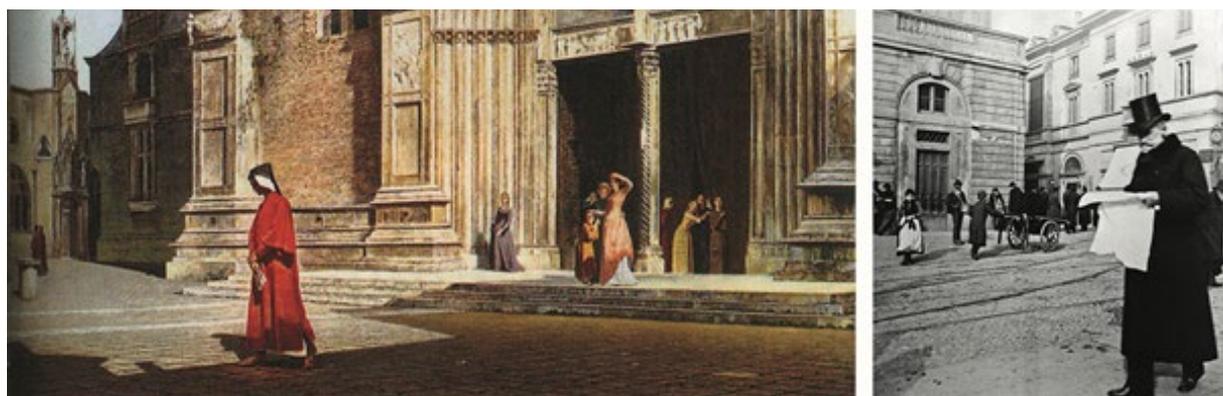


Fig. 3: Francesco Saverio Altamura (1822-1897), *Ecco colui che andò all'Inferno e tornò*, 1860-65, olio su tela, 88×208 cm. (Pescara, coll. privata); *Giuseppe Verdi passa davanti al Teatro alla Scala di Milano*, stampa fotografica, 1887-90 circa.

A conferma dell'assunto, si prenda l'immagine del Dante esule segnalato per la sua singolare esperienza ultraterrena nell'olio *Ecco colui che andò all'Inferno e tornò* di Francesco Saverio Altamura, conservato a Pescara e anch'esso del 1865, in cui un Dante pensieroso passa davanti alla chiesa di Santa Anastasia a Verona uscendo da un cono d'ombra verso la luce (facile metafora) mentre alcune donne lo guardano commentando sottovoce. E la si paragoni alla celebre fotografia che presume di cogliere Verdi passare davanti il Teatro alla Scala a Milano leggendo un giornale (fig. 3). Anche se il personaggio fotografato in realtà non è Verdi, l'intenzione è quella di spacciare un Verdi colto nella quotidianità, mentre i passanti guardano e commentano l'apparizione della celebrità. Immagini simili, intenzioni opposte: il Dante che dal mondo dell'assoluto cala nel presente, il Verdi che nella quotidianità della piazza appare come un'epifania sovrastorica.

La politica e l'orgoglio

In ogni modo l'addentellato più lampante fra Dante e Verdi resta quello individuabile sui profili politico e caratteriale (Mila 2005). Il tutto gira intorno alla fierezza sdegnosa, così lontana dallo stereotipo dell'italiano solare, godereccio, arrangione e incline al compromesso. Già solo per questo Verdi e Dante sarebbero due italiani atipicissimi; inflessibili verso l'autorità politica, tutori ferrei della propria dignità. Il fondamento indipendentista di Verdi, aborrente ogni debito verso l'istituto statale¹⁰, appare di facile pratica in anni di agio economico, ma il fiero cipiglio è sempre stato genuino fin dalla gioventù. Si aggiunga l'atteggiamento in occasione dei centenari illustri, e si ha solo un paio di esempi dell'orgoglio verdiano fra decine. L'orgoglioso però tradisce sempre il suo contrario: si sa che Dante avrebbe gradito l'alloro poetico e un insegnamento universitario, e il nervosismo di Verdi nei confronti di Rossini prima¹¹ e di chi lo accusava di wagnerismo poi, rivela la sua ambizione per il primato nel panorama musicale italiano.

Paralleli instaurati brandendo il *De Monarchia* risulterebbero fiacchi. Che Verdi ammettesse al clero solamente la cura spirituale non è posizione personale ma di

¹⁰ Esempio il rifiuto della pensione di 600 lire allegata all'onorificenza dell'Ordine dei Savoia conferitagli nel 1869, naturalmente non richiesta, convertita poi da Verdi in due borse di beneficenza per studenti bussetani (Martini 2017, tomo I, pp. 228-229).

¹¹ Nel 1868 il ministro dell'Istruzione pubblica Emilio Broglio offrì a Gioachino Rossini la presidenza di un'associazione per la riforma della musica teatrale in Italia in una lettera, poi resa pubblica, in cui alludeva alla musica post-rossiniana come un'epoca di vuoto («Dopo Rossini, che vuol dire da 40 anni, cosa abbiamo? Quattro opere di Meyerbeer e...»). Verdi se ne risentì, ma più ancora quando si rese conto che nell'Italia unita per la quale aveva speso energie, entusiasmi e anche qualche risorsa, Rossini era ancora riconosciuto come il primo compositore teatrale, anche se da quarant'anni non scriveva più opere (ed. Martini 2017, tomo I, pp. 170-184; tomo II, pp. 966-1002).

gran parte di quella borghesia terriera e liberale a cui apparteneva. Anche se il Verdi che scriveva ad Arrivabene il 21 marzo 1877 «a dirti il vero quando leggo la storia dei Papi che fabbricano i Santi, sarei quasi tentato di andare dall'altra parte per non trovarmi con loro» (MCV) è pur lo stesso che, alla morte di Pio IX, ammette a Clara Maffei il 12 febbraio 1878: «Certamente io non sono per il Papa del *Sillabo*, ma sono per il Papa dell'amnistia, e del *Benedite, Gran Dio, l'Italia...*» (I-Mb). Puro senso di praticità laica.

Invero anche la cornice politica è limitativa a ogni parallelo, tanto più che, al contrario di Dante, l'impegno politico di Verdi è periferico: finanzia sottoscrizioni, incita alla lotta indipendentista, si informa, giudica o si accalora per l'accidentato processo unitario e postunitario, partecipa silenziosamente all'esecutivo per l'unione al Piemonte dell'ex ducato di Parma e Piacenza, malvolentieri ma con senso del dovere alla deputazione in Parlamento nel 1861 perché spinto da Cavour (e appena può se ne sfilava), e diffida del patriottismo di facciata¹².

Altra cosa è l'immagine che l'Italia unita si è fatta dei suoi due numi tutelari. Nel discorso del sindaco di Milano Negri, che porta la sottoscrizione ideale di Verdi, il Dante uomo d'azione usciva dalle baruffe di parte con una visione politica universale «così vera, così profonda e così italiana che il patriottismo italiano è commosso oggi ancora dalla parola del poeta, e gli riconosce oggi e sempre l'autorità di padre» (Negri 1898, p. XXVII). Il Dante ottocentesco tange qui sia col senso verdiano dell'italianità culturale, sia con la sua immagine di nume risorgimentale assegnata a Verdi dall'opinione pubblica fin negli anni Cinquanta, con la differenza che l'invettiva per Verdi è questione tutta privata. In questo senso sì, Verdi e Dante con le loro opere insegnano a bene vivere: ma per Dante è magistero assunto dall'esempio dell'aldilà, per Verdi dall'esperienza dell'aldiquà.

Non è un caso che la statuarìa *in mortem* assicuri loro una coincidenza eroica sovrastorica: Dante già nel 1830 nel cenotafio in Santa Croce e Verdi novant'anni dopo nell'ara del distrutto monumento di Parma appaiono seduti e togati a petto scoperto, Dante riflessivo e Verdi proteso, il primo osservatore del futuro, il secondo retore di un presente sorto da quegli stessi valori portati dalla propria opera (Rivalta 1913; fig. 4). E infine, certe cose non accadono a caso. L'autore delle decorazioni interne del mausoleo dove riposa Dante a Ravenna, Lodovico Pogliaghi, è lo stesso di quelle della Casa di Riposo per musicisti di Milano in cui è sepolto Verdi con la Strepponi.

¹² A Clara Maffei nella citata lettera del 12 febbraio 1878, sempre su Pio IX: «Tutto quello che ha fatto di bene e di male è riuscito ad utile del paese, ed in fondo era una buona natura, e buon Italiano; meglio di tant'altri che non gridano che Patria, Patria».



Fig. 4: Stefano Ricci, *Cenotafio di Dante Alighieri*, marmo, 1830 (Firenze, S. Croce); Ettore Ximenes, *Ara del Monumento a Giuseppe Verdi*, bronzo, 1920 (Parma, Piazzale della Pace).

L'Italia è un'espressione linguistica

Nell'Italia postunitaria non c'erano dubbi che Dante avesse apportato al Paese «lo strumento di una lingua perfetta» (Negri 1898, p. XVIII), anche nell'immagine retorica delle parlate locali che si stringono a lui partecipando alla sua gloria. Dall'altra parte, la coincidenza della figura di Verdi col processo risorgimentale va letta più correttamente nel complesso di strumenti linguistici musicali con i quali il suo teatro ha dato voce ai sentimenti del vivere insieme, della dignità personale, dei principii civili, del valore delle passioni. Due paradigmi linguistici, gli stessi che si ritrovano nella potenzialità affabulatoria dei versi verdiani e di quelli danteschi (e allo stuolo dei loro sacerdoti-*fans*, unici nel loro genere), ove non sfuggirà che, anche all'atto della memorizzazione, la componente musicale esterna nella parola scenica di Verdi ricopre un ruolo decisivo, mentre in Dante la musicalità è tutta interna alla parola.

Questa divaricazione tende a ricomporsi proprio in lavori verdiani come le *Laudi*, dove cioè la parola avvicina al massimo la musicalità esterna a quella interna sprigionata dal verso dantesco. Le operazioni musicali di Verdi sui versi di Dante, quantunque condotte con il massimo della cautela, dimostrano che la sua "politica culturale" degli Ottanta non era che la maturazione nella ricerca ideale, perseguita fin dagli esordi, di una continuità fra passato e presente, fra tradizione e innovazione, che è il portato autoriflessivo più notevole della sua musica e più identitario per la cultura italiana. Si aggiungano per entrambi tre momenti che discendono da quanto esposto fin qui: una convinzione continuativa della storia linguistica (latino-volgare per Dante; Palestrina-modernità per Verdi), il duplice ruolo di autori e sistematori

critici nei rispettivi campi (Dante fissa le categorie della storia letteraria del proprio tempo, Verdi di quella musicale) e la capacità di rappresentare la varietà umana fino a permettere di cogliere nel presente situazioni perspicue del loro mondo creativo. Significa anche questo «inventare il vero».

Come ha ben osservato un lettore di gusto e raffinatezza superiori, la capacità indiscussa di Dante e Verdi di valicare i sistemi culturali consiste proprio nella constatazione che verso dantesco e musica verdiana arrivano prima della loro cultura e dei loro significati. Proprio Gianfranco Contini ci offre perciò qui una conclusione: quando nel suo celebre saggio *Un'interpretazione di Dante*, esplicitando un lapsus, precisa che la popolarità di Dante, per struttura del verso, potenza di immagini e ritmo «è dunque repertorio vocale, stavo per dire verdiano».

L'autore

Giuseppe Martini, storico della musica e specialista verdiano, è Segretario scientifico dell'Istituto nazionale di studi verdiani. Su Verdi, fra le varie cose, ha curato il primo volume dell'edizione nazionale dei carteggi verdiani (*Carteggio Verdi-Piroli*) e la mostra *Verdi proprietario e politico* in Archivio di Stato di Parma nel 2013, e ha scritto e condotto dieci documentari televisivi su Verdi per il canale Classica. Si è occupato anche di storia musicale dal Cinque al Settecento, oltre a qualche escursione in ambito letterario e storico-artistico. Collabora con il Teatro Regio di Parma, la Fondazione Toscanini, la Società dei Concerti di Parma, la rassegna Traiettorie e dal 1993 con la pagina culturale della Gazzetta di Parma.

e-mail: josemart@tin.it

Riferimenti bibliografici

Abbiati, F 1950, *Verdi*, Ricordi, Milano.

Berger, R 1969, 'Osservazioni sul "Pater noster" di Verdi', in *Atti del primo congresso internazionale di studi verdiani*, Istituto di studi verdiani, Parma, pp. 22-26.

Coletti, F 2005, 'Romano, Cunizza da', in *Enciclopedia dantesca*, Mondadori, Milano, vol. 14, pp. 78-82.

Contini, G 1976, 'Un'interpretazione di Dante', in *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Einaudi, Torino, pp. 69-111.

Filippi, F 1880, 'Verdi e il gran concerto vocale al Teatro alla Scala', *La Perseveranza*, a. XXII, n. 362, 19 aprile, p. 1.

Gatti, C 1931, *Verdi*, Alpes, Milano.

Martin, G 1988, 'Verdi's Second "Ave Maria", 1880', in *Aspects of Verdi*, Dodd, Mead and Company, New York, pp. 211-225.

Martini, G (ed) 2017, *Carteggio Verdi-Piroli*, Edizione nazionale dei carteggi e dei documenti verdiani, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma.

- Mila, M 2005, 'Verdi, Giuseppe' in *Enciclopedia dantesca*, Mondadori, Milano, vol. 16, pp. 295-297.
- Montorfani, P (ed) 2013, *Carteggio Verdi-Morosini*, apparati critici di P. Montorfani e G. Martini, Istituto nazionale di studi verdiani-Biblioteca di Lugano, Parma, Lugano.
- Negri, G 1898, 'Introduzione', in *Con Dante e per Dante, Discorsi e Conferenze tenute a cura del Comitato milanese della Società Dantesca Italiana* 1898, Hoepli, Milano, pp. XI-XXXIII.
- Osthoff, W 1989, 'Dante beim späten Verdi', *Studi verdiani*, n. 5, pp. 35-64.
- Pasticci, S 2018, 'L'enigma delle quattro Ave Maria di Verdi', *Studi verdiani*, n. 2, pp. 55-90.
- Petrobelli, P 1990, 'On Dante and Italian Music: Three Moments', *Cambridge Opera Journal*, vol. 2, n. 3, pp. 219-249.
- Rivalta, C 1913, 'Dante e Verdi', *Scena illustrata*, a. XLIX, n. 1, 1 novembre, p. 12.
- Rivalta, C 1915, 'L'ispirazione dantesca nella musica di Giuseppe Verdi', *Il VI° Centenario Dantesco*, a. II, n. 6 (novembre-dicembre), pp. 124-129.
- Rosen, D 2002, 'Macbeth and Ugolino: Another Verdian Encounter with Dante', *Verdi Forum*, nn. 28-29, pp. 40-41.
- Rostagno, A 2013, 'Dante nella musica dell'Ottocento', *Atti e Memorie dell'Arcadia*, n. 2, pp. 175-241.
- Scherillo, M 1912, 'Verdi, Shakespeare, Manzoni. Spigolature nelle lettere di Verdi', *Nuova Antologia di Lettere, Scienze ed Arti*, quinta serie, CLX (16 luglio), pp. 193-225.
- Tobia, B 1997, 'La statuaria dantesca nell'Italia liberale: tradizione, identità e culto nazionale', *Mélanges de l'école française de Rome*, n. 109, fasc. 1, pp. 75-97.
- Tobia, B 2011, 'Le feste dantesche di Firenze del 1865', in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, ed E Querci, Allemandi, Torino, pp. 31-34.
- Zirardini, C (ed) 1894, *Giubileo per la scoperta delle ossa di Dante Alighieri e sottoscrizione mondiale per erigere a Lui un mausoleo in Ravenna. Frammenti di cronaca*, Unione Tipografica Editrice Cooperativa, Ravenna.

Sigle archivistiche

D-KNa	Köln, Historisches Archiv der Stadt
I-Mb	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense
I-Mr	Milano, Archivio storico Ricordi
I-Ms	Milano, Museo teatrale alla Scala
I-MZc	Monza, Biblioteca civica
I-Rli	Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei
I-Sac	Siena, Archivio dell'Accademia Chigiana
I-VSAv	Sant'Agata di Villanova d'Arda (PC), Villa Verdi
MCV	Milano, Casa di riposo per musicisti "G. Verdi"
US-NYW	New York, Collezione Henry Weinberg

