



# RENCONTRES DE L'ARCHET



Publicato in collaborazione con Lexis  
Compagnia Editoriale in Torino  
prima edizione: giugno 2023  
ISBN 9788832028195

DANTE  
E LA LETTERATURA  
DELL'OCCIDENTE

*Atti delle Rencontres de l'Archet  
Morgex, 13-18 settembre 2021*

Publicazioni della Fondazione  
«Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

Con il sostegno di:



Fondazione  
Compagnia  
di San Paolo

© 2023 «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno – onlus»

## INDICE

PRESENTAZIONE	p. 8
PARTE I. LEZIONI	
<i>«Vaille moy long estude»: Dante e Christine de Pizan</i> di Paola Cifarelli	p. 10
<i>Una storia dei secoli moderni: la Società Dantesca Italiana</i> di Marcello Ciccuto	p. 27
<i>La Divina Commedia attraverso il filtro della cultura francese: erudizione, creazione letteraria, immagini</i> di Jean Balsamo	p. 31
<i>Da Moravia a Fritz Lang: l'Ulisse dantesco nel Mépris di Jean-Luc Godard</i> di Silvia D'Amico	p. 57
<i>La "tentazione" di Francesca: sette secoli di mutazioni</i> di Massimo Castoldi	p. 67
<i>«Qui la morta poesì resurga»: il Purgatorio e la letteratura inglese dal Medioevo ai giorni nostri</i> di Nick Havely	p. 83
<i>Il problema ecdotico della Commedia: uno sguardo retrospettivo</i> di Giorgio Inglese	p. 95

### LEZIONI DISPONIBILI IN VERSIONE VIDEO

-  [Dante visto da Petrarca e Boccaccio: tracce di un dialogo tra due progetti culturali](#)  
di Maurizio Fiorilla
-  [Commentare Dante nel Trecento](#)  
di Luca Fiorentini
-  [Dante Transnazionale: storia europea delle Società Dantesche di fine Ottocento](#)  
di Federica Coluzzi

## PARTE II. INTERVENTI

- Fonti latine di Paradiso VI, vv. 73-78. Dante, Orazio e la morte di Cleopatra*  
di Lorenzo Bartoloni p. 102
- Primi promotori e detrattori dell'opera di Dante: il dialogo tra Guido Novello da Polenta, Cecco d'Ascoli e Jacopo Alighieri*  
di Camilla Canonico p. 109
- Didone in Dante e il dibattito sulla natura d'Amore*  
di Matteo Cazzato p. 116
- «lo passo / che non lasciò già mai persona viva»: il limitare nell'esegesi dantesca di Pascoli*  
di Laura Crippa p. 123
- Anticlaudianus: un modello 'strutturale' della Commedia?*  
di Giulia Depoli p. 130
- Echi danteschi nel teatro di Luigi Groto il Cieco d'Adria. Il caso della Calisto (1583)*  
di Marta Fumi p. 137
- «Ed è uno modo quasi d'insetare l'altrui natura»: Dante e la letteratura filosofico-giuridica francescana del XIII secolo*  
di Ettore Maria Grandoni p. 143
- Sulla riscrittura del Paradiso nel Triumphus Eternitatis: dall'ineffabilità all'apofasia*  
di Laura Marino p. 150
- Forme dialogiche della Commedia. Il rapporto tra Dante e Virgilio*  
di Giulia Martini p. 157
- La focalizzazione dantesca tra parola e immagine. Due esempi di analisi a partire dalla commedia illustrata di Aligi Sassu*  
di Luca Padalino p. 164
- Le più antiche vite di Dante*  
di Alessia Tommasi p. 173
- Sulle soglie del bosco. Didone tra indulgenza e dannazione (Inf. V 61-62)*  
di Raffaele Vitolo p. 180

## PARTE III. COMUNICAZIONI E SCHEDE

- Di Odissee seconde, grandi e dantesche*  
di Vasiliki Avramidi p. 187
- Appunti su Dante e Pavese*  
di Gioele Cristofari p. 192
- Dante sulla scena teatrale di primo Ottocento*  
di Matilde Esposito p. 196
- «On a fait du Dante tout ce qu'il n'était pas ou tout ce qu'il était moins»:  
Barbey d'Aurevilly lettore di Dante nel XIX secolo.*  
di Ilaria Giacometti p. 197

<i>La Vita Nuova di Dante attraverso il prisma dell'ultimo laboratorio di Roland Barthes: La Préparation du roman</i> di Tommaso Lombardi	p. 200
<i>Dante, la Commedia e la cultura gesuitica nell'Ottocento</i> di Serena Mauriello	p. 205
<i>The Gaeltacht di Seamus Heaney: una riscrittura di Guido, i' vorrei</i> di Laura Piccina	p. 207
<i>De Sanctis e il Faust come Divina Commedia moderna</i> di Luca Tognocchi	p. 211
<i>Storia della parola cognazione da Dante ai giorni nostri</i> di Elena Tombesi	p. 214
<i>Dante nelle Genealogie del Boccaccio</i> di Alessia Tommasi	p. 217
<i>Dante e Christine De Pizan: Le chemin de longue étude. Sibilla tra Virgilio e Beatrice</i> di Alessia Tommasi	p. 219
<i>La trasumanazione dantesca e un'ipotesi di ricezione in Benvenuto Cellini</i> di Ilenia Viola	p. 221
APPENDICE	
<i>Presentazione dei partecipanti</i>	p. 224

## PRESENTAZIONE

Dal 1993 la Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno - Onlus» organizza annualmente nel mese di settembre un seminario residenziale, della durata di una settimana, rivolto a dottorandi di diverse università italiane, francesi e svizzere allo scopo di favorire – secondo le finalità statutarie della Fondazione stessa – l’accesso dei giovani alle discipline umanistiche. I contenuti affrontati dai seminari sono sempre stati orientati in direzione comparatistica, con la trattazione di temi storico-letterari significativamente presenti in tutte le letterature europee moderne (e non solo), e la partecipazione di studiosi italiani e stranieri specialisti nelle diverse letterature. Dal 2012, tale impostazione comparatistica è stata estesa ad ambiti culturali confinanti con la letteratura, allo scopo di analizzare storicamente e criticamente i rapporti che la legano ad altre discipline (cinema, televisione, fumetto, musica), per loro natura transnazionali.

Fin dalle prime edizioni abbiamo raccolto giudizi lusinghieri sull’iniziativa, che interpreta anche un’esigenza di collegamento fra le scuole di dottorato: come dimostra un’esperienza quasi trentennale, tale proficua e vivace interazione tra varie università ne amplia infatti le prospettive di ricerca, allargando nel contempo la rete di collaborazioni e relazioni della Fondazione con i giovani studiosi, che trovano in essa un importante punto di riferimento nel loro percorso di formazione e nella loro vita professionale.

Grazie al sostegno della Compagnia di San Paolo, dal 2011 è stato possibile inaugurare un nuovo ciclo di seminari, le “*Rencontres de l’Archet*”, così denominate per sottolinearne ulteriormente il carattere di scambio e di confronto, emblematizzato dalla collocazione di frontiera della prestigiosa sede valdostana – la Tour de l’Archet di Morgex – che li accoglie. La vivacità del dialogo che solitamente si sviluppa fra i docenti, i tutor e i dottorandi ci ha indotti, a partire dall’edizione 2012, a raccogliere in una pubblicazione gli Atti del seminario, che comprendono le lezioni (in gran parte rielaborate) tenute dai docenti, ma anche numerosi contributi dei dottorandi, presentati in occasione del seminario o scaturiti proprio dal vivace e fecondo scambio di riflessioni che caratterizza le *Rencontres* e che genera nuovi percorsi di ricerca e approfondimento, condivisi con i docenti che hanno partecipato al seminario e comunque sottoposti a una validazione da parte del nostro Comitato scientifico.

Dato il carattere di *work in progress* dell’iniziativa seminariale, si è ritenuta opportuna una pubblicazione degli atti on-line, onde favorirne un’utilizzazione il più possibile aperta, flessibile e dialogica, in grado di essere anche implementata nel tempo con nuovi materiali e aggiornamenti. In particolare, si ripropone anche in questo volume la formula sperimentata nelle ultime edizioni: ai consueti contributi scritti si affianca infatti la registrazione di alcune lezioni orali, che potranno essere integrate in appendice da bibliografie e altri materiali di approfondimento.

Giulia Radin  
Direttrice della Fondazione Sapegno

# INTERVENTI

LA FOCALIZZAZIONE DANTESCA TRA PAROLA E IMMAGINE.  
DUE ESEMPI DI ANALISI A PARTIRE DALLA  
COMMEDIA ILLUSTRATA DI ALIGI SASSU

di Luca Padalino

*1. Introduzione*

L'impegno di ricerca intorno alle traduzioni figurate del poema dantesco è perlomeno pari all'estensione del suo oggetto, testimone una quantomai autorevole bibliografia.<sup>554</sup> Il recente *Dante per immagini* (2018) di Lucia Battaglia Ricci ci offre a tal proposito un ragguaglio esemplare sullo stato dell'arte degli studi in merito, auspicando fin dall'introduzione che alla ricerca documentale si accompagni un impegno esegetico costante, in grado di contribuire «a una più articolata ricostruzione della storia della ricezione del poema sacro».<sup>555</sup> Questo il proposito del nostro intervento, volto a porre alcune questioni di carattere formale poco considerate, ci sembra, intorno alla pratica di traduzione visiva della Commedia, specie per quanto concerne il campionario novecentesco. Più nello specifico, intendiamo approntare un'analisi comparata delle modalità di costruzione del punto di vista tra alcuni passi danteschi e la loro resa pittorica. Il Novecento è in tal senso luogo di indagine promettente giacché, come altrove evidenziato,<sup>556</sup> è a tale altezza che si fanno preminenti interpretazioni visive della Commedia assai distanti dall'ipotesi: l'eterogeneità complessiva degli esiti individuerà pertanto un ampio spettro dei possibili, alcuni dei quali esplicitamente intenti a richiamare – al fine di tradirla, emularla, comunque aprirvi un dialogo – la “rifrazione prismatica”<sup>557</sup> della diegesi dantesca.<sup>558</sup> Tra questi, la nostra scelta cade su un ciclo pittorico non tra i più noti, le illustrazioni per la Commedia<sup>559</sup> approntate da Aligi Sassu tra il 1981 e il 1986, da cui presentiamo due esempi, tratti rispettivamente da *Inf.* III e *Inf.* XXV, nell'intento di mostrare come lo scarto tra il sistema di focalizzazioni predisposto da Dante e le scelte di costruzione prospettica di Sassu possa farsi criticamente attivo. Propedeutica a tal fine sarà una breve puntualizzazione di ordine metodologico, atta a chiarire il criterio per la quale si predispone un'analisi comparata tra meccanismi diegetici inerenti sostanze dell'espressione diverse. In seguito, al fine di delucidare appieno il campo d'indagine, si fornirà una prima messa a fuoco del rapporto intertestuale operante tra l'opera di Sassu e la Commedia. Per ultimo la lettura comparata dei testi visivo e verbale. A chiudere il contributo, infine, alcune brevi considerazioni in vista di un futuro proseguo del lavoro.

---

<sup>554</sup> Per un primo vaglio bibliografico rimandiamo alla voce *iconografia* del database approntato dalla Società Dantesca Italiana, consultabile a <http://dantesca.ntc.it/dnt-fo-catalog/pages/material-search.jsf> (ultimo accesso 15 maggio 2022). Per quanto riguarda l'areale novecentesco, cfr. C. FISCHER, *Dante intermédial: une introduction* in H.-J. BACKE, M. FUSILLO, M. LINO, *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition, with the focus section Intermedial Dante: Reception, Appropriation, Metamorphosis*, numero monografico di «Between», X. 20 (2020), pp. 190-203, nonché la sezione *bibliografia* in chiusura a L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 285-291.

<sup>555</sup> L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini*, cit., p. XVI.

<sup>556</sup> Cfr. *ivi*, p. 279.

<sup>557</sup> Cfr. P. RENUCCI, *La rifrazione prismatica dell'io narrante nella Divina Commedia*, in W. BINNI (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 5-16.

<sup>558</sup> Un esempio recente e particolarmente fruttuoso all'analisi, come dimostrato da Lucia Battaglia Ricci, si dà nell'opera di Domenico Ferrari. Cfr. in tal senso *L'inferno di Dante nelle acqueforti di Domenico Ferrari*, con una presentazione di E. MALATO, Roma, Salerno editore, 2015.

<sup>559</sup> Cfr. sul Dante di Sassu C. GIZZI (a cura di) *Sassu e Dante*, Catalogo della mostra, Milano, Mazzotta editore, 1987, G. SEGATO, *Aligi Sassu e Dante (63 disegni preparatori per l'illustrazione della Divina Commedia)*. Padova, Scoletta della Cattedrale, 12-31 maggio 1994, Padova, Assessorato alla Cultura, 1994, F. ULIVI, (a cura di), *Aligi Sassu e la Divina Commedia*, Corbetta, L'incisione, 1996, P. FOGLIA e M.E. PIACENTE, *Come una fiamma bruciante: la Commedia di Dante secondo Aligi Sassu*, Bagnacavallo, Museo Civico delle Cappuccine, 2021.

## 2. Dal focalizzatore all'osservatore: per una categoria di analisi intersemiotica

La più fortunata teoria della focalizzazione letteraria è come noto opera di Gérard Genette, che fin da *Figures III* (1972) ne riconosceva, con qualche apprensione, l'ineludibile contiguità semantica con il campo visivo.<sup>560</sup> Ciononostante, la sua risposta alla domanda «qui voit dans le récit?» fu presto intesa come oltremodo afferente al medium letterario,<sup>561</sup> nonché affetta da una rigidità tassonomica di arduo impiego su testi visivi<sup>562</sup> e in genere distanti dal codice verbale. Lo studio sulla focalizzazione in chiave transmediale si impegnò pertanto sul duplice fronte di un attenuamento delle sue connotazioni letterarie, da una parte, e di un rafforzamento delle competenze del dispositivo focalizzatore, dall'altra.<sup>563</sup> Questo secondo filone sottolinea come la focalizzazione si faccia primo mediatore e regolatore dell'informazione circolante nell'enunciato per il suo destinatario, o, meglio, enunciatario.<sup>564</sup> È per tal via che il concetto di focalizzazione genettiana si avvicina a quello semiotico di *osservatore*, già delineato alla fine degli anni Settanta da Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille.<sup>565</sup> Secondo tale prospettiva l'insieme dell'informazione circolante in un qualsiasi discorso – i.e. letterario, iconico, filmico – si rende fruibile all'enunciatario nella misura in cui l'istanza mediatrice dell'osservatore sia in grado di restituirla, e ciò secondo una serie di parametri: deissi spaziotemporale, aspettualità dell'azione, motilità dell'osservatore rispetto all'oggetto inquadrato e viceversa, distanza effettiva da esso, dinamica primo piano-sfondo, parametri timici e ideologici più o meno sottesi. Come affermato in seguito da narratologi cognitivisti quali David Herman, Ronald Langacker e Leonard Talmy, in questo senso ben debitori della semiotica generativa di Greimas, si tratta di parametri tarati su di una scala antropomorfa,<sup>566</sup> che ne garantisce una larga applicabilità transmediale. Il modello di Greimas, tuttavia, non si ferma qui, rivestendo di un ruolo attivo non solo l'osservatore, ma anche l'oggetto osservato, definito non a caso *informatore*, la cui posizione e i cui movimenti rispetto all'inquadratura comportano sempre una visione più o meno parziale della scena.<sup>567</sup> Ciò che il lettore-spettatore vedrà-saprà sarà risultato della mediazione dialogica tra informatore e osservatore, regolata secondo l'insieme dei parametri suddetti e dalla cui combinazione deriveranno specifici effetti retorici. Assistiamo pertanto, già in Greimas e Fontanille, al passaggio da una

<sup>560</sup> Cfr. G. GENETTE, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, p. 206: «Pour éviter ce que les termes de vision, de champ et de point de vue ont de trop spécifiquement visuel, je reprendrai ici le terme un peu plus abstrait de focalisation».

<sup>561</sup> Cfr. M. BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1997 e ID. *The Point of Narratology* in «Poetics Today», 11, no. 4 (1990), pp.727-753. Mieke Bal è tornata recentemente sull'argomento in M. BAL, *The Point of Narratology: Part 2*, in «Interdisciplinary Description of Complex Systems - scientific journal»,17(2-A), 2019, pp. 242-258. Considerazioni interessanti, non foss'altro che per la continuità di argomento con il presente lavoro si danno in M. FUSILLO, *Focalization as a Transmedial Category*, in «Between», vol. X, n. 20 (novembre 2020), pp. 45-57 e J. PARK, *All that we see is seen in perspective*: point of view as word and image, in «Word & Image», 37, 3, 2021, pp. 221-228.

<sup>562</sup> Cfr. in tal senso le considerazioni di K. MIKKONEN in *Graphic Narratives as a Challenge to Transmedial Narratology: The Question of Focalization* in «Amerikastudien / American Studies» Vol. 56, No. 4, (2011), pp. 637-652 e S. HORSTKOTTE e N. PEDRI, *Focalization in Graphic Narrative* in «Narrative», Volume 19, Number 3, October 2011, pp. 330-357.

<sup>563</sup> Importante sul primo fronte M. JAHN, *Windows of Focalization: Deconstructing and Reconstructing a Narratological Concept*, in «Style», summer 1996, 30(2), pp. 241-267. Sul secondo, invece, si veda a fini di un primo vaglio anzitutto D. HERMAN, *Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory* in P. HÜHN, W. SCHMID, J. SCHÖNERT (a cura di) *Point of view, perspective, and focalization*, Berlin, De Gruyter 2009, pp. 119-142.

<sup>564</sup> Cfr. L. TALMY, *Toward a Cognitive Semantics*, Voll. 1-2. Cambridge, MA, MIT Press, 1987 e R.W. LANGACKER, *Foundations of Cognitive Grammar*, Vol. 1. Stanford. SUP, 1987. Con il termine enunciatario ci riferiamo, sulla scorta della terminologia semiotica, al destinatario implicito dell'enunciazione, a prescindere dalla sostanza dell'espressione. Impieghiamo d'ora in avanti tale termine al fine di evitare ambiguità con altri contigui ma troppo inerenti a specifici media quali lettore o spettatore.

<sup>565</sup> Cfr. A. J. GREIMAS e J. COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie de langage*, Paris, Hachette, 1979; J. FONTANILLE, *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours-peinture-cinéma)* Paris, Hachette, 1989.

<sup>566</sup> «the subset of the parameters at issue—namely, those associated specifically with focal adjustment—derives from the enabling and constraining condition of having an embodied, spatio-temporally situated perspective on events», D. HERMAN, cit., p. 129. Ma si veda già la voce *observateur* del *dictionnaire* di Greimas e Courtes, cit. pp. 231-232.

<sup>567</sup> Cfr. J. FONTANILLE, cit., pp. 5-9.

interpretazione linguistico-formale della focalizzazione, affine al modello genettiano, a una di carattere retorico-cognitiva, accosta agli sviluppi più recenti della ricerca narratologica. Ne conseguono diversi vantaggi, tra cui un esame più raffinato del ruolo diegetico della focalizzazione, intesa più come gioco di relazioni tra componenti testuali che come istanza a sé, e un'alta applicabilità ai più diversi generi del discorso. Non solo: nel caso-studio qui proposto, l'analisi transmediale della focalizzazione tra Divina Commedia e sue rese visuali, il modello tripartito osservatore-informatore-enunciatorio si fa ancor più proficuo, data l'opportunità di dar conto per esso dei vari gradi di competenza cognitiva e funzionalità retorica ricoperti dalle due istanze narrative preposte all'articolazione diegetica del poema, la coppia Dante personaggio e Dante autore,<sup>568</sup> il cui eventuale *circuler* tra testo e immagine resta altrimenti di difficile restituzione. Al fine di dispiegare l'apporto interpretativo abbiamo scelto, come anticipato, due luoghi tratti dalle illustrazioni alla Commedia dipinte dal pittore di origini sarde Aligi Sassu tra il 1981 e il 1986. La scelta di quest'opera non è casuale, ma altresì motivata da una seconda opportunità analitica, su cui è ora il caso di soffermarsi.

### 3. Il ciclo dantesco di Sassu

Il ciclo di Sassu è composto da 113 tavole dipinte in acrilico, di dimensione 35 x 55 cm, commissionate per un'edizione di grande formato della Commedia poi non realizzatasi. Pertanto, secondo la tipologia proposta da Battaglia Ricci, definiremmo qui la relazione con il metatesto dantesco di tipo illustrativo,<sup>569</sup> teso cioè alla realizzazione di immagini da fruirsi contiguamente al testo scritto. Questo tipo di rapporto, specie in epoca contemporanea, sottende un certo grado di tensione tra i sistemi segnici coinvolti, cui l'opera di Sassu non fa eccezione. Ciò emerge fin dalle dichiarazioni d'autore in merito, inclini a considerare il lavoro come indipendente dai giochi di una pratica illustrativa didascalica. Primo movente è invero «la fantasia, la fede concreta nella pittura, non un'occasione illustrativa di eventi», giacché «un artista non può limitarsi a una riproduzione grafica di espressioni, di atteggiamenti, di composizione simbolica di figure e di cose». L'esercizio di traduzione assume i lineamenti di un monologo di forte connotazione metalinguistica, mediante cui «affondare il bisturi nella carne viva della pittura». A ciò si accompagna, tuttavia, la continua, opposta necessità di evidenziare un'intesa carsica con il metatesto, orientata a «dare forma e figura alla voce più segreta di Dante», possibile «solo immedesimandosi nelle parole del poeta».<sup>570</sup> Apparente aporia fin da principio presente alla critica, che già Ferruccio Ulivi restituiva come «illimitata iniziativa esegetica dell'artista [...] mai peraltro dimentico degli indispensabili contatti con il testo», cosa che farebbe altrimenti delle sue tavole «dei meri pretesti, legati con un fil d'aria all'arbitrio del caso».<sup>571</sup> Contrasto iterato poi sul piano del racconto, dove a dire di Ulivi la figurazione resta «inconfondibilmente connessa all'itinerante decorso testuale», che segue difatti pedissequamente per ogni canto, per poi però svincolare «dal contesto narrativo, per enucleare episodi, tratti, motivi d'indole contingente, propizi alla conformazione mentale dell'artista».<sup>572</sup> Sassu e Ulivi delineano uno specifico modello di lettura del ciclo, definito tanto da un'irriducibilità antinomica tra prototesto e metatesto che da una loro correlazione ineludibile. Vi cogliamo in filigrana i contorni di

<sup>568</sup> La questione è tra le più frequentate e note dalla critica dantesca fin dall'impegno in merito di Charles Singleton e Gianfranco Contini, la bibliografia molto vasta. Ci limitiamo pertanto ad alcuni riferimenti recenti, rimandando alle rispettive bibliografie: M. PICONE, *Dante come autore/narratore della Commedia* in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», V. 2. N. 1., 1999, pp. 9-26. M.G. RICCOBONO, *Dante poeta-profeta, pellegrino, autore*, Roma, Aracne, 2012. A. ILLIANO, *In margine al sistema narrativo della Comedia*, in «Letteratura italiana antica: rivista annuale di testi e studi», XVIII, 2017, pp. 251-290. Uno sguardo complessivo infine in G. LEDDA, *Dante Alighieri, Dante-poet, Dante-character* in Z. BARANSKI e S. GILSON, *The Cambridge companion to Dante's Commedia*, Cambridge University press, 2019, pp. 28-42.

<sup>569</sup> Cfr. ancora L. BATTAGLIA RICCI, cit., 2018, p. 265.

<sup>570</sup> Questa e le precedenti citazioni in A. SASSU, *La mia "Divina Commedia"*, in C. GIZZI (a cura di) *Sassu e Dante*, cit. pp. 67-69.

<sup>571</sup> F. ULIVI, *Sassu e l'illustrazione dantesca*, in C. GIZZI (a cura di) *Sassu e Dante*, cit., p. 61.

<sup>572</sup> Ivi, p. 62.

un'esperienza di dialogo de-coincidente: il contatto tra due sfere d'azione estetica rivendicanti pari dignità – verbale e figurativa – si pone come necessario all'evidenziarsi di uno scarto e, pertanto, di un auspicato surplus di senso.<sup>573</sup> La proficuità del dialogo dipenderà dall'individuazione di un tratto comune sotteso, che si faccia primo garante dell'interloquire asimmetrico. La nostra ipotesi è che tale tratto emerga proprio attraverso l'analisi comparata della dinamica osservatore-informatore-enunciataro e a una lettura contigua di parola e immagine, sulla scorta di quanto suggerito da Sassu e Ulivi

Qualche parola, infine, sulle modalità di costruzione del campione. Abbiamo scelto due luoghi della *Commedia* e due tavole rispettive, nell'ordine *Inf.* III e *Inf.* XXV, giacché trasversali all'insieme complessivo e non narrativamente conseguenti, così da meglio mostrare la funzione pervasiva e non circostanziata del fenomeno studiato. La scelta dei versi di riferimento per ogni tavola si è fatta invece in continuità con quanto selezionato da Corrado Gizzi in occasione della prima mostra delle illustrazioni di Sassu nel 1987, di cui fu curatore.<sup>574</sup> Si tratta di passi selezionati secondo un principio di massima puntualità con quanto rappresentato dalle tavole, che adottiamo tenendo tuttavia presente l'inclinazione di Sassu all'incassamento metonimico di svariati momenti narrativi in un'unica immagine, e a cui concediamo pertanto mero valore euristico iniziale. L'ordine di lettura, invece, va prima al passo dantesco, poi alla tavola.

#### 4. Narrazione e osservazione tra *Inf.* III e *Inf.* XXV

I. «Ed ecco verso noi venir per nave / un vecchio, bianco per antico pelo».<sup>575</sup>

Il primo luogo della nostra analisi corrisponde ai vv. 82-83 del Canto III dell'*Inferno*. Siamo nell'Antinferno e Dante e Virgilio hanno raggiunto le sponde dell'Acheronte. Quanto in seguito accade è reso attraverso un effetto di prossimità e presa diretta sull'evento, proprio di consueto ai momenti narrativi filtrati dalla prospettiva del Dante personaggio. Ciò che ci interessa rilevare, tuttavia, è come questo effetto sia frutto non solo della posizione dell'osservatore rispetto ai fatti narrati, ma della relazione intersoggettiva con il principale oggetto informatore – qui, evidentemente, Caronte – e, di conseguenza, con la specola sull'evento preposta al lettore. Primo dato rilevabile in tal senso è un'informazione relativa alla motilità dei due attanti in gioco. Da una parte l'osservatore, fermo sulla riva, dall'altra l'informatore, Caronte, che muove verso di lui<sup>576</sup> occupando progressivamente il campo. Si pone subito come pertinente la categoria semantica immobilità/mobilità, cui corrisponde un diverso grado aspettuale: terminativo, in un caso (Dante e Virgilio hanno ormai raggiunto la riva e sono pertanto immobili) e durativo, dall'altro (il nocchiere che sopraggiunge, impegnato in un'azione già avviata che non ha ancora terminato). La direzione dello sguardo dell'osservatore, inoltre, è rivolta direttamente verso l'oggetto informatore, il cui movimento a venire assume un valore deittico: consente cioè di individuare la posizione specifica del primo, coincidente con la meta ultima del suo sopraggiungere. Sul piano retorico diremmo poi che l'effetto di sorpresa indotto dall'improvviso apparire di Caronte è rafforzato dall'uso del presente storico, da una parte, e dall'attacco del verso affidato all'avverbio presentativo «ed ecco»,<sup>577</sup> con valore attualizzante, dall'altra. L'enunciataro si troverebbe, già così, fortemente sollecitato sul piano esteso. A ben vedere, tuttavia, l'effetto è

---

<sup>573</sup> Cfr. su questo punto G. ZAGANELLI, *Note sulla figurabilità del testo letterario*, in G. ZAGANELLI e T. MARINO, *Saggi di cultura visuale. Arte, letteratura e cinema*, Bologna, Lupetti, 2012, p. 26: «Il passaggio e il successivo riposizionamento dei segmenti linguistici in immagini concettuali viene definito una operazione di trasformazione. Non esiste, infatti, una esatta aderenza tra segni linguistici e segni iconografici».

<sup>574</sup> Cfr. C. GIZZI (a cura di) *Sassu e Dante*, cit., pp. 197-241.

<sup>575</sup> *Inf.*, III, 82-83. Qui come altrove l'edizione di riferimento per le citazioni dalla *Commedia* è *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-1967.

<sup>576</sup> Teniamo qui presente l'analisi del dato aspettuale sulla coppia di verbi «aller/venir» proposta da J. FONTANILLE, cit. pp. 26-37.

<sup>577</sup> A tal proposito Anna Maria Chiavacci Leonardi parla di «forma d'attacco frequente in Dante (che corrisponde all'evangelico «Et ecce») per introdurre un avvenimento improvviso: una nuova ed inattesa figura appare infatti sulla scena». D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1996, (ed. riv. Milano, Mondadori, 2005), 3 voll., I, p. 16.

ulteriormente rafforzato dal gioco di inquadrature installato nella scena.<sup>578</sup> Il Dante personaggio infatti si esprime deitticamente attraverso il pronome di prima persona plurale, «noi». Questo, tenuto presente il quadro prospettico appena delineato, ha doppia valenza referenziale: interna, riferentesi a Dante e Virgilio; esterna e sul piano pragmatico, coinvolgente in quel «noi» lo stesso enunciatario, che si “posiziona” pertanto alla medesima altezza dell’osservatore, su un’ideale retta perpendicolare individuata dai due. Attraverso questa specola enunciatario e osservatore non possono così non vedere sopraggiungere Caronte, che si trova sulla stessa linea di fuoco e che viene verso di «noi». Il suo emergere progressivo a impegnare la ribalta risulta così fortemente accentuato agli occhi del lettore, esempio visivo di quella «rivelazione partecipata», di cui già parlava Mario Luzi.<sup>579</sup>

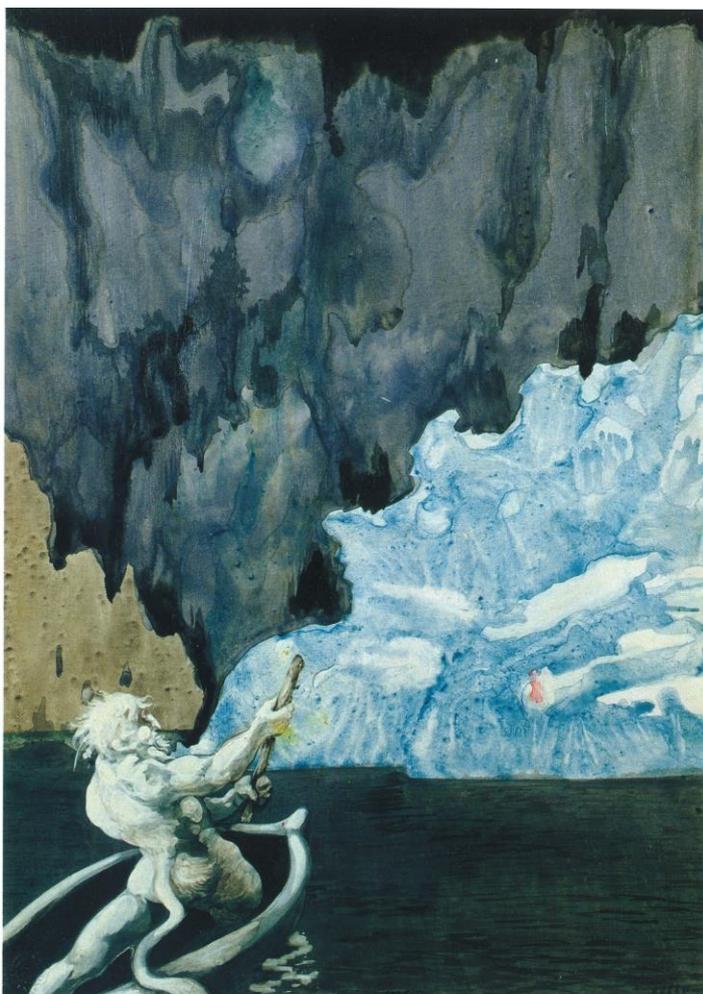


Fig. 1

Ma c’è dell’altro. Il movimento di Caronte, infatti, per quanto ben visibile fin da subito all’osservatore, è già iniziato in un momento precedente al suo arrivo. La fase incoativa del suo procedere è infatti negata allo sguardo dell’osservatore e dell’enunciatario, ed è supponibile solo a partire dal suo orientamento successivo. Ciò dà all’azione del navigare un aspetto imperfettivo, ponendola a sfondo evenemenziale della narrazione. Ne consegue un ulteriore effetto di illusione referenziale, giacché gli abitanti dell’Inferno ci vengono restituiti come impegnati in azioni autonome e al netto della presenza del Dante personaggio, che sopraggiunge in un mondo che, in estrema sintesi, lo precede.<sup>580</sup> La portata retorica complessiva della scena è costruita dunque non solo attraverso l’effetto di prossimità, governato da varie modulazioni del poter-vedere, ma anche dal suo contraddittorio, il non-poter-vedere. È il loro rapporto a circoscrivere la postazione dell’enunciatario, che va intesa come luogo di decodifica di una selezione a monte dell’informazione concessagli, al fine di suscitare specifici effetti di senso.

Muoviamo adesso alla resa pittorica della scena allestita da Sassu (fig.1).<sup>581</sup> Anzitutto, sul piano figurativo, ci è possibile riconoscere il fiume Acheronte, «il vecchio per antico pelo» sulla barca in

<sup>578</sup> Effetto “cinematico” già rilevato da Natalino Sapegno, per cui la poesia di Dante è in questi versi tutta «intesa a rendere il movimento della scena e perciò i particolari [...] sono ripresi e distribuiti da Dante nel corso della rappresentazione, là dove tornino opportuni a renderla più mossa ed intensa» in D. ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, commento a cura di N. SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1985 (1957), p. 36.

<sup>579</sup> M. LUZI, *Vero e verso. Scritti sui poeti e sulla letteratura*, a cura di D. PICCINI e D. RONDONI, Milano, Garzanti, 2002, p. 49.

<sup>580</sup> Ancora Mario Luzi parla in tal senso del «presente di una eternità sorpreso dall’emozione di un testimone»; il quale a sua volta «parla per condividere con altri quella emozione; perché quella emozione diventi desiderio efficace di salvezza», *ivi*, p. 46.

<sup>581</sup> Le tavole sono qui riprodotte digitalmente per gentile concessione dell’Archivio Aligi Sassu, nella persona di Carlos Sassu Suarez, che ringrazio sentitamente.

primo piano, nonché una macchia rossa di ampiezza ridotta, orientata verticalmente e vagamente antropomorfa, posta in lontananza sulla riva opposta. L'immagine, costruita secondo i criteri della prospettiva lineare, installa il punto di vista interno in basso a sinistra, in massima prossimità con Caronte, rivolto di spalle. Questi, inoltre, appare impegnato in un movimento incoativo: l'avviarsi della traversata da una sponda all'altra. Ancora, seguendo la linea di fuga indicata dall'orientamento della barca e del corpo del nocchiere, riconosciamo nella macchia cremisi il punto di fuga principale dell'immagine, e in esso il Dante personaggio. La congiunzione deittica tra Dante personaggio ed enunciatario, propria del passo dantesco, risulta ora scissa: il compagno di viaggio e primo mediatore dell'informazione nel poema è separato drasticamente dal piano dell'osservatore, per mezzo di una distanza che lo rende «indicibilmente piccolo».<sup>582</sup> A ciò si somma il movimento inferito da Caronte che, come detto, appare impegnato in un moto «ad andare» rispetto a colui che guarda la scena. Lo spettatore si pone così virtualmente disgiunto e dal nocchiere e dal Dante personaggio al tempo stesso.<sup>583</sup> Uno iato progressivo, ulteriormente rafforzato dalla presenza del fiume Acheronte, che impone una separazione netta e invalicabile tra il piano dell'osservatore e quello dell'informatore.<sup>584</sup> Alla categoria semantica mobilità/immobilità corrisponde così una motilità opposta rispetto a quanto visto in precedenza: il “venire” è qui sostituito con “l'andare”, “l'avvicinamento” con “l'allontanamento”. Ora, se mettessimo in gioco quanto conosciamo dello spazio oltremondano delineato da Dante in tutto *Inf.* III, potremmo assimilare la soglia preposta all'osservatore da Sassu alla sponda posta al di là dell'Acheronte. Il luogo adibito all'isolamento dell'osservatore – e, dunque, dell'enunciatario – coinciderebbe così con quello delle anime dannate già traghettate, a cui è precluso ogni moto *à rebours*. L'irraggiungibilità del Dante personaggio assume, su tale linea, una connotazione ulteriore: quella del riconoscimento sterile e del pathos disforico che ne deriva. In altri termini, la disgiunzione spaziale traduce sul piano figurativo lo stato di esclusione dall'orizzonte dei possibili – proprio dei dannati – suscitato dalla presenza del Dante personaggio nell'Oltretomba. Il relazionarsi con lui, infatti, non può tradursi per essi in un mutamento di sorte – *peripeteia* –, ma tuttalpiù in una tensione senza sfogo, cui consegue null'altro se non una ratifica di estraneità.<sup>585</sup> L'enunciatario è parimenti costretto a permanere sulla soglia della raffigurazione, estraneo al manifestarsi degli eventi e al loro mutamento, volto a una retrospezione sull'Acheronte ormai e per sempre superato.

II. «Così vid'io la settima zavorra/mutare e trasmutare; e qui mi scusi/ la novità se fior la penna abborra».<sup>586</sup>

Traiamo dal canto XXV il secondo luogo della nostra analisi, ai vv. 142-144. Ci troviamo nella settima bolgia, dove abbiamo appena assistito alle metamorfosi dei tre ladri: dapprima, nel canto precedente, quella di Vanni Fucci, poi altre due, una di un singolo individuo, l'altra doppia e speculare. I versi riportati esplicitano le difficoltà di resa di un simile spettacolo da parte del fare

<sup>582</sup> F. ULIVI, cit. p. 63.

<sup>583</sup> Interessante in tal senso il rimando possibile alla connotazione di Caronte come personaggio-separatore già nella Commedia, seppur in termini opposti rispetto al nostro caso, segnalata di recente da Massimo Rota: «È evidente come tutto il tessuto verbale, che accompagna il livello semantico del testo, riveli da parte di Caronte la volontà di separare nettamente il pellegrino che gli sta di fronte dalle anime che affollano le rive dell'Acheronte: l'enfasi dimostrata dal poliptoto riguardante il verbo partire (naturalmente nell'accezione di “fare parte a sé”, più che del semplice “allontanarsi”), allitterato con la rima equivoca del duplice porti (che indica meta e modalità di tale separazione), ne è segnale indubitabile». M. ROTA, *Il privilegio di Caronte. Alcune suggestioni*, in *Da Dante al Novecento. In onore di Alfredo Cottignoli*, Bologna, Pàtron, 2019, pp. 41-49.

<sup>584</sup> Cfr. D. PIROVANO, *Fiumi danteschi. Dal "fiume bello e corrente e chiarissimo" al "lume in forma di rivera"* in «*Studium*», 5, settembre/ottobre 2020, pp. 655-671.

<sup>585</sup> Cfr. in tal senso P. BOITANI, «*Conosco i segni dell'antica fiamma*»: *Dante*, in *Riconoscere è un dio*, Torino, Einaudi, 2014 p. 411.

<sup>586</sup> *Inf.*, XXV, 142-144.

poetico, secondo però un' evidente logica antifrastica,<sup>587</sup> dato che, come noto, la descrizione dell'ultima metamorfosi è introdotta dal *topos* dell'*überbietung*, il "sopravanzamento", così come definito da Ernst Robert Curtius.<sup>588</sup> In accordo con esso, il Dante autore si pone in diretta competizione<sup>589</sup> con i *regulati poetae* Lucano ed Ovidio intorno al motivo della metamorfosi, sopravvanzandoli e uscendo infine vincitore dall'agone poetico. La relazione intrattenuta dall'osservatore con gli oggetti informatori presuppone, pertanto, una dichiarata competenza circa il saper-vedere, finalizzato anzitutto a un saper-fare-vedere: prodigi e *mirabilia* del mutare e trasmutare si offrono al pellegrino non tanto per essere consumati dall'occhio quanto per essere affidati dalla penna al *dictum* poetico. Ne consegue la messa a punto di un'inquadratura ravvicinata, di converso a informatori sfuggenti, attornati peraltro da «fummo che l'uno e l'altro vela di color novo»,<sup>590</sup> che «sospende interrogativamente e rende incerta e precaria la percezione di un fenomeno sconvolgente e inimmaginabile prima di Dante».<sup>591</sup> Ed è infatti proprio l'elevata difficoltà del «convertere poetando» l'osservazione in informazione a sancire il primato del Dante autore rispetto sia alla materia trattata che alle modalità della sua restituzione al lettore.

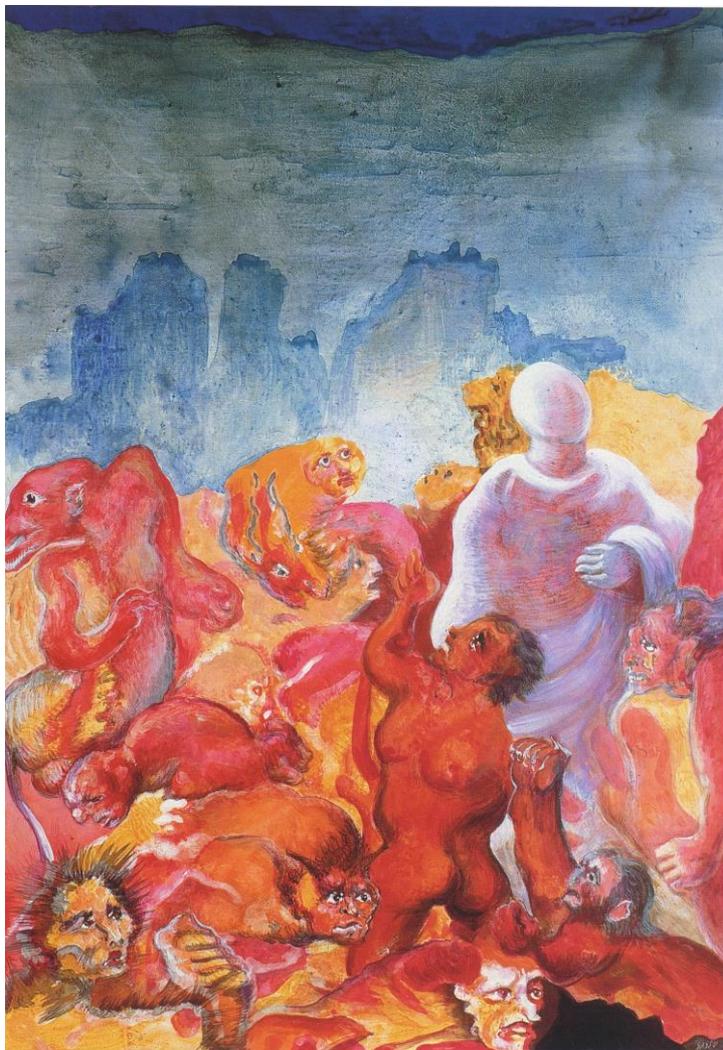


Fig. 2

Diversa la situazione sul piano figurativo (fig. 2): la scena è anche qui resa da un osservatore posto frontalmente rispetto al piano di proiezione che, complice l'assenza di un punto di fuga preminente e dunque di una progressiva distribuzione dei corpi sia sul primo piano che sullo sfondo, apre una visione complessiva sulla settima bolgia, sebbene tutta compressa sulla ribalta. Accosto ai dannati si erge il poeta, la cui identificazione si compie però più per contrasto rispetto all'insieme che per marche di riconoscimento sue proprie. Egli ci appare infatti di sbieco, a offrire un viso senza

<sup>587</sup> Dante autore infatti «scusa la mancanza della consueta precisione, proprio dove ha toccato il massimo della perfezione nella difficile e mai tentata impresa» (D. ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, commento di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1996, (ed. riv. Milano, Mondadori, 2005), 3 voll., I, p. 756.

<sup>588</sup> Cfr. E.R. CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia, 1999, pp.185-186. Cfr., inoltre D. BARONCINI, *Citazione e memoria classica in Dante*, in «Leitmotiv», 2/2002 <http://www.ledonline.it/leitmotiv/>, pp. 153-164.

<sup>589</sup> Cfr. *Inf.*, XXV, 94-99: «Taccia Lucano omai là dov'è tocca / del misero Sabello e di Nasidio / e attenda a udir quel ch'or si scocca. / Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio, / ché se quello in serpente e quella in fonte converte poetando, io non lo 'nvidio».

<sup>590</sup> *Inf.*, XXV, 118.

<sup>591</sup> G. A. CAMERINO, «Se fior la penna abborra». *Inferno XXV e le invenzioni del mutare e trasmutare*, in «Tenzione», 10, 2009, p. 95. Cfr. inoltre sul canto XXV G. LEDDA, *Dante e le metamorfosi della visione*, 3 febbraio 2009, <http://www.griseldaonline.it/percorsi/metamorfosi/ledda.htm>, consultato il 15 maggio 2021.

*facies*, superficie cioè opaca<sup>592</sup> deprivata di marcatori somatici e patemici. L'orientamento del corpo, inoltre, indica un luogo indefinito fuori dallo spazio dell'inquadratura, del tutto estraneo a quanto gli accade attorno. Anche il suo sembiante plastico si distingue per differenza dagli altri elementi presenti sulla scena: lì dove a mostrarsi è uno spasmodico mutamento, uno scontornare inesausto delle identità umana e animale, il corpo del poeta risulta immobile e conchiuso tra i contorni saldi di un simulacro in cristallo. Figurativizzazione, questa, che lo pone in una duplice relazione differenziale: dapprima con le figure più prossime, le anime dannate, presso cui si distingue per inamovibilità aspettuale, rimandante sul piano del contenuto a una estraneità spirituale e sostanziale alla pena. Poi rispetto, e con maggior problematicità, all'osservatore e all'enunciatario. Si accennava in merito all'omissione della *facies* rispetto al *visu*, e con questo dei sensi che più garantirebbero della sua competenza di osservatore – vista – e di informatore, voce. Come nel canto III, a venir suggerita è ancora un'ostruzione informativa<sup>593</sup> sottesa tra Dante autore-personaggio ed enunciatario, lasciato senza guida dinnanzi alla «settima zavorra». Questo viene tradotto sul piano plastico mediante l'isolamento topologico dell'enunciatario. La costruzione del punto di vista rispetto alla linea dell'orizzonte, infatti, comporta un ribassamento che, combinato alla prossimità del piano di proiezione, installa un effetto di *franchissement*<sup>594</sup> dello spazio preposto all'enunciatario ad opera dei dannati. Ciò è ulteriormente sottolineato dalla loro natura aspettuale, che definiremmo iterativa e priva di terminatività apprezzabile, sospesa pertanto in un ibridismo sprovvisto di orientamento e potenzialmente imprevedibile. Il loro inglobamento da parte dell'osservatore, che non inquadra altra via di sfogo per tale massa amorfa se non quella coincidente con lo spazio preposto all'enunciatario, intensifica l'effetto di potenziale congiunzione prossemica.

In conclusione è possibile affermare che la costruzione prospettica della scena simbolizza la capacità del fare pittorico di rendere la sorte delle anime mutanti al netto della mediazione poetica, anch'essa d'altronde oggettivata e declassata, come visto, dallo sguardo dell'osservatore. Si pongono così le condizioni per un nuovo sopravanzamento dell'*auctoritas*, ora perfino in ottica transmediale: la pittura può fare a meno della poesia. Ma la responsabilità di guidare lo spettatore tra le insidie fisiche e morali dell'Inferno dantesco è fardello pesante. Privo dell'antica guida, ridotta a mero riflesso e simulacro, il suo sguardo rischia di confondersi con quello dei dannati e di trovarsi ancora una volta isolato. La totale destituzione dei padri non è pertanto, ancora, in discussione.

##### 5. Tirando – provvisoriamente – le fila.

Arrivati a questo punto ci è possibile trarre qualche considerazione, seppur provvisoria. Si evidenzia anzitutto la tendenza, comune in entrambe le tavole, a porre in crisi il privilegio di mediazione rappresentato dagli occhi e dalla voce del poeta. Ciò viene affidato alla costruzione del punto di vista, più propriamente al rapporto triadico informatore-osservatore-enunciatario, in grado di restituire visivamente la relazione conflittuale tra chi vede e l'autorità di chi parla, scindendoli, tenendoli a distanza, inglobando il secondo nel primo per poi distanziarlo o ridurlo a tacere. In Sassu tale abbassamento offre spazio a una rivendicazione del fare pittorico, in grado non solo di misurarsi con contenuti di alto valore estetico, ma di aprire a una riflessione sull'atto stesso dell'illustrare.

<sup>592</sup> Con *facies* indichiamo, sulla scorta di quanto proposto da Patrizia Magli, il volto come « superficie delimitata carica di senso, soprattutto perché è stato prodotto come tale dall'incessante lavoro di messa a fuoco e di ritaglio da parte di un osservatore» che ne permette, pertanto, l'immediato riconoscimento. Cfr. P. MAGLI, *Il volto e l'anima. Fisiognomica e passioni*, Milano, Bompiani, 1995, p. 11.

<sup>593</sup> Si tratta, secondo Fontanille, di una delle categorie atte a descrivere la modalizzazione cognitiva dello spazio comune a informatore e osservatore: «L'obstruction caractérise tout ce qui est masqué, difficilement saisissable, incomplet, ou peu reconnaissable, comme négation de l'exposition : objets partiellement masqués, personnages éloignés ou vus de dos», J. FONTANILLE, cit., p. 55.

<sup>594</sup> Cfr. sulla dinamica degli spazi adibiti a osservatore e informatore, nonché sul loro potenziale intersecarsi, ancora J. FONTANILLE, cit. pp. 59-64.

Questo, nell'offrire un'opportunità di sopravanzamento dell'immagine sulla parola a partire da una materia comune, serba tuttavia come ineludibile, ai fini della comprensione, il riferimento al testo di partenza. Ciò viene simbolizzato dal mantenimento in entrambe le tavole della figura, seppur labile, del Dante-personaggio-autore, con cui l'osservatore è sempre portato a relazionarsi. L'illustrazione si pone così quale iter semiotico in cui la tensione al superamento del vedere sul dire, destinato a non realizzarsi mai appieno, nondimeno alimenta e garantisce il perpetrarsi delle condizioni per un dialogo comune. Il «visibile parlare» della Commedia si pone, in tale prospettiva, quale zona di interlocuzione privilegiata, in grado di individuare un ampio agone in cui linguaggi diversi si impegnino nell'interpretazione condivisa.

Rispetto alla metodologia impiegata, quanto emerso legittima ulteriormente, crediamo, la focalizzazione come oggetto di studio intersemiotico, date appunto le sue ricadute sul piano del contenuto. La parzialità del campione qui presentato non può però comportare una riflessione esaustiva sul tema, bensì una prima individuazione delle scelte inerenti alla costruzione dell'oggetto visivo tra parola e immagine in riferimento alla Commedia, su cui sarà il caso di insistere. Auspicabile in tal senso un'apertura della ricerca a quadri teorici sempre più adeguati a una lettura comparata, su più fronti mediali, di medesime strategie discorsive. E su tale fronte è il caso di rivendicare ancora, in chiusura, le opportunità esegetiche offerte dalle scienze semiotiche, in considerazione di un possibile incremento dell'intelligibilità testuale su questi spazi di confine della ricerca storico-letteraria.