

Introduzione

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 (il piú antico manoscritto illustrato datato giunto fino a noi è il celeberrimo Trivulziano 1080, del 1337/38, ma è molto probabile che non sia il primo in assoluto) e, attraversati i secoli, continua inesausta ancora oggi, sfruttando l'infinita varietà degli strumenti che le moderne tecnologie forniscono alla creatività dei singoli artisti. La quantità di materiali censibili è disperante: per numero, dislocazione spazio-temporale e tipologie di prodotti (miniature, disegni, affreschi, xilografie, illustrazioni di libri stampati, fumetti, tele dipinte, immagini in formato elettronico, fotogrammi di film, ceramiche, sculture, bassorilievi, bozzetti in bronzo, ex-libris, monoliti dipinti, lastre d'acciaio incise, ecc.) e per personalità artistiche implicate (ricordo sommariamente, limitandomi ai nomi presi in esame in questo libro: Pacino, il Maestro delle Effigi Domenicane, Francesco Traini, il Maestro degli Antifonari Padovani, Giovanni di Paolo, il Maestro delle *Vitae Imperatorum*, Domenico di Michelino, Guglielmo Giraldi, Sandro Botticelli, Luca Signorelli, Raffaello, Michelangelo, lo Stradano, Federico Zuccari, Reynolds, Füssli, Flaxman, Delacroix, Blake, Gustave Doré, Francesco Scaramuzza, Rodin, i trentuno artisti partecipanti al concorso bandito da Alinari nel 1901, Amos Nattini, Alberto Martini e poi, in pieno Novecento, Renato Guttuso, Dalí, Rauschenberg, Tom Phillips, Achille Incerti, Tono Zancanaro, Lorenzo Mattotti, Mimmo Paladino, ecc.).

Di questa tradizione, documentata in modo occasionale e disorganico da testi a stampa¹ e da musei virtuali, non esiste un censimento sistematico: fatto deprecabile, perché una conoscenza non frammentaria e casuale di questi materiali potrebbe concorrere a ricostruire la storia della ricezione della *Commedia*, dato che essi testimoniano non solo il successo dell'opera nel tempo e nello spazio, ma anche le pressoché infinite modalità di lettura e di utilizzazione che di essa si sono date nel corso dei secoli e nelle varie culture. Nel loro insieme consentirebbero di redigere un capitolo parallelo a quello, tutto declinato in forma verbale, che compare nelle nostre storie letterarie sotto il cartellino «Storia della fortuna e/o del secolare commento alla *Commedia*», consentendo anche di scoprire i vari rapporti di dare e avere corsi tra l'una e l'altra tradizione, e in particolare l'imponente debito che l'arte figurativa occidentale ha contratto con l'opera dantesca.

Visualizzare, ovvero tradurre in un sistema di segni visivi, un testo verbale è, almeno per certi versi, operazione prossima a quella della traduzione da una lingua a

un'altra e, come tale, presuppone un piú o meno complesso processo di elaborazione critica, di interpretazione e di valutazione del testo scritto, al tempo stesso che, a differenza di quanto pretende la traduzione, impone (o consente, lasciando spazi alla libera espressione degli artisti/lettori) di selezionare singoli eventi, personaggi, invenzioni formali, ecc. I responsabili dell'operazione possono essere gli artisti figurativi, ma anche, almeno ai tempi del libro manoscritto, i piú o meno anonimi intellettuali che hanno redatto i progetti editoriali dei singoli manufatti. I luoghi di intervento critico possono essere e sono i piú diversi: dall'interpretazione di passaggi minimi che vanno tradotti in "dati" precisamente ancorati alla "realtà" (ovvero interpretati) per essere visualizzati (cos'è il pianeta che «mena dritto altrui per ogne calle»? Un sole, come intende la stragrande maggioranza dei commentatori? O non piuttosto, secondo l'interpretazione di Guido da Pisa, una stella? Quale porzione della gamba dei simoniaci fuoriesce dal buco di roccia: solo la parte dal ginocchio al piede o anche quella superiore? E cosí via) alla valutazione personale (personalissima) che fa trascegliere nel *continuum* del testo un passo contro un altro, ed esaltare o mettere in sordina, della polisemia del suo dettato, ora una ora un'altra componente: il mondo ultraterreno e i suoi abitanti? L'*iter* del pellegrino? Le storie dei singoli personaggi? La densità simbolico-allegorica dell'invenzione? Il suo senso morale? Lo spessore dottrinale del testo? Le presenze culturali? Il tessuto retorico? Che altro? Scelte, queste, tutte praticate nel corso dei secoli, ognuna delle quali dipende piú o meno direttamente dall'idea che del «poema sacro» si è fatto chi si è impegnato a tradurlo in immagini, anche alla luce della linea interpretativa in auge. Ne consegue che ogni testimonianza storica del "Dante visualizzato" è testimonianza di "un'idea di Dante": una tappa della storia della sua fortuna nel tempo e nello spazio.

Alla ricostruzione, sia pure a grandi linee e in forma inevitabilmente desultoria, di questa storia è dedicato questo libro in cui, senza entrare in tematiche strettamente artistiche e men che mai in delicati problemi attributivi, per i quali, da letterata qual sono, non ho la minima competenza e non posso che dipendere dall'*expertise* degli addetti ai lavori, intendo focalizzare l'attenzione sulla relazione che ogni singola opera censita stringe con il testo dantesco per capire quale "idea di Dante" sottende e al contempo trasmette agli eventuali fruitori e contribuire cosí a una piú articolata ricostruzione della storia della ricezione del poema sacro: prospettiva privilegiata per cogliere i tratti piú caratteristici di ogni singola sua porzione, documentando al contempo la feconda influenza esercitata dal testo dantesco sull'immaginario collettivo e la sua disponibilità alle piú diverse forme di traduzione visiva o, come si tende a dire correntemente e con un eccesso di semplificazione concettuale, di «visualizzazione».

La congerie di opere registrabili sotto tale cartellino e l'ampio spettro delle tipologie censite impongono di distinguere anzitutto tra gli insiemi formati di parole e immagini – come sono per esempio i manoscritti miniati, o le tante edizioni a stampa di *Commedie* illustrate – e quelli formati di sole immagini – come sono le singole tavole a soggetto dantesco o le sculture presenti nei musei di tutto il mondo, come pure gli affreschi sulle pareti di palazzi o biblioteche. Sono infatti diverse le procedure (e i meccanismi creativi) implicate nei due casi; e sono diverse le modalità di fruizione. Preferirei parlare di "visualizzazione" per gli insiemi di sole immagini (quadri, affreschi, sculture e simili), intendendo indicare, con questo termine, l'operazione grazie

alla quale il testo verbale viene tradotto nel sistema grafico-visivo in uso (del tempo e/o dell'artista) a produrre un piú o meno complesso insieme di segni visivi, il testo di partenza essendo implicato – nella sua interezza o in singole sue parti – solo a livello memoriale. Per una corretta decodificazione dell'immagine, o dell'insieme di immagini, soluzioni siffatte presuppongono una precisa competenza della *Commedia* e delle sue singole porzioni da parte del fruitore dell'opera visiva, che di quel testo risulta essere un'autonoma, spesso liberissima, rielaborazione creativa. Parlerei invece di illustrazione per i manoscritti e piú in generale per i libri illustrati, intendendo per "illustrazione" una forma di traduzione visiva concepita (e/o realizzata) in funzione del testo, stabilendo con esso, sulle carte dove esso è registrato, una precisa – anche se non sempre immediatamente perspicua – relazione dialogica. In altri tempi per indicare le due procedure (meglio: gli effetti delle due procedure) sono ricorsa alle metafore di «traslochi» e «coabitazioni»², atte a rendere il senso del rapporto che nei due casi estremi corre tra le immagini e le parole da cui quelle immagini sono, per cosí dire, germinate. All'interno di queste due grandi categorie si possono poi distinguere forme intermedie, come sono, da un lato, le tavole o i disegni nati come realtà autonome e poi entrate a comporre libri illustrati nell'epoca della riproducibilità meccanica delle opere d'arte, e, dall'altro, i libri illustrati in cui è profondamente modificato il rapporto fra testo d'autore e illustrazione, al punto che è il primo – piú o meno parcellizzato – a fungere da corredo esplicativo della seconda; ovvero, rispettivamente: le *Commedie dipinte*³, come quella edita nel 1988 da Mazzotta utilizzando le centotré tavole di Achille Incerti ora esposte nel Centro Scaligero Dantesco, per esempio, e i *Danti istoriati*, come le celeberrime pergamene "istoriate" da Sandro Botticelli o lo splendido manufatto intitolato *Dante historiato*, appunto, che è stato realizzato alla fine del Cinquecento da Federico Zuccari.

L'attraversamento diacronico di un universo cosí straordinariamente ricco e diversificato consente anche di cogliere i tratti piú caratteristici di singoli segmenti della tradizione figurativa della *Commedia*. È infatti proprio la collocazione dei singoli testimoni sull'asse della diacronia a permettere di individuare e meglio valutare il ricorrere in certi momenti storici di determinate soluzioni iconografiche o il loro dileguarsi, nonché la diversa funzione addebitata dagli artisti a quel loro operare ai margini o fuori dei margini del libro. E se anche ogni concreta realizzazione storica dei Danti visualizzati, illustrati o istoriati che siano, è un caso a sé, per la specificità intrinseca del loro essere prodotti da singoli artisti – espressione della loro individualità creativa –, resta vero che coniugare la prospettiva storica con l'analisi ravvicinata dei testimoni che di volta in volta interessano consente di meglio mettere a fuoco le tendenze generali del periodo storico implicato. L'analisi contrastiva evidenzia infatti le scelte e le soluzioni che piú precisamente caratterizzano le opere prodotte in un determinato periodo, tanto sotto il profilo stilistico-formale, come è ovvio, quanto sotto quello, che qui piú interessa, delle scelte tematiche e, per quanto riguarda in particolare il corredo figurativo, della funzione ad esso attribuita. E questo sia se si guarda al corredo figurativo nel suo insieme, sia se si privilegia una singola porzione di esso, magari una porzione particolarmente significativa, quale il trattamento riservato, soprattutto nei "Danti illustrati" antichi, alla zona incipitaria del libro: quel luogo sintomatico del testo in cui, come è ben presente alla critica moderna, l'autore

offre al lettore segnali piú o meno espliciti per orientare la sua lettura dell'opera che sta per iniziare, e a cui, in modo piú o meno coerente, chi dà forma di libro all'opera stessa – l'editore in tempi moderni, il copista nei secoli che precedono l'invenzione della stampa – si adegua, dando al libro un assetto grafico convenzionalmente ritenuto coerente con il genere letterario in cui l'opera si iscrive, o si ritiene si iscriva.

Nel caso della *Commedia*, opera irriducibile ai canoni letterari anche a causa della straordinaria operazione di contaminazione tra generi messa in atto dal suo autore e da lui esplicitata proprio sulla “soglia” del libro, dove si intrecciano echi di testi appartenenti a opere e generi estremamente diversificati – dall'epica classica alla scrittura sacra passando attraverso la produzione letteraria a lui piú vicina –, fissare un cartellino sotto cui catalogare l'opera che si denomina *comedia* ma anche, per piú ragioni paradossalmente, «poema sacro», non è mai stata operazione condivisa. Se ancora oggi è acceso il dibattito su titolo e genere dell'opera cui i lettori, a partire dal Boccaccio del *Trattatello in laude di Dante*, imposero un “loro” titolo, aggiungendo un attributo, “divina”, a suo modo capace di evocare non solo il tema in essa trattato e la sua assoluta eccellenza stilistico-formale, ma anche la singolare sua pretesa di essere opera cui «ha posto mano e cielo e terra» (*Par.* XXV, 2) così, se non di piú, questo dibattito fu acceso all'uscita della *Commedia* dallo scrittoio dell'Alighieri. E oltre che a una produzione di commenti straordinariamente ricca, dette vita a una non meno straordinaria produzione di corredi figurativi anch'essi impegnati, a loro modo, a dare risposte (e risposte non univoche) a questi stessi problemi.

Vedremo, soprattutto nel primo capitolo di questo libro, come le immagini d'apertura degli splendidi manoscritti miniati nei primi decenni della storia del “Dante illustrato” testimonino, nella diversità di soluzioni sperimentate dai singoli artisti, la diversità degli approcci critici esperiti dai lettori contemporanei, certificando come a quest'altezza cronologica sia proprio la riflessione attorno alla classificazione dell'opera contenuta nel libro (opera squisitamente letteraria: *fictio*, o racconto di una reale esperienza visionaria: *visio*?) a caratterizzare l'insieme dei prodotti catalogabili sotto il cartellino di “Dante illustrato”, prima ancora della pur interessantissima ricerca di una traduzione in termini visivi del racconto del viaggio nell'aldilà del pellegrino Dante e dei mondi ultraterreni immaginati dall'Alighieri. Alcune immagini d'apertura veramente stupefacenti e imprevedibili che avremo modo di analizzare nel corso di questo nostro viaggio attraverso i secoli – i “Danti dormienti” a letto o nella selva, e quelli a bordo di navicelle che solcano a vele spiegate onde piú o meno tempestose – sono infatti vere e proprie «soglie iconiche»⁴: immagini concepite da “editori” per lo piú anonimi per offrire ai lettori che si accingono a sfogliare le pagine dei singoli manoscritti una chiave di lettura dell'opera lí registrata.