

**La linea come traccia dell'immaginazione, per l'immaginazione:
La Divina Commedia “opera totale” nei Contorni Danteschi di Bonaventura Genelli**
Antonella Ippolito – 6 settembre 2021

1. La Dante-Symphonie come progetto multimediale

Pochi compositori sono stati così avidi lettori come Franz Liszt. Il suo è un universo artistico in cui musica e letteratura si danno la mano, si nutrono a vicenda. Sono espressioni parallele di quel “tormento dei grandi pensieri”, quella “sete dell'impossibile”, che nel 1838, in una lettera alla contessa Marie d'Agoult, sua compagna di allora, il compositore definiva “le afflizioni più cocenti della nostra povera natura”. Ed in questo universo sono Dante e Goethe a lasciare la traccia più profonda e duratura. Accanto al *Faust*, la *Divina Commedia* è l'opera che il Maestro legge e rilegge senza riuscire a separarsene, che porta sempre con sé in viaggio e senza la quale, dichiara all'allievo August Stradal, non potrebbe vivere.

L'incontro di Liszt con Dante risale probabilmente agli anni Trenta dell'Ottocento. Avvenne forse per il tramite di Marie d'Agoult, più tardi ella stessa autrice di un saggio comparativo dal titolo, per l'appunto, *Dialoghi Dante-Goethe* (1866). Sopravvive nella memoria l'immagine della coppia che durante un soggiorno a Bellagio, sul lago di Como, legge l'opera dantesca nel parco di Villa Melzi, ai piedi di una statua rappresentante Dante e Beatrice. Si tratta di una ricostruzione idilliaca della realtà storica, resa canonica dalla biografia di Lina Ramann, che non coincide in tutto e per tutto con quanto ricostruibile dalla documentazione; eppure, corrisponde a una sorta di auto-identificazione di Liszt e Marie con i personaggi fiorentini – essa si rintracciabile nella corrispondenza e, in parte, nell'opera narrativa di Marie d'Agoult – di cui si accorse anche l'amica scrittrice della coppia, George Sand.

In questo periodo, il Dante che Liszt conosce ed ama non è quello della *Commedia*, ma più probabilmente quello della *Vita Nova*, l'operetta in prosa e versi dove si narra del suo primo incontro con Bice Portinari, poi Beatrice. In altre parole, è la figura quasi mitica che il rapporto con l'amata trasporta ad un livello superiore di purificante consapevolezza metafisica. Bisognerà aspettare almeno il 1837 per trovare tracce – ché di tracce si tratta, in quanto non disponiamo di scritti in cui Liszt descriva la sua posizione nei riguardi di Dante – di un interesse più marcato per la *Divina Commedia*, in rapporto con i primi segni di crisi nella relazione con Marie, ma anche con il primo soggiorno del compositore a Roma. La forte impressione tratta dal poema alimenterà la sua ispirazione spingendolo a ideare, già nel 1837, un'opera per pianoforte (più tardi oggetto di revisioni) dal titolo ispirato ad una poesia di Hugo, *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi sonata*.

Questo percorso, per così dire, personale va senz'altro considerato all'interno del clima generale del romanticismo, che non solo aveva promosso in tutta Europa un vero e proprio culto di Dante, ma, come vedremo, lo aveva fatto sottolineando espressamente la natura pittorica della *Divina Commedia*, la potenza rappresentativa che l'arte narrativa del poeta conferisce ad alcuni noti episodi. In questo contesto, un impulso decisivo dovette giungere a Liszt, proprio a Roma, dal contatto con gli artisti tedeschi della corrente detta dei Nazareni, che dei poemi di Dante, Ariosto e Tasso avevano fatto materia privilegiata. Così, nella ricerca personale del Maestro, l'arte figurativa si inserisce accanto alla letteratura come fonte d'ispirazione in sinergia con la musica. Un'annotazione del febbraio 1839 nel diario (noto con il titolo di *Journal des Zjjj*) rivela che già la *Fantasia quasi sonata* appartiene a un gruppo di opere direttamente ispirate sia dalla pittura che dalla letteratura e prelude alla grande Sinfonia che a breve ascolterete: “Se me ne sentirò la forza e avrò vita, tenterò una composizione sinfonica ispirata a Dante, più un'altra ispirata al *Faust* – fra tre anni –; e di qui ad

allora farò tre schizzi musicali: il *Trionfo della morte* (Orcagna), la *Commedia della Morte* (Holbein) ed un *Frammento dantesco*. ...”¹.

L’idea per l’interpretazione sinfonico-corale del poema dantesco come opera “totale”, dall’impianto multimediale *ante litteram*, nasce così. La *Commedia* come spettacolo di nuova concezione in cui la sintesi musica-testo-immagine avrebbe preso corpo in un diorama. Questo nuovo *medium*, inventato nel 1822 da Louis-Jacques-Mandé Daguerre, il pioniere della fotografia, doveva alle sue caratteristiche tecniche una popolarità destinata ad arrestarsi solo con l’avvento del cinema. La proiezione di immagini in successione continua su uno schermo trasparente, che attraverso giochi di luce e filtri colorati simulava movimento e variazioni di spazio e di tempo, permetteva di ottenere effetti di realismo notevoli, almeno all’epoca, e di rendere efficacemente particolari atmosfere nella messa in scena di opere e di *pièces* teatrali; ne sarà affascinato, tra gli altri, Wagner, per il suo *Parsifal*.

Era notissimo il diorama che il pittore teatrale Carl Wilhelm Gropius, in collaborazione con Carl-Friedrich Schinkel, pittore, architetto e scenografo, aveva allestito a Berlino al n.12 della Georgenstrasse: in un ampio salone capace di accogliere duecento persone, immagini larghe circa 20 metri e alte 13 metri mettevano in scena paesaggi in movimento, che entusiasmarono il pubblico, tra cui il drammatico *Incendio di Mosca*, opera di Schinkel. Un’affascinante ricostruzione degli effetti del diorama si deve alle installazioni, dal titolo *Naguère Daguerre*, realizzate nel 2012 dall’artista francese Jean-Paul Favand a partire da un modello del XIX secolo raffigurante un paesaggio del golfo di Napoli, recuperato e restaurato a questo scopo.

Negli anni Quaranta, Franz Liszt poté assistere a questi spettacoli in occasione di un soggiorno berlinese e ne trasse l’ispirazione per la messa in opera di un “Diorama mit Musik”, che, per l’appunto come *Gesamtkunstwerk*, “opera totale”, avrebbe prodotto una rappresentazione insieme lirica e scenica della *Divina Commedia*. Era prevista addirittura una macchina per simulare il suono della “bufera infernal che mai non cessa”, descritto nel quinto canto dell’*Inferno*. La principessa Carolyne zu Sayn-Wittenberg, compagna di Liszt dal 1848, che aveva avuto anch’ella modo di assistere al diorama di Gropius e Schinkel, appoggiò entusiasticamente il progetto e si disse pronta a finanziarlo. Il poeta marsigliese Joseph Autran avrebbe dovuto fare da librettista; e per quanto riguarda il supporto visivo, esso sarebbe stato fornito dai trentasei *Contorni danteschi* eseguiti dal pittore berlinese – a dispetto del nome – Giovanni Bonaventura Genelli. Liszt lo aveva conosciuto a Roma, dove l’artista aveva trascorso un lungo periodo di formazione; dei suoi ammiratori faceva parte anche Caroline zu Sayn-Wittenberg, tanto da averne favorito la nomina all’accademia d’arte di Weimar. Due lettere, risalenti al 1853 ed al 1855, attestano rapporti pieni di rispetto e simpatia; nella prima, Genelli si congratula per la laurea *ad honorem* conferita a Liszt dall’Università di Königsberg ed esprime il suo apprezzamento per il compositore e la principessa sua compagna; nella seconda, accetta ringraziando l’ospitalità offertagli dalla coppia presso la propria residenza a Weimar, la Villa Altenburg.

La proiezione dei *Contorni danteschi* avrebbe consentito di far scorrere davanti agli occhi del pubblico, contemporaneamente all’esecuzione della sinfonia, le scene centrali del viaggio ultraterreno di Dante. Non è chiaro in quale ordine Liszt volesse proiettare le immagini di Genelli, o se volesse servirsi di tutti i disegni o soltanto di alcuni; né risulta che abbia chiesto all’artista di fornirgli materiale per proiezioni a colori. L’ambizioso progetto, tuttavia, non si spinse oltre i primi abbozzi: furono soprattutto i costi esorbitanti a dissuadere Liszt dal perseguirlo oltre, soprattutto dopo che la principessa Sayn-Wittgenstein, che in un primo momento aveva entusiasticamente appoggiato l’idea, fu costretta da difficoltà economiche a ritirare il proprio sostegno. Si aggiungevano anche problemi pratici: Bonaventura Genelli non era Schinkel, che aveva esperienza pratica di teatro e di scenografia; la sua formazione esclusivamente accademica di pittore e

¹ Nota: le traduzioni in italiano di tutte le citazioni inserite nel testo sono di chi scrive.

disegnatore non gli consentiva di poter proporre soluzioni alle difficoltà di tipo tecnico legate alla realizzazione concreta dello spettacolo.

2. Bonaventura Genelli

Ma chi era Bonaventura Genelli, e perché i suoi disegni apparvero a Liszt come l'apparato pittorico ideale per la *Dante-Symphonie* quale spettacolo audiovisivo? Il lavoro di questo artista ha incontrato, a volte, un interesse limitato da parte del grande pubblico; e questo perché, anche se la sua lunga vita gli permise di assistere alla fioritura di una vasta gamma di movimenti artistici, egli rimase sempre fedele a una concezione classicista dell'arte, dovuta alla formazione (1814-1819) all'Accademia d'Arte di Berlino ed ai dieci anni trascorsi a Roma nello studio dell'arte antica e rinascimentale. Con la sua opera, Genelli prese sempre una certa distanza dagli sviluppi contemporanei; a Weimar, dove trascorse gli ultimi anni, si fece conoscere come rappresentante di una tendenza che cercava una rinascita dell'arte classica in un momento in cui all'orizzonte si profilava già la pittura naturalistica e realistica.

Nato nel 1798 in una famiglia di artisti di origine italiana, per tutta la sua vita Genelli fu noto soprattutto come disegnatore; nel quadro della sua vasta opera artistica (comprendente circa 1600 opere), i dipinti veri e propri rappresentano una piccolissima minoranza. In quest'ambito, fu autore di cicli grafici concepiti in parte come opere liberamente ispirate – è il caso delle serie *Scene dalla vita di un dissoluto*, *Scene dalla vita di una strega*, *Scene dalla vita di un artista* –, in parte come rappresentazioni sceniche su base letteraria. Di questo gruppo fanno parte composizioni cicliche dedicate alla Bibbia ed ai poemi omerici, come pure i disegni sulla *Divina Commedia*, realizzati tra il 1846 ed il 1849. La svolta verso la forma narrativa ciclica era per l'artista strettamente connessa all'idea del "poetico" o della "concezione poetica" come la "cosa più essenziale nell'arte": per "concezione poetica" egli intendeva la capacità di rielaborare in modo creativo spunti contenutistici tradizionali, per lasciarne emergere suggestioni del tutto nuove. Questo spiega la preferenza di Genelli per la trasposizione di materiali letterari, ed in particolare dei più grandi capolavori della letteratura mondiale, nell'arte figurativa.

L'interesse per la *Divina Commedia* risaliva alla sua giovinezza. Vi contribuirono specialmente due fattori: l'influenza di uno zio, l'architetto, erudito e scrittore Hans Christian Genelli (1763-1823), che aveva assunto la tutela del giovane Bonaventura dopo la morte del padre avviandolo alla lettura di Omero e di Dante, e la precoce familiarità con l'opera del pittore danese Asmus Jakob Carstens, autore di rinomate composizioni a tema dantesco ed amico di famiglia. Genelli lo considerò sempre il suo grande esempio. Decisivo fu anche il decennio romano, occasione per il giovane artista non solo di approfondire l'arte di Raffaello e Michelangelo e di divenire abile disegnatore di motivi mitologici ispirati alla scultura classica, ma anche di incontrare e frequentare una cerchia di artisti per i quali lo studio di Dante non era assolutamente una novità. Poco dopo il suo arrivo, Genelli poté vedere gli affreschi della cosiddetta *Sala di Dante*, che Joseph Anton Koch, all'epoca principale rappresentante dell'illustrazione dantesca, stava realizzando nel Casino di caccia di Villa Massimo. Koch divenne presto per Genelli un mentore, un maestro e un amico paterno e l'influenza che esercitò sulla sua tecnica del disegno fu determinante. Ma fu il ritorno in Germania a creare le condizioni per un intenso impegno personale con la *Divina Commedia*. A Monaco di Baviera, dove risiedette dal 1836 e creò tra notevoli difficoltà finanziarie i cicli biblici e omerici, Genelli ebbe occasione di assistere a una serie di conferenze sul poema dantesco. Ne scaturirono idee per un certo numero di composizioni indipendenti, presto note nei circoli artistici di Monaco, che divennero il preludio per un progetto più ampio: da più parti venne la richiesta di creare un ciclo dantesco sulla falsariga delle illustrazioni già pubblicate e per coprirne i costi fu organizzata una colletta. Nello spazio di tre anni, dal 1846 al 1849, vide così la luce un corpus di trentasei disegni. Incise in acciaio sotto la direzione del maestro, le immagini apparvero per la prima volta in consegne individuali di 4 fogli ciascuna, sotto il titolo *Umrisse zu Dantes Göttlicher*

Commodie (sic) e con una dedica al principe Giovanni di Sassonia (detto Philaletes), che in quegli anni era impegnato nella redazione di una traduzione di Dante poi divenuta celebre. Genelli la conosceva, come conosceva le traduzioni più note del poema in tedesco; questo è certo, mentre non sappiamo se padroneggiasse l'italiano abbastanza bene da poter misurarsi direttamente con l'opera in originale.

La prima edizione, tuttavia, fu per l'artista una delusione sotto molti aspetti. In una lettera del novembre 1847, egli lamenta la carenza delle incisioni da un punto di vista puramente artistico: in particolare la resa delle scene infernali mancherebbe di "sentimento ed energia". Inoltre, si rammarica della riluttanza del grande pubblico a impegnarsi con il difficile materiale della *Divina Commedia*. In effetti, in assenza di qualsiasi didascalia, sia la funzione e il significato degli elementi pittorici nelle singole scene che la connessione degli episodi in una trama narrativa coerente presuppongono la conoscenza del testo come indispensabile. Questo effetto indesiderato fu contrastato nella seconda edizione, pubblicata Lipsia nel 1865 in occasione del sessantesimo anniversario della nascita di Dante. Accanto a una prefazione esplicita sull'artista ed il suo tema da parte di Max Jordan, direttore della Galleria Nazionale di Berlino, ogni disegno era stavolta corredato dai versi originali volta per volta illustrati e parafrasati in tedesco e in francese. Ciò contribuì molto alla chiarezza delle illustrazioni e quindi al maggior successo della nuova edizione presso un pubblico sia di appassionati d'arte che di lettori, tanto che fu ripubblicata già nel 1867.

In possesso della Fondazione Classica di Weimar, dove Genelli trascorse gli ultimi anni della sua vita fino alla sua morte il 13 novembre 1868, esistono ancora 24 disegni a inchiostro su carta da lucido gialla, bianca e marrone, che si avvicinano molto ai fogli pubblicati; si tratta di copie successive delle illustrazioni di Dante o di studi preliminari per alcune delle singole figure qui integrate. I disegni originali utilizzati per la pubblicazione, invece, arrivarono al Gabinetto delle Stampe di Dresda nel 1908 dal lascito di un noto collezionista, che li aveva acquistati dopo la morte dell'artista. Ad eccezione degli anni della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra, quando furono trasferiti rispettivamente nel castello di Weesenstein e nell'Unione Sovietica, sono ancora oggi conservati a Dresda con il numero d'inventario 1908/145-180.

3. La messa in scena della *Commedia* nei *Contorni danteschi*

Non sopravvive alcuna dichiarazione da parte dell'artista circa la sua interpretazione di Dante e della *Divina Commedia*. Dobbiamo quindi limitarci, per farcene un'idea, a quanto emerge dai disegni. Da un punto di vista stilistico, Genelli offre una rappresentazione estremamente idealizzante. Le esperienze di Dante pellegrino nell'aldilà sono trasfigurate attraverso un "filtro" estetico orientato, in linea con i postulati di Winkelmann, all'idea di bellezza dell'antichità greca. La semplicità e l'essenzialità formale che a questo ideale si accompagnavano determinano l'assoluta economia con cui viene trattato ciascun momento del poema. La selezione delle scene illustrate, sedici ispirate all'*Inferno*, dodici al *Purgatorio* e otto al *Paradiso*, è stata interpretata da alcuni studiosi come soggetta a una certa arbitrarietà; ma diventa comprensibile se si tiene conto, da un lato, della particolare popolarità di certi episodi e figure nell'illustrazione dantesca contemporanea e, dall'altro, del contesto culturale generale dell'epoca. Si può supporre che Bonaventura Genelli conoscesse gli scritti del teorico dell'arte Carl Ludwig Fernow, autore, tra l'altro, di una biografia di Asmus Jakob Carstens, il grande modello di Genelli, pubblicata nel 1806 con dedica allo zio Hans Christian Genelli. Alcune dichiarazioni di Fernow possono far luce sui criteri che possono aver guidato l'organizzazione delle immagini all'interno del ciclo, a partire da una definizione di "illustrazione" caratterizzata in primo luogo dai concetti di "bello" e "interessante". Nei suoi *Studi Romani*, Fernow si chiede cosa sia lo "scopo della pittura" e lo individua nell'offrire la "bella rappresentazione di un'azione interessante che si spieghi da sola". La comprensione delle varie scene o del loro sviluppo come singoli momenti di un costrutto narrativo rappresenta per l'artista visuale un'area

problematica: e a questo proposito, Fernow propone l'idea di una "pittura drammatica". Lo scopo della pittura drammatica, scrive, esige "che nell'ambito dei vari momenti, che insieme compongono una trama completa, l'artista scelga quello più ricco di contenuto, più espressivo, più interessante, [...]. Possono essere appropriate alla sua arte [...] unicamente quelle scene la cui rappresentazione nel momento scelto contiene in sé le connessioni alla base dello svilupparsi [degli altri punti della trama], le ragioni che li determinano e il loro svolgersi, riuscendo nel contempo a renderli chiari; altrimenti l'immagine, di per se stessa, non sarebbe comprensibile".

In una direzione simile punta un altro saggio, *Über die Gegenstände der bildenden Kunst (Sugli oggetti dell'arte figurativa)* di Johann Heinrich Meyer (1760-1832), amico e consigliere artistico di Goethe, pubblicato nel 1798. Sullo sfondo di una concezione generale dell'arte incentrata sulla rappresentazione dell'uomo come opera suprema della natura, questo scritto raccomanda il ciclo pittorico come forma particolarmente adatta a rappresentazioni storiche di particolare complessità. I fattori decisivi per l'efficacia del prodotto pittorico sono, secondo Meyer, la coerenza e la coesione del concetto di base: compito principale dell'artista è quindi assicurare che le singole rappresentazioni si completino a vicenda in termini di contenuto. A tal fine, egli dovrebbe illustrare i momenti più significativi della trama generale, senza che questi siano troppo distanti tra loro, e "legarli" insieme attraverso strategie appropriate. In particolare, il costante apparire di una figura principale facilmente riconoscibile dovrebbe guidare lo spettatore a tenere a mente il filo continuo degli eventi narrati e contrastare la comprensibilità, di per sé limitata, delle singole scene ripercorrendone la relazione in termini di contenuto.

È su questo quadro teorico che Genelli sembra avere basato i suoi cicli grafici sull'epica omerica e su Dante. In particolare, le immagini della *Divina Commedia* sembrano tenere particolarmente conto delle istruzioni di Meyer. Con una certa libertà, vengono affiancate singole "istantanee" da Inferno, Purgatorio e Paradiso, per cui lo sviluppo del contenuto e la comprensibilità dei singoli momenti in relazione all'originale dipende, nella seconda edizione, dai riferimenti alle fonti e dai riassunti allegati. Così, la trasposizione figurativa del poema termina con l'undicesimo canto del Paradiso; per il resto, al lettore viene offerto un riassunto, in modo che possa seguire l'ulteriore svolgimento degli eventi fino alla fine. Nel concepire il ciclo pittorico, l'artista si concentrò inizialmente su figure ed eventi che trovavano grande risonanza nell'illustrazione europea (come Paolo e Francesca, a cui Genelli dedica due scene, oppure l'attraversamento dello Stige, reso notissimo dal dipinto del 1822 *La barque de Dante* di Delacroix) o su temi popolari presso i romantici tedeschi, come i sogni di Dante. Si trattava in ogni caso di episodi caratterizzati da un alto grado di drammaticità, o che in qualche modo contenevano reminiscenze di situazioni mitico-fiabesche. Ripetendo singoli dettagli e figure come elementi guida o anticipatori, che preparano lo spettatore a ciò che segue o assumono una funzione chiave per la comprensione, egli mirava a rafforzare la connessione narrativa tra i singoli fogli. La figura femminile che appare nel disegno per *Inf.* III nel ruolo della peccatrice in piedi davanti a Minosse rappresenta un esempio di questa procedura, perché è riconoscibile a posteriori come Francesca da Rimini. Inoltre, un aumento della coerenza narrativa all'interno del ciclo si ottiene organizzando gruppi di immagini intorno ad un asse tematico comune, in connessione con un episodio o con una particolare scena; a questo proposito, Genelli sembra applicare alla narrazione pittorica ciclica i requisiti teorici della "pittura drammatica" nel senso descritto da Fernow. In cicli "interni" comprendenti due o tre disegni ciascuno, quindi, egli mette in scena, oltre alla storia degli amanti di Rimini, gli eventi che si svolgono sullo sfondo delle *Malebolge*, descritti nel ventunesimo e ventiduesimo canto dell'*Inferno*; due disegni successivi illustrano la storia di Buonconte da Montefeltro dal quinto canto del Purgatorio; inoltre, degli otto pannelli del Paradiso, quattro fogli sono dedicati alla vita di San Francesco (*Par.* XI). Anche i disegni dei cieli della Luna e di Mercurio in *Par.* IV e VI formano un gruppo a sé.

Se l'*Inferno* sembra ispirare particolarmente l'illustratore – un elemento che la *Commedia* di Genelli ha in comune con le opere dantesche di Joseph Anton Koch – ciò avviene non solo a causa dell'effettiva difficoltà di visualizzare i temi, sempre più astratti, del *Purgatorio* e del *Paradiso*, ma anche in relazione con il particolare rilievo dell'elemento umano nella prima cantica; e l'essere umano, anzi il corpo umano, rappresenta per Genelli il punto focale dell'intera sua opera. "L'uomo", così scrive nel 1869 Peter von Cornelius in un saggio dedicato a Genelli nella rivista *Unsere Zeit*, "è per lui l'universo. Nel corpo dell'essere umano [...] si sviluppa e forma tutto ciò che contiene la storia dello spirito umano, tutto ciò che dell'essere umano muove lo spirito e l'anima". A questo scopo, il mito e l'immaginario religioso cristiano si offrivano come due basi particolarmente espressive per la rappresentazione dell'"elemento generalmente umano" (*das allgemein Menschliche*). Se il mito classico appariva come "la personificazione profonda della forza della natura", la religione forniva un repertorio di temi ampiamente diversificato che rendeva possibile rappresentare l'essere umano "in tutta una scala di virtù [...]: da un lato nel suo elevarsi al livello di Dio, dall'altro nel suo degenerare attraverso tutta una catena di malvagità, a un livello diabolico". In questo senso, l'incontro tra il mitico-fiabesco, il religioso e il "generalmente umano" che caratterizzava la *Divina Commedia* rendevano il poema un soggetto particolarmente attraente, ma anche impegnativo per l'artista. Le scene selezionate acquistano spesso un valore esemplare, per così dire, globale, che trascende le epoche e può pertanto dispensare l'illustratore da una resa dettagliata del testo di Dante, come pure l'osservatore da una conoscenza approfondita di esso. Le creature dell'inferno, immaginate secondo il canone della bellezza classica, esemplificano bene la strategia di astrazione simbolica degli eventi narrati. Nel raffigurare Minosse nel disegno per *Inf.* V, Genelli si discosta chiaramente dalla sua fonte letteraria. La figura statuaria con la coda di drago ricorda sì l'immagine di Minosse della Cappella Sistina, essa stessa ispirata da Dante. Tuttavia, al giudice infernale non vengono attribuite chiare caratteristiche demoniache; è raffigurato piuttosto in trono ed incoronato, sottolineandone così il potere inesorabile attraverso il ricorso al tipo iconografico del re giudicante. La postura fisica qui è, si direbbe, investigativa-inquisitoria piuttosto che minacciosa. Nel trasformare la scena in immagine, facendola vivere allo spettatore dalla prospettiva di Dante e Virgilio, Genelli enfatizza così il motivo della giustizia e coerentemente con questa idea cancella altri elementi del testo dantesco. D'altra parte, aggiunge la figura del diavolo che accompagna ogni dannato, che dirige uno sguardo quasi pietoso sul peccatore quasi a interpellarlo sul significato della scena. È su questa base, e non solo alla luce del ritorno stilistico al classicismo antico, che possiamo ulteriormente comprendere il procedimento con cui Genelli modella le figure incontrate da Dante rendendole anonime. Così i tiranni, che Dante chiama per nome nel dodicesimo canto dell'*Inferno*, non sono più identificabili nell'illustrazione, ma semplicemente segnati da elementi come la corona o l'elmo come esempi emblematici del potere terreno. Nessuna delle figure messe in scena può quindi essere chiaramente identificata, nel disegno sul canto XII dell'*Inferno*, come Guido da Monforte, che invece nel testo si distingue come "ombra da l'un canto sola" (*Inf.* XII, 118). Tutte le figure della composizione pittorica sono piuttosto disposte per creare un movimento leggermente ascendente, che dirige gradualmente l'occhio dell'osservatore verso un personaggio coronato seduto e verso i centauri portando all'attenzione la rappresentazione allegorica della tirannia quale tema centrale del canto.

4. Il contesto culturale delle incisioni di Genelli: la riscoperta di Dante nel Romanticismo tedesco

Le specificità della *Divina Commedia* di Bonaventura Genelli non possono essere comprese senza considerare il contesto culturale in cui nacque il progetto. Quali erano le tendenze dell'illustrazione dantesca dell'epoca e quali, in particolare, fanno da sfondo alla scelta del disegno a contorno come dispositivo stilistico privilegiato per riprodurre i contenuti? Uno sguardo necessariamente breve alle premesse teoriche che, a partire dalla fine del Settecento, portarono

L'arte tedesca a riscoprire il poema di Dante come repertorio tematico mostra come questa scelta non corrisponda solo alla preferenza personale dell'artista: essa si iscrive anche in un preciso quadro culturale che vede nell'arte della linea il mezzo espressivo adeguato alla trasposizione "visuale" di forme poetiche. Il primo approccio della modernità alla *Commedia* come repertorio di motivi, immagini, figure e storie storicamente osservabili e creativamente elaborabili aveva avuto luogo, prima che in Germania, in Inghilterra. Qui, già nel Settecento, Jonathan Richardson, nel tradurre il XXXIII canto dell'*Inferno*, aveva fatto riferimento all'episodio di Ugolino per illustrare la teoria manierista dell'unità di tutte le arti, mettendo a confronto il testo poetico con la sua interpretazione artistica: e ricordando l'esempio di un bassorilievo allora attribuito a Michelangelo (lo incontreremo ancora) incoraggiava un immaginario pittore a misurarsi con la storia del conte pisano, con suggerimenti concreti. Nell'ambito di una crescente rivalutazione dell'elemento "patetico" ed emozionale, il tema suscitò un interesse entusiasta tra gli anticlassicisti ed ebbe un impatto considerevole anche in Germania, dove l'opera di Richardson fu ampiamente letta in traduzione francese: nella *Divina Commedia* si cominciò a vedere un esempio emblematico di opera poetica dalla straordinaria potenza espressiva, paragonabile, per così dire, a un "quadro dipinto con le parole"; e per provarlo, si faceva riferimento, oltre al canto di Ugolino, all'incontro di Dante con Paolo e Francesca. Alla fine del diciottesimo secolo, il poema, nel suo insieme, è visto come un vero e proprio repertorio di motivi che possono essere liberamente scelti e combinati. Una sorta di "valore aggiunto" sembra risultare da un lato dalla qualità dell'opera come modello esemplare di epica religiosa, dall'altro anche dalla storicità delle figure e delle vicende descritte e narrate da Dante, oltre che del mondo che esse incarnano; in altre parole, proprio da quell'essere ancorato nella visione medievale del mondo, che i teorici illuministi sottolineavano come un difetto del poema. Nella discussione vi è pieno consenso sul potenziale intrinseco della *Divina Commedia* come ritratto epico-drammatico dell'umanità, basato sull'insuperata capacità del poeta di ritrarre in modo vivido i personaggi che volta per volta appaiono, rendendoli la rappresentazione sensibile di una vasta gamma di sentimenti, virtù e vizi; queste caratteristiche ricevono lodi incondizionate, al di là del disaccordo su singole questioni teoriche all'interno del dibattito. In relazione ai passi della *Divina Commedia* più commentati dal punto di vista poetico-teorico, si possono rintracciare, a livello di motivi, alcune tendenze che hanno effetto non solo sul piano letterario, ma anche su quello artistico-pittorico, e attirano l'attenzione soprattutto sugli amanti riminesi e sull'episodio di Ugolino. Questa prima attenzione globale per il "poema sacro" come opera d'arte universale o fonte di potere creativo si accentua gradualmente nel contesto del primo Romanticismo e costituisce l'occasione per una riflessione che con sempre maggiore frequenza mette a fuoco il dialogo tra poesia e pittura attraverso l'illustrazione come processo di "ri-poetizzazione".

È a partire da queste premesse che la *Divina Commedia*, proprio per la sua profonda, multifaccettata versatilità risultante dalla dialettica tra il "massimo dell'individuale e il massimo dell'universale", venne presto considerata dall'estetica romantica come il primo, significativo esempio di "poesia universale progressiva", nelle parole di Friedrich Schlegel; una poesia "totale", ad ampio spettro stilistico e tematico, costituita da un processo infinito di superamento dei confini tra i generi; "l'unico sistema di poesia trascendentale", nelle parole di Schlegel stesso, poesia che, per citare il frammento 116 dell'*Athenaeum*, "[...] come l'epica, può diventare uno specchio di tutto il mondo circostante, un'immagine dell'epoca" e allo stesso tempo "librarsi, più di tutto, nel mezzo tra il rappresentato e chi lo rappresenta [...] sulle ali della riflessione poetica, potenziare via via questa riflessione e moltiplicarla, come in una serie infinita di specchi". Dante prende così posto accanto a Shakespeare e Goethe in quella che i romantici chiamano la "grande triade della poesia moderna". In questo contesto, seguendo la teoria romantica dell'arte che trascende i generi, si fa a più riprese riferimento all'affinità della *Commedia* con i capolavori della pittura e in particolare al parallelo Dante-Michelangelo come archetipi dell'artista moderno, tracciando un parallelo tra l'effetto estetico del poema e quello de *Giudizio Universale* della Sistina, come farà Ludwig Tieck, attivamente

coinvolto nella cerchia dell'Accademia Dantesca di Giovanni di Sassonia ed egli stesso attivo come traduttore di Dante.

5. La linea di contorno come traduzione appropriata della poesia

La discussione in atto nel periodo romantico sulla creazione artistica e letteraria approfondisce, in stretta relazione con il potere evocativo della "poesia universale" auspicata da Schlegel, l'efficacia del disegno lineare come mezzo espressivo corrispondente alla parola poetica e, pertanto, appropriato per tradurla in immagine, e ciò a dispetto di tutte le contraddizioni e le differenze tra le posizioni teoriche in merito, che non ci interessa qui esaminare. Già la cultura neoclassica aveva posto la linea come concetto estetico al centro di una complessa discussione teorica, facendo riferimento all'opposizione tra disegno e colore già presente nella teoria dell'arte rinascimentale. Al disegno era attribuita una speciale potenza espressiva, che risulta dal suo carattere, in linea di principio, "aperto". La semplicità della rappresentazione riduce il riferimento alla realtà, "de-individualizza" le figure e gli oggetti effettivamente riprodotti e sembra quindi negare loro un ruolo di portatori esclusivi di un unico, principale significato: lascia all'osservatore una notevole libertà nell'interpretazione dell'immagine. Come osservava Winkelmann, la rinuncia al dettaglio superfluo e l'assenza di qualsiasi allusione alla materialità attraverso il colore o il contrasto chiaro-scuro permettono di conservare la forma e la struttura senza fornire un'immagine reale di ciò che viene raffigurato, lasciando aperta tutta una serie di possibilità immaginative e interpretative. Come il linguaggio poetico e retorico, quindi, la linea non fa che evocare la realtà, sfidando l'osservatore a usare le proprie facoltà creative per immaginare o completare ciò che vede.

All'inizio dell'Ottocento, per una singolare coincidenza, la discussione sul potere evocativo dei disegni di contorno è legata a un momento significativo della storia dell'illustrazione dantesca. L'enorme risonanza europea di un ciclo d'immagini sulla *Commedia*, e cioè le composizioni neoclassiche di John Flaxman, divenne l'occasione per discutere le questioni relative al reciproco avvicinamento tra disegno e poesia, i punti in comune tra scrittura e immagine e la possibilità di una visualizzazione del testo poetico con effetti creativo-produttivi. Nel dibattito su Flaxman si cristallizzarono i punti essenziali della discussione estetica in atto all'epoca. Particolarmente significative sono le osservazioni che il secondo dei fratelli Schlegel, August Wilhelm, propose nel 1799 nel saggio *Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss (Sui disegni a illustrazione di poesie e i contorni di John Flaxman)*. Qui, Schlegel affronta le specificità del contorno rispetto ai vantaggi che esse implicano per la mediazione visiva del materiale poetico, e illustra, con l'esempio delle tavole dantesche la propria concezione di intermedialità basata sull'idea di una visualizzazione della "sostanza primordiale poetica", sottolineando la necessità per gli illustratori di perseguire in primo luogo una netta indipendenza dell'immagine e della poesia; una "concordia senza servitù", come egli la definisce. Il ciclo grafico, come procedimento di messa in scena, si presenta particolarmente adatto a questo scopo. Infatti, al suo interno i singoli momenti strettamente connessi, la cui piena interpretazione è rivelata solo dal loro contesto, attirano costantemente l'attenzione sull'insieme, così che immagine e testo sembrano rimanere indipendenti e tuttavia scivolare l'uno nell'altro. Seguendo le tesi sull'"analogia" della poesia e del disegno di contorno appena menzionato, Schlegel vede ora concretizzarsi nei disegni danteschi di Flaxman un "delizioso spettacolo dell'interazione di due arti". Le *Compositions from the Divine Poem* confermano così la possibilità di un "accompagnamento pittorico" dell'opera poetica, al cui interno i singoli artisti assumono una reciproca funzione complementare: "L'artista visivo", scrive l'autore, "ci metterebbe a disposizione un nuovo organo per sentire il poeta, e quest'ultimo a sua volta interpreterebbe nel suo elevato dialetto l'affascinante linguaggio cifrato delle linee e delle forme." In questo senso, i disegni di contorno rappresentano non tanto un'illustrazione di ciò che è descritto o raffigurato sul piano letterario, ma piuttosto un linguaggio formale "cifrato" corrispondente alla natura della poesia, i cui vantaggi rispetto ai modelli convenzionali di

illustrazione Schlegel discute in dettaglio. A differenza dalla maggior parte delle incisioni su rame diffuse all'epoca a corredo di opere letteraria, che anticipano molto l'immaginazione del lettore attraverso un'abbondanza di indicazioni visive, il disegno di contorno non fornisce un'illustrazione di tipo imitativo: al contrario, esige un impegno produttivo con l'originale puntando all'impressione totale e lasciando libero spazio all'osservatore. Nella visione di Schlegel, la potenza espressiva della linea sta molto al di là della sua funzione di rappresentazione, situandosi piuttosto nel suo riferimento a una realtà poetica che non è direttamente rappresentabile. Visto in questa luce, il contorno con i suoi "spazi vuoti" rappresenta un procedimento illustrativo che corrisponde alla natura e all'essenza della poesia proprio per il suo carattere suggestivo, che si condensa nel concetto centrale del geroglifico: "Il vantaggio essenziale, tuttavia, è che l'arte visiva, quanto più si ferma ai primi lievi accenni, tanto più funziona in modo analogo alla poesia. I suoi segni diventano quasi dei geroglifici, come quelli del poeta; l'immaginazione è chiamata a completare e a sviluppare autonomamente secondo lo stimolo che riceve, invece che il quadro eseguito la cattura venendo a soddisfarla. [...] Come le parole del poeta sono in realtà incantesimi di vita e di bellezza, ma del potere segreto contenuto nelle varie parti che le costituiscono non ci si accorge, così, nel caso di un contorno ben riuscito, sembra una vera magia che tanta anima possa abitare in così pochi e delicati tratti". La dinamica delle linee e delle forme nel disegno di contorno, già descritta come "linguaggio cifrato", coinvolge lo spettatore nella operazione delicata di ricerca di significato nell'opera d'arte stimolando tutte le forze dell'interpretazione, soprattutto perché l'alto grado di astrazione permette di trascendere l'orizzonte di riferimento storico e contenutistico del testo poetico. La rappresentazione dei contorni e la poesia si rivelano essere "incantesimi" dalla natura affine, caratterizzati dall'invito implicito a completare ciò che è solo accennato, in virtù della propria immaginazione o attingendo alla propria conoscenza ed esperienza. È proprio questo potere che sembra predestinare i disegni di contorno alla trasmissione visiva del materiale letterario, ed in particolare ad un testo "universale" come la *Divina Commedia*.

6. Genelli e Parte della linea

Bonaventura Genelli resta, dal punto di vista artistico, un classicista convinto; e pure assai diverso da Flaxman. L'analogia tra i suoi disegni e quelli dell'artista inglese è stata per molti versi sopravvalutata; ad un esame più attento, le due interpretazioni della *Commedia* divergono in aspetti di centrale importanza. Certo, il rigore, la ricerca dell'astrazione idealizzante e la stilizzazione sono caratteristiche comuni a entrambi gli artisti; anche Genelli si vedeva inserito nella tradizione artistica risalente all'antichità come repertorio di forme espressive "universalmente poetiche"; conosce i disegni di Flaxman e ne adotta occasionalmente alcuni temi. L'affinità si limita però, essenzialmente, all'uso di una determinata procedura, cioè la resa lineare delle scene attraverso il contorno; mentre le premesse estetiche e la lettura-interpretazione del testo che traspare dalle immagini mostrano notevoli differenze. Le stampe di Genelli trasmettono un'idea del disegno ed un rapporto con il modello poetico che si discostano assai chiaramente dall'astrazione totale dell'artista inglese, ispirata alle antiche pitture su vaso. Possiamo ben rendercene conto dalla tavola dedicata al nono canto dell'*Inferno*, con la scena del colloquio tra Dante e Farinata degli Uberti. Flaxman la raffigura con una forte simmetria centrale, sulla cui base sono disposti i personaggi, decisamente statiche. Nella tavola di Genelli, pur stagliandosi contro uno sfondo caratterizzato dal minor numero possibile di dettagli, le figure non sono concentrate e ridotte ad una sola linea fortemente pronunciata nel senso di un "puro contorno", ma si orientano più verso il modello della scultura classica, rivelando nello stesso tempo chiaramente l'ispirazione michelangiotesca. L'attenzione è volta soprattutto a fornire una resa attenta e anatomicamente plausibile dei gesti e della postura, che evita torsioni dall'aspetto innaturale ed è utilizzata da un lato per veicolare emozioni, per esempio attraverso le espressioni dei volti, dall'altro come mezzo per creare profondità spaziale. Il profilo di tre quarti completa la vista laterale e frontale predominante nelle

grafiche di Flaxman, compensando parzialmente la mono-dimensionalità delle composizioni, dovuta alla mancanza di colore e chiaroscuro. Le figure e gli elementi del paesaggio (come i ponti o i massi) sono utilizzati per articolare le scene raffigurate in una sorta di struttura stratificata, creando l'illusione della profondità prospettica, mentre diagonali e curve sostengono il dinamismo compositivo. Inoltre, dall'intensità variabile della linea e del suo *ductus*, come pure l'uso occasionale di linee interne, risulta un effetto che simula in parte il chiaro-scuro e riesce a combinare superfici e accenni a forme plastico-spaziali. Un esempio particolarmente ben riuscito è il disegno per il canto XXVIII dell'*Inferno*, che dà una certa evidenza anche alle espressioni dei volti. Intento principale dell'artista è evidenziare il dettaglio anatomico, generando al contempo effetti dinamici attraverso il gioco di linee ascendenti e discendenti che dirigono lo sguardo in diverse direzioni e creano l'illusione della profondità; a questo scopo, nelle sue immagini Genelli si serve costantemente di motivi quali nuvole, onde, capelli ed abiti mossi dal vento per trasportare sulla superficie piatta dell'immagine lo sconvolgimento della natura, il divampare delle fiamme e l'intensità emotiva dei momenti volta per volta oggetto del testo poetico. Tutto questo rappresenta una grande differenza rispetto alle piatte composizioni di Flaxman e alla disposizione degli elementi pittorici che le caratterizza.

Il disegno in questo senso intende veicolare, come Genelli scriveva già nel 1828, la percezione dell'intensità del testo (*Empfindung*) e trasmetterla all'osservatore "eppure, le singole immagini" osservava "sono sempre pensate in modo tale che chi ha la capacità di 'sentire' giocoforza debba cogliervi, costantemente, una disposizione poetica..."; esattamente quella capacità di "sentire" – immedesimarsi, diremmo noi con linguaggio moderno – che egli aveva preteso anche dal suo incisore Schütz, in occasione della consegna delle prime stampe, lamentandone l'assenza. Per Genelli, il compito della linea è quello di alludere al contenuto presente nell'immagine come alla sua parte essenziale, senza tuttavia limitarne la portata "universale". Egli mantiene quindi volutamente generici gli elementi atti a trasmettere indicazioni precise sulla storicità dell'azione; sono pochissime le eccezioni, in cui singoli dettagli tradiscono, come una vaga eco, l'ambientazione medievale dell'azione rappresentata. In questo modo, il ciclo di immagini che illustra il testo letterario ha il compito di mostrare in modo esemplare le caratteristiche umane nella loro universalità, intento centrale nelle "serie poetiche di ispirazione libera" che Genelli più tardi concepirà.

L'ultima composizione dedicata all'*Inferno*, dove l'atmosfera tragica raggiunge col canto XXXIII il suo culmine è un esempio rivelatore di questa tecnica. Nell'illustrare la crudele morte del conte Ugolino nella "Torre della Fame", Bonaventura Genelli si distanzia in modo assai evidente da tutta una tradizione iconografica che, enfatizzando architetture e dettagli di abbigliamento, mirava soprattutto ad ancorare il personaggio in un contesto storico più o meno preciso; e situa Ugolino ed i figli, immaginati come ragazzi secondo la versione poetica che Dante aveva dato della storia, nudi, sullo sfondo di uno spazio appena accennato, caratterizzato come prigioniero solo attraverso l'allusione simbolica di un anello con catena alla parete. Sparisce ogni traccia visibile dei tormenti della fame, eccezion fatta per la mano di Ugolino, posata sul ventre. Privata dei suoi elementi realistici, la scena acquista così un carattere espressamente storico, mitico-esemplare. La rappresentazione si concentra sul momento in cui due esseri infernali aspettano la morte del peccatore Ugolino per trascinarne l'anima nell'abisso. Uno è un demone, caratterizzato dai tratti tipici che Genelli attribuisce alle creature diaboliche. La figura femminile con seni pendenti ed artigli è una citazione iconografica da un bassorilievo cinquecentesco (l'abbiamo già menzionato) raffigurante la *Morte per fame di Ugolino e dei suoi figli* (oggi correttamente identificato come opera di Pierino da Vinci, ma nell'Ottocento ancora attribuito a Michelangelo), dove compare un'analogo personificazione della Fame. Nell'inserire questa reminiscenza, Genelli va oltre la semplice ripresa del motivo, in quanto connota la figura con ali e artigli. In questo modo, egli integra nell'immagine un'allusione al tipo mitologico della Furia-Erinni, che l'artista incontrava nell'antica mitologia come

demone vendicatore, associato in particolare – nella sua forma di Erinni – al tradimento nei riguardi dei parenti. L'allegoria della Fame acquista pertanto una ulteriore pregnanza simbolica in rapporto al tema del tradimento; a seconda della propria esperienza con il testo, l'osservatore può leggerla come allusione alla molteplice colpa di cui si è macchiato Ugolino nei riguardi della patria e della famiglia, tanto più che Dante stesso designa Pisa come *novella Tebe* (v. 89). La figura della Furia è infatti strettamente connessa alle saghe del cosiddetto ciclo tebano, in cui la trasgressione contro la stirpe e l'ordine "naturale" dei rapporti familiari svolge un ruolo centrale. Il ricorso agli ideali classici dell'antichità avviene quindi all'interno di un processo di combinazione che gioca con reminiscenze artistiche di diverse epoche e sfrutta l'intenso studio della scultura classica, di Raffaello e di Michelangelo, grazie a cui Genelli aveva sviluppato il proprio linguaggio formale. Il suo ciclo dantesco usa allusioni interpittoriche più o meno ovvie all'arte greco-romana e rinascimentale per orientare eventi e figure dell'aldilà dantesco verso archetipi dell'antica mitologia classica; una strategia che incoraggia l'osservatore a misurarsi intensamente con l'interpretazione dell'immagine, a seconda della più o meno profonda esperienza del testo originale, evidenziando il valore universale della narrazione.

7. Conclusioni

Come rappresentante di spicco del tardo classicismo in Germania, Giovanni Bonaventura Genelli professò nella sua opera il criterio del "poetico" come base essenziale dell'arte. La ricerca di questo elemento si manifesta, tra l'altro, nella ricezione di modelli letterari da assumere come punto di partenza per un'operazione descritta da Peter Cornelius come "nobile, bel lavoro di riformulazione poetica" (*schöne, edle Arbeit des Wiederdichtens*). L'interesse per la *Divina Commedia* accanto alla Bibbia ed alla grande epica omerica riflette sviluppi cruciali dell'epoca; da una parte la ricezione del testo di Dante in sé, dall'altra il dibattito sul ruolo e la funzione dell'illustrazione di testi letterari. Alla concezione e creazione dei *Contorni danteschi* fanno da sfondo la riscoperta del poema a livello europeo, conseguente alla rivalutazione del valore storico e narrativo del testo ed alla discussione teorica sulla *Divina Commedia*, ma anche la riflessione all'interno dell'estetica romantica, sugli effetti della poesia e sulla possibilità di trasferirla in immagini, che sulla scorta del successo internazionale delle *Compositions from the Divine Poem* di John Flaxman aveva richiamato l'attenzione sul disegno di contorno come tecnica adeguata a questo scopo.

All'interno di un concetto di illustrazione che non fornisce una trasposizione dettagliata di quanto rappresentato nel testo poetico, ma intende piuttosto offrire il maggior numero possibile di spunti perché il destinatario lo ricostruisca in modo creativo attraverso la propria immaginazione, la linea di contorno appare un mezzo espressivo affine alla natura della poesia stessa, che, come un geroglifico, trasmette i contenuti del testo a livello non verbale, lavorando sull'intensità dell'esperienza estetica. L'interpretazione che Bonaventura Genelli offre della *Divina Commedia*, si inserisce interamente in questo orizzonte culturale; l'autore realizza una peculiare trasposizione del poema che – coerentemente con il discorso teorico-artistico dell'epoca, attraverso l'uso accorto di elementi – punta sul rafforzamento della continuità narrativa guida e la suddivisione della sequenza in cicli interni che riprendono alcune linee coerenti della trama della *Commedia*, e pur narrando il tema medievale in uno stile antichizzante simile a quello di Flaxman va ben oltre questo modello. La trasfigurazione dei materiali danteschi attraverso la lente dell'arte classica, che a prima vista sembrerebbe comportare un conflitto intrinseco tra forma e contenuto, permette al carattere universale-mitico della *Divina Commedia* di emergere come "epica della moderna umanità" trascende i confini di un contenuto dottrinale e di atteggiamenti ideologici legati al Medioevo.