

Antonio Porta, Gianfranco Baruchello, e il canto V dell'*Inferno*: un dialogo intermediale nel segno di Dante

ALESSANDRO MORO

Universität Bern

alessandro.moro@unibe.ch

RIASSUNTO:

Intorno alla metà degli anni Ottanta il poeta Antonio Porta, portata a termine una riscrittura del quinto canto dell'*Inferno* dantesco, coinvolge l'artista Gianfranco Baruchello in un progetto di pubblicazione, invitandolo ad occuparsi della parte visiva sulla base di una convergenza tra l'esito testuale e l'attività pittorica dell'amico. Nel contributo si approfondiscono le ragioni e le dinamiche che caratterizzano la collaborazione, ricostruendone tempi e processi attraverso documenti d'archivio. Si propone inoltre una messa a fuoco critica dell'opera prestando nello specifico attenzione al suo carattere composito, visivo e testuale, nell'ottica di inquadrare il sofisticato dialogo intermediale che si instaura tra la riscrittura di Porta e l'immagine approntata da Baruchello. Ne emerge una peculiare modalità di interazione tra i due codici che, tra le altre cose, non solo non elude il confronto con la tradizione esegetica e iconografica della *Commedia*, ma trasforma la questione stessa in feconda ed esplicita materia di dialogo e riflessione.

PAROLE CHIAVE: Antonio Porta, Gianfranco Baruchello, Dante, *Inferno*, Canto V, Paolo e Francesca, Gustave Doré.

ABSTRACT:

Around the mid-1980s, the poet Antonio Porta, having completed a re-writing of the fifth canto of Dante's *Inferno*, involves the artist Gianfranco Baruchello in a publication project, inviting him to deal with the visual part on the basis of a convergence between the textual outcome and his friend's pictorial activity. This contribution delves into the reasons and dynamics that characterise the collaboration, reconstructing the time frames and processes through the use of archive documents. It also proposes a critical focus on the work, paying specific attention to its composite, visual and textual character, in order to frame the sophisticated intermedial dialogue established between Porta's rewriting and the picture produced by Baruchello. What emerges is a peculiar modality of interaction between the two codes that, among other things, not only does not elude comparison with the exegetical and iconographic tradition of the *Comedy*, but also transforms the issue itself into a fertile and explicit subject of dialogue and reflection.

KEYWORDS: Antonio Porta, Gianfranco Baruchello, Dante, *Inferno*, Canto V, Paolo and Francesca, Gustave Doré.

Con l'uscita della *plaquette* intitolata *La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco*, vide finalmente la luce nel 1991, dopo la scomparsa del poeta, un inedito progetto di reinterpretazione attualizzante del celebre canto di Paolo e Francesca risalente in realtà a metà anni Ottanta (Porta 1991). Il libretto, oltre a una riscrittura dell'episodio firmata da Antonio Porta, comprendeva un'opera litoserigrafica di Gianfranco Baruchello, concepita su esplicito invito dello stesso Porta. Nel segno di Dante, anche Antonio Porta trovava quindi modo di avviare e portare a termine una collaborazione con Baruchello, artista dalla profonda vena sperimentale che a quell'altezza aveva già alle spalle una quantità consi-

derevole di cooperazioni con autori e poeti dell'ambiente neoavanguardistico (tra cui Edoardo Sanguineti, Nanni Balestrini e Corrado Costa).¹

Fatta eccezione per una *Nota di lettura* di Aldo Mastropasqua uscita nel 1999, in occasione della ripubblicazione del lavoro di Porta e Baruchello in rivista (Porta 1999), l'opera non è stata inizialmente intercettata dalla critica, salvo diventare recentemente oggetto di una crescente attenzione grazie ad alcuni contributi specificamente consacrati.² Nel presente studio s'intende approfondire quest'episodio di ricezione dantesca concentrando l'attenzione sul suo carattere composito, ricostruendo quindi, attraverso l'analisi di materiale documentario, i tempi e le ragioni della collaborazione, per poi riflettere sull'esito finale e mettere infine a fuoco un'ipotesi interpretativa che tenga conto del dialogo intermediale che s'innescava tra testo ed immagine. Oltre a fattori d'intrinseco interesse, legati al caso specifico, giustifica e suggerisce tale approccio anche la possibilità di aprire uno spiraglio sulle strategie di interazione tra codici promosse da Porta lungo il suo percorso creativo – aspetto della sua attività ad ora ancora in larga parte in ombra – nonché, più in generale, sulle pratiche di collaborazione interartistica tardonovecentesche.³ Per necessità di sintesi le peculiarità della riscrittura in quanto tale saranno riassunte soltanto sommariamente; genesi, ragioni ed esito testuale sono già state analizzate in un altro intervento, a cui ci si permette di rinviare (cfr. Moro 2022).

¹ Per approfondire il rapporto tra Baruchello e l'area della Neoavanguardia, cfr. Portesine 2020.

² Cfr. la n. 5.

³ Per una panoramica orientativa sui rapporti di Porta con il mondo delle arti visive, cfr. la scheda sul poeta curata da Federico Fastelli nel quadro del progetto *Verbapicta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento* (<http://www.verbapicta.it/dati/autori/antonio-porta>). Per approfondire altre sfaccettature del dialogo di Porta con il panorama dell'arte, si vedano lo scritto di Mario Bertoni in Paolazzi/Porta 2012 (volumetto che raccoglie larga parte della produzione verbovisiva di Porta) e Milone 2016. Per indicazioni bibliografiche più esaustive sul caso specifico dei collage, mi permetto infine di rinviare a Moro 2023.

1. GENESI DELLA COLLABORAZIONE

La possibilità di sviluppare una collaborazione legata al tema dantesco si profilò e concretizzò intorno alla metà degli anni Ottanta e più precisamente a fine estate 1984, quando Porta, dopo alcune settimane di lavoro su una riscrittura del canto V dell'*Inferno*, decise di coinvolgere Baruchello invitandolo a partecipare in vista di un'imminente pubblicazione. Si tratta quindi di una collaborazione asincrona, con la redazione del canto che precede l'intervento dell'artista.

I primi tentativi di stesura – come racconta lo stesso Porta – nacquero infatti nell'ambito di un *workshop* di traduzione dedicato a *If V* durante il *Poetry International Festival* di Rotterdam del giugno 1984.⁴ In seguito a una discussione tra gli ospiti italiani (tra i presenti al *workshop* anche Franco Fortini e Edoardo Sanguineti) circa la possibilità di aggiornare i classici mediante una “traduzione” in linguaggio poetico moderno per favorirne la comprensibilità, Porta si cimentò in questo «singolarissimo lavoro poetico», concludendo una prima stesura nelle settimane successive, appena rientrato in Italia (Porta 1985: 2).

Ad informare la strategia di riscrittura, che nasce con l'ambizione di offrire al lettore una «traduzione» di Dante in «versi attuali» (Porta 1985: 2-3), è nella fattispecie una riflessione sull'adeguatezza dei tradizionali strumenti di mediazione del testo come il commento: se da un lato tali apparati sono imprescindibili per attrezzare il lettore dal punto di vista filologico, storico e filosofico, e metterlo al riparo dal rischio di un «frain-tendimento selvaggio» (Porta 1985: 1), la proliferazione delle note, «sempre più monumentali» (Porta 1985: 3), fa sì che il commento tradisca la sua prerogativa trasformandosi in motivo di ostacolo alla lettura

⁴ Cfr. l'inedita nota d'autore intitolata *Perché “tradurre” Dante*, costituita da 3 ff. dattiloscritti sul solo *recto* con alcune correzioni manoscritte (Porta 1985). La segnalazione del documento si deve ad Alessandro Terreni: come ricostruito dallo studioso si tratta di una nota di presentazione concepita per una prossima pubblicazione della riscrittura, poi rimasta allo stadio progettuale e concretizzatasi solo dopo la scomparsa del poeta (Terreni 2015b: 550).

del testo dantesco. Ne consegue un peculiare e sorprendente programma di riscrittura che prevede il trapianto della nota nel testo: «Quando l'interpretazione (e anche la nota) va a fondersi con il nuovo testo “tradotto” significa che è stata scelta una via per leggere Dante “come se” [...] fosse uomo del nostro tempo» (Porta 1985: 3). Come chiosa Terreni, «nel quadro di un'operazione che Porta non esita a definire [...] “popolare” [...], si tratta allora di adeguare la comprensibilità del dettato dantesco [...], tramite una sorta di metabolizzazione del paratesto (note e commenti) da parte del testo poetico vero e proprio» (Terreni 2015b: 552).⁵

Il coinvolgimento di Baruchello è documentato da una lettera del 21 settembre 1984, parzialmente riprodotta in apertura della *plaque* del 1991 a testimonianza del dialogo fortemente voluto e della natura non decorativa dell'immagine. Avviene quindi a ridosso di una prima e in quel momento definitiva conclusione del testo (l'anno successivo Porta apporterà delle modifiche concludendo a inizio maggio una nuova stesura, che coincide con l'ultima e tuttora inedita volontà d'autore). Il poeta inoltra la riscrittura e, accennando all'ipotesi di un'uscita su «Alfabeta», invita l'artista a partecipare occupandosi di una parte visiva (alludendo inoltre alla possibilità di un ampliamento del lavoro per un'uscita in libro).⁶

⁵ Per approfondire modalità, tecniche e ragioni del programma di riscrittura attuato da Porta, cfr. la *Nota di lettura* di Mastropasqua in Porta 1999, Terreni 2015b, Portesine 2021, Moro 2022.

⁶ Un primo inquadramento della genesi si deve ad Alessandro Terreni, che portando l'attenzione su *Perché “tradurre” Dante* e altro materiale documentario, tra cui la lettera a Baruchello, ha ricostruito il legame con l'esperienza a Rotterdam e rilevato la presenza di un'effettiva volontà di pubblicazione in vita (cfr. Terreni 2015b: 550-552). Chiara Portesine ha integrato il quadro sottolineando il rapporto tra i contenuti di *Perché “tradurre” Dante* e una *querelle* riguardo alla vitalità di Dante allora in corso sulle pagine di «Repubblica» (cfr. Portesine 2021). Per alcune integrazioni sulle prospettive editoriali ipotizzate da Porta e la storia redazionale della riscrittura, compresa la proposta di identificazione in un dattiloscritto inedito del 1985 dell'ultima volontà d'autore, cfr. invece Moro 2022: 101-104.

La reazione di Baruchello è quasi immediata. Se basandosi esclusivamente sulle stampe litoserigrafiche che accompagnano la pubblicazione del 1991, la cui tiratura è per ovvie ragioni del medesimo anno (quando il progetto editoriale si concretizza), si potrebbe pensare che l'opera dell'artista sia posteriore alla scomparsa del poeta, un documento depositato presso il Centro Apice permette di retrodatarne il concepimento al 1984: tra le carte del progetto è infatti presente una fotocopia in bianco e nero di una prima versione dell'immagine datata 4 dicembre 1984, che ne testimonia la composizione e l'inoltro entro la fine dell'anno, a poche settimane dall'invito del poeta (cfr. FIG. 1).⁷ Vale la pena sottolineare tale aspetto per allontanare il dubbio che Baruchello sia entrato in azione soltanto a distanza di diversi anni dall'invito di Porta, quando ormai, scomparso il poeta, si offriva l'occasione di commemorarlo rispondendo alla sua precedente sollecitazione. La presenza di un riscontro di Baruchello a ridosso della committenza, quando la redazione e la richiesta di Porta sono ancora "caldi", è invece indicativa di una partecipazione spassionata al progetto e, forse, anche della volontà di accettare il dialogo implicitamente suggerito dal poeta, come si vedrà a breve, nella lettera di invito.

⁷ Il documento si trova nell'UA 230 "Inferno, canto V nella versione di Antonio Porta" che, con l'UA 227 "Dante Alighieri", raccoglie i materiali relativi al progetto (Centro Apice, Fondo Porta, Serie 2 Autografi e prime copie scritti).

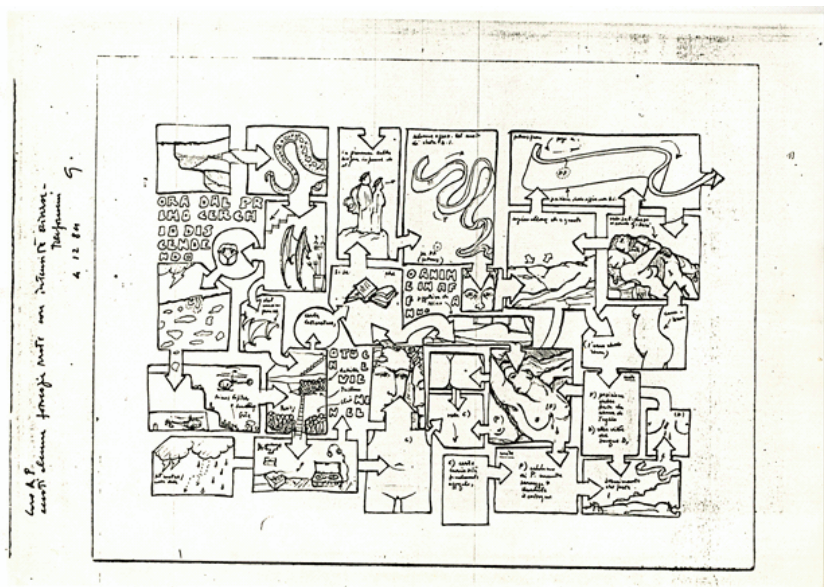


Fig. 1: Fotocopia inviata da Gianfranco Baruchello a Antonio Porta, datata 14 dicembre 1984. Università degli Studi di Milano - Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) - Fondo Porta. Tutti i diritti riservati.⁸

2. «UNA STRUTTURA RITMICO-NARRATIVA ANALOGA ALLA TUA PITTURA»

La lettera costituisce una testimonianza preziosa per la ricostruzione dell'inizio e dei presupposti della collaborazione. Porta, in riferimento alla riscrittura appena conclusa, rileva infatti: «Ha una struttura ritmico-narrativa analoga alla tua pittura e una figuratività consonante con i tuoi più recenti e bellissimi lavori» (Porta 1991). Nell'ottica di approfondire

⁸ Sono molto grato alla Fondazione Baruchello e agli eredi Porta (e in particolare a Rosmary Liedl) per avere concesso la riproduzione del documento.

l'opera tenendo conto sia del testo che dell'immagine, il primo nodo che occorre sciogliere è strettamente legato a tale notazione.

Andrà innanzitutto precisato che nella lettera in questione – e quindi, di fatto, a posteriori rispetto alla stesura – Porta si limita a rilevare la presenza di un'affinità forse per lui stesso inattesa, senza alludere necessariamente alla presenza di un influsso attivo già al momento della stesura. Ciò non ipoteca tuttavia in alcun modo né l'importanza né la credibilità del rilievo, la cui valutazione rimane imprescindibile: è proprio in ragione di tale corrispondenza che sembra nascere in Porta l'idea di collaborare con Baruchello. L'inquadramento di tali parole, che obbliga a muoversi sul complesso terreno del rapporto tra poesia e pittura, non è tuttavia privo di difficoltà, anche perché la convergenza rilevata da Porta può per certi versi risultare sorprendente (e sembra del resto indicativo in tale senso il fatto che la critica non si sia soffermata finora approfonditamente su questo aspetto).

Delle due analogie rilevate da Porta, quella «figurativa» è senz'altro la più spinosa, perché difficile da analizzare senza disporre di informazioni più precise riguardo ai «recenti e bellissimi lavori» a cui si riferisce Porta (pressoché impossibili da identificare con un margine di certezza ragionevole in mancanza di ulteriori testimonianze d'autore), e al contempo troppo puntuale e precisa per essere affrontata in termini più generici. L'altra analogia segnalata dal poeta, quella «ritmico-narrativa», ha invece il pregio di essere riferita alla «pittura» di Baruchello in generale, e quindi di essere verosimilmente riferita ad aspetti più macroscopici e caratterizzanti della sua attività.

Larga parte della produzione pittorica di Baruchello è caratterizzata da una peculiare modalità di strutturazione della materia: sull'ampio sfondo dei suoi quadri gravitano una moltitudine di immagini, scritte e segnali di disparata provenienza e sovente di dimensione minuscola che, disposti in enigmatiche costellazioni o catene, tramano e “ritmano” il bianco della superficie. Ma a dispetto della tensione ordinatrice e strutturante che sembra sottostare all'organizzazione di questa materia fortemente eterogenea,

suggerendo l'esistenza di una possibile "sintassi", al momento dell'osservazione si delineano una pluralità di possibili itinerari o tracciati all'interno di quel «campo» (Bonito Oliva 2011: 12) o «spazio disseminato» (Subrizi 2011: 56) che è il quadro, e all'osservatore rimane in definitiva sempre preclusa la chiave di lettura dell'insieme.⁹ Nelle sue opere, come sintetizza Achille Bonito Oliva, «il mondo si può assemblare attraverso dettagli che però non possono mai restituirci unità e totalità», seguendo un'«interna dialettica» che oscilla «tra enciclopedia ed anarchia, spirito cartesiano e [...] duchampiano, tentativo di sistemazione e impossibilità a realizzarlo» (Bonito Oliva 2011: 12). Ricorrendo ancora alle parole del critico d'arte, si potrebbe dire che «la pulsione di Baruchello è sempre quella di frantumare, ridurre e disseminare nello spazio dell'arte che si è fatto *campo*, luogo aperto a tutte le possibili relazioni», delineando un «*pattern visivo*» che «è frutto di una rotta di collisione» (Bonito Oliva 2011: 12).

Di qui anche il carattere *sui generis* e paradossale di narrazione o racconto che gli è stato sovente associato, a identificare più una sorta di tensione che un vero e proprio esito rinvenibile e percorribile univocamente. Nel 1975, ad esempio, Tommaso Trini sottolineava il «processo di affabulazione a cui» Baruchello «sottopone tutto il materiale», andando così a «organizzare le sue strane sintassi» (20-21), aggiungendo poi: «Non si può dire, credo, che egli "scriva" fiabe o racconti [...]. Ma si può dire che ricorre [...] ai meccanismi psicologici e mentali che la narrazione sommuove» (Trini 1975: 21-22). Giovanni Lista, nel 1977, riconduceva invece alcune sue opere alla paradossalità di un «"genere narrativo" ma "senza racconto"», condotto «assemblando degli oggetti così come degli

⁹ Si vedano in tal senso anche le parole di Giorgio Manganelli, che nel catalogo personale di Baruchello alla milanese Galleria Schwartz, occasione in cui furono esposti quadri e plexiglass dell'artista (cfr. Bonito Oliva e Subrizi 2011: 378), scriveva: «La bella, ordinata sintassi di questi graditi metalizzati mi dà una sensazione da *non sense*; se guardo queste tridimensionali superfici come spazi grammaticali [...] mi pare di scorgere un possibile *nonsense* pittorico» (Manganelli 1965).

elementi narrativi scelti al livello del frammento» (1977: 3-4).¹⁰ Jean François Lyotard, in un'importante opera sull'artista italiano uscita nel 1982, peraltro non molto lontano dalla collaborazione Porta-Baruchello, definiva invece le «piccole immagini» che tramano la superficie delle opere di Baruchello dei «depositi di energia narrativa», delle «piccole madri d'affabulazione», per cui le sue opere diventano dei «“grandi magazzini” di storielle invisibili, appena udibili, che emergono nel visuale e vi si segnalano incomprensibilmente attraverso i monogrammi» (1982: 11).

Si tratta quindi di procedimenti e risultati che sembrano tutt'al più fare *pendant* con problematiche e tecniche proprie della produzione letteraria della Neoavanguardia, ma poco calzanti nel caso della riscrittura dantesca a cui Porta si riferisce, lontanissima, perlomeno sul piano di strategie ed esito, dalla sua prima produzione poetica di marca “novissima”.¹¹ Come ha rilevato Alessandro Terreni, in conformità alle istanze di “pronunciabilità” orale e di “teatralità” che orientano sul piano stilistico-formale la riscrittura e in generale la produzione poetica di Porta degli anni Ottanta, la terzina dantesca è sì decostruita, ma per essere ricomposta in una verificazione libera le cui modulazioni metrico-ritmiche e la cui articolazione strofica accolgono, assecondano e strutturano il dipanarsi lineare del *continuum* narrativo, senza alcuna ricerca di effetti stranianti sul piano dello svolgimento logico e temporale (cfr. Terreni 2015b: 555-556).¹²

¹⁰ Qui citato attraverso Subrizi 2011: 67.

¹¹ Chiara Portesine ha ad esempio identificato proprio nell'atipica gestione della dimensione diegetico-narrativa uno dei principali fattori d'interesse da parte del nucleo di scrittori della Neoavanguardia nei confronti di Baruchello, in ragione, ad esempio, dell'analogia rinuncia alla linearità diegetica in favore di uno spiccato asintattismo capace di scardinare i tradizionali (e istituzionali) nessi di causa-effetto (cfr. Portesine 2020, e in particolare: 141-143).

¹² Cfr. inoltre l'intero saggio di Terreni (2015b) per quanto riguarda la rifunzionalizzazione del canto in chiave orale operata da Porta. Per un diverso inquadramento critico dei fenomeni metrici, cfr. Porta 1999, in cui Mastropasqua parla invece di uno «stampo metrico-ritmico di pretta marca neovanguardistica» (13).

Ma è forse proprio la categoria dell'oralità, e il suo impatto sull'amalgama metrico, sintattico e ritmico in cui la narrazione si dispiega, a giocare un ruolo nell'economia della peculiare percezione di Porta riguardo alla corrispondenza tra la riscrittura e la pittura baruchelliana. Innanzitutto perché, ritmicamente parlando, la riarticolazione della materia narrativa nel *continuum* modulato e fluido del verso libero è percepita forse da Porta come qualcosa di consonante, su un piano fortemente intuitivo, con le strutture "mobili" e "modulabili" di molte delle opere di Baruchello. Come scrive Achille Bonito Oliva in riferimento alle composizioni di Baruchello, «la fluidità di questi insiemi ha la mobilità propria della musica, la possibilità cioè di un passaggio e di un rapporto molteplice e variamente modulabile» (2011: 15). Ma si potrebbe anche ipotizzare che il rilievo di Porta vada letto tenendo inoltre presenti le dirette ricadute che il perseguimento della dimensione orale implica, nella sua prospettiva, sulla poesia. In un'intervista con Bianca Garavelli, uscita in «Schema» solo un paio di anni più tardi rispetto alla lettera inviata a Baruchello, Porta affermava infatti come «la lettura orale serve [...] al poeta [...] per cambiare la sintassi della poesia. Con la lettura le immagini arrivano direttamente, non c'è bisogno che abbiano un legame "grammaticale"» (Garavelli 1986: 2). Significativamente, a fine anni Ottanta, Porta affermerà in un suo contributo critico, con parole simili, che «il canto narrato o la narrazione cantabile non è un processo lineare ma un mosaico variegato che si va a ricomporre nella mente del lettore» (1989: 355-357).¹³ In tale ottica si potrebbe interpretare l'analogia segnalata da Porta in questi termini: così come la pittura di Baruchello assembla singoli elementi in enigmatiche costellazioni che lasciano trasparire un'intrinseca, ma indecifrabile, economia di senso complessiva, lasciando pertanto percepire l'esistenza di legami ma inibendo una pacifica ricostruzione dei medesimi, sul piano mentale la poesia in sede di lettura-ascolto, a dispetto della

¹³ Non è possibile naturalmente in questa sede sintetizzare la funzione e le implicazioni profonde dell'oralità in Porta, trattandosi, in particolare nella fase più tarda del suo percorso, di una categoria chiave del suo "fare poesia". Per approfondire, si rinvia alla monografia di Terreni (2015a).

linearità della fruizione e dello svolgimento narrativo interno, non può (o non necessita forzatamente di) essere recepita come sequenza ininterrotta e lineare di elementi rigidamente strutturati e solidificati, configurandosi invece come mosaico di immagini che hanno un impatto anche a prescindere dai rigidi vincoli sintattici con cui sono interconnesse. Si pensi in tal senso a come Tommaso Trini, nella sua monografia del 1975 in cui significativamente accostava le categorie della fiaba e dell'oralità a Baruchello per sottolinearne la peculiare maniera di raccogliere e assemblare materiali, notasse che al momento della fruizione «è captare e rimemorare una pluralità non circoscrivibile di cose visibili ciò a cui t'invita un quadro di Baruchello» (1975: 20).

In tal senso, partendo dall'ipotesi che l'opera prodotta da Baruchello intenda anche costituire una sorta di risposta allo stimolo fornito dall'amico con il suo rilievo nella citata lettera, sembra particolarmente significativa proprio la gestione del materiale narrativo.

3. DALLA LINEARITÀ DEL TESTO AL LABIRINTO DELL'IMMAGINE

L'operazione condotta da Gianfranco Baruchello sulla riscrittura di Porta pare infatti articolarsi, tra gli altri aspetti, proprio intorno al nodo dello svolgimento logico-narrativo.¹⁴ Disinteressato, conformemente alla sua sensibilità creativa, a qualsiasi velleità di reperimento e restituzione del fantomatico “istante pregnante”, Baruchello decostruisce l'intero tessuto narrativo in una moltitudine di immagini interrelate l'un l'altra attraverso un sofisticato meccanismo di giustapposizioni e di incastri. Come sintetizzato da Aldo Mastropasqua, «attraverso un montaggio complesso» operato «selezionando sia [...] elementi centrali [...] che [...] dettagli apparentemente marginali» prende quindi forma «una struttura narrativa labirintica se non addirittura quasi ipertestuale» (Porta 1999: 12-13). Il complesso sistema di frecce e rimandi sembra apparentemente fungere

¹⁴ La litoserigrafia di Baruchello può essere visionata al seguente indirizzo, allegata a Portesine 2021: <http://www.arabeschi.it/preview/5436>.

da segnaletica per orientarsi tra «le caselle di» questo «raffinato e citazionistico gioco dell'oca» (Portesine 2021), enfatizzando l'esistenza di nessi logico-narrativi tra una tessera e l'altra, ma l'intricatissimo intreccio di rinvii fatto di biforcazioni e vicoli ciechi finisce ben presto per precludere qualsiasi percorrimto univoco, sabotando la presunta logica lineare della narrazione, per offrire viceversa una pluralità di percorsi possibili. Il lettore-osservatore è quindi chiamato ad esercitare un ruolo protagonista scegliendo e costruendo, ad ogni nuova "lettura" dell'immagine, un personalissimo e nuovo itinerario, e al contempo a prendere atto della sua inadeguatezza nel districarsi all'interno di questo sistema di relazioni. Citando alcune parole di Stefano Chiodi su Gianfranco Baruchello, si potrebbe dire che «la lettura non è mai conclusiva, ogni tentativo di decifrazione finisce per generare uno scacco e la necessità di reiniziare da capo» (2018).¹⁵

Naturale esito della sensibilità intellettuale e creativa di un artista come Gianfranco Baruchello, sembra al contempo che tale modalità di riappropriazione della materia testuale sia intimamente connessa all'*input* fornito da Porta.¹⁶ Decostruendone la trama narrativa, Baruchello, lungi dall'illustrare pedissequamente, sembra propriamente volere riscandire e verificare la «struttura ritmico-narrativa» della riscrittura, rifrangendola in un intricato campo di tensioni percorribile in modo pluridirezionale e mai definitivo.¹⁷ Un procedimento che, forse, ha qualcosa a che vedere con le

¹⁵ Riguardo all'inermità degli sforzi dell'osservatore, cfr. anche le seguenti parole di Alain Jouffroy del 1977 su Baruchello: «La pittura è il luogo in cui si prende coscienza dei percorsi del pensiero nello spazio, e dell'obbligo che abbiamo di inventarci dentro un nostro itinerario individuale per non perderci. Tuttavia [...] possiamo anche misurare la nostra incapacità di orientarci entro un sistema di segni che rifiuta ogni strutturazione formale e cosciente. Non siamo poi liberi come lo crediamo di inventarci degli itinerari, ed è a questa scoperta che Baruchello ci guida» (Jouffroy 1997: 32).

¹⁶ Significativamente, per altre collaborazioni Baruchello decide di giocare la partita del rapporto con il testo su un fronte diverso, adeguandosi alle sue peculiarità, come nel caso del "commento visivo" per le *Ballate della signorina Richmond* di Nanni Balestrini (cfr. Gubbiotti 2007: 44-45).

¹⁷ La *verifica* costituisce una categoria di notoria importanza nel discorso creativo di

dinamiche di registrazione mentale che Porta associa alla fruizione orale: all'osservazione di quel mosaico labirintico di immagini con cui Baruchello reinterpreta la riscrittura del canto tornano alla mente le parole del poeta precedentemente citate («con la lettura le immagini arrivano direttamente, non c'è bisogno che abbiano un legame “grammaticale”»; «il canto narrato o la narrazione cantabile non è un processo lineare ma un mosaico variegato che si va a ricomporre nella mente del lettore»).

4. «ALLA VISTA DEL SANGUE»: LA “FUNZIONE DORÉ”

Restringendo la prospettiva sul contenuto delle singole tessere che compongono l'assemblaggio, si dà la possibilità di rinvenire una seconda dimensione di dialogo con la riscrittura del canto approntata da Porta. Ciascuna di queste tessere sembra isolare, schematizzare e analizzare, anche attraverso le minuscole didascalie tipiche della sua grammatica pittorica, un determinato dettaglio, la cui relazione con la materia narrativa è talvolta immediatamente percepibile mentre talaltra sembra rispondere a una logica associativa di non sempre facile interpretazione.¹⁸ Ma l'aspetto che pare più significativo è una sorta di tendenza alla fagocitazione di materiali iconici, tale per cui l'opera di Baruchello si trasforma in un reticolo di citazioni e autocitazioni: in questa rete di allusioni, affiorano ad esempio una serie di “ritagli” provenienti dal repertorio iconografico dell'episodio.

Oltre ad alcuni possibili riferimenti puntuali all'opera di William Blake, il bersaglio principale dell'operazione citazionistica è senz'altro l'opera di Gustave Doré, da cui Baruchello ritaglia e riproduce stilizzati

Baruchello; si vedano le parole dello stesso Baruchello, che, in un'intervista con Maurizio Cattelan su «kaleidoscope» del 2010, sottolineava: «Ho più lavorato sull'idea di *verifica* piuttosto che sul proporre verità» (Cattelan 2011: 369).

¹⁸ Si pensi agli elicotteri, ricondotti alla figura di Minosse mediante la didascalia («Minus Copter landing site»), o ancora il riquadro con microfono, cuffie e telecamere, con forse allusione alla centralità della dimensione visiva e sonora presente nella prima parte del canto.

numerosi particolari, tra cui, ad esempio, i corpi di Paolo e Francesca in volo, avvinghiati l'un l'altro, così come l'inquadratura stretta sul particolare della ferita sullo sterno di Francesca.¹⁹ I prelievi da Doré sono stati in particolare segnalati e attentamente repertoriati da Chiara Portesine (a cui si rimanda per un elenco completo), che suggerisce come

Baruchello sembri orientare l'attenzione dell'osservatore su alcuni elementi di originalità e di parziale eversione del testo dantesco riscontrabili all'interno delle incisioni ottocentesche – troppo spesso liquidate alla stregua di decorazioni mediocri e letterali, funzionali alla divulgazione scolastica piuttosto che all'esegesi critica (2021).

Il motivo della ferita, ad esempio, che costituisce, come ricorda Portesine, un'«innovazione iconografica» di Doré, viene sfruttato da Baruchello per sviluppare una

provocatoria esegesi del finale: lo «svenimento del poeta» con cui si conclude il canto [...] non è motivato tanto dalla «pietade» [...] ma piuttosto – più realisticamente – dalla «vista del sangue» di Francesca, come appunta l'artista a matita (2021).

Su queste presenze si è soffermato anche Aldo Mastropasqua, che, parlando della «struttura [...] quasi ipertestuale» messa in atto da Baruchello, ha invece sottolineato «l'effetto collaterale, non troppo dissimulato, di una forte ironizzazione della tradizione iconografica, soprattutto di quella romantica che da Füssli e Blake, passando per Ingres, approda a una massificante banalizzazione alla Doré» (Porta 1999: 13).²⁰ Negli esiti, risul-

¹⁹ Quanto a William Blake, si noti come nel riquadro in cui figura la bufera in forma «stilizzata», la minuscola sfera luminosa sotto cui si specifica «see PF» (in riferimento a Paolo Francesca) potrebbe essere una specie di «miniaturizzazione» di quella «sorta di mandorla mistica» con cui il poeta e artista britannico apre uno spiraglio sulla «storia seconda» dell'episodio (cfr. Battaglia Ricci: 185). Parimenti la posizione del corpo svenuto di Dante nel riquadro in basso a destra è più simile alla raffigurazione di Blake che a quella di Doré, dove invece ha le braccia stese all'indietro.

²⁰ Riguardo al rilievo e all'ingombanza della tradizione iconografica precedente, Doré

tano del resto smaccatamente anti-Doré una serie di aspetti su cui l'incisore francese era stato capace di esercitare una forte innovazione: ad esempio, il procedimento di estrazione e restituzione di dettagli "miniaturizzati",²¹ con conseguente disinnescamento della forte carica teatrale insita nella fonte; la marginalizzazione dei mostri infernali resi da Doré protagonisti (come il monumentale Minosse, di cui Baruchello riporta solo la punta della coda); o, ancora, la sistematica esclusione dal campo visivo del paesaggio infernale che Doré aveva saputo trasformare, da semplice sfondo, a vettore decisivo della suggestività dell'immagine.²² In tale ottica l'atteggiamento quasi riverente di Porta nei confronti di Dante pare diverso da quello programmaticamente decontestualizzante di Baruchello rispetto all'incisore.

Nella messa a fuoco del dialogo che l'immagine di Baruchello instaura con Doré, andrà tenuto forse anche conto di un ulteriore dettaglio molto interessante, la cui identificazione si deve sempre all'attenta analisi di Chiara Portesine (2021): la presenza, tra le varie tessere, del volto di Antonio Porta stesso, riprodotto probabilmente a partire da una sua nota fotografica. Inserendone quasi al centro del "mosaico" di immagini il volto – o, meglio, lo "sguardo" – con un primissimo piano proprio sugli occhi, il nucleo della rappresentazione di Baruchello si sposta dal piano della semplice rimediazione o trasposizione visiva del testo in senso stretto, a quello della riflessione concettuale sulla natura dell'operazione di riappropriazione del canto svolta dal poeta, introducendo la variabile della

compreso, nella ricezione visiva della *Commedia* nel tardo Novecento, si vedano le parole di Battaglia Ricci, che sottolinea come per questi artisti: «illustrare o visualizzare non implica più soltanto un dialogo con il testo da illustrare o visualizzare, ma [...] forse soprattutto, con la tradizione secolare del Dante illustrato e visualizzato, il cui "peso" essi percepiscono appieno [...]. Doré, Blake, Botticelli sono i capisaldi con cui tutti loro, esplicitamente o implicitamente, fanno i conti cercando strade proprie o letteralmente fagocitandoli e riproponendoli, magari in soluzioni "pop", come fa Tom Phillips» (2018: XX)

²¹ Si ricorre a un termine diffuso nella critica su Baruchello; cfr. ad esempio Achille Bonito Oliva, che parla di «miniaturizzazione dell'immagine» (2011: 12).

²² Sul rilievo esercitato da questi aspetti nell'opera di Doré, cfr. Battaglia Ricci 2018: 186-192.

prospettiva di quest'ultimo sulla materia. Se è vero che, come rileva Chiara Portesine (2021), la didascalia («soggettiva di Nino») vicina al volto di Porta riconduce il suo sguardo verso la figura femminile stesa nel riquadro sottostante, al contempo l'equilibrio della rappresentazione sembra associare in generale i suoi occhi all'intera parte in basso a destra dell'immagine, e in particolare ai riquadri che pongono in primo piano la ferita di Francesca con le loro stranianti didascalie («posizione della ferita da arma da Taglio»; «Alla vista del sangue D,»).

Il dato è significativo perché Baruchello, senza dovere scomodare Doré, poteva trovare i presupposti per ricamare sul dettaglio del sangue in un passo della riscrittura stessa (Porta 1991):

Amore che persona gentile subito accende,
e così fu per Paolo della mia persona, bella
che mi fu tolta, violento divampò
e fu spento nel sangue
e il suo principio e *la fulminea fine*
ancor mi offendono, mi dannano.²³

Discostandosi dall'originale dantesco come in pochi altri luoghi della sua riscrittura, in questo passo Porta esaspera la natura violenta e improvvisa della morte facendo espressamente pronunciare a Francesca la parola «sangue», con probabile implicito riferimento a una celebre e moderna tradizione iconografica comprendente Doré: i corpi “spenti” di Francesca e Paolo (con la lama ancora trafitta nella schiena di Paolo) raffigurati da Gaetano Previati (*Paolo e Francesca*, 1887 ca.); la convulsa e drammatica rappresentazione di Arnold Böcklin (*Paolo e Francesca*, 1893); o ancora, e soprattutto, l'opera di Gustave Doré (“*i due che insieme vanno*”, *Inf. V*, 73-75, 1861), che con una scelta ad alta densità

²³ Si cita la stesura datata 14.08.1984 messa a testo nell'edizione del 1991 e non dall'ultima e inedita volontà d'autore del 1985 (cfr. Moro 2022: 101-104), allo scopo di fare riferimento alla versione che, per ragioni cronologiche, Baruchello deve avere avuto sottomano al momento del concepimento dell'opera (si veda la ricostruzione della genesi della collaborazione).

simbolica opta per raffigurare sullo sterno di Francesca nell'oltretomba la ferita infertale quando era in vita, rifacendosi probabilmente a sua volta a Ary Scheffer (*Paolo e Francesca*, 1835), dove erano appena accennati i segni delle ferite sui corpi di entrambi gli amanti.²⁴ La rete di influenze interne alla tradizione iconografica rende complicato l'isolamento di una eventuale fonte precisa, ma sembra alquanto probabile che Porta abbia più o meno consapevolmente trovato proprio nella produzione figurativa, *in primis* Doré, un serbatoio al quale attingere per incrementare l'icasticità della dizione poetica.

In tal senso si potrebbe forse ipotizzare che l'incastro di riferimenti e allusioni innescato dal volto di Porta, il corpo di Francesca sanguinante esplicitamente ricalcato a partire da Doré, e la sua "analisi" in forma di didascalie-referto, non sia casuale. Si direbbe che Baruchello, rilevando nel testo di Porta lo scarto rispetto all'originale dantesco determinato dall'immagine del sangue, e intercettando parimenti la "funzione Doré" dietro a questo sussulto, abbia tematizzato il cortocircuito recuperando la fonte iconografica e sottoponendola ad analisi attraverso le note-referto («posizione della ferita da arma da Taglio»; «Alla vista del sangue D,»). Le ricadute dell'innesto del sangue sono quindi portate a conseguenze estreme sul piano esegetico con il *misreading* dello svenimento di Dante, quasi a restituire lo spostamento nell'economia di senso che un'integrazione minima può provocare, o forse a fare il controcanto all'ossessione esegetica dei tradizionali apparati di note per strizzare l'occhio al programma di superamento del commento messo in atto da Porta.

L'ostentato *focus* sul dettaglio macabro del sangue s'inserisce inoltre nel quadro di riferimenti alla corporalità che nell'immagine circonda il volto di Porta (ed è curioso in tal senso che il corpo sia tra i temi portiani per antonomasia), sviluppato proprio a partire dalle citazioni a Doré, ad esempio con la raffigurazione di un corpo steso supino con un grottesco e surreale rigonfiamento sotto il basso ventre, o ancora con l'inserimento

²⁴ Riguardo al dettaglio della ferita sul corpo di Francesca presente nella reinterpretazione di Doré, e alla possibilità di mediazione di Scheffer, cfr. Marin 2015: 13.

di inquadrature strette su dettagli corporali femminili – genitali, natiche e seni – le quali rispondono a un meccanismo di autocitazione.²⁵ Siffatto sviluppo del tema cardine della lussuria in chiave erotico-onirica, svolto enfatizzando una sorta di «prospettiva voyeuristica» (Portesine 2021), è condotto senza mai raffigurare la consumazione dell'atto (nemmeno il celebre bacio), bensì indulgiando su singoli dettagli di corpi isolati. La storia seconda – ovvero la narrazione di Francesca degli eventi che portano al celebre bacio – non trova significativamente spazio alcuno nella mappatura della narrazione offerta da Baruchello tramite il suo assemblaggio di immagini (rimane solo il libro, isolato quasi al centro dell'immagine), e viene sostituita dalla rete di inquadrature strette sui dettagli corporali che, nella sua frammentarietà, tematizza il desiderio sessuale in forma di pulsioni sconnesse e ossessione voyeuristica.

Si tratta di sviluppi che se da un lato fanno coerentemente leva su uno dei temi-cardine del canto (in questo caso il peccato carnale), dall'altro divergono assecondando una logica “preconscia”²⁶ di riappropriazione e trasformazione della materia che ha l'effetto di dilatarne l'immaginario; un modo di sperimentare possibilità di attraversamento del canto in chiavi imprevedibili ma fondamentalmente già racchiuse, in potenza, negli elementi che ne compongono la narrazione, e che necessitano soltanto di uno sguardo diverso, obliquo, per liberarsi.

²⁵ I dettagli del pube e delle natiche femminili si trovano ad esempio in forme quasi identiche nel quadro *Intorno ad un progetto per la Biennale di Venezia* (1980, Media diversi su tela, 180 x 180 cm, Fondazione Baruchello, Roma, cfr. Bonito Oliva e Subrizi 2011: 277). Ma anche altre soluzioni figurative adottate nell'opera in questione sono ricorrenti nella grammatica pittorica di Baruchello, come ad esempio il pittogramma raffigurante, da didascalia, la «sit. Meteo», presente con forme simili nella serie *Nella stalla della sfinge* (1980, Media diversi su tela, 180 x 180 cm, Fondazione Baruchello, Roma; cfr. Bonito Oliva e Subrizi 2011: 261). Per quanto concerne la rilevanza del tema della corporalità in Porta, cfr. Annovi 2008: 177-206 e Lorenzini 2009: 94-101.

²⁶ Come afferma Tommaso Trini, nelle opere di Baruchello «non c'è dubbio che il preconscious, se non l'inconscio, lieviti in modo diffuso» (1975: 40).

5. CONCLUSIONI

A dispetto del rilievo di Porta riguardo all'analogia tra la sua riscrittura e la pittura di Baruchello, nei meccanismi compositivi e nei risultati il testo di Porta e l'opera prodotta per l'occasione dall'artista costituiscono su un primo livello di analisi due esiti profondamente diversi.²⁷ Ma il percorso di analisi qui proposto induce al contempo a confermare la presenza di un dialogo complesso tra le due opere e i loro rispettivi codici. L'accostamento della parte testuale di Porta con quella visiva (o visivo-testuale) di Baruchello genera possibilità di senso ulteriori, frutto di una peculiare modalità dialogica che fa leva anche e soprattutto sulla logica del contrasto più che sull'armonia. Dopo l'attraversamento del testo, il lettore è infatti portato a confrontarsi con l'immagine e, lungi dal ritrovare, trasfigurato in forma visiva, il messaggio depositato nei versi, vive un'esperienza di spaesamento.²⁸ Ragionando in termini di effetti iconotestuali,²⁹ l'immagine agisce rispetto al testo come una sorta di dispositivo di verifica, complicazione e proliferazione del senso, facendo in qualche modo da contraltare alla linearità e alla trasparenza comunicativa della riscrittura. Proponendo un impianto che a un primo sguardo sembrerebbe quasi volere costituire il correlativo visivo di un commento – una sorta di schematizzazione didascalico-illustrativa dell'intero episodio – in realtà

²⁷ La divergenza è sottolineata anche da Mastropasqua: «nel caso della versione di Porta, il procedimento usato sembrerebbe, in prima battuta, collidere, più che convergere, con quello di Baruchello. [...] pare infatti calzare come un guanto leggero sul testo dantesco e di conseguenza evitare ogni eventuale profanazione e irriverenza nei confronti del canto» (Porta 1999: 13).

²⁸ Oltre alla litoserigrafia firmata e numerata che accompagna ciascun esemplare, nella *plaque* del 1991, dopo il testo, figura una riproduzione dell'opera di Baruchello in bianco e nero, stampata direttamente nel libretto. Non ci è dato naturalmente sapere che tipo di *mise en page* ipotizzasse Porta al momento del concepimento del progetto, ma la *plaque* del 1991, uscita dopo la scomparsa del poeta, ha verosimilmente potuto essere sorvegliata su questi aspetti da Baruchello stesso.

²⁹ «Qu'est-ce qu'un effet iconotextuel? C'est d'abord un effet de lecture» (Montandon 1990: 6). Con tutte le cautele del caso, si fa qui riferimento alla categoria di iconotesto. Sulla genesi e lo sviluppo del termine cfr. almeno Cometa 2011: 64-65.

essa funziona in maniera esattamente opposta, obbligando a un continuo differimento dell'interpretazione, che se è offerta non è mai globale e risolutiva, bensì sempre puntuale e straniante, bloccata sul dettaglio e mai capace di abbracciare l'insieme. È come se l'opera di Baruchello, più che il passaggio dal testuale al visivo, determinasse e restituisse sulla pagina il passaggio dal testuale al mentale, con tutte le sue fluttuazioni, contraddizioni e tensioni interne, ovvero assecondando, potremmo dire con alcune parole di Suzanne Pagé del 1976 su Baruchello, quelle «connessioni multiple che sono come la trascrizione del processo associativo del pensiero» (Pagé 2011: 360). Un procedimento che mira forse in ultima istanza non tanto a visualizzare o a tradurre in senso stretto la materia narrativa messa a testo da Porta nella sua riscrittura, bensì a condensare in una nebulosa di frammenti visivi e visivo-testuali l'esperienza di attraversamento dell'universo dantesco e del «secolare deposito delle [sue] interpretazioni» (Porta 1985: 3) compiuta dal poeta stesso.

In quella dimensione di lettura ulteriore che si schiude all'accostamento dei due linguaggi, l'immagine presuppone il testo in quanto punto fermo dal quale la propria esplorazione prende le mosse andando alla deriva, e il testo presuppone l'azione destabilizzante dell'immagine per liberarsi e sottrarsi dai vincoli che esso stesso si è invece dato (linearità, intelligibilità, ecc.). L'opera complessiva sembra quindi giocare la sua riuscita nel delicato equilibrio che s'instaura tra la spinta centrifuga (rispetto al testo) dell'immagine e quella centripeta (rispetto all'immagine) del testo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANNOVI, G.M. (2008): *Altri corpi. Poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit.
- BONITO OLIVA, A. e SUBRIZI C. (a cura di) (2011): *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, Milano, Electa.
- BONITO OLIVA, A. (2011): *Baruchello: il labirinto, davanti c'è il bel canto, dietro la tortura*, in *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano, Electa, pp. 12-27.
- BATTAGLIA RICCI, L. (2018): *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi.
- CATTELAN, M. (2011): *Le formule. Intervista a Gianfranco Baruchello*, in *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano, Electa, pp. 368-369.
- CHIODI, S. (2018): *Gianfranco Baruchello al MART / Effetto Palomar*, «Doppiozero», 3 settembre 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/effetto-palomar>.
- COMETA, M. (2011): *Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura*, in *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*, a cura di V. Del Marco e I. Pezzini, Roma, Edizioni Nuova Cultura, pp. 63-101.
- GARAVELLI, B. (1986): *Non c'è più bisogno di vuoto. Intervista ad Antonio Porta*, «Schema» 16, dicembre 1986, pp. 2-4.
- GUBBIOTTI, C. (2007): *Travestitismo d'avanguardia*, in *Vested Voices II. Creating with Transvestism from Bertolucci to Boccaccio*, a cura di F.G. Pedriali e R. Riccobono, Ravenna, Longo, pp. 43-58.

- JOUFFROY, A. (1997): *Baruchello, Navigatore in solitario*, traduzione di A. Baruchello, in *Baruchello. Fuoricampo*, catalogo della mostra al Museo Civico "G. Fattori", Livorno, 16 ottobre-16 novembre 1997, Pisa, Pacini Editore, pp. 28-34.
- LISTA, G. (1977): *Une exploration narrative*, «Canal» 4, 15-31 maggio 1977, pp. 3-4.
- LORENZINI, N. (2009): *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori.
- LYOTARD, J.-F. (1982): *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna, Baruchello*, Milano, Feltrinelli.
- MANGANELLI, G. (1965): *Gianfranco Baruchello. Uso e manutenzione*, in *Uso e manutenzione*, catalogo della mostra, Milano, Galleria Schwarz.
- MARIN, I. (2015): *Dante's Hell envisioned by Gustav Doré: An Overlooked Opening to Modernity*, «International Journal of Cross-Cultural Studies and Environmental Communication» 4/1, pp. 8-18.
- MILONE, F. (2016): «Una dimensione del guardare che sembrava perduta». *La pittura in alcune prose giornalistiche e narrative di Antonio Porta*, in «Sorpresi a scrivere di immagini». *Critica d'arte di letterati tra Otto e Novecento*, a cura di M. Basora e M. Marinoni, prefazione di C. Martignoni, Pavia, TCP, pp. 80-92.
- MONTANDON, A. (1990): *Présentation*, in *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Parigi, Ophrys, pp. 5-9.
- MORO, A. (2022): *Antonio Porta e il progetto di riscrittura del canto V dell'"Inferno" dantesco*, «Rivista di letteratura italiana» 40/3, pp. 99-111.
- MORO, A. (2023): *Between Poetry and Painting: la collaborazione tra Antonio Porta e Romano Ragazzi, con alcune considerazioni sulla stagione verbo-visiva di Porta*, in *Co-creare. Forme della collaborazione*

letteraria e interartistica, «Versants. Rivista svizzera delle letterature romanze» 70/2, pp. 99-120.

PAGÉ, S. (2011): *Let's mix all feelings together*, in *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di A. Bonito Oliva e C. Sibrizi, Milano, Electa, pp. 359-360.

PAOLAZZI, L. e PORTA, A. (2012): *Poesie in forma di cosa. Opere 1959-1964*, a cura di R.L. Porta, con un testo di M. Bertoni, Piacenza, Edizioni del Foglio Clandestino.

PORTA, A. (1985): *Perché "tradurre" Dante*, dattiloscritto inedito datato 5.5.1985, 3 ff. (Centro Apice, Fondo Porta, Serie 2 Autografi e prime copie scritti, Unità Archivistica 230 "Inferno, canto V nella versione di Antonio Porta").

PORTA, A. (1989): *Introduzione a Silvana Colonna*, «Almanacco dello Specchio» 13, pp. 355-357.

PORTA, A. (1991): *La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco*, con una litoserigrafia di Gianfranco Baruchello richiesta dal poeta, Milano, Cooperativa del Raccolto.

PORTA, A. (1999), *La mia versione del Canto V dell'inferno dantesco*, con una *Nota di lettura* di A. Mastropasqua, «Avanguardia» 4/11, pp. 4-16.

PORTESINE, C. (2020): *La "funzione-Baruchello" nella poesia della Neoavanguardia: il problema delle scritture, tra sintassi disegnativa e statuto del personaggio*, in *Scritture di immagini. Arti verbovisuali, dal secondo Novecento a oggi | Avanguardia, neoavanguardia, comunicazione di massa*, «pianob» 5/1, pp. 132-160.

PORTESINE, C. (2021): *Porta : Dante = Baruchello : Doré. La riscrittura 'galeotta' del V canto*, in "Noi leggevamo...". *Fortuna iconografica e rimediazioni visuali dell'episodio di Paolo e Francesca fra XIX e XXI secolo*, a cura di G. Lalomia e G. Rizzarelli, «Arabeschi» 17,

www.arabeschi.it/32-porta-dante—baruchello-dorc-la-riscrittura-galeotta-del-v-canto/.

SUBRIZI, C. (2011): *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, catalogo della mostra alla Galleria nazionale d'arte moderna, Roma, 21 dicembre 2011-4 marzo 2012, a cura di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano, Electa, pp. 28-99.

TERRENI, A. (2015a): *La scelta della voce. La svolta lirica di Antonio Porta*, introduzione di G. Turchetta, Milano, Arcipelago edizioni.

TERRENI, A. (2015b): *Tra visione e voce: Antonio Porta e il canto V dell'“Inferno”*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD. Lumsa, Roma, 10-13 giugno 2014*, a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, ETS, pp. 549-556.

TRINI, T. (1975): *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*, Milano, Galleria Schwarz.

