

Il primo sceneggiatore

Dante, quanti film dentro una Commedia



L'uomo medievale pensa per immagini. Ecco perché il poema dantesco è apparentemente così ricco di suggestioni filmiche.

Il cinema delle origini l'ha saccheggiato. Ancora oggi, da *Seven* a Peter Greenaway, registi e scrittori lo usano come fonte di storie e di motivi ai confini del pulp. Ma nessuno sembra cogliere gli insegnamenti morali e civili, lo sdegno nei confronti del potere, il codice genetico di un'opera troppo complessa per un film solo.

Amarcord - foto di Pierluigi Praturlon

Giuliana Nuvoli

Dio pensa per immagini

L'uomo medievale pensa per immagini, come il suo Creatore: «Visibus offert invisum, Quod lingua nequit pictura fatetur»¹. Il creato, che si *squaterna dipinto*² davanti a Dio, può essere reso conoscibile dalle immagini che l'artista crea, superando la stessa natura: «Esser di marmo candido ed adorno, / d'intagli sì che non pur Policleteo / ma la natura li n'avrebbe scorno»³. Per conoscere – e far conoscere – è dunque necessario rendere visibile ciò che altrimenti resterebbe nascosto. Dante vi riesce perfettamente con la parola: disegna scenari, pennella personaggi, dipinge atmosfere carpendone i segreti più reconditi e i significati meno



visibili. Ma in più, rispetto al pittore, crea una storia che dal punto più basso dell'Universo (di quell'Universo che allora si immaginava) arriva al più alto, a Dio, con una straordinaria capacità di rivisitare, riproporre, assemblare una quantità di immagini note, inserite in una tramatura di geniale invenzione e mirabolante arditezza. Il cinema non poteva così ignorare un'opera, la *Divina Commedia*, in cui c'è già tutta la sapienza dell'arte cinematografica e ogni tipo immaginabile di inquadratura: dal dettaglio (la bocca di Ugolino) al campo lunghissimo (la candida rosa), la zoommata, la dissolvenza.

Sin dagli inizi della storia del cinema si comprende che un film derivato da un'opera letteraria possiede un potente *appeal* nei confronti della classe borghese, quella che può decidere le sorti della sua fortuna⁴. In Francia l'autore cui ci si rivolge è Hugo, in Inghilterra Shakespeare, in Italia – ovviamente – Dante, di cui il cinema si impadronisce per la sua autorevolezza: il Risorgimento ne aveva fatto il poeta nazionale per eccellenza; poi si scopre che la *Commedia* ha tutte le caratteristiche di uno straordinario e ricchissimo ipotesto e iniziano i tentativi di trasporla sullo schermo. Ma la materia sfugge al controllo; la potenza della parola stordisce; il potere visionario confonde. Così, da un contenitore prolifico e sovrabbondante escono suggestioni, segnali, anche segmenti di materia da reinterpretare e adattare che però non rendono ragione del tutto. E il poema resta lì, opera superba e stordente, gelosa della sua natura ma, al tempo stesso, inesauribile fonte a cui il cinema può attingere.

Le modalità con le quali il cinema deriva materiali dalla *Commedia* sono pressoché infinite, e molte pagine sono state scritte sul rapporto fra Dante e il cinema. La cantica più frequentata, memorizzata, traspota è naturalmente l'*Inferno*: è quella che contiene le storie più emozionanti e i personaggi drammaturgicamente più riusciti. Impossibile pensare a una classificazione che ne dia ragione esaustiva: ma possiamo provare a indicare alcune fra le modalità più frequenti, in un sistema aperto e rinnovabile.

Ordineremo il materiale in tre macrocategorie: le *trasposizioni*, i *referimenti*, le *citazioni*⁵.

La *trasposizione* prevede una riproduzione della totalità della cantica, o di parte di essa, che mantenga gli elementi che ne permettono una riconoscibilità certa e immediata.

Più complesso il caso del "prelievo", di norma indicato con il termine *citazione*: «Il cinema per sua stessa natura ha la possibilità di fare prelievi (decontestualizzare) e innestare (ri-contestualizzare) materiali dotati di senso. [...] Ogni citazione è prima di tutto una lettura [...]. È appunto la lettura, intrigante ed eccitante, che produce la citazione»⁶.

Ma la citazione – genericamente intesa – presenta due modalità diverse di utilizzo: una dinamica e una più statica. Poiché mi pare opportuno distinguerle, userò per la prima modalità il termine *referimento*, intendendolo come elemento duttile, che sottende un ri-uso dinamico del materiale. In questo caso gli elementi derivati dall'*Inferno* vengono utilizzati anche deformandoli, stravolgendoli, adattandoli all'uso che il regista ritiene di fare, in uno sviluppo diacronico che genera ulteriori elementi narrativi.

La *citazione*, invece, è elemento statico: una figurina incollata, un francobollo, un cameo che non porta ulteriori conseguenze nel film. Il suo utilizzo è soprattutto "di colore": può attribuire per un istante autorevolezza; può illuminare una situazione; può commuovere, irritare, divertire, ma la sua funzione resta circoscritta e la sua forma pressoché cristallizzata.

Trasposizioni

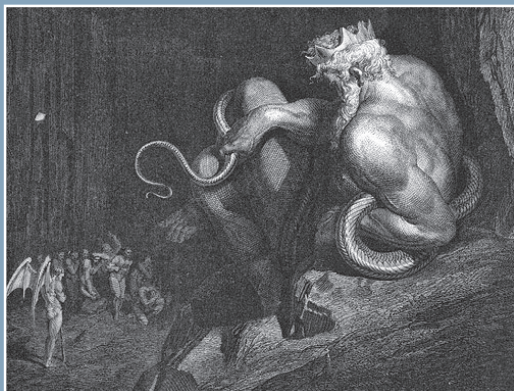
La trasposizione del testo della cantica

L'esempio più noto – e il migliore – è *L'inferno*, uscito nel 1911 per la regia di Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro, Adolfo Padovan⁷. È il primo lungometraggio europeo, prodotto dalla Milano Films con un'operazione attenta ai potenziali destinatari: in primo luogo una borghesia colta in grado di riconoscere – e apprezzare – una buona fedeltà al testo dantesco e opportuni riferimenti alle arti figurative. La narrazione procede con la medesima scansione ritmica del poema e i passaggi da un episodio all'altro seguono le sue modalità narrative: tocco realistico, l'arrampicata di Dante sulle pareti della Grigna che dà allo spettatore il senso preciso della fatica dell'andare.

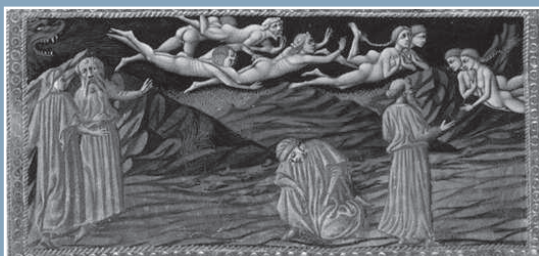




Il cammino, ricostruito in 54 scene (con poche varianti e qualche omissione), si avvale dell'utilizzo iterato delle tavole di Doré con una fedeltà intenzionale ed esibita, come nel caso di Minosse, giudice infernale, collocato all'inizio del cerchio dei lussuriosi:



Ma vi sono richiami più prelibati – restiamo sempre nel secondo cerchio – come quello a Priamo della Quercia⁸, dove la *bufera infernal* non «mena li spirti con la sua rapina; (e) voltando e percotendo li molesta», ma ordina le anime al modo delle gru che «van cantando lor lai, facendo in aere di sé lunga riga».



L'occhio, però, va anche al grande pubblico, quello meno smaliziato che sbarra gli occhi alle sovrimpressioni, alle dissolvenze, ai trucchi di montaggio alla Méliès (i giganti, i seminatori di discordie, Lucifero) che caratterizzano il "cinema d'attrazione" di quegli anni. Un pubblico che sa tutto della prima grande diva del XX secolo, Isadora Duncan⁹, e che non può non riconoscere nell'abbigliamento e nelle movenze di Francesca da Rimini quelle della divina danzatrice.





Nel dopoguerra, da segnalare il tentativo di trasposizione puramente figurativa del testo di Peter King, *Dante's Inferno* (1955), con sculture, lavori di carta, marionette (*cut out figures*), che utilizza, in particolare, la tecnica delle *shadow puppets* appresa dal *Principe Achmed* di Lotte Reiniger, cui dedica l'opera¹⁰.

Più interessante la trasposizione dei primi otto canti dell'*Inferno* di Peter Greenaway e Tom Phillips (1989): una performance video destinata alla televisione, completa di note sullo schermo da parte di Phillips, David Attenborough e altri¹¹. È, di fatto, una lettura in rosario di otto canti, in cui immagini e parole si mescolano in un coacervo stimolante ma, rivedendolo a distanza, non sempre riuscito¹². Dante, interpretato da Bob Peck, è ripreso in un piano ravvicinato mentre recita il poema: ma di norma resta fuori dalla scena; le riprese degli episodi avvengono in soggettiva, come nel caso di Francesca (Suzanne Wooldridge) che mentre recita nuda e racconta la propria storia guarda direttamente il suo interlocutore. La tecnica narrativa è quella della sovrapposizione di immagini e parole; così quando Dante usa la similitudine delle colombe, ne vediamo una e ascoltiamo un commento didascalico sulla loro monogamia. Il tentativo di spiegare l'allegorismo e il simbolismo del verso dantesco risulta talora farraginoso proprio per la ridondanza di monologhi, di commenti esplicativi, di materiali d'archivio, di riferimenti pittorici. Al di là di questo, l'opera resta una delle trasposizioni più interessanti del '900. Altro modello di trasposizione didascalica è quello di *Dante de l'Enfer au Paradis* (2007) di Thierry Thomas, una sorta di film documentario che prende per mano lo spettatore e lo conduce nel poema: dalla "selva oscura" si procede cerchio dopo cerchio; e, dopo le visioni oscure dell'inferno, seguiranno atmosfere più chiare e trasparenti. Il cast è composto da studiosi e amanti della *Commedia*, le cui letture sono illustrate, in contemporanea, da immagini che vanno da dipinti del Rinascimento alle incisioni di Gustave Doré, e da ricostruzioni in 2D e 3D.

Un modello che presenta chiara memoria, nella sua struttura, di *L'inferno* del 1911 è *Dante's Inferno Animated* (2010) di Dino Di Durante, per la regia di Boris Acosta. Si basa su cinquanta illustrazioni a colori, tratte da un libro illustrato e da un giornalino creati da Awik Balaian e Dino Di Durante, e ripercorre il viaggio dantesco con la tecnica dell'"animazione", in virtù della quale i disegni sono filmati per creare un'illusione di movimento¹³.

La trasposizione di una storia

I grandi personaggi dell'*Inferno* hanno anche grandi storie: un regista non potrebbe chiedere di più. Francesco De Sanctis aveva fissato, nella seconda metà del XIX secolo¹⁴, la misura epica e drammatica di alcuni personaggi dell'*Inferno*: Francesca, Ugolino, Pia. Tra loro il più letto e amato, in una tradizione che parte dalla fine del XVIII secolo, è Francesca: e il cinema se ne impossessò da subito, con *Francesca da Rimini* (1908) di Mario Marais. Solletica la storia di una grande passione, un grande peccato, un efferato omicidio: Eros e Thanatos sono gli ingredienti ideali per attirare il pubblico e creare dive. Florence Turner (1908 e 1910), Francesca Bertini (1910 e 1911)¹⁵, Bianca Lorenzoni (1917), Tina Kassay (1919), Mary Bayma Riva (1922), Cecyl Tryan (1926) sono le attrici del muto che replicano indefinitamente il triangolo amoroso del V canto, all'interno di un modello che è quello minimale della narrazione della storia ambientata a Rimini, come è narrata da Francesca nel testo del poema. Per un'intera generazione Francesca sembra scomparire nel niente: tornerà nel 1950 con il film di Raffaello Matarazzo *Paolo e Francesca* nel quale, per la prima volta, si riprende la storia narrata da Giovanni Boccaccio¹⁶, che muove dalla decisione di Guido da Polenta di dare Francesca in moglie a Giovanni Malatesta. Il modello è quello del film storico, con scene di guerra, di intrighi, di missioni pericolose che, nella loro estraneità alla storia della protagonista, lo rallentano e appesantiscono. Fin troppo scoperta la tesi del regista che sposa la causa di Francesca, facendola incontrare e innamorare di Paolo ben prima della decisione paterna. Il suo personaggio viene esemplato su quello di Lucia di *I promessi sposi* (1941) di Mario Camerini: innocente, religiosissima, incapace di decisioni autonome e di qualsiasi capacità critica. Agli antipodi, dunque, del colto, fermo, appassionato personaggio dantesco.

Analoghe annotazioni valgano per i personaggi e le storie di Ugolino e Pia de' Tolomei¹⁷: Giuseppe De Liguoro interpreta e dirige *Il conte Ugolino* nel 1908 e torna a interpretarlo nel 1909





per la regia di Giovanni Pastrone; Riccardo Freda dirige nel 1949 *Il conte Ugolino* con Carlo Ninchi; nel 1950 esce il già citato *Paolo e Francesca* di Matarazzo. Film di consumo ma consolatori, in un decennio durissimo di guerra, morte e feroce lotta per il potere.

Il conte Ugolino e Francesca da Rimini sono i protagonisti anche di *La mirabile visione* (1921), realizzato per commemorare il VI centenario della morte di Dante, e girato da Luigi Sapelli (Caramba) in due parti: la prima è ripartita in cinque episodi (*La selva oscura*; *La crudeltà che fuor mi serra*; *Il veltro*; *Lo pane altrui*; *L'ultimo rifugio*); la seconda è divisa in tre episodi (*Amor mi mosse: Fiorenza. Rappresentazione della vita nova*; *Anime crudeli*; *Pisa. La tragedia dell'Odio. Il conte Ugolino*; *Anime affannate: Ravenna, La tragedia dell'amore, Paolo e Francesca*). Si tratta di una ricostruzione storica che ebbe enorme successo, in particolare, per la cura dei costumi e l'attenzione agli ambienti. Ma i personaggi non emozionarono e l'aspetto didascalico soffocò la potenza del loro dramma.

Riferimenti

Nessuna opera letteraria ha riempito di sé l'immaginario del mondo occidentale come l'*Inferno* nel XX secolo, periodo che bene si è prestato all'evocazione di un luogo di dolore e pena senza misura e senza nome: le due guerre mondiali, i totalitarismi, gli stermini, una sofferenza continua, irragionevole e insensata, che aveva bisogno di trovare una forma, un luogo, una modalità di rappresentazione.

Così, se nella prima metà del '900 il cinema aveva privilegiato i personaggi e le loro storie, nel dopoguerra è l'*Inferno* dantesco come luogo istituzionalizzato di caos, di dolore, di punizione a entrare di prepotenza nell'immaginario. Un processo cui attribuirei, come data simbolica d'inizio, il 27 gennaio 1945, quando le truppe alleate entrano nel campo di sterminio di Auschwitz. Nessuno scenario avrebbe potuto essere più infernale di quello; e nessun termine avrebbe potuto definire meglio di *inferno* quell'orrore.

I riferimenti sono, come dicevamo, la categoria più complessa e di varia natura, così prendono corpo articolandosi in forme e fisionomie diverse.

La rappresentazione delle pene

La *rappresentazione* delle pene infernali è il tipo di riferimento tra i più diffusi nella cinematografia. Essa può essere finalizzata a uso "interno": quando è destinata a uno dei personaggi del film con finalità didascalica, per avvertirlo, ammonirlo, farlo ravvedere. Come accade in *Go Down, Death!* (Spencer Williams, 1944), una delle prime produzioni di neri americani: Big Jim causa la morte di una donna, e nel finale ha visioni della sua dannazione, con memorie di *L'inferno* del 1911¹⁸.

La *rappresentazione* delle pene può avere una finalità "esterna", destinata – sempre con intento didascalico – allo spettatore. Esempio *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (Pier Paolo Pasolini, 1975), dove i giovani/ignavi subiscono violenza per essere stati, appunto, ignavi: è un luogo di pena dove violenze e torture sono iterate, dove vittime e carnefici si fondono, sino a giungere all'apocalittica scena finale del cortile, un ammasso di immagini infernali che ricordano alcune tele di Bosch, nella sequenza maggiormente metacinematografica dell'opera. Modello non imitabile *Salò*, nel quale sono presenti elementi della struttura dell'*Inferno* che Pasolini concepì ispirandosi a Sade, a sua volta ispirato, secondo lui, da Dante. Le quattro parti in cui il film è articolato – l'Antinferno, il Girone delle Manie, il Girone della Merda, il Girone della Morte – rimandano come schema generalissimo alla prima cantica¹⁹, ma «Dante's influence will not be limited to the usual erudite citation or thematic borrowing. Rather Dante's *Divine Comedy* is a structuring, informing model [...]. Dante's *Divine Comedy* provides Pasolini a form, an architecture, a sort of ready-made container»²⁰.

Un cammino di conoscenza e formazione

Il riferimento al senso più profondo del poema, come cammino di conoscenza e formazione, avviene di norma utilizzando la figura di Virgilio come guida del personaggio protagonista²¹.





Tra i film ne ricordiamo quattro, che rimandano a modalità diverse tra loro. In *Dante's Inferno* (1924) di Henry Otto, Mortimer Judd è un signore dei bassifondi ossessionato dall'*Inferno* di Dante. In uno dei suoi incubi scende nell'aldilà dove incontra lo spirito di Virgilio che lo conduce nel IX cerchio²², e lì vede i dannati immersi in un fiume di sangue. Ma Judd persiste nei suoi comportamenti avidi e cinici sino al momento in cui non vedrà un demone che lo scaraventa nell'inferno. Nel finale avviene il ravvedimento e, tra le ultime battute, il riferimento si fa esplicito: «Mi sento come Dante in una selva oscura» e rivolgendosi al suo collaboratore, «tu sarai il mio Virgilio che mi riporterà alla luce».

In *The Comoedia* (1980) di Bruno Pischiutta il riferimento è esplicito ed esibito con i nomi dei protagonisti: l'adolescente Dante muore per overdose; la sua anima viene guidata da un Virgilio di colore e visita l'inferno del mondo, il limbo e il purgatorio. Sarà Beatrice, nella seconda parte del film, dopo un percorso di conoscenza, a salvarlo.

Seven (David Fincher, 1990) rappresenta il più problematico (e il più riuscito) dei film che rispondono a un cammino di formazione. William Somerset e David Mills replicano la coppia Virgilio/Dante per modalità di ruolo e di rapporto: insieme intraprendono un itinerario infernale che viene a coincidere con un percorso di conoscenza sull'abiezione morale della società e sulla natura stessa del male. Sono sette tappe in cui si imbattono in altrettanti efferati delitti compiuti da un assassino che sembra voler punire i vizi capitali. Il nodo centrale è legato al libero arbitrio: è possibile resistere al male in nome di un controllo costante della ragione sulle azioni umane? Questa volta la formazione non si compie e Mills/Dante si macchierà del peccato d'ira uccidendo il maniaco che, per invidia, gli aveva ucciso la moglie. In *What Dreams May Come* (Al di là dei sogni, Vincent Ward, 1999) l'anima del protagonista Chris scende all'inferno per salvare la moglie suicida: lo accompagnano uno psicologo (che poi si rivela essere il professore con cui ha studiato medicina), l'anima del figlio Ian e, in un secondo momento, l'anima della figlia Marie. Il cammino avrà un esito positivo e i personaggi si ritroveranno in paradiso. Il riferimento dantesco è certo anche per elementi che segnaleremo più avanti²³.

I personaggi

I grandi protagonisti del poema sono quelli più seduttivi e più facili da ri-utilizzare.

La storia di Francesca, la "malmaritata", viene ripresa numerose volte e, di norma, con esiti di scarso rilievo. Da segnalare *Drums of Love* (David W. Griffith, 1928) con il triangolo Emanuella, Leonardo e il fratello di lui, il Duca Cathos De Alvia, il gobbo: in particolare per il doppio finale cui il regista fu costretto dal pubblico che richiese e ottenne un lieto fine per i due amanti.

Chiara memoria di Ugolino è presente in *Uccellacci, uccellini* (Pier Paolo Pasolini, 1966). La scena è quella di una stanza dove un uomo siede, silenzioso, con gli occhi fissi, alienato, senza far mai parola, al modo del conte Ugolino. Dal lato sinistro proviene la luce del sole: c'è una finestrella, il «breve pertugio» che illumina la stanza. A un tratto, dall'alto, giungono delle voci infantili: sono i tre figli che da quattro giorni non toccano cibo, e che la madre costringe a dormire poiché non può dar loro niente da mangiare.

I personaggi di Dante e Virgilio sono riconoscibili – con allusione colta e sottile – in *Russkij Kovceg* (L'arca russa, 2002) di Aleksandr Sokurov: un regista contemporaneo si ritrova magicamente all'interno dell'Ermitage di San Pietroburgo (l'Arca) e compie un viaggio nel tempo di tre secoli, in compagnia di un ironico diplomatico francese del XIX secolo che è l'unico che può vederlo. L'allusione a Dante e Virgilio viene confermata nel finale: il primo tornerà al mondo d'oggi, mentre il diplomatico deciderà di restare; come Dante tornerà «a riveder le stelle», mentre Virgilio, lasciandolo, era tornato nel limbo.

La scenografia

La scenografia è l'elemento per il quale l'*Inferno* dantesco ha funzionato più di frequente da ipotesto. Escludendo le scenografie delle trasposizioni è da segnalare quella, spettacolare, di *Dante's Inferno* (La nave di Satana, Harry Lachman, 1935). Il protagonista Jim Carter (Spencer Tracy) crea fantastici padiglioni tra i quali *L'inferno* di Dante. Un ispettore dichiara non sicuro il





luna-park, ma viene corrotto da Carter; la bisca galleggiante però va a fuoco portando alla visione dell'inferno. Due le sequenze da ricordare: il padiglione del luna-park (fantasioso e surrealista) e l'incendio della bisca.



Ricostruzione arbitraria dei luoghi infernali, funzionale alla corrosiva parodia, è quella di *Maciste all'Inferno* (Guido Brignone, 1926) in cui restano alcune memorie precise della *Commedia*, come nel caso delle arches degli eretici²⁴.



Tutto napoletano l'ambiente di *Totò all'Inferno* (Camillo Mastrocinque, 1955) che mantiene una parvenza di struttura dantesca per la suddivisione in gironi, cerchi e bolge, stravolta in chiave di beffarda comicità attraverso la separazione tra i dannati e diavoli delle bolge del Nord e quelli del Sud, e nelle continue risse tra le due parti²⁵.

Per Ridley Scott, in *Blade Runner* (1982)²⁶, è la terra a essere rappresentata come inferno: claustrofobica, inquinata, immersa in vapori; cupa come *Metropolis* di Fritz Lang (1927). Alcune scene sembrano contenere memoria precisa del poema, come l'immagine sottostante che richiama il XXVI canto, con le miriadi di luci (le lucciole della similitudine ai vv. 25-33) e le fiamme (in cui sono contenuti i consiglieri fraudolenti).





Nel viaggio infernale di Francis Ford Coppola, in *Apocalypse Now* (1979), non vi è posto se non per i peggiori scenari possibili: guerra, distruzione, violenza (vera e ricostruita). Tra le immagini più dense di *pathos*, quella degli indigeni sulle canoe, così simili alle anime dei defunti che vengono traghettate al luogo di pena; sullo sfondo i fumi “infernali” delle armi belliche.



In *What Dreams May Come* colpiscono gli ambienti cupi di un fiume pieno di anime e del mare in tempesta: tra le memorie più precise, quella dei volti che emergono dal terreno come quelli delle anime dei traditori nel lago di Cocito, con l'elemento straniante degli occhiali sul vecchio volto maschile.

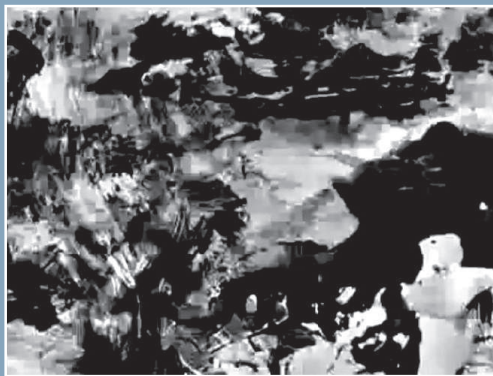


La forma tradizionale si perde in *The Dante Quartet* (1987) di Stan Brakhage, una rappresentazione visiva in quattro parti della *Divina Commedia*. L'inferno è una serie di pennellate multicolori su uno sfondo bianco, e varia man mano che cambia la velocità dell'immagine: «Then comes a





moment when suddenly I can't handle the language anymore, like I can't read one more translation of *The Divine Comedy*, and suddenly I realize it's in my eyes all the time, that I have a vision of Hell, I have even more necessary kind of a way of getting out of Hell, kind of a springboard in my thinking, closing my eyes and thinking what I'm seeing»²⁷.



La parodia e il sarcasmo

La ripresa in chiave parodistica dell'*Inferno* nasce con *Maciste all'Inferno*, in un apparente «gioco al massacro del poema dantesco»²⁸ che, però, avviene nell'ambito «di una imitazione caratterizzata da un'inversione ironica [...] con una distanza critica che sottolinea la differenza più che la somiglianza»²⁹. La parodia del protagonista, in questo caso, è legata alla volontà di dissacrazione della retorica di regime, che celebrava il superuomo caro a molti film di quegli anni³⁰.

Utilizzo libero dell'*Inferno* dantesco in chiave comica è presente nei tre film di Totò *Totò al giro d'Italia* (Mario Mattoli, 1948), *47 morto che parla* (Carlo Ludovico Bragaglia, 1950) e *Totò all'Inferno* di Mastrocinque: qui Totò materializza in «una contestazione totale [...] la storia e il carattere degli italiani: la nostra fame, la nostra miseria, l'ignoranza, il qualunque piccolo-borghese, la rassegnazione, la sfiducia, la viltà di Pulcinella»³¹.

L'ironia e il gioco parodistico diventano sarcasmo in *Deconstructing Harry* (*Harry a pezzi*, Woody Allen, 1997) in cui l'ipotesto dantesco viene frantumato con un procedimento analogo a quello del protagonista. Viene mantenuto, come asse narrativo, il viaggio che Harry Block (Allen), scrittore in blocco creativo, intraprende con il figlio, l'amico Richard e la prostituta Cookie per raggiungere il suo vecchio college ed essere insignito della laurea ad honorem, ripercorrendo, allo stesso tempo, fiaschi artistici e fallimenti personali. Del testo dantesco rimangono frammenti sparsi che lo spettatore deve individuare districandosi tra la cifra comica del film e il composito citazionismo, che agisce da filtro, arricchendo e modellando la visione.

«Thus, this scene, which is ultimately traceable to Dantesque concern, is comically executed and accompanied by a wealth of other references, including Bergman, Fellini, Brignone (director of the silent classic satire *Maciste all'Inferno*, whose netherworld pleasure-prone and lascivious denizens populate Allen's Hell), the myth of Orpheus and Eurydice, Faust, Sartre, Lacan, and Heidegger. Dante is thus buried deep abyss of *Deconstructing Harry*, but his presence is unmistakable and a quip by one of the film's characters refers equally to Harry's and Dante's talent: "He takes everyone's suffering and turns it into gold"»³².

Citazione

Citazione nel titolo

È l'elemento più facilmente riconoscibile e, sovente, fine a se stesso: da intendere come citazione quando rimanda a un'opera che non è trasposizione della cantica, ma narra un'altra storia.





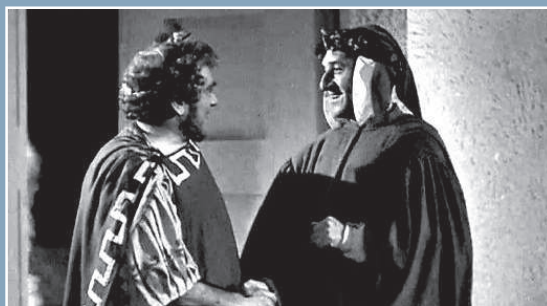
Tra i film intitolati *Dante's Inferno*, ricordo quelli di Henry Otto (1924), di Harry Lachman (1935), di Ken Russell (1967). Assai numerosi quelli che riportano nel titolo il termine *Inferno*, come l'ungherese *Pokol - Inferno* (András Rajnai, 1974), o il nome *Dante* (*Dante 01*, Marc Caro, 2008).

Citazione di versi dal testo dantesco

Due tra i numerosi esempi: «Vidi gente attuffata in uno sterco» recitata da un detenuto malato in *Mamma Roma* (1962) di Pasolini; «Non rinnoviamo disperato dolor che il cor ci preme» pronunciata dal padre di Marcello in *La dolce vita* (1960) di Fellini, in riferimento alla propria età. La citazione può, naturalmente, essere approssimativa o funzionalmente deformata, come nel caso di *Maciste all'Inferno*, quando si commenta «Maciste, come coloro che sono sospesi», quando Maciste tenta di resistere a Proserpina; o, quando cede, «quella notte non lessero più avanti»³³.

Citazione di un personaggio come cameo

In *Totò al giro d'Italia* Dante compare come personaggio che incontra il diavolo mentre questi si appresta a tentare il professor Casamandrei. Felice il cameo con Nerone, mentre Dante recita: «Italia, Italia di dolore ostello». Dante torna, nel corso del film, per commentare gli sviluppi della storia, ma senza che la sua presenza interferisca con essa.



Il cameo ebbe fortuna e venne utilizzato per la presentazione in Italia del film *Stanlio e Ollio al giro d'Italia*. In un raro trailer del 1953, compaiono sul balcone di un'edicola Nerone e Dante, le cui uniche parole sono: «E come farai, o testa dura?».

Citazione dell'immagine di un personaggio

Questa citazione può essere contenuta in un quadro, una stampa, una foto, un poster. È il caso della celebre scena della tabaccaia in *Amarcord* (1973) di Fellini: il poster di Dante è appeso alle spalle della donna, di profilo, sopra sacchi di granaglie in un incontro straniante fra iconografia tradizionale e surrealismo.

Citazione del nome di un personaggio

Frequente l'utilizzo del nome di Dante, per il personaggio protagonista. In *Dante 01* il nome viene attribuito sia alla prigione spaziale, sia al pianeta intorno al quale essa gira.

Nel videogioco *Devil May Cry* (2001) e poi nell'omonimo manga (2003) di Chavamachi Suguro, Dante, un *devil hunter*, è figlio di Sparda, un antico demone che combatteva per la specie umana; Dante continua l'opera del padre attraverso la sua agenzia, la *Devil May Cry* appunto. Il suo vestiario è costituito da vistosi abiti di colore rosso, come quelli danteschi.

In *The Core* (Jon Amiel, 2003) la nave che effettua il viaggio verso l'inferno di lava al centro della terra si chiama *Virgil*.

Del diavolo Barbariccia, in *Maciste all'Inferno*, resta solo il nome e il fatto che si trovi in un'ambientazione infernale: sotto le vesti del dottor Nox, Barbariccia deve procurare anime e prende-





re Maciste, che abita in un paese di campagna. Caronte è il nome del capitano della nave in Dante 01; Cerbero è il nome del relitto della nave collocata alle porte dell'inferno in *What Dreams May Come*.

Citazione di un oggetto

L'oggetto citato più di frequente è un libro; ed è quasi sempre la stessa *Commedia* come in *Seven*, in cui il detective William Somerset sfoglia un'edizione illustrata da Doré, in un montaggio fra dissolvenze e inquadrature simmetriche.

Citazione di un topos narrativo

Il topos che portiamo ad esempio è quello contenuto nel racconto di Francesca: lei e Paolo imitarono quanto avevano fatto i due amanti nella storia letta in Galeault; in *Sherlock jr.* (*La palla n. 13*, Buster Keaton, 1924) il libro viene sostituito da un altro film, che il protagonista guarda replicando in tempo reale, con la sua amata, le azioni dei due attori. «En la escena final del film de Buster Keaton *Sherlock Holmes junior* se observa una influencia de los versos finales del V canto del *Infierno*, y en particular la reformulación, en términos cinematográficos, de la mediación que el texto literario desempeña en la manifestación de la relación de deseo entre los dos amantes. A partir de la consideración de la metáfora del atravesamiento de la pantalla (que aparece en el film) como signo del ingreso del personaje/espectador en la dimensión de la ficción, se propone una teoría de la comicidad basada en la neutralización de la oposición entre realidad y ficción»³⁴.

Altri modelli potrebbero essere individuati e altre forme essere segnalate: impossibile creare un sistema che non ne lasci fuori qualcuno. Il tentativo è stato quello di creare una griglia che serva da guida nel labirintico e affollato panorama dei film che hanno contratto qualche debito con la *Divina Commedia*. Tale panorama mostra, senza incertezze, che il più internazionale dei nostri autori è stato di rado compreso e utilizzato nelle sue ragioni più profonde. L'insegnamento morale e civile, la condanna della violenza e delle lotte fratricide, la guerra allo strapotere della Chiesa, lo sdegno per il potere ingiusto dei più forti (o dei più astuti), il mancato riconoscimento del merito: questo, che rappresenta il codice genetico dell'*Inferno*, è stato fatto proprio da Pasolini e pochi altri. Più facile, spettacolare e di cassetta sfruttare le sue visioni e la messa in scena delle pene infernali: al grande pubblico, per adesso, è bastato.

1. Alain de Lille, *Anticlaudianus*, V, 114-115.

2. «La contingenza, che fuor del quaderno / de la vostra materia non si stende, / tutta è dipinta nel cospetto eterno», *Par.* XVII 37-39.

3. *Purg.* X 31-33. Sull'arte cfr. «L'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discente; / sì che vostr'arte a Dio quasi è nipote» (*Inf.* XI 103-105); vedi anche *Par.* XXVII 91-93, dove Dante nota che l'arte attira gli occhi per prendere la mente: «Natura o arte fe' pasture / da pigliare occhi, per aver la mente, / in carne umana o ne le sue pitture».

4. Cfr. Giuliana Nuvoli, *Storie ricreate. Dal testo letterario al film*, Utet, Torino 1998, capp. I-IV.

5. Altre modalità di catalogazione, intersecabili e talora sovrapponibili con quelle che proponiamo, possono essere rappresentate dalle finalità con le quali il cinema si appropria dell'opera di Dante: 1. Il poema viene utilizzato per guidare il plot, le tematiche, la struttura del film; 2. La *Commedia* funziona come suggestione figurativa ed espressiva del testo secondario; 3. Dante viene utilizzato in chiave comica, parodica, grottesco-caricaturale. Cfr. Amilcare Iannucci, *Dante, Cinema and Television*, University of Toronto Press, Toronto 2004.

6. Antonio Costa, *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, in Ivelise Perniola (a cura di), *Cinema e letteratura, percorsi di confine*, Marsilio, Venezia 2002, p. 36.

7. Il film fu restaurato e ridistribuito nel 2002 con una nuova colonna sonora composta ed eseguita dai Tangerine Dream; nel 2006 la Cineteca di Bologna ha portato a termine un nuovo restauro pubblicato su dvd; nel 2011 è uscito nella collana *Cinema Ritrovato* con la colonna sonora di Edison Studio.

8. Priamo della Quercia, *V canto dell'Inferno* (codice membranaceo, 1444-1450), Yates Thompson Collection, British Library, London. Il codice era di proprietà di Alfonso V d'Aragona.





9. Dal 1909 al 1913, Isadora Duncan visse nel Palais Byron a Parigi, dove i suoi vicini erano il pittore Henri Matisse, lo scrittore Jean Cocteau, lo scultore Auguste Rodin. Essa fondò tre scuole di danza in Francia, Germania e Russia e conquistò una incredibile popolarità in tutta Europa.
10. Altro modello di trasposizione è *Pokol - Inferno* (1974) dell'ungherese András Rajnai, in cui Dante diventa emblema dello scrittore dissidente e censurato.
11. La serie per la tv prevedeva la direzione di Peter Greenaway (4 episodi, 1989); Tom Phillips (4 episodi, 1990); Raoul Ruiz (6 episodi, 1991). John Gielgud interpreta Virgilio.
12. «The director unfolds to the viewer a variety of evocative images, including visions of hell, the faces of his protagonists speaking their lines, superimposed designs, intertitles, and inset screens. The last of these are often windows which each contain the head of some academic or critic who is thus able to make comments on particular aspects of Dante's poem, his religion, or the world in which he lived». Aisha Woodward, Peter Greenaway & Tom Phillips, "A TV Dante" (1989), in *Dante Today*, 2009 (<http://research.bowdoin.edu/dante-today/>). Cfr. anche Alessandro Amaducci, "A TV Dante - *The Inferno*" di Peter Greenaway e Tom Phillips: la rappresentazione audiovisiva di un testo classico, in *Dialoghi con Dante: riscritture e ricodificazioni della "Commedia"*, Atti del Convegno, Torino, 17-18 maggio 2004, a cura di Erminia Ardisino e Sabrina Stroppa Tomasi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2007, pp. 97-106.
13. Per ulteriori approfondimenti e indagini rimandiamo, sia per la filmografia sia per i saggi critici, al sito *Dante e il cinema* (<http://www.danteilcinema.com>).
14. Francesco De Sanctis, *Saggi critici* 1869; Id., *Storia della letteratura italiana* 1870 e 1871.
15. Francesca Bertini interpreta anche il personaggio di Beatrice (1919) per la regia di Herbert Brenon.
16. Cfr., per un dettaglio maggiore sulla filmografia relativa a Francesca da Rimini: Giuliana Nuvoli, *Francesca al Cinema: dalla "Commedia" allo schermo*, in *Leggere e rileggere la "Commedia" dantesca*, Atti del Convegno (Università degli Studi di Milano, 3-4 dicembre 2008), a cura di Barbara Peroni, Unicopli, Milano 2009, pp. 47-68.
17. Ricordiamo i film su Pia, personaggio del *Purgatorio*: del 1908 *Pia de' Tolomei* di Mario Caserini riproposta, nel 1910, da Girolamo Lo Savio e, nel 1921, da Giovanni Zannini. Vent'anni dopo, nel 1941, esce la *Pia de' Tolomei* di Esodo Pratelli; infine, nel 1958, la *Pia* (Ilaria Occhini) di Sergio Griego.
18. Vedi anche *Dante's Inferno* (1924) di Henry Otto.
19. Più frequente il riferimento generico alla struttura dell'intera *Commedia* e ai tre regni, come in *Notre Musique* (2004) diviso in tre sezioni, o meglio *royaumes* (regni): *Enfer, Purgatoire, Paradise*.
20. «L'influenza di Dante non verrà limitata alla solita citazione erudita o presa in prestito. Piuttosto la Divina *Commedia* è un modello strutturante e formativo [...]. La Divina *Commedia* dà a Pasolini una forma, un'architettura, una sorta di contenitore preconfezionato» (traduzione nostra). Patrik Rumble, *Dopo tanto veder: Pasolini's Dante after the disappearance of the fireflies*, in A. Iannucci, *Dante, Cinema and Television*, cit., p. 153.
21. Va, a ogni modo, tenuto presente che il modello del viaggio verso Dio, il Paradiso, la Verità è ben anteriore alla stessa *Commedia*; ricordiamo, fra gli altri, proprio una fonte della *Commedia*: *Il libro della Scala di Maometto*. E ancora più remoto è il modello del viaggio come percorso di formazione, da Gilgameš a Odisseo. Per parlare di utilizzo della *Commedia* è, così, necessario che vi siano precisi riferimenti al testo dantesco.
22. Nella seconda parte del *IX Cerchio* (1960) di France Štiglic il giovane protagonista, in cerca dell'amata, giunge alla visione terribile del campo di concentramento: il IX cerchio, appunto.
23. Altre volte il cammino di formazione costituisce la filigrana della storia, con personaggi che hanno nomi diversi, come nel caso di *Everything is Illuminated* (*Ogni cosa è illuminata*, 2005) di Liev Schreiber, in cui il giovane Jonathan compie un viaggio in Ucraina alla ricerca delle proprie radici, in compagnia della guida locale e di suo nipote Alex.
24. Da ricordare, per l'originale soluzione adottata, l'orcio in cui è collocato Farinata degli Uberti in *A TV Dante* di Raoul Ruiz.
25. Ovvia la suggestione della rissa dei diavoli nei canti dei barattieri (*Inf.* XXI e XXII).
26. Il film è tratto da un romanzo di Philip Kindred Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968); lo scrittore si dichiarava lettore appassionato di Dante.
27. «E poi arriva un momento in cui improvvisamente non sono più padrone del linguaggio, non riesco a leggere un'altra traduzione della Divina *Commedia*, e all'improvviso mi rendo conto che è costantemente nei miei occhi, che ho una visione dell'*Inferno*, ho proprio come la sensazione di dover uscire dall'*Inferno*, nei miei pensieri è come un trampolino, mentre chiudo gli occhi e penso a quello che vedo» (traduzione nostra). Stan Brakhage, *An Anthology*, I, intervista del 2002 di Bruce Kavin.
28. Antonio Costa, *L'"Inferno" rivisitato*, in Gianfranco Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, Longo Editore, Ravenna 1996, p. 53.





29. Linda Hucheson, *A Theory of Parody*, Methuen, New York 1985, pp. 5-6 (traduzione nostra).
30. Cfr. Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé: le surhomme dans le cinéma muet italien*, Yellow, Paris 1992.
31. Federico Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino 1980, p. 128.
32. «Per cui questa scena, che in definitiva si può ricondurre alla problematica dantesca, è eseguita in modo comico e con abbondanza di citazioni che includono Bergman, Fellini, Brignone (regista di un classico del film muto come *Maciste all'Inferno*, le cui creature lascive e inclini all'edonismo popolano l'aldilà dell'*Inferno* di Allen), il mito di Orfeo ed Euridice, Faust, Sartre, Lacan ed Heidegger. Dante è dunque sepolto nei profondi abissi di *Harry a pezzi*, ma la sua presenza è inconfondibile e rimarcata scherzosamente da uno dei personaggi del film che riferisce del simile talento di Harry e Dante: "Prende le sofferenze della gente e le trasforma in oro"» (traduzione nostra). A. Iannucci, *Dante, Cinema and Television*, cit., pp. 17-18.
33. I versi di riferimento della *Commedia* sono: «Io era tra color che son sospesi» (*Inf.* II 52) e «Quel giorno più non vi leggemmo avante» (*Inf.* V 138).
34. «Nella scena finale del film di Buster Keaton *Sherlock Junior* si osserva un'influenza dei versi finali del V canto dell'*Inferno*, e in particolare la riformulazione, in termini cinematografici, della mediazione svolta dal testo letterario nella manifestazione della relazione di desiderio tra i due amanti. A partire dalla metafora dell'attraversamento dello schermo (che appare nel film) come segno dell'entrata del personaggio/spettatore nella dimensione della finzione, si propone una teoria della comicità basata sulla neutralizzazione dell'opposizione tra realtà e finzione» (traduzione nostra). Raffaele Pinto, *Dante (Inf. V) e Buster Keaton: la mediazione comica del desiderio*, «Tenzione: rivista de la Asociación Complutense de Dantología», 8, 2008, p. 6.

Giuliana Nuvoli è professore di Letteratura italiana nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano. Autrice di oltre centotrenta pubblicazioni scientifiche, è nel comitato scientifico di riviste e nella giuria di premi letterari nazionali. Oggetto della sua ricerca, oltre a Dante e ad autori dei primi secoli, è la letteratura dell'età napoleonica e numerosi autori del '900. Dagli anni '90 uno degli ambiti privilegiati di ricerca è il rapporto tra letteratura e cinema. È ideatore e supervisore del sito *Dante e il cinema*; a capo dei progetti *Dante nel web* e *Dante virtuale*. È membro fondatore del progetto internazionale *Dante e l'Arte*.

