

«A riveder la china»

Dante nei fumetti (e vignette) italiani dal XIX al XXI secolo

a cura di Leonardo Canova, Luca Lombardo, Paolo Rigo

Una costante di gravitazione dantesca: da Gustave Doré a Gabriele Dell’Otto

Valentina Rovere

University of Helsinki, Finland

Abstract In the mid-nineteenth century Gustave Doré fixed the imagery of Dante’s *Comedy* through his 136 engravings. Their expressive power is disruptive and long lasting. In order to investigate whether this modelling charge is still operating within very recent works, this essay takes into consideration two different illustrated editions of Dante’s *Comedy*: the one illustrated by Lorenzo Mattotti, Milton Glaser and Moebius for the Galleria Nuages, and the one still ongoing which is illustrated by Gabriele Dell’Otto.

Keywords Dante. *Commedia*. Gustave Doré. Illustrations. Lorenzo Mattotti. Milton Glaser. Moebius. Gabriele Dell’Otto.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Lorenzo Mattotti, Milton Glaser e Moebius al cospetto di Gustave Doré. – 3 Oltre Doré: il Dante illustrato di Gabriele Dell’Otto.

Or ti riman, lettor, sovra ’l tuo banco,
dietro pensando a ciò che si preliba,
s’esser vuoi lieto assai prima che stanco.
Messo t’ho innanzi: omai per te ti ciba
(*Par. X 22-5*)

1 Introduzione

Sulla vocazione immaginifica della *Commedia* e il suo peculiare *visibile parlare*, sulla natura intrinsecamente visuale del suo testo e sulle modalità di attuazione di tale prodigio letterario si sono spesi – e continuano a scorrere – nell’ambito degli studi danteschi copiosi e proverbiali fiumi di inchiostro.



Edizioni
Ca' Foscari

Italianistica. Nuova serie 1

e-ISSN 2610-9522 | ISSN 2610-9514

ISBN [ebook] 978-88-6969-565-0 | ISBN [print] 978-88-6969-566-7

Open access

Submitted 2021-08-24 | Published 2021-11-15

© 2021 | Creative Commons 4.0 Attribution alone

DOI 10.30687/978-88-6969-565-0/003

La suggestione figurativa che informa il poema sacro è evidente già ai suoi primissimi lettori, copisti e commentatori, e la volontà di «tradurre in immagini visive la *Commedia* è una pratica di lunga, lunghissima durata. Come quella del commento verbale, inizia con la prima diffusione del poema [...] e, attraversati i secoli, continua inesausta ancora oggi».¹ Percorrendo la storia del poema dantesco *sub specie imaginum* si può osservare così la storia dell'idea stessa di Dante, nel suo dipanarsi attraverso i secoli sempre diversificata e rivista, innovata, revisionata, riproposta secondo le più diverse declinazioni.²

Delle molteplici imprese illustrative più vicine a noi, una in particolare (seppure non l'unica) sembra essersi imposta e aver segnato in maniera indelebile il corso della ricezione di Dante per immagini fino ai giorni nostri: si tratta della *Commedia* illustrata che vide impegnato l'incisore francese Gustave Doré (Strasburgo, 6 gennaio 1832-Parigi, 23 gennaio 1883) alla metà dell'Ottocento. Predisposto al disegno fin da bambino e con alle spalle la sola lunga frequentazione delle sale del Louvre, nel 1853 Doré venne incaricato di illustrare le opere di Lord Byron, per essere consacrato definitivamente alla fama già l'anno successivo grazie all'illustrazione della *Histoire dramatique, pittoresque et caricaturale de la sainte Russie*. Dopo

1 Battaglia Ricci 2018, xv. La storia del legame tra Dante e gli apparati di immagini ha origine, per quanto ci è dato sapere, contestualmente alla prima circolazione del testo della *Commedia*: se infatti fin da subito si sentì l'esigenza di dotare gli oltre 14 mila versi dell'opera di un commento esegetico testuale che facesse da guida ai lettori, al 1337-38 si data il celebre Trivulziano 1080, codice copiato da Francesco di ser Nardo da Barberino e magistralmente miniato dal Maestro delle Effigi Domenicane. Siamo a Firenze, a più di un decennio dalla morte dell'esule immerito e la città cerca di riconciliarsi con il suo figlio più illustre tramite una eccezionale operazione editoriale in cui l'apporto delle immagini è cruciale; è quanto emerge chiaramente dalla mostra organizzata al Bargello e dal relativo enciclopedico catalogo, che fissa le coordinate di questo peculiare momento della ricezione della *Commedia*: Azzetta et. al. 2021.

2 Le linee isometriche delle diverse interpretazioni e modalità figurative applicate nei secoli alla *Commedia* sono efficacemente ricostruite in un vivido quadro generale da Lucia Battaglia Ricci (2018), che si pone quindi come la più aggiornata mappatura di riferimento. Di come l'attenzione dei lettori si sia spostata nel tempo su diverse questioni esegetiche (dal valore del viaggio dantesco - *visio in somnio, fictio* o attraversamento reale dei tre regni ultramondani), al rapporto tra 'storia prima' e 'storie seconde' (cui sembra principalmente interessato il Quattrocento); le conseguenze del passaggio dell'opera sotto i torchi con il cristallizzarsi della doppia modalità di commento tanto visuale quanto testuale; i 160 anni del secolo lungo senza Dante che fanno séguito all'ultima edizione illustrata della *Commedia* uscita per Sessa nel 1596, e il ruolo centrale dell'Accademia della Crusca nel ritorno a Dante dalla specola dei fatti di lingua; la ripresa della pratica di illustrazione di Dante nel Settecento attraverso opere ancora slegate dal testo (tele, tavole, cicli pittorici), e finalmente il romanticismo e la nuova stagione di edizioni della *Commedia* dotate di apparati di immagini, fino alle espressioni più avanzate che hanno attraversato il Novecento (tra gli altri, Amos Natini, Alberto Martini, gli acquerelli di Salvador Dalí, le acqueforti di Domenico Ferrarri, fino alla rilettura di Mimmo Paladino); tutto questo, molto altro e la relativa bibliografia ragionata si ritrovano in Battaglia Ricci 2018, e a quel volume si rimanda per ogni ulteriore approfondimento.

essersi cimentato con l'illustrazione del *Gargantua e Pantagrue* di Rabelais e nel 1855 con i 425 disegni per i *Contes drôlatiques* di Balzac, è ormai pronto per la sfida rappresentata da Dante. Nel 1861, il ventinovenne Doré fa così imprimere a proprie spese il primo tomo della *Divina Commedia* contenente *l'Inferno* e le relative 75 incisioni originali, cui si aggiunge il ritratto del poeta posto in apertura. L'effetto - almeno al momento della primissima ricezione - è dirompente.³ Se già l'anno successivo l'opera è infatti in ristampa, devono passare solo sette anni perché l'editore Hachette possa finalmente pubblicare il secondo tomo contenente il *Purgatorio* e il *Paradiso* con le rispettive 42 e 18 incisioni, per un totale di 136 immagini complessive.

Lo sguardo dell'artista francese è aderente al dato letterale: «con fedeltà mimetica al testo, Doré rende ogni particolare del *sensus historicus*, assolutizzando la *visio corporalis* (a detrimento della *visio spiritualis*), riducendo così la complessa polisemantica della *Divina Commedia* al paradigma della percezione visiva tramite il senso (esteriore) della vista».⁴ Ma non è nella scelta di questo codice visuale facilmente leggibile (o almeno non solo in questa scelta) che risiede la forza dell'operazione di Doré. Sotto l'influsso della fotografia e dei nuovi dispositivi tecnici in via di perfezionamento, l'autore si distacca infatti dall'iconografia dantesca tradizionale (principalmente di stampo neoclassico),⁵ prendendo parte e insieme contribuendo al sostanziale cambio di rotta in atto nella psicologia della percezione

³ Così è salutata questa edizione sulle pagine della *Revue des deux mondes* da Emile Montegut: «Le don que possède M. Doré est cette faculté caractéristique des nouvelles générations que j'ai-nommée plus d'une fois l'imagination passive [...] Et cette imagination, que j'appelle passive, n'a cependant rien de ce qui distingue la passivité et la soumission; elle ne se moule pas sur l'esprit des modèles avec l'inerte mollesse d'un corps élastique; elle pénètre en eux avec l'agilité d'une flamme. Elle est souple avec indépendance, fidèle avec verve, obéissante avec finesse, et c'est pourquoi elle réussit si bien à saisir la vie des œuvres. Elle entre dans leur esprit, les fouille et les enlève pour ainsi dire avec elle, semblable à quelque brillant insecte qui s'engage avec emportement dans le calice d'une fleur, s'imprègne avec une douce furie de ses arômes, et en ressort tout chargé de l'âme de la plante, en secouant d'un mouvement brusque et vif ses ailes lourdes de pollen odorant» (Montegut 1861, 440).

⁴ La *Salvia* 2016, 282.

⁵ Il termine di paragone più immediato non è da cercarsi negli acquerelli di William Blake (1824-27), strettamente connessi con la sua personale esperienza espressiva e visionaria (sarà questo il medesimo approccio di Dalí a quasi un secolo esatto di distanza), quanto invece l'operazione illustrativa messa in atto nel 1792-93 dallo scultore e disegnatore inglese John Flaxman. Traendo a piene mani dalla tradizione artistica precedente, con un'escursione che da Michelangelo arriva fino a Füssli, Flaxman realizza centonove disegni a contorno nero, uno per ogni canto della *Commedia* con nove casi di doppia illustrazione nelle prime due cantiche. Si tratta in assoluto della prima edizione dell'opera dantesca in cui trovino posto in successione paratattica sia singoli momenti del viaggio ultramondano del poeta, sia le storie personali raccontate dai personaggi incontrati via via.

artistica. Oltre all'attenzione per l'elemento paesaggistico, oltre alla qualità dell'incisione, che con la sua ricchezza di sfumature chiaro-scure in bianco e nero è in grado di evocare una vasta gamma cromatica, oltre all'estetica dello choc volta a colpire e quindi coinvolgere il lettore, è nel peculiare concatenamento sequenziale delle immagini che risiede la ragione dell'immediato successo dell'opera di Doré.⁶

Al netto dell'atteggiamento ambiguo dei primi fruitori e critici dell'opera, che passarono da un primo entusiasmo, attraverso scetticismo e riserve per arrivare infine a un vero e proprio giudizio sfavorevole, se si guarda alla storia dei due secoli successivi dell'illustrazione dantesca, emerge chiaramente come la forza impressa dalle sue 136 illustrazioni abbia portato la visione di Doré a creare con il testo della *Commedia* «una sorta di unione ipostatica».⁷ A contribuire alla vasta diffusione del suo lavoro furono sia la possibilità di fruirne sullo schermo delle sale di proiezione attraverso il dispositivo della lanterna magica (che permetteva di apprezzarne la concezione intrinsecamente cinematografica), sia soprattutto le nuove tecniche editoriali (litografia, silografia e fotoincisione), che portarono a un enorme aumento della tiratura prima non immaginabile e quindi a una diffusione capillare sul mercato internazionale.

Nella rapida successione che portò le illustrazioni di Doré a Berlino (1870), Londra, New York e, di nuovo, a Parigi (1872-75), una sorta di primato spetta proprio alla patria di Dante: già nel 1865 l'editore Borri di Torino pubblica infatti *l'Inferno* con le illustrazioni dell'incisore francese⁸ e solo tre anni dopo, ossia nello stesso anno in cui appare per la prima volta oltralpe, la neonata casa editrice milanese Sonzogno dà alle stampe l'edizione complessiva dell'opera.⁹ Per l'Italia questi non sono anni qualsiasi: sono gli anni in cui va concretizzandosi il sogno risorgimentale, gli anni dell'Unità, prima politica e quindi sociale, culturale, linguistica; sono gli anni in cui si cerca un'identità che sia anche simbolica e ideale, e la si trova proprio in quel Dante Alighieri di cui si sceglie di celebrare il centenario della nascita nel 1865. L'immaginario di Doré si va a incuneare in questo complesso processo culturale, imponendosi certo per la sua intrin-

⁶ La Salvia 2016, 282. Rispetto all'accostabilità delle modalità narrative attive in questi incisioni e la nuova cultura visuale di massa si consideri quanto La Salvia bene descrive per il canto quinto dell'*Inferno*: «La messa in scena dell'intera sequenza è cinematografica *avant la lettre*: l'inquadratura d'apertura (*establishing shot*), l'illuminazione della scena e degli attori, la 'zoommata' su Paolo e Francesca, il *flashback* (*cutaway scene*) che consente di mettere in scena il ritorno al passato, analogo all'inserzione del discorso diretto nella *Divina Commedia*, sono tecniche cinematografiche nel senso vero e proprio del termine» (La Salvia 2016, 285).

⁷ Battaglia Ricci 2018, 245.

⁸ *L'Inferno illustrato dal Doré* 1865.

⁹ Alighieri 1868.

seca forza innovativa ma inserendosi contestualmente nella corrente dirompente e impetuosa dell'entusiastico ritorno a Dante.¹⁰

Muovendo da queste considerazioni, l'intento di questo saggio è quello di ripartire dal sistema illustrativo di Gustave Doré per arrivare ad analizzare alcune delle operazioni di traduzione visiva della *Commedia* tra le più recenti o addirittura ancora in corso. Se è infatti vero che il patrimonio visivo delle sue 136 incisioni sia stato e continui a essere termine di riferimento negli adattamenti a fumetti dell'opera di Dante, non si può prescindere dal valutare se e quanto sia ancora attiva la carica modellizzante di quelle incisioni all'interno di operazioni nate proprio per illustrare la *Commedia*, quanto ancora Doré sia matrice genetica tutt'oggi performante qualora ci si voglia cimentare nella traduzione in immagini del poema sacro.¹¹

2 Lorenzo Mattotti, Milton Glaser e Moebius al cospetto di Gustave Doré

Naturale punto di partenza per sondare quale sia l'idea di Dante che questo terzo millennio sembra avere e quale il concreto debito con le incisioni ottocentesche di Doré è l'edizione collettiva della *Divina Commedia* pubblicata nel 1999 dalla Galleria Nuages di Milano.¹² L'onere dell'impresa ricade su tre nomi di spicco del panorama internazionale: Lorenzo Mattotti per le 21 illustrazioni dell'*Inferno* (di queste, cinque si sviluppano su due pagine affrontate), Milton Glaser per

¹⁰ Tra gli innumerevoli studi dedicati al rapporto tra Dante e l'identità nazionale basti ricordare Conti 2021 e la bibliografia pregressa ivi segnalata.

¹¹ Una simile riflessione ha, così come è posta, dei limiti evidenti: oltre ai confini intrinseci derivati dal punto di vista scelto per l'analisi (solo opere molto recenti, solo opere italiane) e insieme allo scoglio della sovrapproduzione dantesca esplosa in numeri esponenziali per il centenario 2021, il quadro che si otterrà da queste riflessioni non potrà affatto dirsi completo (né di conseguenza pienamente affidabile) se non messo in relazione almeno con la storia dell'arte, quella del cinema e quella del fumetto. Un importante momento di confronto che mi ha permesso di portare queste riflessioni sul Dante illustrato di fronte a studiosi e studiosi di formazione, provenienza e competenze le più diversificate possibili si è aperto a luglio 2021 nell'ambito della *Summer School* 'Ricerca a fumetti' organizzata dall'AIPI a Gent (Belgio) con il coordinamento del collettivo SnIF - Studying 'n' Investigating Fumetti. A loro va il mio ringraziamento per le numerose suggestioni, i consigli, gli spunti di riflessione e il confronto critico e costruttivo che spero possa continuare a crescere proficuo.

¹² Inaugurata a Milano il 10 aprile 1981 da Cristina Taverna con una mostra dedicata all'illustratore, pittore e scultore belga Jean Michel Folon, la galleria dà presto avvio a un'intensa attività editoriale affidando ad autori del calibro di Hugo Pratt, Emanuele Luzzati o ancora Sergio Toppi, Andrea Rauch, Milo Manara, Guido Crepax e Karel Thole l'interpretazione in immagini di grandi classici della letteratura. È in questo quadro che si inserisce l'impresa dantesca: Alighieri 1999.

il *Purgatorio* (27 illustrazioni) e Moebius (Jean Giraud) per le 18 immagini che figurano il *Paradiso*.¹³ Le illustrazioni non sono distribuite regolarmente né in modo omogeneo in nessuna delle tre cantiche e non tutti i canti danteschi sono considerati: ognuno dei tre artisti si concentra piuttosto su singoli episodi o su momenti di particolare interesse, lasciandosi guidare dalla propria sensibilità e dalle specifiche del proprio stile. Pur nelle differenze evidenti tra i tre autori, questa edizione illustrata mostra omogeneità nel suo carattere prettamente grafico, in cui l'esegesi personale dialoga sottilmente con la tradizione precedente; e in particolare proprio con Doré.

Mattotti, da sempre attento al dialogo virtuoso tra i diversi codici espressivi,¹⁴ porta sulla tavola un Inferno dai colori accesi, vivissimi, spesso opzionati in tonalità complementari, che stagliano su sfondi bui, oscuri ed evocativi il dramma delle pene dei dannati. Le figure tipicamente allungate dell'artista bresciano perdono i loro tratti fisionomici distintivi e riportano il lettore della *Commedia* all'universalità della dannazione, concentrano nella loro essenzialità figurativa tutta la potenza del messaggio dantesco, dando vita a una dimensione onirico-spettrale che nella sospensione di una realtà surreale trascina da un lato Dante - laddove il pellegrino venga rappresentato sulla scena - ma dall'altro soprattutto il lettore del poema sacro. In questa rilettura, Doré resta in filigrana, viene decostruito e riportato alla sua essenziale gestualità.¹⁵

Basti a titolo esemplificativo l'operazione di sintesi mirabile messa in atto per rappresentare i seminatori di discordie. Lo stesso Dante di fronte allo spettacolo orrorifico dei corpi straziati, delle membra mozze, delle mutilazioni eterne si chiedeva come poter rappresentare verbalmente lo scempio dell'ottavo cerchio di Malebolge («Chi poria mai pur con parole sciolte | dicer del sangue e de le piaghe a pieno | ch'i' ora vidi, per narrar più volte?», *Inf.* XXVIII 1-3). Già i commentatori e i miniatori medievali (si veda, uno tra i tanti possibili, il f. 51r dello Yates Thompson 36) rimasero impressionati dal gesto di Maometto, che squarciato «dal mento infin dove si trulla» (v. 24) è intento a mostrare le sue interiora a Dante, e soprattutto da Bertran de Born, che regge la sua testa mozzata «a guisa di lanterna»

13 Le tavole originali vennero esposte l'anno successivo in una mostra unitaria presso la Sala Lorenzo della Biblioteca Nazionale di Firenze. Alighieri 2000.

14 Rispetto al linguaggio pregnante dell'artista si consideri Bacci 2018 e insieme il catalogo della mostra realizzata per il ventennale del Napoli Comicon dedicata a Mattotti in quanto primo degli autori ospitati all'annuale Salone Internazionale del Fumetto: Lorenzo Mattotti. *Tutte le forme del colore* 2018.

15 Per analizzare il processo creativo alla base delle illustrazioni di Mattotti e il debito contratto con l'immaginario visivo di Doré, oltre alle parole dell'artista presenti nella Prefazione al volume (se ne serve già Battaglia Ricci 2018, 246), si veda ora anche Mattotti 2021.

(v. 122) e che «di sé faceva a sé stesso lucerna» (v.124). Gustave Doré dedica a questo canto ben tre incisioni, cui se ne aggiunge una quarta per quel Geri del Bello che apre il canto ventinovesimo. Mattotti porta sulla scena due corpi, collocati su uno sfondo dai toni giallo e verde acidi contrastati dalle pozze di sangue rosso vermiglio e nerastro. A occupare la scena è una figura posta a terra con le ginocchia piegate, le gambe flesse sulle cosce, priva degli arti superiori, decapitata e con uno squarcio che dal collo si apre verso il basso; sono ben visibili il costato e le interiora che ne fuoriescono.¹⁶ Nell'angolo superiore destro si trova invece una figura ugualmente decapitata che regge nelle mani una testa mozzata; questa figura cala dall'alto della pagina (se ne vede solo la parte superiore: un corpo raffigurato a metà per una pena che squarcia e fa a pezzi le anime), con i gomiti poggiati nel lago di sangue sottostante. La testa è inquadrata di profilo, dal nero in cui è totalmente immerso il suo volto emerge solo un occhio bianco rivolto verso l'alto, il naso è mancante, la bocca è aperta, ma la lingua pare mozzata, ed è significativamente impossibile dire se l'urlo rivolto al Cielo, nero e silenzioso, sia un grido di dolore o d'ira (si tratta pur sempre di un seminatore di scandalo e di scisma). Due di questi elementi sono ripresi da una coppia di incisioni di Doré e uniti in un unico inquietante quadro d'insieme: la diagonale del corpo in primo piano, che richiama quella di Maometto (l'anima di Mattotti, a differenza di quella dell'incisione, non può però aprirsi truceamente il petto in quanto monca degli arti superiori, ma la disposizione è la medesima), e la posizione della figura che regge la testa, ossia la sua collocazione nella fascia superiore della pagina; esattamente come dall'alto il trovatore francese si sporge nella illustrazione di Doré. La deissi del testo dantesco lascia infatti intendere che la posizione di Dante e Virgilio e quella di Bertran de Born sia in realtà del tutto invertita rispetto a quella immaginata dall'incisione e poi ripresa da Mattotti: nell'illustrazione del 1999, il riuso della matrice-Doré è dunque difficilmente escludibile (in termini filologici si potrebbe forse parlare di errore congiuntivo).¹⁷

16 Le influenze visive che possono aver influenzato la raffigurazione di questo dettaglio cruento sono molteplici, e possono andare dalla celebre tavola di Annibale Carracci che apre sull'interno di una macelleria, alle successive riprese del bue squartato da parte di Rembrandt, passando per Lorenzo Delleani e arrivando fino alla *Figure with Meat* dell'irlandese Francis Bacon. In aggiunta si tengano presenti le scomposizioni corporee tipiche del Surrealismo (come quelle di André Masson) e la corrispettiva illustrazione del ventottesimo dell'*Inferno* da parte di Salvador Dalí, che parimenti dismembra il corpo del dannato costruendo un'architettura disumana fatta di organi e viscere. Si noti anche in questo caso la direzionalità verso l'alto della testa.

17 La chiusura del canto ventisettesimo mostra i due viaggiatori intenti a muoversi sull'arco che sovrasta il fosso infernale («Noi passamm'oltre, e io e 'l duca mio, | su per lo scoglio infino in su l'altr'arco | che cuopre 'l fosso in che si paga il fio | a quei che scommettendo acquistan carco», *Inf.* XXVII 133-6), Maometto interroga Dante chiedend-

Ma in questa tavola dell'artista italiano c'è molto di più. In prima battuta viene introdotta sulla scena una inquietante ambiguità: di chi è la testa retta dalla figura in alto? E l'altra testa mancante dove si trova? La scelta registica di collocarla in sospensione tra i due corpi mutilati è poi particolarmente strategica: introduce infatti un movimento circolare continuo che costringe chi guarda a spostare lo sguardo da una figura all'altra, ricadendo inevitabilmente sulle mutilazioni dei due corpi raffigurati, e reiterando così quel processo di mutilazione continua che nell'*Inferno* dantesco è messo in atto da un diavolo: ogni volta che i dannati appena dilacerati hanno compiuto il giro della bolgia, si ripresentano infatti davanti al demonio con le ferite rimarginate e questi, con una spada, nuovamente li squarcia (*Inf.* XXVIII 37-42). Ma guardando al corpo dilaniato che riempie la tavola, si nota un ulteriore elemento di profonda sintesi visiva: in un unico dannato sono concentrate tutte le pene che Dante spartisce tra le varie anime dei seminatori di discordia; lo squarcio di Mammetto e il capo tronco di Bertran, certo; ma anche Pier da Medicina «che forata avea la gola | e tronco 'l naso infin sotto le ciglia» (vv. 64-5), Caio Curione che esortò Cesare al passaggio del Rubicone e che viene punito in Malebolge con il contrappasso della lingua mozzata, e per finire anche Mosca dei Lamberti «ch'avea l'una e l'altra man mozza» (v. 103).

Sempre a partire da una profonda vocazione grafica e muovendosi verso una simile sintesi espressiva prendono forma anche le ventisette illustrazioni di Milton Glaser.¹⁸ Affrontando la seconda cantica, il grafico americano sceglie però una prospettiva e un approccio in parte diversi da quelli di Mattotti, aspirando a fissare in immagine il senso dello scorrere del tempo e della mobilità specifici del viaggio purgatorio. La tecnica scelta è quella del monotipo: si tratta di una modalità di lavorazione ibrida, che unisce pittura e stampa calcografica, e che porta a un prodotto finale non riproducibile. Su una superficie di plexiglass già inchiostata, Glaser appoggia delle forme di carta ritagliata che ha già provveduto a colorare ad olio; su questa matrice po-

dogli «ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse» (*Inf.* XXVIII 43) e all'apertura del ventinovesimo canto, il rimprovero di Virgilio è rivolto a un Dante il cui sguardo «pur si soffre | laggiù tra l'ombre triste smozzicate» (*Inf.* XXIX 5-6). Ma è soprattutto l'avvicinarsi del trovatore provenzale ai piedi del ponte e ancor di più il suo sollevare il braccio che regge la testa perché le parole siano più vicine e quindi meglio udibili da Dante, che conferma la disposizione degli attori in scena: «Quando diritto al piè del ponte fue, | levò 'l braccio alto con tutta la testa | per appressarne le parole sue» (*Inf.* XXVIII 127-9). Se l'anima del peccatore si trovasse sopra il ponte e non sotto, e lui alzasse il braccio con la testa mozzata, la bocca e quindi le parole si allontanerebbero invece che avvicinarsi a Dante e Virgilio.

18 Per un inquadramento sull'autore si considerino almeno Glaser 2000 e 2008; particolarmente utile anche in tal senso è il sito web personale dell'artista: <https://www.miltonglaser.com/>.

siziona quindi un foglio di carta e servendosi di un torchio vi imprime l'immagine. La resa è fortemente materica, ma, quel che più conta, unica e imprevedibile.¹⁹ Le composizioni sono apparentemente molto semplici, gli elementi sulla scena sono ridotti al minimo, la chiarezza visiva sembra essere dominante. Suscitando quindi come prima reazione una pacifica sensazione di immediatezza, queste immagini necessitano però, per essere comprese, di una profonda riflessione e di attenta concentrazione. Esattamente come accade fruendo delle opere di Piero della Francesca - autore tra i più amati di Glaser - o come succede frequentando la produzione di Giorgio Morandi, di cui l'americano fu allievo all'Accademia di Bologna nel 1951.

Che l'onere dell'interpretazione sia affidato *in toto* al lettore, è confermato anche dalle reduplicazioni interne alla serie di illustrazioni: oltre alla montagna del Purgatorio posta tradizionalmente in apertura, Glaser seleziona 19 terzine della cantica e procede a illustrarle; in sette casi però non si limita a offrire al lettore una sola immagine ma la raddoppia, a volte variando la palette cromatica, a volte ribaltandone specularmente la prospettiva, differenziandole infine per minimi dettagli. Lo sforzo esegetico così si duplica e lo spettatore è incoraggiato contestualmente a immaginare la propria versione della scena.

Proprio la semplicità apparente di queste composizioni e l'inframmezzarsi di tali ripetizioni visive sembrano però aver tenuto nascosto il debito che anche questa serie di illustrazioni ha, nuovamente, nei confronti del lavoro di Doré: escludendo il primo monotipo introduttivo, e contando una sola volta le immagini ripetute, ci ritroviamo a considerare 19 illustrazioni. In due casi Glaser si occupa di canti che Doré non ha invece da par suo considerato. Delle 17 restanti ben 8 monotipi vanno ad illustrare esattamente la stessa terzina scelta a suo tempo dall'incisore francese. Se resta da verificare la possibilità che anche nelle illustrazioni rimanenti si verificano consonanze formali tematiche e derivate dall'opera di Doré, questo primo dato mi pare molto significativo: in almeno metà dei casi in cui si cimenta con Dante, il grafico americano segue pedissequamente Doré. E se si vanno a confrontare nel dettaglio le rispettive interpretazioni, la sovrapposizione è ancora più lampante. Certo, non sempre è pos-

19 È l'autore stesso in un'intervista a Brad Holland a sottolineare le peculiarità di questa scelta: «I have a gallery dealer in Italy, who gave me *Purgatory* to do. I thought it was a great opportunity to move towards a more complex work. I decided to do prints. I took a monotype course in Woodstock. In monotype, you can't control the work. It depends on how much moisture there is in the air, how damp the paper is, the viscosity of the ink. So when you do a print, you don't know what the results are going to be. For me, that was good. When you develop a lot of skill, you end up rendering an idea. That's different from letting the picture push you. So I was forced to accommodate the process of making the prints, and it pushed me elsewhere. I had to be more resourceful and react to what I was producing». <https://www.miltonglaser.com/milton/c:interviews/#2>.

sibile tracciare un parallelo diretto e sicuro tra i due, riconoscere una direzionalità ineludibile, e questo perché Glaser semplifica fino all'essenziale il ricco apparato che ha davanti, amplificando certo ulteriormente l'aderenza al dato letterale, ma creando così possibili casi di derivazione poligenetica.²⁰ Ma se si prende un canto come il quinto (Bonconte da Montefeltro) o l'ottavo (cacciata del serpente da parte degli angeli), l'azione della fonte-Doré è abbastanza sicura.²¹

Per concludere l'analisi dell'edizione Nuages della *Commedia*, resta da considerare l'illustrazione del *Paradiso* da parte di Moebius. Non è certo questo lo spazio per rendere conto della figura poliedrica dell'incredibile artista francese cui sono state affidate le illustrazioni della terza cantica; ma limitandosi a vagliare il grado di vicinanza delle sue 18 chine acquarellate con le incisioni di Gustave Doré, la sovrapposibilità è assoluta. La ricerca formale di Moebius non muove infatti dal testo di Dante, bensì precisamente dall'interpretazione viviva fissata dall'incisore francese. Lo dichiara lo stesso Giraud nella prefazione al volume: «Gustave Doré era la mia sola via d'accesso all'ombra portata dalla luce paradisiaca sfiorata dalla penna angelica dell'artista... ho appoggiato di nascosto la mia carta da ricalco».²² Moebius non si discosta in nulla dal suo modello, ma realizza 18 illustrazioni di quelle medesime terzine che erano state selezionate da Doré negli anni Sessanta dell'Ottocento (per questioni di regolarità e simmetria cassa una sola incisione, dato che Doré aveva illustrato due diversi passaggi del canto diciottesimo). Dopo averle passate attraverso il filtro dei suoi colori luminosi, morbidi e perfettamente affini all'immaterialità incorporea della cantica, Moebius rivitalizza quelle immagini con il suo tratto incisivo, offrendo loro una nuova veste più coerente e vicina alla sua personale sensibilità artistica, ma ugualmente inscindibile dalla fonte, che resta evidente, lampante e dichiarata. Il *Paradiso*, pare suggerire l'autore, può essere detto solo come l'ha raccontato Doré.²³

20 Si consideri a mero titolo esemplificativo la raffigurazione del muro di fuoco del canto ventinovesimo o anche quella dei vegli della processione edenica: gli elementi iconografici delle tavole di Milton Glaser potrebbero derivare tanto da un riuso di Doré quanto da un'attenta lettura del testo di Dante.

21 Nel primo caso tutti gli elementi iconografici ricorrono (il corpo del capitano ghiellino, il fiume che gli scorre accanto e che sussume la vicenda delle sue spoglie mortali e, nella fascia superiore dell'immagine, lo scontro tra il demonio e l'angelo intenti a combattere per la sua anima) nonché la medesima tonalità atmosferica. Nel secondo, non solo gli elementi visivi simbolici (il serpente in primo piano, lo sfondo, gli angeli che cacciano le tentazioni), ma anche la struttura stessa della tavola organizzata su due livelli di narrazione è quella già messa in atto da Doré.

22 Moebius (cit. in Battaglia Ricci 2018, 245).

23 Una dinamica analoga si riscontra in una rilettura di una precisa immagine della terza cantica da parte di Lorenzo Ceccotti - LRNZ. Con un procedimento simile a quello di Moebius nei confronti di Doré, Ceccotti riparte dal lavoro di Jean Giraud e per raf-

3 Oltre Doré: il Dante illustrato di Gabriele Dell'Otto

Varcata da poco più di quattro lustri la soglia del nuovo millennio, sono già stati due gli appuntamenti con le celebrazioni dantesche: il 2015, 650esimo anniversario della nascita di Dante, ma soprattutto quello ancora in atto per il ricorrere dei settecento anni dalla morte del poeta. È ad oggi impossibile dire (e tantomeno enumerare esaurientemente) quante artiste e quanti artisti abbiano guardato a Dante e in particolare alla *Commedia* in occasione di questo 2021. Le imprese volte a illustrare l'opera e la figura dell'Alighieri, in alcuni casi compiute, in altri ancora in atto, si sono infatti moltiplicate esponenzialmente. Nel panorama italiano della selva di queste operazioni ne emerge però una che si distingue dalle altre per intenti, vocazione e, soprattutto, per l'impianto architettonico strutturale delle illustrazioni che la corredano. Vale a dire l'edizione della *Commedia* illustrata da Gabriele Dell'Otto.²⁴

I volumi si aprono immergendo il lettore nella realtà del regno ultramondano che si apprestano ad attraversare con Dante: la controguardia anteriore e la *recto* del primo foglio di guardia sono infatti occupati dalla descrizione schematica della struttura di *Inferno* e *Purgatorio* (e, si può immaginare, del *Paradiso*), mentre nella posizione simmetrica di chiusura è rappresentata l'intera struttura cosmologica propria della visione dantesca. Mi piace utilizzare una terminologia afferente l'ambito della produzione manoscritta – nella nota al testo del primo tomo (Alighieri 2018, 87) si parla invece di 'pagine di risguardo' – perché le tavole qui riprodotte presentano caratteristiche di peculiare innovazione. Se infatti si è ormai consoli-

figurare la *Candida Rosa* (ad oggi la si può vedere sul suo profilo Instagram in due immagini che rendono conto anche del relativo *work in progress*: <https://www.instagram.com/p/CNRDtoahJao/>; https://www.instagram.com/p/CNLs3M0B4_d/) rifunzionalizza, sintetizza e avvicina alla propria orbita stilistica l'illustrazione realizzata da Moebius per il XXXI del *Paradiso*. Senza tuttavia obliarla, ma lasciando anzi emergere in superficie il debito con l'antecedente. Tramite la rilettura di Moebius, Doré è ancora più che mai vivo. A conferma della particolare suggestione esercitata su LRNZ dalla metafora usata da Dante per raffigurare la milizia santa si consideri a margine la ricostruzione che lui stesso offre in merito al processo di realizzazione della copertina dell'antologia di racconti a fumetti *SYNTH/org*, dedicata alla vita sintetica, all'intelligenza artificiale e ai robot (<https://www.lrnz.it/blog/2019/6/22/synthorg-book-cover-illustration>).

24 I volumi relativi alle prime due cantiche hanno già visto la luce per Mondadori: Alighieri 2018, *Inferno*; Alighieri 2020, *Purgatorio*. Il volume conclusivo dedicato al *Paradiso* è invece previsto in uscita per la fine dell'estate 2021, ma molteplici anticipazioni sono state rilasciate dagli autori su diversi canali social e in varie interviste e conferenze. Le considerazioni di cui si darà conto tengono dunque conto anche di questo insieme di immagini e di dichiarazioni, avendo d'altro canto come buona garanzia delle considerazioni più generali sull'opera la coerenza granitica di questo progetto editoriale.

ta la pratica di associare al testo dantesco simili schemi geografici che orientino il lettore nella navigazione dell'opera, in questo caso si registrano due inversioni di rotta significative. Come rileva ancora la nota al testo, queste

due tavole originali [...] introducono alcune novità nel modo di immaginare queste 'architetture' rispetto alle tradizionali rappresentazioni, figlie delle tavole pubblicate da Michelangelo Caetani nel 1855. In particolare si è voluto proporre una cavità infernale 'realistica', che rispetti la direzionalità della forza di gravità, ben nota a Dante. (Alighieri 2018, 87)

E quindi una sfera al centro della Terra nella quale è conficcato Lucifero; il tutto a partire da una lettura più accurata dell'ultimo canto dell'*Inferno*. L'obiettivo è naturalmente quello di attenersi con maggiore aderenza al dettato dantesco.

Il secondo elemento di novità, che è invece autoevidente e colpisce subito l'occhio del lettore ad apertura di libro, è la presenza in queste tavole di annotazioni solo manoscritte; le indicazioni toponomastiche dei luoghi attraversati da Dante e quelle relative ai peccati espriati si ritrovano tutte scritte a mano: 'selva oscura', 'Antinferno', 'Acheronte', 'ripa discoscesa', 'antipurgatorio - negligenti al pentimento', 'VIII cerchio: violenti; omicidi e predoni; suicidi e scialacquatori; bestemmiatori, sodomiti e usurari', 'I cornice - superbi', 'VI cornice - golosi' e così via. Evocando quegli schemi compositivi che normalmente si realizzano sui banchi di scuola proprio per meglio orientarsi nella geografia ultraterrena, queste parole scritte a mano creano un senso di immediatezza, familiarità e coinvolgimento, invitando fin da subito il lettore sulla scena, e contestualmente suggerendo la fisionomia ideale dei luoghi che esse descrivono. Non si tratta di immagini asettiche, schematiche, funzionali alla lettura di chi abbia già dimestichezza con il testo della *Commedia* (quantomeno a grandi linee), una sorta insomma di *memorandum* per non perdere la bussola in un mondo che si conosce di già; ma si qualificano invece come la forma più adatta a rendere accessibile il complesso mondo poetico di Dante a chi non l'abbia mai frequentato.

Il che mette in atto perfettamente - peraltro addirittura sulla soglia dell'opera - l'intento che ne è sotteso. Come viene esplicitato nelle parole di dedica, identiche e poste in calce a entrambi i volumi, il libro è destinato «alla gente, al nostro povero, grande popolo, e in esso ai più semplici e ai più piccoli. A tutti quelli rimasti così vivi da attendere ancora, fiduciosi che qualcosa di nuovo e di grande possa accadere. Ai pochi che la *Divina Commedia* non l'hanno mai letta e ai molti che avevano giurato di non leggerla mai più» (Alighieri 2018, 695; 2020, 783); l'obiettivo, ribadisce l'introduzione al primo tomo, è quello di «restituire Dante al popolo, a chi non ha studiato,

perché ognuno possa essere educato 'a fuggire i vizi e ad acquistare le virtù', cioè essere aiutato a vivere felice» (Alighieri 2018, 33).

In questa stessa direzione si orientano anche le premesse generali alle cantiche²⁵ e soprattutto le introduzioni ai singoli canti messe a punto da Franco Nembrini: è lui infatti il Virgilio sulla scorta del quale si compie la lettura di questa edizione della *Commedia*, lui che per ognuno dei canti anticipa gli elementi salienti mostrandone le ricadute interpretative. In quelle pagine che aprono ai versi di Dante l'attenzione dello studioso si sposta spesso su letture personali, aneddoti e considerazioni che afferiscono al proprio vissuto, si articola attorno a riflessioni morali didattiche e pedagogiche,²⁶ in un tono sempre discorsivo che ben si presta all'intento divulgativo dell'operazione editoriale. Così facendo Nembrini mostra fattivamente al lettore - coinvolgendolo in prima battuta, interrogandolo, sollecitandolo - quali e quante possibili vie di appropriazione del testo dantesco possano darsi, quali domande e risposte la *Commedia* continui a porre, mentre gli offre la propria lettura e ne indica di altre potenziali.²⁷

La volontà di rendere accessibile il poema non scade però in una eccessiva semplificazione, o peggio, banalizzazione del suo portato; anzi. Oltre al comitato scientifico che collabora alla realizzazione dell'opera e che viene indicato in calce ai due tomi,²⁸ è la fisiono-

25 Al di là delle premesse di Alessandro D'Avenia *Non leggete Dante, lasciatevi leggere da lui* (Alighieri 2018, 5-21); *La composizione del sangue umano* (Alighieri 2020, 5-29), *Inferno* e *Purgatorio* sono introdotti da alcune riflessioni generali di Nembrini. Nel primo dei due volumi lo studioso si distende per una sessantina di pagine: alle ragioni dell'impresa esplicitate nella prima sezione («Questa non è una lettura della *Divina Commedia* per specialisti, di tipo accademico, erudito. Io mi ritengo un esperto di Dante solo nel senso letterale della parola 'esperto': uno che ha fatto esperienza», Alighieri 2018, 27), fa seguire una breve biografia dantesca, una premessa generale sul Medioevo e un affondo sulla *Vita nova*, considerata l'antecedente necessario al poema. L'introduzione al *Purgatorio* occupa invece una ventina di pagine, lo inquadra come cantica della misericordia, lo descrive nella sua natura e struttura e ne offre quindi alcune chiavi di lettura.

26 Rispetto alla vocazione pedagogica ed educativa di Nembrini basti rimandare alla sua stessa autobiografia: <http://www.franconembrini.it/chi-sono/>.

27 La scelta di affidare a queste pagine introduttive l'onere del commento disteso al canto, per poi lasciarne sguarnito il testo di Dante dotato in questa edizione esclusivamente di una parafrasi prosastica e di un sobrio apparato di note, risponde all'idea di quella lettura ingenua e continuata della *Commedia* professata tra gli altri anche da Borges e Eliot. Il rischio di una simile operazione contestualmente alla scelta di introduzioni personali e autobiografiche anche nelle riflessioni presentate, è quello di sovrapporre il punto di vista del commentatore al messaggio dantesco, soprattutto se si considerano come destinatari privilegiati lettori del tutto digiuni di Dante.

28 Se al ricercatore Giacomo Vagni spetta il compito della stesura della parafrasi prosastica alla *Commedia* (testo canonico di Petrocchi) e la messa a punto delle sparse note, nove sono gli insegnanti e i professori che vengono nominati. A questi si aggiunge per il *Purgatorio* un unico studente universitario, Filippo Ungar, cui contestualmente viene affidata la redazione del saggio conclusivo del volume (*Il cammino della liturgia*, Alighieri 2020, 757-81).

mia stessa dei volumi a suggerire la statura della materia trattata. Se il formato rispecchia infatti quello prevedibile in caso di edizioni di pregio (21 × 27 cm e copertina rigida), è la mole dei volumi a essere decisamente imponente: il primo conta 697 pagine, 785 il secondo e il volume del *Paradiso* dovrebbe attestarsi intorno alle 800 (*teste* il sito della casa editrice Mondadori per cui sarà anch'esso pubblicato). Combinando questi dati ci si avvicina idealmente a quel modello tipicamente medievale di 'libro da banco' pensato per essere consultato, studiato, meditato e commentato.²⁹ Anche la *mise en page* della *Commedia*, collocata su un'unica colonna centrale, invita implicitamente il lettore a riempire gli spazi bianchi dei margini con le proprie riflessioni, con esegesi di altro tipo, commenti e considerazioni personali.

Questa edizione dantesca iscrive insomma il proprio circolo ermeneutico nell'ambito della collaborazione: dialogo in prima battuta tra Dante e il suo commentatore Nembrini, quindi tra esegesi e lettore, e infine tra quest'ultimo, messo in grado di affrontare la sfida delle terzine incatenate, e l'Alighieri.

Ma l'incontro con Dante, il momento conoscitivo primo, non avviene per tramite delle sue terzine né attraverso le riflessioni di Nembrini. Il lettore di questa edizione incontra Dante nelle incredibili tavole di Gabriele Dell'Otto. Le sue illustrazioni, una per ognuno dei cento canti, sono – letteralmente – la prima immagine che si riceve della *Commedia*. La loro posizione è preminente, lo sguardo del lettore è indirizzato *in toto* verso di loro, senza nemmeno il rischio della distrazione di un eventuale numero di pagina, che volutamente viene omesso. Lasciato bianco il foglio di sinistra e collocata la terzina di riferimento sul verso della tavola, protagonista assoluta di viene l'immagine.³⁰

29 «Molti di questi libri, insieme di studio e di lavoro, via via prendevano un aspetto particolare e fra loro omogeneo, rifacendosi al modello, adatto alla lettura lenta, allo studio meditativo e ripetitivo e all'annotazione marginale, che era proprio delle abitudini didattiche del tempo: il modello del grande libro da banco, massiccio, alto oltre i 35 o i 40 centimetri, col testo disposto su due colonne, i margini esterni ed inferiori ampi e disponibili per commenti ed annotazioni» (Petrucci 2007, 11).

30 L'esito di questa ardua operazione editoriale – un'edizione di pregio, non adatta alla lettura rapida, priva di commento puntuale al testo, eppure tanto orientata e funzionale alla didattica – la faranno, come sempre, i lettori. Un indicatore della riuscita dell'impresa sarà, ad esempio, il mantenimento di un simile formato poco rispondente alle logiche di mercato anche nel caso del passaggio a edizioni economiche dei volumi ma, soprattutto, lo farà il perdurare sulla lunga distanza del legame stretto tra le immagini e il testo. Sebbene la tentazione di voler fruire il commento figurato di Dell'Otto in lettura continuata sia forte – e ciò si deve, come scrive D'Avenia (Alighieri 2018, 18), al fatto che «al servizio della visione dantesca, l'arte di Dell'Otto si esalta e raggiunge livelli di drammaticità comunicativa inediti» – qualora tutti i testi, quelli visuali dell'illustratore, quelli introduttivi del commentatore e i 14 mila endecasillabi parafrasati della *Commedia*, resistano unitariamente, allora tutti gli intenti e gli obiettivi sottesi all'opera saranno pienamente ottenuti.

L'attenzione illustrativa di Dell'Otto è dedicata interamente a raccontare il viaggio di Dante: nessuno spazio per le cosiddette 'storie seconde', ossia le vicende narrate dalle anime incontrate nei tre regni, ma solo la 'storia prima' dell'attraversamento di Inferno, Purgatorio e Paradiso da parte del pellegrino Dante e delle sue guide. Ne deriva un senso di unitarietà rocciosa, salda, più facilmente fruibile da chi non abbia dimestichezza con l'opera.

Significativa è anche la scelta del piano interpretativo cui attenersi: la *Commedia* è tradotta in immagini nella sua dimensione letterale, mancano elementi simbolici o più latamente allusivi, e a dominare è il piano della realtà immaginata dal poeta. E se, in effetti, la comprensione letterale del testo è il passaggio obbligato per accedere a più profondi livelli di lettura, questa aderenza al testo è amplificata da un'interpretazione filologicamente affidabile delle terzine illustrate: le raffigurazioni di Dell'Otto sono al servizio di Dante, non viceversa. Se in linea generale si può ad esempio rilevare un preciso rispetto delle proporzioni dei personaggi raffigurati (la grandiosità di Gerione, il gigante Anteo e lo stesso Satana), e un uso della luce che risponde perfettamente ai toni della cantica illustrata, basti il confronto su un episodio già evocato in precedenza, ossia l'incontro con Bertran de Born; qui le posizioni degli attanti sulla scena sono ripristinate come indicate dall'autore, Virgilio e Dante si trovano sul ponte, il seminatore di discordie è ai loro piedi, intento ad alzare il braccio con la sua testa mozzata. E anche laddove si registri un'escursione rispetto al testo, la scelta è facilmente intellegibile. Ad esempio (ma è uno dei rari casi che si riscontrano), quando, attraversando lo Stige nell'VIII canto dell'*Inferno*, l'iracondo Filippo Argenti si solleva per afferrare Dante, è l'avveduto Virgilio a respingerlo con parole violente nella palude: «Allor distese al legno ambo le mani; | per che 'l maestro accorto lo sospinse, | dicendo: 'Via costà con li altri cani!'» (*Inf.* VIII 40-2). Dell'Otto preferisce invece trasferire la reazione violenta a Dante (amplificata dal rosso della tradizionale veste): è lui ad avere un piede sul collo del dannato, pronto a ricacciarlo nello Stige, mentre Virgilio si limita a osservare la scena. Rinunciando alla precisa adesione letterale a questa terzina, l'illustrazione anticipa però la violenza che Dante poco oltre dichiara vorrebbe agire lui stesso nei confronti del fiorentino: «E io: 'Maestro, molto sarei vago | di vederlo attuffare in questa broda | prima che noi uscissimo del lago'» (*Inf.* VIII 52-4).

In questo generale quadro, l'elemento che più imprime alle tavole la loro forza comunicativa è il realismo espressivo di Dell'Otto. Lo stile applicato alla lettura di Dante bilancia sapientemente realismo e intensità, suscita trasporto emotivo senza cadere nell'insidia

di un'eccessiva spettacolarizzazione.³¹ La sua sintesi narrativa, frutto anche dei trascorsi di lunga data come autore di copertine di albi di fumetti per le principali major internazionali (basti ricordare almeno il suo lavoro per Marvel e DC Comics)³² è esemplare, e l'immedesimazione di chi guarda nei fatti illustrati pienamente raggiunta.

Ma in questa traduzione visiva così pregnante, quale posto spetta allora alle incisioni di Gustave Doré? Mi pare si possa sostenere che il rapporto di Dell'Otto con l'illustre predecessore si configuri come una raffinata e consapevole ripresa, che muove sì dalle incisioni ottocentesche ma che finisce inevitabilmente per superarle, sublimandole.

L'imprescindibilità di Doré è dichiarata fin dalla primissima immagine con cui si apre il volume infernale: a introdurre le lunghe premesse di Nembrini troviamo infatti il nostro Dante smarrito nella selva. L'impostazione della tavola, le tonalità cromatiche tanto scure e il rosso vivo della veste, la luce tutta puntata sul pellegrino che rivolge il suo sguardo smarrito e impaurito al lettore, sono tutti elementi di chiara matrice-Doré. Ma nello stesso momento in cui Dell'Otto evoca il modello, contestualmente lo supera. Innanzitutto, l'inquadratura è molto più stretta e concentrata su Dante piuttosto che sulla selva (viene meno fin da subito quell'attenzione paesaggistica tipica delle incisioni),³³ e la condizione di stravolgimento del poeta viene proiettata, secondo modalità fortemente romantiche, sull'ambiente circostante. Con questa scelta illustrativa viene poi allo stesso tempo scardinato il modello di lontana tradizione di aprire la *Commedia*

31 Le pene infernali sono riprodotte sì in tutta la tragicità del loro realismo, ma non sono estremizzate o patetiche, non vengono portate all'estremo ma, disumanizzanti già nelle parole di Dante, sono efficacemente tradotte in immagine. La profondità avvertita delle interpretazioni di Dell'Otto e l'aderenza filologica al testo dantesco (che spesso si esplicita nella scelta di raffigurare momenti poco frequentati dalla tradizione illustrativa) si devono certo al fruttuoso connubio tra l'illustratore e Nembrini. Sebbene questa dinamica evochi per chi abbia familiarità con i manoscritti medievali un meccanismo attivo fin dai primi codici danteschi miniati, in questo caso chi finalizza l'illustrazione non riceve asettiche o schematiche indicazioni su cosa rappresentare, ma viene messo in condizioni di farsi lui stesso *actor intellectualis* del programma illustrativo.

32 A partire dalla collaborazione iniziata nel 1998 con Marvel Italia, Dell'Otto lavora negli anni successivi con la divisione europea della casa editrice statunitense Marvel Comics, con l'altra major americana DC Comics e con vari altri editori (IPP, Egmont Eapa, MG Publishing). A consacrarlo alla fama internazionale la miniserie a fumetti *Secret War* scritta da Brian Michael Bendis e pubblicata da Marvel Comics nel 2004-2005, insieme alla realizzazione di tutte le copertine della saga a fumetti *Annihilation* pubblicata negli Stati Uniti sempre da Marvel Comics da marzo 2006 a maggio 2007.

33 Si contano in effetti su poche dita i casi in cui l'attenzione di Dell'Otto si sposti sul paesaggio; sono tutte circostanze strategiche: oltre ad esempio ai momenti di inizio del cammino dantesco (il II dell'*Inferno* o il IV del *Purgatorio*), si consideri il momento in cui Virgilio getta nel baratro la corda per richiamare Gerione, o, nel XVI della seconda cantica, la sosta notturna sulla cornice dell'accidia, in cui Virgilio spiega a Dante la struttura del Purgatorio nel buio sereno della notte stellata.

con il ritratto del poeta; o meglio, l'opera si apre sì con un'effigie di Dante, ma del Dante già smarrito nella selva.

Al netto delle inquadrature con una camera stretta molto di più sui personaggi in scena e con un'attenzione marcatamente rivolta alle reazioni emotive di Dante (la sofferenza suscitata dalla vista dell'orribile punizione di indovini e maghi nel XX dell'*Inferno* o anche la mano e lo sguardo protesi verso la ferita di Manfredi nel III del *Purgatorio* in un inedito 'Noli me tangere'), deve essere necessariamente valutata l'incidenza della funzione-Doré. Questa si esplicita in entrambe le cantiche secondo diversi gradienti, tra il polo di una estrema vicinanza al modello (mai riprodotto meccanicamente nemmeno nei casi di massima aderenza), e quello di un allontanamento totale.

Da un lato abbiamo le scene perfettamente sovrapponibili; e se nella raffigurazione del viaggio all'*Inferno* si deve considerare non solo l'apparato illustrativo messo a punto dall'incisore francese, ma anche tutta la trafila delle rielaborazioni successive che lo hanno riprodotto a dismisura (si veda la figura di Caronte, che Doré per primo eredita dal Michelangelo della Cappella Sistina, e che tutti gli illustratori successivi ricevono e ripropongono), anche in *Purgatorio* si ritrovano precise simmetrie tra i due artisti (come nel caso del canto XXIV, con la medesima impostazione della tavola, della posizione di Stazio, Virgilio e Dante, e addirittura le stesse proporzioni e posizioni relative).

In una posizione mediana abbiamo rielaborazioni moderate, spesso frutto di un'ingegnosa operazione di sintesi di Dell'Otto. Doré dedica ad esempio ben tre incisioni al canto infernale dei suicidi: l'ingresso nella foresta mortifera con la vista orribile delle Arpie; l'incontro con Pier delle Vigne e la scena finale con gli scialacquatori inseguiti dalle cagne nere. Dell'Otto sceglie di condensare le prime due incisioni in un'unica immagine, spostando sullo sfondo le Arpie e puntando la sua attenzione sull'incontro di Dante con il suicida. Il momento esatto che viene raffigurato è però diverso: in Doré, Dante sta ancora allungando la sua mano, su invito di Virgilio, verso il pruno; in Dell'Otto, il dramma si è già consumato. La sua (e quindi la nostra) attenzione sono infatti tutte su Dante che, illuminato in primo piano da una luce diretta, ha già spezzato il ramoscello e, sbigottito, lo vede sanguinare.

La rielaborazione del modello può essere però ancora maggiore di quella appena descritta e tale da accendere il dubbio rispetto a una filiazione diretta. Emblematico l'incontro con Bocca degli Abati, che entrambi gli artisti mettono a fuoco a partire dalla stessa terzina: «Allor lo presi per la cuticagna, | e dissi: 'El converrà che tu ti nomi, | o che capel qui sù non ti rimagna'» (*Inf.* XXXII 97-9). Intanto l'incisione di Doré ha un andamento orizzontale (mentre tutte le tavole di Dell'Otto sono costruite a impaginazione verticale), ma l'inquadratura poi è decisamente diversa, dato che il primo opta per un

campo lungo, che mette sì al centro della scena il gesto violento di Dante, ma con intorno gli altri traditori confitti nel ghiaccio di Cocito, mentre Dell'Otto, pur raffigurando altri dannati, si concentra interamente sulla mano di Dante che afferra i capelli del ghibellino e sulla reazione di dolore di quest'ultimo («Io avea già i capelli in mano avvolti, | e tratto glien'avea più d'una ciocca, | latrando lui con li occhi in giù raccolti» *Inf.* XXXII 103-5). Così facendo l'illustratore è costretto però a lasciare fuori dalla tavola la figura di Dante, che si vede inginocchiata sulla fascia superiore dell'immagine fino all'altezza del busto. L'assenza di Dante è tuttavia solo apparente. Se la sua mano destra è infatti impegnata a scorticare il dannato, la mano sinistra ha un indice puntato verso il basso; seguendo la direttiva di questo indicatore semiotico, ecco che ritroviamo il poeta: sfruttando la natura del ghiaccio, nel lago di Cocito recuperiamo infatti l'immagine specchiata di Dante, con un volto violentemente contratto nel gesto di punizione del peccatore.

Al polo estremo della relazione Doré-Dell'Otto si pongono da ultimo tutti quei casi in cui il secondo opti, pur in presenza del modello potenziale del primo, per l'illustrazione di un episodio altro da quello scelto dall'incisore. Oltre a quello del XXVII del *Purgatorio* in cui Doré sceglie di rappresentare l'apparizione in sogno di Lia, laddove Dell'Otto si fissa invece sul più pregnante momento dell'invito di Virgilio a che Dante attraversi il muro di fuoco,³⁴ vorrei chiudere queste analisi con la lettura dell'ultima illustrazione del *Purgatorio*, in attesa di «trasumanar» al *Paradiso* e alle sue luminosità. La differenza nella rappresentazione dell'ultimo canto non potrebbe infatti essere più esplicitiva del rapporto di Dell'Otto con Doré, e di Dell'Otto con Dante. Pur scegliendo di raffigurare il momento dell'immersione nell'Eunoè come il predecessore francese, non si registra nessun punto di contatto con l'incisione del 1868. Il Dante che ritroviamo a chiudere il *Purgatorio*, è un Dante inginocchiato, il capo scoperto, il volto ancora bagnato dell'acqua del fiume edenico, un sorriso anticipatore dei tanti che troveremo nella cantica successiva, lo sguar-

34 Se è già di per sé molto efficace la scelta di raffigurare questo episodio, merita di essere segnalato un altro elemento di questa illustrazione. Si tratta infatti di uno dei pochi casi in cui lo sguardo dello spettatore coincide con quello di Dante: al centro della tavola troviamo infatti Virgilio che, mentre con una mano indica le fiamme che il pellegrino dovrà attraversare se vorrà incontrare Beatrice, protende l'altra verso il lettore, per invitarlo a fidarsi, insieme a Dante e anche in questo (ultimo) caso, della sua guida. Nelle illustrazioni del *Purgatorio* si registrano altri casi di questa prospettiva, ma lo stesso non accade mai per l'*Inferno*: con l'unica eccezione del canto XVIII, Dante e Virgilio (o almeno solo Dante), sono sempre sulla scena (a figura intera o parzialmente rappresentati, spettatori vicini o raffigurati in lontananza). Di fronte al male eterno, il trasferimento emotivo dello spettatore, la sua immedesimazione non è mai totale: il viaggio si compie insieme a Dante, mai attraverso gli occhi di Dante. In questo senso, la cornice bianca che racchiude le illustrazioni - presente peraltro anche nel secondo volume - amplifica il senso di distanza da tenere nei confronti dei dannati.

do rivolto verso l'alto (verso Beatrice? Verso il primo cielo?) illuminato dalla luce divina. Se l'immagine chiude il cerchio con la prima del volume, ossia quella evocativa del rito battesimale cui Dante si sottopone alla fine del primo canto, si noti il dettaglio dei fiori bianchi vicino ai quali è appoggiata la mano del poeta. Li abbiamo già visti, qualche tavola prima: sono molto simili (se non identici) a quelli che ornano la sponda del fiume su cui è inginocchiata Matelda, primo incontro nel Paradiso terrestre. Ma non sono fiori casuali: quelli rappresentati sono infatti gigli di mare, la versione marina del fiore sacro alla Vergine, invocata dalle parole di san Bernardo prima della visione finale di Dio.

È l'autunno del 1373 e Giovanni Boccaccio, su incarico del comune di Firenze, si accinge a commentare per la prima volta pubblicamente la *Commedia* del suo amato Dante. Nell'introdurre la figura dell'Alighieri si sofferma sul significato stesso del suo nome

il quale assai per sé medesimo si dimostra, per ciò che ciascuna persona, la quale con liberale animo dona di quelle cose, le quali egli ha di grazia ricevute da Dio, puote essere meritamente appellato 'Dante'. E che costui ne desse volentieri, l'effetto nol nasconde. Esso, a tutti coloro che prender ne vorranno, ha messo davanti questo suo singulare e caro tesoro, nel quale parimente onesto diletto e salutare utilità si truova da ciascuno che con caritevole ingegno cercare ne vuole. (Boccaccio, *Esposizioni, Accessus* 37, 8-9)

A settecento anni dalla morte di Dante, dopo sette secoli di commento ininterrotto alla sua opera, tra le innumerevoli declinazioni e interpretazioni visive della *Commedia*, si conferma ancora quanto quel *nomen* sia effettiva *consequentia rerum*.

Bibliografia

Testi

- Alighieri, D. (1868). *La Divina Commedia; illustrata da Gustavo Doré e dichiarata con note tratte dai migliori commenti per cura di Eugenio Camerini*. Milano: Sonzogno.
- Alighieri, D. (1999). *La Divina commedia: Inferno*. Illustrazioni di L. Mattotti. Milano: Nuages.
- Alighieri, D. (1999). *La Divina commedia: Paradiso*. Illustrazioni di Moebius. Milano: Nuages.
- Alighieri, D. (1999). *La Divina commedia: Purgatorio*. Illustrazioni di M. Glaser. Milano: Nuages.
- Alighieri, D. (2000). *La Divina Commedia*. Taverna, C. (a cura di). *Biblioteca nazionale centrale di Firenze, Sala Lorenzo, (11 Luglio-26 Agosto 2000), illustrazioni di Lorenzo Mattotti, Milton Glaser, Moebius = Catalogo della mostra*. Milano: Nuages.
- Alighieri, D. (2018). *Inferno*. Commentato da F. Nembrini; illustrato da G. Dell'Otto; prefazione di A. D'Avenia. Milano: Mondadori.
- Alighieri, D. (2020). *Purgatorio*. Commentato da F. Nembrini; illustrato da G. Dell'Otto; prefazione di A. D'Avenia. Milano: Mondadori.
- L'Inferno illustrato dal Doré: riprodotto in fotografia con chiamata d'ogni canto e verso* (1865). Torino: Borri.

Saggi

- Azzetta, L. et. al. (a cura di) (2021). *Onorevole e antico cittadino di Firenze: il Bargello per Dante*. Firenze: Mandragora.
- Bacci, G. (2018). *Lorenzo Mattotti: immagini tra arte, letteratura e musica*. Pisa: Felici.
- Conti, F. (2021). *Il sommo italiano*. Roma: Carocci.
- Glaser, M. (2000). *Art is Work*. Milano: Leonardo arte.
- Glaser, M. (2008). *Drawing is Thinking*. Milano: Nuages.
- Lorenzo Mattotti. *Tutte le forme del colore* (2018). Napoli: Comicon Edizioni.
- Mattotti, L., (2021). *Guardando l'inferno: i disegni preparatori della prima cantica della Divina Commedia di Dante Alighieri*. Milano: Nuages.
- Montegut, E. (1861). «Une interprétation pittoresque de Dante avec les dessins de Mr. Gustave Doré». *Revue des deux mondes*, 36(2), 443-66.
- Padoan, G. (a cura di) (1965). «Esposizioni sopra la Comedia di Dante». Branca, V. (a cura di), *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*. Milano: Mondadori.
- Petrucci, A. (2007). «Il libro manoscritto». Petrucci, A. (a cura di), *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*. Roma: Carocci, 11-44.