

Una «bufera infernal» di debiti e citazioni: Gianfranco Baruchello rifacitore cannibale di Doré

Chiara Portesine

Scuola Normale Superiore di Pisa

chiara.portesine@sns.it

<https://orcid.org/0000-0002-6348-2030>



Riassunto

Il contributo si propone di indagare le citazioni e i debiti da Gustave Doré esibiti (o criptati) da Gianfranco Baruchello in una litoserigrafia ideata per il libro d'artista di Antonio Porta intitolato *La mia versione del canto V dell'inferno* (1991). Si cercherà di analizzare il complesso stratificarsi, sulla superficie del foglio, dei diversi Media e degli ipotesti verbali e figurativi, dalla modernizzazione del testo dantesco realizzata da Porta nel 1984 all'originale dantesco della *Commedia*, dalle illustrazioni modellizzanti di Doré alla produzione pregressa dello stesso Baruchello.

Parole chiave: Gianfranco Baruchello; litoserigrafia; ricezione dantesca; citazionismo.

Abstract

This article aims to analyze those quotes and literary debts from Gustave Doré that Gianfranco Baruchello has insert (or has hidden) in a lithography made for Antonio Porta's book, titled *La mia versione del canto V dell'inferno* (1991). In this essay, I will try to examine the complex interweaving of different Media and verbo-visual sources, from Porta's rewriting of Dante to the original *Commedia* itself – and, symmetrically, from Baruchello's reworkings on the modelling precedent of Doré.

Keywords: Gianfranco Baruchello; Lithography; Reception of Dante; Quotations.

Sull'imitazione entropica di Gustave Doré da parte di alcuni artisti contemporanei più o meno affiliati al postmodernismo, esiste ormai una nutrita bibliografia di saggi monografici o di respiro tassonomico generale.¹ Indubabilmente, il ciclo di illustrazioni di Doré, sbalzato dalle soglie dell'Ottocento, viene subito a imporsi come paradigma modellizzante nel neo-immaginario *pop*,² dai fumetti alle pubblicità, posizionandosi nel repertorio visivo medializzato come una sorta di seconda fonte primaria,³ del tutto equipollente al testo dantesco.⁴ In questa sede mi concentrerò su un'unica litoserigrafia destinata a illustrare il canto V dell'*Inferno*, tentando una specie di *explication de texte visuel*. Si tratta di un'incisione realizzata da Gianfranco Baruchello, pittore livornese di nascita ma romano d'adozione, nato nel 1924 e, fino alla sua recente scomparsa, artisticamente operativo nell'officina-*atelier* di «Agricola Cornelia»,⁵ situata nella campagna alle porte di Roma. La tavola baruchelliana verrà smontata, con la lente della filologia visiva, per smascherare i debiti e i riusi traduttori dell'archetipo irradiante di Doré. Ci interrogheremo con particolare urgenza sul significato e sulle modalità tecniche con cui un operatore visivo, alle soglie degli anni Novanta, si è ostinato a intercettare uno dei canti forse più studiati, riscritti e ri-disegnati della storia della ricezione occidentale – servendosi, in parallelo, anche del ciclo illustrativo «più popolare del secolo» (Pallottino, 2021, p. 319), che ha letteralmente plasmato la memoria collettiva di qualsiasi icono-lettore moderno. La superficie iconografica verrà interpellata come una stele di segni e di enigmi, da sciogliere attraverso gli strumenti combinati dell'intertestualità e della semiotica. Pertanto, a ciascuno dei riquadri di cui si compone la cartografia infernale di Baruchello corrisponderà un'analisi che ne sveli il retrobottega citazionistico, nel caso dei prestiti verbali e figurativi, e che, al contempo, misuri l'originalità delle variazioni introdotte dall'artista rispetto all'orizzonte d'attesa (secolare e generazionale) creatosi attorno al mitologema di Paolo e Francesca.

Per contestualizzare storicamente l'operazione di Baruchello, dobbiamo precisare intanto che la litoserigrafia compare nel libro di un 'ex Novissimo', Antonio Porta (1935-1989), intitolato *La mia versione del canto V dell'Inferno dantesco*. Il volume era stato pubblicato nel 1991 dalla Cooperativa del

1. Segnalo, a titolo di esempio, il contributo di Giorgio Bacci (2015) su Mimmo Paladino, gli studi di Marcello Ciccuto, di Alberto Casadei e dello stesso Bacci dedicati a Tom Phillips (in Bacci, 2021, pp. 7-22) o i corposi esempi riportati nel *Dante per immagini* di Lucia Battaglia Ricci (Battaglia Ricci, 2018).
2. Cfr. soprattutto Audeh, 2010 e Arnaudo, 2021.
3. Del resto, il serio *joke* di Lorédan-Lachey già nel 1869 affermava provocatoriamente che «L'auteur est écrasé par le dessinateur. Plus que Dante illustré par Doré, c'est Doré illustré par Dante» (Larchey, 1869, p. 202).
4. Dell'*auctoritas* iper-moderna di Doré, che si staglia «alone at the junction of literature and art», come un novissimo Giano multidisciplinare, parlerà William Cole (1994, p. 95).
5. Per approfondire il progetto dell'azienda agricolo-artistica di Baruchello, si veda il catalogo della mostra *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-81* (Baruchello, 1981).

Raccolto, in una tiratura di 230 esemplari numerati «appositamente riservata ai Collezionisti, agli Autori ed a Enti Culturali», come si legge nella quarta di copertina (Porta, 1991).⁶ La parafrasi dantesca, peraltro, non verrà inclusa nell'opera 'omnia' di Porta uscita per Garzanti nel 2009, attestandosi ancora oggi come un'appendice misteriosa e perlopiù sconosciuta ai radar della bibliografia secondaria.

Per tornare all'oggetto-libro del 1991, sin dalla copertina Porta sembra voler comunicare al lettore il proprio ruolo manageriale nella pubblicazione dantesca, rivendicando il fatto di aver «richiesto» e commissionato personalmente a Baruchello l'illustrazione. Nella prima pagina viene riprodotta in anastatica la lettera con cui il poeta aveva ufficialmente coinvolto il pittore nel progetto dantesco,⁷ in una scelta poco consueta per l'estetica altamente formalizzata dei libri d'artista.

L'investimento programmatico (nonché latamente prevaricatorio) di Porta si giustifica con la complessa finalità ideologico-testuale riservata alla riscrittura, presa poi a modello da Baruchello per impostare il proprio lavoro grafico. La lettera per precettare l'artista risale al 21 settembre 1984, con un anticipo di ben sette anni rispetto alla stampa della *plaque* – come, del resto, i versi di Porta datati in coda «14 agosto 1984». Nello stesso anno, il poeta era stato invitato a partecipare alla quindicesima edizione del «Poetry International Festival di Rotterdam», organizzato nel giugno del 1984, assieme a un nutrito manipolo di scrittori italiani più o meno sperimentali (tra cui Edoardo Sanguineti, Amelia Rosselli, Attilio Bertolucci e Vincenzo Cerami). Oltre alle letture performative e alle tavole rotonde sui destini generali della letteratura europea, il palinsesto del Festival prevedeva anche un laboratorio di traduzione poetica che quell'anno verteva su alcune terzine del V canto. Agli autori italiani fu

6. La natura eseditoriale della distribuzione rende oggi il libro pressoché introvabile, non essendo conservato né alla Biblioteca Nazionale di Firenze né a quella di Roma. La copia che ho consultato si trova presso il Centro Apice di Milano, dove ha sede anche l'Archivio Antonio Porta donato dalla vedova del poeta, Rosemary Liedl Paolazzi, che ringrazio per il fondamentale aiuto bibliografico. Sul versante baruchelliano, desidero ringraziare invece la prof.ssa Carla Subrizi per il supporto e l'inesausto sostegno accordato alle mie ricerche negli ultimi tre anni.
7. «Milano, 21.9.1984. Carissimo, ti mando la mia versione del canto V dell'Inferno dantesco. È un'operazione singolare (non credo sia mai stata tentata in Italia) e credo ti interessi. Ha una struttura ritmico-narrativa analoga alla tua pittura e una figuratività consonante con i tuoi più recenti e bellissimi lavori. La mia idea è semplice: presentare questa versione su Alfabetà (penso al gennaio 1985) con alcuni scritti critici (per es. Valesio, che è molto interessato) e una serie di disegni (se possibile, i tuoi...). Ho in mente un'altra possibilità (che mi ha suggerito Rosemary): continuare il lavoro almeno fino a tre cantiche e pubblicare un libro con un artista (sempre tu?). Ti allego un ritaglio di Publisher Weekly che può servire da orientamento. Che ne dici? Caramente, tuo Antonio». Per quanto riguarda i riferimenti al numero dantesco di «Alfabetà» e all'ancor più ambizioso progetto di riscrivere integralmente le tre cantiche, le idee sono rimaste allo stadio di abbozzo e non si sono conservati documenti che attestino alcuna pianificazione editoriale dantesca dopo il 1991.

assegnato il compito di proporre una nuova versione «into the languages of our time», come apprendiamo dalla *brochure* trasmessa da Martin Mooij.⁸

A partire dagli appunti e dall'esercizio di traduzione maturato in Olanda, Porta – unico fra tutti i poeti intervenuti al Festival – sistematizzerà un testo editorialmente autonomo. La «versione» di Porta presenta alcune caratteristiche di cui renderò conto soltanto brevemente, al fine di inquadrare, nel suo complesso, la collaborazione intermediale.⁹ Il procedimento tecnico più evidente riguarda la modernizzazione del lessico dantesco e la volontà di restituire al pubblico una lingua che è stata «imbalsamata» dalla mummificazione scolastica e da apparati polverosi di erudizione. Il motivo che spinge Porta a pubblicare la traduzione del canto di Paolo e Francesca è, in prima battuta, squisitamente educativo: bisogna ristabilire, *à la Barthes*, il «piacere del testo» dantesco, per riconsegnare il testimone dei classici ai lettori e agli studenti, strappandolo al monopolio di una bolla di accademici asetticamente specializzati. In un dattiloscritto conservato presso l'«Archivio Antonio Porta» e intitolato *Perché tradurre Dante* («maggio 1985»), Porta esplicherà alcuni presupposti metodologici e 'militanti' sottesi alla propria operazione. In primo luogo, la necessità di «trapiantare» l'universo (storico, politico, linguistico) di Dante travasandolo dalle «note al testo», dall'«a piè di pagina» al corpo centrale. Porta mira, dunque, a una riscrittura lirico-ermeneutica dei versi infernali, a metà tra l'attualizzazione e l'integrazione manualistica. Per fare un esempio testuale, Porta comincia con l'isolare alcune perifrasi mitologiche a cui il lettore di oggi non potrebbe più accedere (almeno senza l'ausilio degli apparati) perché non condivide più il «repertorio» iseriano di informazioni e di prerequisiti culturali del progenitore antico. Di fronte a questi *blanks* della ricezione, Porta agisce come una sorta di restauratore, forzando il testo di partenza per renderlo immediatamente parlante e comprensibile nello spazio stesso della versificazione. Si prenda come caso paradigmatico il ritocco da «L'altra è colei che s'ancise amorosa» (*If* V, v. 61) a «L'altra è Didone, suicida per amore», con la precisazione scolastica ma pedagogicamente funzionale del nome. Se talvolta Porta apporta delle trasformazioni accrescitive e inventariali della base originaria, in altri passi attuerà una complementare sottrazione, come avviene, al v. 137, nell'elisione (filologicamente discutibile) di «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse», che diviene «Quale strumento il libro, e chi lo scrisse», con la cancellazione pretestuosa di un appellativo che avrebbe potuto impedire una decodifica lineare del verso. In altri casi, infine, il poeta si impegna in un rischioso processo di modernizzazione della *Commedia*, che corrisponderà

8. Milano, Centro APICE, Fondo Antonio Porta, lettera di Martin Mooij ad Antonio Porta, 24 maggio 1985.

9. Per un più compiuto approfondimento sulla testualità di Porta, rimando, invece, a Portesine, 2023.

spesso, per il milanesissimo Porta, a una “nordificazione” delle forme verbali, con un passaggio dal passato remoto al presente: «disse Minòs a me, quando mi vide» (v. 17) diventa, ad esempio, «dice Minosse a me quando mi scorge».¹⁰

Dopo questa breve carrellata intratestuale, passiamo dunque all'analisi della litoserigrafia di Baruchello. Allo stato attuale degli studi, è impossibile ricostruire documentaristicamente il motivo per cui il lavoro dantesco era stato congelato per sei anni e recuperato proprio nel 1991. Tanto presso la Fondazione Baruchello quanto presso l'Archivio Porta non è rimasta alcuna traccia della corrispondenza epistolare intrattenuta in questo arco di tempo, anche se possiamo immaginare (almeno a ridosso della pubblicazione) un colloquio fattivo tra poeta e artista, ipotizzabile a partire da alcune specifiche scelte grafiche di Baruchello. Cominciamo da alcune osservazioni generali relative all'impostazione architettonica dell'immagine (Fig. 1). L'artista, infatti, progetta lo spazio in forma di gioco dell'oca, con una sequenzializzazione delle scene entro il perimetro di una ventina di rettangoli. I contenuti, verbali e iconografici, di questo tabulato cromaticamente saturo sono piuttosto eterogenei e spaziano dall'ipotesto dantesco all'universo immaginativo e iper-soggettivo dello stesso Baruchello. Apparentemente, il percorso del giocatore-osservatore viene disciplinato grazie all'ausilio di alcune frecce direzionali, che spesso, tuttavia, conducono a vicoli ciechi o a repentine inversioni di rotta, in un tradimento dell'itinerario teleologico e progressivo del *viator* trecentesco. Se la formattazione generale potrebbe legittimamente ricordare quella del fumetto,¹¹ la sintassi convenzionale dei *balloons* viene sconfessata dal funzionamento anti-narrativo delle sequenze, in una diegesi che non crea una storia ma ne boicotta continuamente l'avvio.

In questa catabasi postmoderna e combinatoria, ritroviamo intanto (e prevedibilmente) alcune citazioni testuali dalla riscrittura portiana, identificabili, in particolare, nelle scritte colorate in verde («o tu che vieni nel»; «oh anime in affanno»; «ora dal primo cerchio discendendo»)¹². È interessante notare,

10. Su queste ed altre modificazioni linguistiche, si veda l'esauriente saggio di Terreni, 2015.
11. Sono numerosi i lavori dell'artista in cui una vignetta viene interpolata a disegni o altri prelievi collagistici, provenienti perlopiù da romanzi, manuali o riviste specializzate. Piuttosto che la grafica esteriore dei fumetti (eccessivamente connivente con un immaginario *pop* lontano dall'artigianalità estetico-ideologica rivendicata da Baruchello), i *balloons* interessano al pittore nell'economia di un messaggio perenne di geometrie e di tecniche allotrope per 'inquadrare' il reale. In un paragrafo di *Sentito vivere* (1978) intitolato *ASSOCIAZIONI (libere)*, Baruchello constaterà l'arricchimento iper-disciplinare che informa l'attuale «spazio di un QUADRO», dilatato dai «mezzi che l'immagine offre, dopo che la pittura ha introiettato con quelle del fumetto e del disegno tecnico anche le esperienze della fotografia, del cinema, della televisione» (Baruchello, 1978).
12. Se raffrontate agli originali versi danteschi («O tu che vieni al», v. 16; «O anime affannate», v. 80 e «Così discesi del primaio», v. 1), le tre scritte possono aiutarci a misurare lo scarto rispetto alla *Commedia*, minimo nel primo caso (la variazione riguarda soltanto «nel»/«al») e massimo nel terzo esempio, con una trasformazione sintattica, lessicale e del modo verbale.

tuttavia, come in altri casi Baruchello abbia mantenuto una fedeltà non al committente Porta ma alla parola della *Commedia*, salvaguardando uno spazio di dialogo immediato e privato con la fonte. Ad esempio, Baruchello restaurerà la forma greca «Paris» (v. 67), che Porta aveva svecchiato in «Paride», proponendo una reintegrazione della base arcaizzante quasi inconciliabile con la modernizzazione didattica pianificata da Porta. Un caso analogo di 'adulterio' perpetuato a danno del co-artefice Porta si può individuare nel ripristino del sintagma «bufera infernal» (v. 31), che Porta aveva sciolto e 'italianizzato' in «bufera d'inferno».

Quest'ultima immagine ci consente di arrivare al cuore della nostra indagine, ossia la cannibalizzazione del repertorio illustrativo di Gustave Doré. Cercheremo di campionare tutte le citazioni disseminate da Baruchello sulla superficie della litoserigrafia, interrogandoci parallelamente sulla funzione strutturale che questi calchi mimetici vengono di volta in volta ad assumere rispetto al testo di Porta e all'ipotesto della *Commedia*. Se confrontiamo la *silhouette* di Dante e Virgilio che osservano i lussuriosi dalla sommità di una sporgenza rocciosa, disegnata da Doré a illustrazione dei vv. 31-32 («la bufera infernal, che mai non resta, | mena li spirti con la sua rapina»), non possiamo evitare di riconoscere una somiglianza copiativa con l'arrangiamento di Baruchello – che infatti appunterà, sopra le teste dei due personaggi: «In presenza della bufera infernal che etc.» (Fig. 2). Baruchello pare ricalcare e colorare, di fatto, le sagome buie di Dante e Virgilio tracciate da Doré, in un esercizio da eruditissimo *enfant prodige* della copiatura. L'utilizzo di questa specifica tavola di Doré, tuttavia, non si limita all'ingrandimento dei due poeti. A mio parere, la serpentina tratteggiata nella casella contigua del tabellone (su cui l'artista trascrive a matita un riferimento allo «schema approx. del moto») è debitrice della forma sinusoidale con cui Doré raffigura i dannati che volano nel cielo come «i gru» «faccendo in aere di sé lunga riga» (v. 47). Baruchello sembra estrapolare e poi ridurre a solida geometria la visualizzazione del movimento dei dannati sintetizzata dalla visione 'stroboscopica' di Doré, effettuandone quasi un diagramma tridimensionale, un modellino di studio statistico. Uno schema visivo approssimativamente paragonabile a quello di Doré si può ritrovare in uno dei centodue acquerelli (*The Circle of the Lustful. Francesca da Rimini*) realizzati da William Blake tra il 1824 e il 1827, in un progetto di illustrazione della *Commedia* non portato a termine per la sopraggiunta morte dell'artista.¹³ Anche qui i dannati vengono immersi in una serpentina circolare, eccentrica rispetto alle versioni linearmente 'piatte' concepite fino a quel momento.

13. Per un parallelismo tra l'illustrazione di Doré e l'immagine di Blake, rimando a Depoli, 2021.

Per tornare al 'lito-tabellone', l'interesse di Baruchello per la rendicontazione figurale del dinamismo dei lussuriosi riaffiorerà in un'altra casella, sulla cui superficie l'artista circonda con una freccia la «posizione della coppia», ribadita poi dalla sigla «PF» (Paolo e Francesca), già presente come legenda nella rappresentazione della serpentina infernale e destinata a comparire formalmente anche in altre caselle.

L'ossessione manifestata da Baruchello per questa materializzazione dimensionale del moto si può comprendere, forse, all'insegna di un appunto del cosiddetto *Diario Princeton* di Antonio Porta, datato 11 agosto 1984 e conservato presso il Centro Apice, dove leggiamo:

Traducendo il Canto V.

La genialità di Dante segnata dall'equivalenza tra la forma della bufera infernale e le forme delle galassie, a spirale. Spirale: forma della pulsione, del desiderio.¹⁴

Di certo, Baruchello non aveva accesso ai diari personali di Porta. Più probabilmente, invece, nelle conversazioni telefoniche o epistolari che accompagnarono il farsi della litoserigrafia, il poeta si sarà soffermato sull'importanza programmatica della connessione tra spirale dei dannati e spirale del desiderio – concretizzata da Baruchello in una sorta di planimetria pulsionale a colori.

Seguendo il percorso di questo gioco dell'oca intermediale, l'osservatore s'imbatte poi in una casella il cui debito con l'illustratore ottocentesco viene esibito senza alcuna dissimulazione enigmistica. Accanto a una Francesca immortalata nell'atto di sorreggere il corpo abbandonato di Paolo, Baruchello punta nel margine superiore destro: «volo sul dorso secondo G. Doré» (Fig. 3). Nel recuperare e nel rivendicare citazionisticamente la matrice di Doré, tuttavia, l'artista vi inocula una variante sostanziale. Nella contraffazione traduttoria di Baruchello, infatti, la colorazione rosata di Francesca garantisce ancora una sopravvivenza terrena quantomeno al corpo (e all'eros) dell'innamorata, mentre la testa già partecipa di quello stesso pallore mortuario che riveste il cadavere di Paolo. Anche nelle caselle limitrofe Baruchello spezzetterà una serie di dettagli anatomici che, proprio attraverso la colorazione vivacemente rosea, sembrano suggerire provocatoriamente come l'unica vita davvero ultraterrena sia quella della libido. È la corporeità desiderante di Francesca, e non la sua banale storia d'amore, a meritare il dono dell'immortalità. Una simile 'sfumatura' rappresenta, naturalmente, uno scarto non soltanto tonale ma ideologico rispetto all'illustrazione di Doré e alla lettera dantesca. Del resto, il protagonismo del desiderio di Francesca era al centro della riscrittura letteraria di Porta. Uno stralcio del già citato diario del 1984 recita, infatti: «Il talento del

14. Milano, Centro APICE, Fondo Antonio Porta, II, 222, 11 agosto 1984; la sottolineatura è di Porta.

peccatore carnale diventa il nostro desiderio. Ecco allora “il desiderio sorpassa la ragion”. “Sorpassa” Dante non poteva usarlo. Noi sì, interpretando Dante correttamente». ¹⁵ All'interno delle virgolette, Porta sta menzionando la propria traduzione del verso dantesco («nel desiderio sorpassan la ragione») che riportava, invece, la formula «che la ragion sottomettono al talento» (v. 39). La lussuria punita nell'*Inferno* si converte (iper-)modernamente in desiderio pulsionale e psicanalitico. Nel medesimo contesto del *Diario Princeton*, Porta ostenta l'originalità del proprio lavoro su Dante, sentenziando freudianamente: «Ho attraversato io l'amore, il desiderio, riattraversando Dante». ¹⁶ Quanto a Baruchello, l'artista offrirà una vita pittorica all'ossessione desiderante di Porta, inserendo, accanto a un tassello in cui si vede il ritratto 'fumettistico' del poeta, la scritta a matita «soggettiva di Nino» (Antonino – Antonio Porta), e attribuendogli, così, uno sguardo voyeuristico sulla nudità di Francesca.

Ancor più curioso si rivela un altro riquadro, in cui Francesca viene raffigurata con una ferita sanguinante nel costato, a rimarcare visivamente l'effero delitto di Gianciotto Malatesta. Il particolare viene esportato di peso da un'innovazione iconografica apportata da Doré nell'illustrare i vv. 73-75 («Poeta, volentieri | parlerei a quei due che 'nsieme vanno, | e paion sì al vento esser leggiere»). ¹⁷ Come ha già esaurientemente dimostrato la critica, infatti, Dante non aveva fornito al lettore alcuna indicazione relativa all'abbigliamento dei due innamorati o alla posizione reciproca dei loro corpi (cfr. ad esempio Marin, 2015, p. 12). Doré integrerà questa lacuna informativa mettendo in scena un abbraccio sensuale in cui il corpo di Francesca costituisce l'unica porzione illuminata in una superficie che, per il resto, rispetta la prescrizione stativa del buio infernale, isolando drammaticamente la donna attraverso un fascio di luce teatrale. In Baruchello questo protagonismo luministico di Francesca verrà convertito, addirittura, in un'amputazione radicale del corpo di Paolo, che quasi scompare come se fosse stato cancellato con uno degli odierni programmi di ritocco fotografico. Il pezzetto di addome che intuiamo appartenere a Paolo (non foss'altro che per la sigla «P» che vi galleggia sopra) è reso attraverso una sfumatura fosca di grigio, la stessa pigmentazione utilizzata per il pavimento infernale. Rispetto al tassello precedente, la sproporzione tra i due personaggi viene ulteriormente accentuata dalle diverse colorazioni che assumono contrastivamente i loro corpi – favorita, in questo caso, da una dialettica tra luce e ombra già presente nella fonte di Doré. È come se Baruchello enfatizzasse, attraverso una tavolozza pop-parossistica, una sproporzione narrativa già presente nel testo di Dante, che fa parlare, in una calcolata ventriloquia diegetica, la voce di Francesca senza far proferire verbo a Paolo (Fig. 4).

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

17. Cfr. soprattutto Farina, 2013, pp. 223-224.

Per quanto concerne il dettaglio della ferita sanguinante, Doré sembra dotare Francesca di autentiche stigmate d'amore, che la rendono simile a un'eroina epica o a una martire cristologica. In questa mutazione iconografica, il sangue continua a zampillare nonostante sia sopraggiunta la morte, in una sorta di contrappasso aggiuntivo. Accanto a questa ferita che non si rimargina, l'artista contemporaneo aggiunge una lista di *Note*, in cui, come in un block-notes o in un referto d'autopsia, appunterà vicino alla F di Francesca la «posizione della ferita da arma da taglio». A fianco alla D di Dante, invece, Baruchello scrive «alla vista del sangue D»; la didascalia prosegue nel rettangolo sottostante, in cui viene tratteggiato lo «svenimento del poeta» su cui si conclude il canto dantesco (nonché il *puzzle* baruchelliano, in basso a destra). In questo caso, mi pare più problematico ipotizzare un rapporto diretto con lo svenimento in Doré: soltanto la posizione è la medesima, con i piedi rivolti a sinistra, ma si tratta di una coincidenza troppo generale per presupporre una ripresa effettuale – anche perché le braccia, inarcate oltre la testa in Doré, giacciono verticalmente inerti in Baruchello. Il pittore suggerisce tra le righe un'originale e provocatoria esegesi di questo finale: non è stata l'empatia umana a far perdere i sensi a Dante, bensì la vista della piaga sanguinante. Non *pietas* creaturale, dunque, ma semplice emofobia, determinata dall'osservazione materiale di perdite ematiche, sulla base di un meccanismo logico di causa-effetto che esclude qualsiasi sfumatura trascendente o allegorica. A sottolineare questa correlazione razionalistica concorre il fatto che Baruchello utilizzi lo stesso punto di rosso per realizzare le gocce di sangue sul costato e il mantello che si intravede ai piedi del corpo svenuto di Dante. Suggestivo, peraltro, come Dante venga qui effigiato con l'epidermide dello stesso colore dei dannati, in un'equiparazione che rettifica la condizione privilegiata del poeta che attraverserebbe da vivo l'oltretomba – mentre, come avevamo già avuto modo di sottolineare, immortalmemente vivo, per Baruchello, è soltanto il desiderio di Francesca. Per tornare alle didascalie che incorniciano la ferita da taglio, invece, possiamo leggerle in parallelo a un brano di Antonio Porta estrapolato da una recensione al libro di D'Arco Silvio Avalle, *Modelli semiologici della Commedia di Dante*, pubblicata nel gennaio del 1976, in cui si legge:

Il secondo punto è l'individuazione del “fole amor”, l'amore impossibile (in Dante, Paolo e Francesca), del tema dell'inseguimento del «colpevole» da parte del marito tradito nel contesto antichissimo della «caccia tragica», la caccia all'uomo invece che all'animale. L'indizio è la presenza costante di una trappola, di una tagliola o di una lama che ferma o uccide l'eroe amoroso. Ci troviamo di fronte a un «residuo» narrativo arrivato fino a noi dalla civiltà della caccia, che acquista, a mio avviso, un significato in più. [...] Il tema “amore e morte” illuminato dalle lame lucenti dei popoli cacciatori supera il luogo comune romantico e ridiventa avventura (Porta, 1976).

Anche in questo caso, insomma, si può identificare una corrispondenza quasi interlineare tra i presupposti teorici con cui Porta ha approcciato il testo dantesco e la resa grafica di Baruchello. Per il poeta, al centro del V canto è collocato il *fole amor*, connesso al tema ancestrale della «caccia tragica». Oggetti contundenti o dispositivi del ferimento (come la trappola, la tagliola o la lama che uccide l'eroe amoroso) rappresentano i correlativi oggettivi del desiderio, nella doppia accezione di un desiderio che, in sé, uccide e ferisce come un coltello, ma che al contempo attira il ferimento e la rivalsa armata da parte degli antagonisti che intervengono per punirne gli eccessi.

Ad arricchire la campionatura degli affioramenti citazionistici sul tabellone di Baruchello, si può menzionare un'altra illustrazione, relativa, stavolta, al v. 4 («Stavvi Minòs e orribilmente ringhia»). Dalla tavola di Doré, Baruchello preleverà ben due dettagli iconografici: le ali del diavolo (Fig. 5), che vengono contrassegnate in modo inequivocabile grazie all'inclusione inedita di tre forconi, e la coda del giudice infernale. Per quanto concerne questo secondo dettaglio, Dante, com'è universalmente noto, scrisse che Minosse «essamina le colpe ne l'intrata | giudica e manda secondo ch'avvinghia» e poi «cignesi con la coda tante volte | quantunque gradi vuol che giù sia messa» l'anima (vv. 4-6). Baruchello ricalca soprattutto il particolare della punta della coda colorandola come quella di un serpente (Fig. 6), secondo un'iconografia che affonda le radici nella mitologia greca – e che era stata adoperata, ad esempio, da Michelangelo in un dettaglio celeberrimo del *Giudizio Universale*. La pigmentazione rende più evidente e quasi didascalica la natura serpentiforme di questa appendice, assecondando forse quella necessità pedagogica di restituire il testo dantesco alla fruizione immediata del lettore che era stata il vettore portante e autenticamente innovativo della riscrittura portiana. Dal momento che abbiamo dimostrato come la pressoché totalità dei dettagli iconografici del *puzzle* baruchelliano sia stata estratta e ritagliata dalle illustrazioni di Doré, potremmo ipotizzare la medesima acquisizione sottrattiva anche per un dettaglio apparentemente marginale e non connotato, ossia il famoso libro Galeotto. Del resto, la didascalia a matita correlata a questa casella componeva la scritta allusiva e troncata «si sa che certa letteratura» (sottinteso, naturalmente: «porta alla perdizione»).

Neppure i pochi spazi immuni dalla contaminazione con l'antecedente di Doré si rivelano del tutto trasparenti e 'nuovi'. Infatti, Baruchello ripete citazionisticamente alcuni dei *propri* schemi grafici più ricorsivi, a cominciare dal busto femminile disegnato di profilo per la copertina delle *Ballate della Signorina Richmond* di Nanni Balestrini (1977). Questo corpo angelicato ma acefalo diventerà una sorta di sigla dell'artista, nonché di identikit figurativo per il personaggio di Balestrini. Qui il dettaglio sembra incastonato quasi per proporre la sagoma *novissima* di una Francesca soltanto baruchelliana, senza

debiti mimetici contratti con Dante o Porta. Coerentemente il proprio status di dannata, peraltro, la *silhouette* femminile perde le ali; è un angelo caduto dal Paradiso della letteratura sperimentale all'Inferno dell'illustrazione dantesca.

Avvicinandoci alla conclusione, potremmo avanzare l'ipotesi complessiva che, se per Porta il referente da divorare (in un fiero pasto intertestuale) era un Dante avvertito come un oggetto desueto nelle mani del pubblico contemporaneo, per Baruchello il discorso sull'ipotesto si complica in misura ipertrofica. La litoserigrafia, difatti, si pone come un raffinato esempio di iper-traduzione polimorfa,¹⁸ dal momento che deve tenere insieme a) la versificazione originale della *Commedia*; b) la riscrittura modernizzata di Porta; c) il ciclo di Doré e, d) preservare l'originalità della propria voce.

Per quanto gli ipotesti, le citazioni e le autocitazioni disseminate sulla superficie designativa di Baruchello meriterebbero successivi approfondimenti e studi specialistici, mi servirò dello spazio delle conclusioni per azzardare una parziale sistematizzazione riassuntiva. Nell'analizzare il caso di Tom Philips, Lucia Battaglia Ricci ha parlato di una fagocitazione in chiave pop dei precursori, identificati nella triade Botticelli, Blake e Doré (Battaglia Ricci, 2018, p. XX). Questa tendenza è esponenzialmente presente anche nella litoserigrafia di Baruchello, sebbene qui la digestione pop si verifichi tanto come dialogo intestino e trasformativo con il precursore trecentesco (ad esempio, la pigmentazione della pelle di Francesca o la coda del serpente) quanto come inclusione della propria orgogliosa individualità artistica (la *silhouette* della signorina Richmond). La traduzione figurativa di Baruchello agisce, insomma, dentro e fuori dalla cornice del modello, inventando un metodo originale di coniugare il citazionismo più forsennato e un'ostinata fedeltà alla propria identità creativa. Rispetto a questi schemi visivi, potremmo dire che nella riscrittura del 1991 si assiste al passaggio da un riuso moderno e modernista del ciclo illustrativo di Doré a un'adozione postmoderna in cui il visibile esiste soltanto in forma di citazione e di autocitazione, nonché di gioco per adulti – come suggerisce l'adozione del tabellone-*puzzle*. In un saggio di Jean François Lyotard intitolato *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello* (1982), il filosofo introduceva al pubblico le superfici baruchelliane dichiarando che «non sono ovviamente che frammenti di corpi, di testi, citazioni, resti, prestiti, scatole da raccolta, bare» (Lyotard, 1982, p. 12), quasi dei vasi iconografici non comunicanti. Lyotard preciserà subito dopo che «ogni elemento è circoscritto da un tratto imperioso, coperto d'una lacca intensa, situato chiaramente su una tovaglia monocroma». Nel caso della litoserigrafia dantesca, l'impressione

18. Come afferma introduttivamente Battaglia Ricci (2018, pp. XV-VI), «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 più o meno complesso processo di elaborazione critica, di interpretazione e di valutazione del testo scritto».

di un montaggio modulare e giustappositivo è enfatizzata dalla griglia grafica delle caselle rettangolari, che sembrano quasi galleggiare su uno sfondo bianco (la «tovaglia monocroma» di Lyotard) che ne sottolinea l'artificiosità derivativa. Il filosofo parlerà poi di «una Bauhaus di rovine», espressione che potremmo adottare retrospettivamente come epigrafe per inquadrare l'intera operazione di Baruchello, che confeziona un dispositivo ottico precisissimo ma, al contempo, a-teleologico, non finalizzato a erogare messaggi estetici o interpretazioni universali. Lo sguardo dell'artista effettua una sorta di zoom cinematografico sui dettagli del canto V (e della propria stessa carriera pittorica), lungo un percorso che non conduce, perlopiù, a nulla. Le frecce che dovrebbero guidare il lettore-osservatore lo parcheggiano, invece, in punti ciechi, senza entrata o uscita, senza una redenzione conclusiva che giustifichi la tortuosità del cammino pluridimensionale. Non c'è una casella finale in questo gioco dell'oca; soltanto macerie di citazioni organizzate, per l'appunto, con la neutralità professionale e laboratoriale della Bauhaus.

BIBLIOGRAFIA

- Audeh, A. (2010). Gustave Doré's Illustrations for Dante's *Divine Comedy*: Innovation, Influence, and Reception. *Studies in Medievalism*, 18, 125-164.
- Arnaudo, M. (2021). La *Commedia* tra fumetti e videogiochi. In *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini* (pp. 670-703). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Bacci, G. (2015). *La parola disegnata. Il percorso di Mimmo Paladino tra arte e letteratura*. Pistoia: Gli Ori.
- Bacci, G. (Ed.) (2021). *Tom Phillips Dante's Inferno*. Pisa: ETS.
- Baruchello, G. (1981). *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-'81*. Bologna: Exit.
- Battaglia Ricci, L. (2018). *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*. Torino: Einaudi.
- Cole, W. (1994). Literal art? A new look at Doré's illustrations for Dante's *Inferno*. *Word & Image*, 10 (2), 95-106.
- Depoli, G. (2021). La rappresentazione dei lussuriosi fra il XIX e il XX secolo. *Arabeschi*, 17. Disponibile su <http://www.arabeschi.it/23-la-rappresentazione-dei-lussuriosi-fra-il-xix-e-xx-secolo/>.
- Farina, F. (2013). Dall'inferno al paradiso: appunti sulla trasformazione di Francesca da Rimini nelle arti visive tra XV e XX secolo. In F. Farina (Ed.). *Women in Hell – Donne all'inferno: Francesca da Rimini tra peccato, virtù ed eroismi* (pp. 207-226). Rimini: Romagna Arte e Storia.
- Lyotard, J. F. (1982). *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*. Milano: Feltrinelli.
- Marin, I. (2015). Dante's *Hell* Envisioned by Gustave Doré: An Overlooked Opening to Modernity. *International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication*, 4 (1), 8-18.
- Larchey, L. (1869, dicembre). Paru pour le Jour de l'An. *Le Bibliophile français*.

- Pallottino, P. (2021). L'illustrazione dantesca fra neoclassico, romantico e modernismo. In *La Commedia di Dante nello specchio delle immagini* (pp. 670-703). Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Porta, A. (1976). Una miriade di grandi e piccole scoperte. Recensione a D'Arco Silvio Avalle, «Modelli semiologici della *Commedia* di Dante». Giornolibri.
- Porta, A. (1991). *La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco*, con una litoserigrafia di Gianfranco Baruchello richiesta dal poeta. Novara: Cooperativa del Raccolto.
- Porta, A. (2009). *Tutte le poesie (1956-1989)* (a cura di N. Lorenzini). Milano: Garzanti.
- Portesine, C. (2023). *Dante e Baruchello: un dialogo a distanza*. Roma: Arbor Editions; in corso di pubblicazione.
- Terreni, A. (2015). Tra visione e voce: Antonio Porta e il canto V dell'*Inferno*. In P. Bertini Malgarini, N. Merola, & C. Verbaro (Edd.), *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumia (Roma, 10-13 giugno 2014) (pp. 549-556). Pisa: ETS, pp. 549-556.

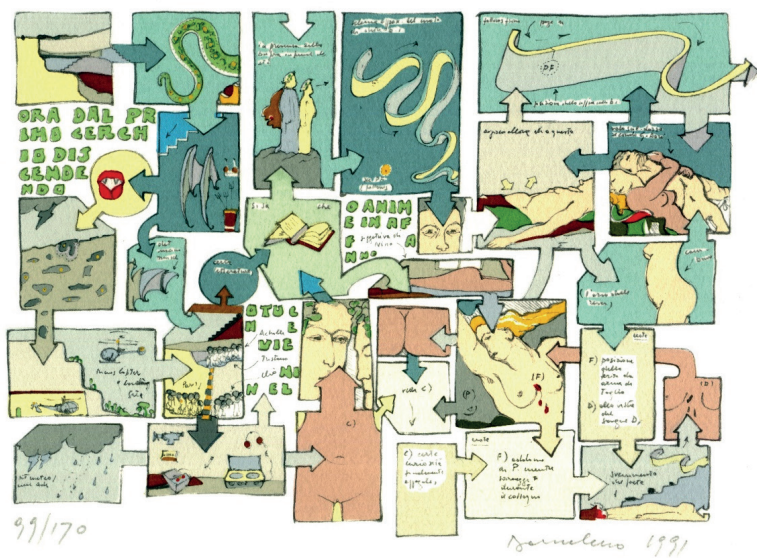


Fig. 1

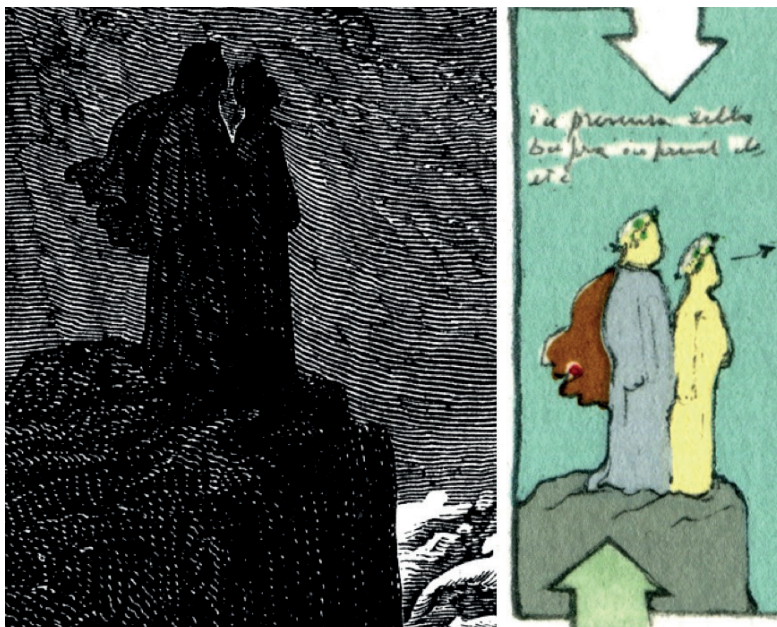


Fig. 2

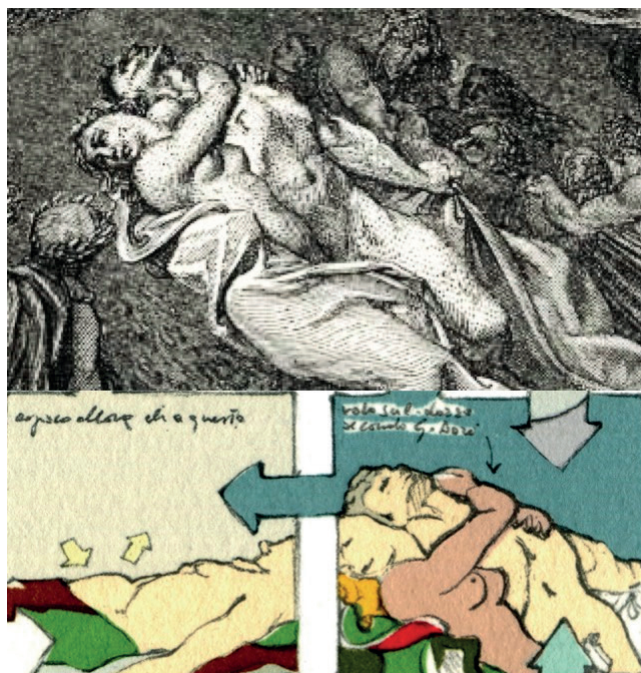


Fig. 3



Fig. 4

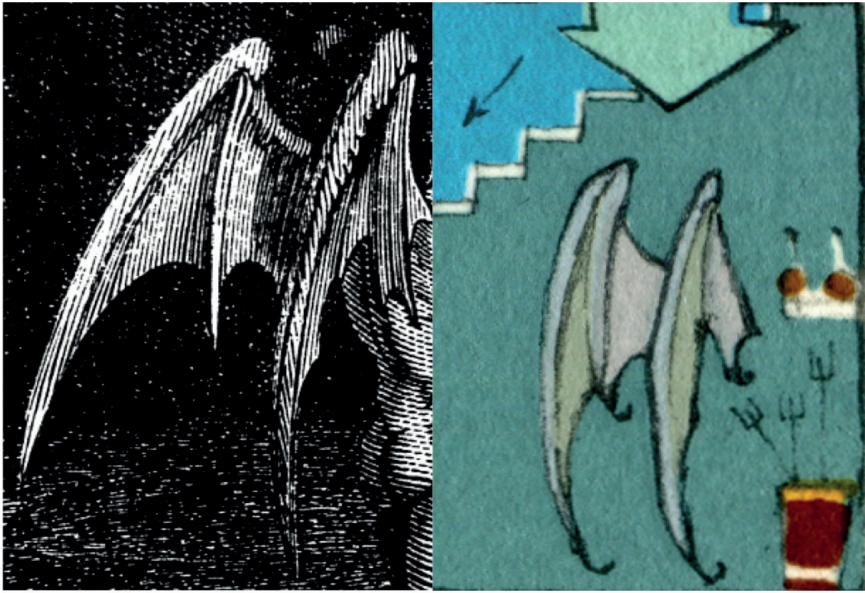


Fig. 5

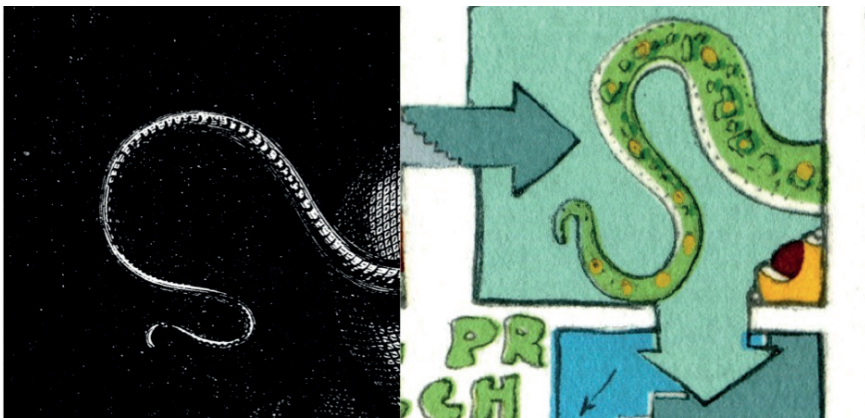


Fig. 6

