



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

“L’Inferno”: dal testo dantesco all’immagine
cinematografica in Italia

Verfasserin

Melanie Höfer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuer:

A 190 350 353
Lehramtsstudium UF Italienisch UF Spanisch
Ao. Univ.-Prof. Univ.-Doz. Mag. Dr. Alfred Noe

INDICE

INTRODUZIONE.....	1
1. LA VITA DI DANTE E L'INFERNO	7
1.1. La vita di Dante	7
1.2. La Commedia. La prima cantica: l'Inferno.....	8
2. DALLA BIBLIOTECA AL CINEMA.....	12
2.1. L'analisi della traduzione intersemiotica	13
2.2. Strategie di trasposizione	14
2.3. La retorica della letteratura e del cinema in confronto	16
2.3.1. Scrittura vs. immagine	16
2.3.2. Far immaginare vs. far vedere	18
2.3.3. Tempo diegetico vs. tempo reale.....	19
2.4. Punti di contatto tra letteratura e cinema	19
2.5. Lo spettatore come punto di riferimento.....	22
2.6. Il concetto del pre-cinema.....	23
2.7. Il modello delle trasposizioni dantesche di Wagstaff	24
3. IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO DI DANTE	27
3.1. Dante ed il montaggio.....	27
3.2. Dante ed il rallentì	29
3.3. Dante e gli effetti fuori campo	30
3.4. Dante e la dissolvenza.....	32
3.5. Dante e la suspense	35
3.6. Dante e la carrellata	36

3.7.	Dante ed il flashback	38
4.	IL POTENZIALE SCENOGRAFICO DELL'INFERNO	40
4.1.	Il paesaggio infernale dantesco.....	41
4.2.	Il colore e gli effetti di luce ed ombra	44
4.3.	Le parole diventano visibili: le similitudini.....	48
4.4.	Le scene d'azione, di massa e d'orrore	52
4.5.	Lo stile comico.....	54
4.5.1.	<i>I canti dei barattieri</i>	56
4.5.2.	<i>La zuffa tra i falsari</i>	59
4.6.	I rumori infernali.....	60
5.	L'INFERNO NEL PRIMO CINEMA	62
5.1.	Il contesto storico: gli inizi della produzione cinematografica italiana	62
5.2.	L'Inferno della Milano-Films del 1911	64
5.2.1.	<i>Il film restaurato</i>	66
5.2.2.	<i>La realizzazione dell'Inferno della Milano-Films</i>	66
5.2.3.	<i>Il racconto</i>	68
5.2.4.	<i>Lo stile e il linguaggio</i>	71
5.2.5.	<i>Gli effetti speciali</i>	74
5.2.6.	<i>Il progetto concorrente della Helios Films</i>	75
5.2.7.	<i>L'uscita in Italia e all'estero</i>	76
5.2.8.	<i>Il significato politico di Dante nel primo cinema italiano</i>	77
5.2.9.	<i>Le conseguenze per la cinematografia</i>	78
5.2.10.	<i>Appendice illustrato</i>	79
6.	IL COMICO INFERNALE	83
6.1.	I viaggi infernali di Totò	83
6.2.	Maciste all'Inferno	84
6.2.1.	<i>La sinossi</i>	85
6.2.2.	<i>Lo stile e il linguaggio</i>	86
6.2.3.	<i>Il grande impatto di Maciste su Fellini</i>	87
6.2.4.	<i>Il messaggio ideologico</i>	87

7.	L'INFLUENZA DELL'INFERNO NEL CINEMA MODERNO.....	88
7.1.	Federico Fellini	90
7.1.1.	<i>Il rapporto tra Fellini e Dante</i>	90
7.1.2.	<i>L'Inferno dantesco nei film di Fellini</i>	93
7.2.	Pier Paolo Pasolini	102
7.2.1.	<i>Il rapporto tra Pasolini e Dante</i>	102
7.2.2.	<i>L'Inferno dantesco nei film di Pasolini</i>	103
8.	L'INFERNO NEL FILM CONTEMPORANEO	118
8.1.	In viaggio con Dante	118
8.1.1.	<i>Canto I</i>	121
8.1.2.	<i>Canto V</i>	123
8.1.3.	<i>Canto X</i>	125
8.1.4.	<i>Appendice I: Intervista con la Società Dante Alighieri</i>	126
8.1.5.	<i>Appendice II: Riflessioni del regista Lamberto Lambertini</i>	127
8.1.6.	<i>Appendice III: Intervista con il regista Lamberto Lambertini</i>	128
	CONCLUSIONE	130
	ZUSAMMENFASSUNG.....	135
	BIBLIOGRAFIA.....	145
	SITOGRAFIA	149
	FILMOGRAFIA.....	150
	INDICE DELLE IMMAGINI.....	153

INTRODUZIONE

“Dopo la morte vorrei andare in Paradiso.
Quindi, me lo conservo come sorpresa.
Quale fascino avrebbe infatti una vita senza
peccati, se il cielo non apparisse fotogenico?
L’Inferno invece lo posso sempre ammirare
in vita, (...).”¹

Lo scopo di questa tesi è duplice: vuole sia mostrare il potenziale scenico dell’*Inferno* dantesco, che offrire un panorama delle sue trasposizioni cinematografiche, dirette ed indirette, realizzate nella storia del cinema italiano. Anche se un lavoro di analisi potrebbe essere effettuato sull’intera triade *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, ho deciso di focalizzare il mio lavoro sull’*Inferno* per l’evidente carattere spettacolare che contraddistingue questa cantica e per il maggior numero di trasposizioni realizzate. Pur esistendo dell’*Inferno* varie trasposizioni di produzione non italiana (ci sono per esempio molti film danteschi realizzati negli Stati Uniti, in Gran Bretagna o in Francia), mi sono limitata in questa tesi all’Italia come paese erede della cultura di Dante, dove lo spirito dantesco è presente ovunque e nella sua forma più pura e meno alterata. Certamente questo non vuol dire che non ci siano dei film ugualmente interessanti ed altamente qualitativi prodotti in altri paesi ma essi non vengono trattati in questo lavoro anche se potrebbero benissimo essere oggetto di analisi in altra sede.

La *Divina Commedia* è stata l’opera che più profondamente mi ha colpito ed impressionato durante il mio periodo di studio. Questo lavoro di tesi è stato per me un’importante occasione per potermi impegnare a fondo su questo testo. La *Divina Commedia* è affascinante per il linguaggio metaforico e visivo, creatore di un’immagine molto reale e plastica del viaggio attraverso gli inferi descritto da Dante. Dato l’aspetto visivo dell’opera dantesca era per me necessario metterla in relazione con una forma d’arte visiva. Avevo la scelta tra le Belle Arti, il teatro, l’opera ed il cinema. Ho escluso le Belle Arti perché mancava il movimento, così presente in Dante, e pur volendo, per problemi pratici, non ho potuto scegliere il teatro e l’opera. Alla fine mi sono decisa per il cinema perché, di solito, i film sono più facilmente reperibili e si possono analizzare più agevolmente. Oltre a ciò mi è piaciuta l’idea di combinare un’opera del Trecento con il cinema, un medium così recente nella storia. Cercando il materiale per la tesi mi

¹ Cf. Kuczok, Wojciech: *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, 11.

sono poi resa conto che sono molto pochi gli studi che riguardano l'influenza di Dante sul cinema, pur trattandosi di un soggetto talmente interessante. Così, se da un lato, ho scelto questo tema per mio personale interesse, dall'altro ho voluto affrontare uno studio su un argomento tra i più moderni e ancora poco trattati nell'ambito della saggistica dantesca.

Prima di trattare la successione dei singoli capitoli, vorrei riassumere il significato profondo che la *Divina Commedia* riveste nella cultura italiana e mondiale. Nel Trecento, l'opera dantesca rivoluzionò la letteratura italiana e costituiva allo stesso tempo una *summa* del sapere che l'uomo aveva acquisito fino a quel momento. Il Sommo Poeta aveva studiato le *Artes liberales* ed ebbe conoscenze non solo di letteratura, storia, politica, filosofia, teologia e mitologia antica, ma anche di medicina ed altre scienze naturali, tra cui l'astrologia. Nella sua opera monumentale, Dante si servì di tutti questi campi del sapere per raccontare in modo molto vivace e naturalistico le situazioni soprannaturali che visse in quel viaggio immaginario attraverso l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso. Dante, io-narratore e protagonista del poema, osservò e descrisse nei minimi particolari l'ambiente nuovo che lo circondava, dando al lettore un'immagine suggestiva e reale del contesto narrativo. Così, con l'aiuto di metafore e similitudini di vita quotidiana, si avvalse di un linguaggio visivo che potesse rappresentare realisticamente ciò che volle esprimere.

Certamente, l'opera dantesca ebbe un grandissimo impatto sull'attività letteraria fino ai nostri tempi, ma per il proprio aspetto visuale, pittoresco e spettacolare fu anche oggetto di ispirazione per altri artisti, tra cui illustratori e compositori, che fecero riferimento alla *Divina Commedia*. Basti pensare ad artisti come Gustave Doré, Dante Gabriel Rossetti e William Blake, oppure a compositori come Tchaikovsky e Rachmaninoff che trasposero in musica l'episodio di Paolo e Francesca. La lingua dantesca concretizza delle immagini nella fantasia del lettore e non è, dunque, una coincidenza che la *Divina Commedia* abbia avuto così tanta fama nelle arti visive e possa essere raccontata anche con illustrazioni.

Anche il cinema, medium visivo proprio del secolo XX, come la televisione, si ispirò volentieri a Dante, essendo il suo poema un'opera adatta per questi nuovi media. Nel corso della storia del cinema, i pionieri fecero riferimento a Dante e molti registi

scoprirono il potenziale visivo dell'opera del *Sommo Poeta*, rielaborandola in una grande varietà di forme diverse: dall'appropriazione totale a vaghi riferimenti al testo originale, attraverso l'incorporazione di idee, strutture ed immagini. Dante, oltre ad essere un autore audiovisivo per eccellenza, è, in Italia, una figura d'identificazione, un'icona nazionale relazionata al processo d'unificazione italiana. Quindi, il ricorso a Dante è un riferimento che, al di là dell'aspetto meramente letterale, può assumere una valenza politica, carica di sentimentalismo patriottico.

L'influenza dantesca, sul cinema e sulla televisione, è sempre stata enorme. Possiamo dire che Dante è una delle presenze più costanti nelle arti visive moderne. Oggi, Dante contribuisce in maniera considerevole a tutte le forme del divertimento popolare. C'è un'abbondanza di letture e rappresentazioni della sua opera; pensiamo per esempio al progetto *Tutto Dante* di Roberto Benigni, e si fa uso di Dante in ogni media possibile di tipo popolare. Spesso troviamo il ricorso ai personaggi ed alle immagini dantesche anche per uso commerciale. Esiste, per esempio, una pubblicità in cui Dante scrive l'ultimo verso della *Divina Commedia* su di un rullo di carta igienica, evidenziando così la straordinaria lunghezza del prodotto cartaceo pubblicizzato. Esistono molti esempi del genere e l'uso di Dante nel marketing italiano sarebbe sicuramente un soggetto interessante da approfondire. Pur sembrando questo modo di presentare Dante banale e poco rispettoso, il Sommo Poeta rimane sempre parte della cultura quotidiana ed è uno dei più importanti simboli della coscienza collettiva italiana.

Oggi, infatti, non ha ragione di esistere il timore che aveva Dante di una probabile perdita di prestigio della propria opera nel corso dei secoli: “e s'io al vero son timido amico,/temo di perder viver tra coloro/che questo tempo chiameranno antico” (Pd. XVII, 118-120). Al contrario, nel corso della storia, la *Divina Commedia* ha sempre avuto una grande acclamazione che ne mostra la natura immortale. L'opera dantesca parla di contesti e personaggi medioevali, ma per il suo carattere polisemico apre una serie di letture allegoriche legittime, per cui ogni epoca può ritrovarsi in lei e coglierne i significati di cui ha bisogno. L'opera dantesca è stata usata sia dai progressisti che dai conservatori e reazionari, sia dai cattolici che dai protestanti, sia dall'esoterismo che dalla numerologia. La *Commedia* è, quindi, un'opera non soggetta al tempo o ad un'ideologia che riesce a rivolgersi ad un vastissimo pubblico, di diverse origini storiche e socioculturali. Dante ha creato l'immaginario degli inferi cristiani ancora oggi

attuale, e dà risposte a delle domande su molti livelli, che nessun'altra fonte ha potuto dare con tale forza espressiva e dinamismo. Nella *Commedia* si parla, così, di valori universali ed eterni come la morale e la giustizia, con forte critica nei confronti di coloro che si servono della fede altrui per i propri fini.

Nella stesura di questa tesi focalizzerò la mia attenzione sulle possibilità e le difficoltà che si incontrano nella messa in scena dell'*Inferno* dantesco. Da un lato parlo di possibilità per il linguaggio visivo utilizzato da Dante che, qualche volta illustrativo come una sceneggiatura, spiega sino nel minimo dettaglio le scene ed i suoi personaggi, dall'altro lato, i registi si confrontano con molte difficoltà per la complessità del poema e per le innumerevoli possibilità interpretative che si incontrano. Quindi, tematicamente, questo lavoro è suddiviso in due parti: la prima parte si concentra soprattutto sulle teorie della trasposizione e sull'analisi del testo (capitoli 1-4), per scoprirne gli aspetti cinematografici della scrittura dantesca, mentre la seconda parte (capitoli 5-8), quella più pratica, si allontana dal testo come fonte per avvicinarsi sia alle trasposizioni dell'*Inferno* che ai film che ne sono stati influenzati in maniera considerevole.

Il primo capitolo introduttivo vuole ricordare dei dati importanti sulla vita di Dante e sulla sua opera, offrendo un breve riassunto dell'*Inferno*, cantica che sarà fonte di questo lavoro.

Il secondo capitolo tratterà, in generale, dei rapporti tra letteratura e cinema e i presupposti affinché un testo letterario possa essere cinematograficamente trasposto. Come sappiamo, la trasposizione filmica o teatrale di un'opera letteraria è sempre un'impresa molto difficile, soprattutto se si tratta di un poema così antico e carico di significati allegorici come la *Divina Commedia*. La trasposizione vive di una reinterpretazione dei segni verbali, dell'opera letteraria, per mezzo di un sistema di segni non verbali, come si usano nel cinema o nel teatro. Il procedimento di passare da un sistema semiotico ad un altro, secondo Roman Jakobson, si chiama *traduzione intersemiotica*. Poiché ogni sistema comunicativo funziona secondo delle caratteristiche specifiche ben precise, non sempre tutti gli elementi sono riscontrabili negli altri sistemi. Per questo motivo, attraverso un'immagine non si può esprimere tutto ciò che si può esprimere attraverso il linguaggio e viceversa. Di conseguenza alcuni elementi

possono scomparire o cambiare, sia nel bene che nel male, nella trasmutazione da un sistema narrativo all'altro e il risultato sarà sempre diverso dall'opera di partenza.

Il terzo capitolo riguarderà nello specifico gli aspetti cinematografici della scrittura dantesca per quanto riguarda la tecnica, in confronto con le tecniche cinematografiche di oggi. In questo capitolo viene verificato che il concetto dell'*autore pre-cinematografico*, coniato da Funzeller, vale anche per Dante. Vengono, inoltre, forniti alcuni esempi concreti di montaggio, rallentì, effetti fuori campo, dissolvenza, suspense, carrellata e flashback nell'*Inferno* dantesco.

Il quarto capitolo analizzerà gli aspetti cinematografici della scrittura dantesca per quanto riguarda gli elementi visivi, di movimento, auditivi e comicamente grotteschi. Si tratta qui di isolare il potenziale scenografico dell'*Inferno*, per chiarire se il testo dantesco, in partenza, è adatto ad una messa in scena. In questo capitolo si evidenzierà come il carattere visivo della lingua dantesca sia la chiave per la traduzione del testo in immagini.

Con il quinto capitolo inizia il lavoro sui film tratti dall'*Inferno* dantesco realizzati nella storia del cinema italiano. Questo capitolo si occupa dell'*Inferno* nel primo cinema e mostra l'eco straordinario che i soggetti danteschi hanno con le primissime produzioni cinematografiche italiane. Tra tutte queste produzioni dantesche dei primi anni del cinema è stata scelta un'opera esemplare che supera ogni altra, non soltanto in dimensioni, ma anche per la qualità ed importanza che assumerà nel cinema italiano. Si tratta dell'*Inferno* della Milano-Films del 1911. Questo film farà da ponte tra il primo cinema delle attrazioni e il cinema moderno della narrazione ed è un'impressionante testimonianza del significato politico che l'opera di Dante aveva in quel periodo. Il copione *dell'Inferno* rispecchia fedelmente il testo originale e nello stesso tempo riproduce in modo preciso le scene descritte dal Sommo Poeta.

Il sesto capitolo è un breve intervento sul versante comico delle produzioni dantesche. È stato incluso non soltanto per questioni di completezza, ma anche per alcune messe in scena interessanti e creative e per l'influenza che il film *Maciste all'Inferno* ebbe su Fellini.

Il settimo capitolo si occuperà di film italiani moderni che si caratterizzano per un forte elemento dantesco, senza avere l'intenzione di riportare fedelmente l'intera cantica. I due protagonisti di questo capitolo sono Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini, due registi fortemente legati a Dante, fatto che, a volte implicito a volte esplicito, si nota anche nella loro opera cinematografica. Molti film di Federico Fellini reinterpretano l'*Inferno* in maniera connotativa, alla ricerca del significato che si nasconde tra le righe del testo dantesco. Di Fellini colpiscono per esempio i film *La Dolce Vita*, *Otto e mezzo* e *Satyricon* per la chiara presenza dell'elemento dantesco. Anche Pasolini fa entrare l'elemento dantesco in molti dei suoi film. Ad esempio la sua cruda critica della società consumistica nel film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, funziona secondo una struttura dantesca. Sia nell'opera felliniana che pasoliniana è ricorrente la metafora dantesca del pellegrinaggio ed entrambi registi mostrano la tendenza a strutturare i propri film in cerchi.

L'ottavo capitolo parla del progetto più recente della produzione cinematografica italiana dantesca contemporanea. Si tratta del progetto *In viaggio con Dante*, promosso dalla *Società Dante Alighieri* di Roma. Consiste nella realizzazione di 100 piccoli film per ogni canto della *Divina Commedia*, che accompagnano una lettura del testo dantesco. La fusione di lettura ed immagine proiettata fa nascere uno spettacolo audiovisivo completo, moderno e mai visto nella storia del film. Il regista incaricato di realizzare questo progetto è Lamberto Lambertini.

Alla fine di questa introduzione, alcune parole di ringraziamento: vorrei ringraziare di cuore Valerio, Fabrizio e Marisa Gandola per la correzione di questa tesi. GRAZIE VERAMENTE!!! Grazie tante anche alla *Società Dante Alighieri* ed al regista Lamberto Lambertini per il materiale! Danke, liebe Dorli!

1. LA VITA DI DANTE E L'INFERNO

“La rappresentazione del divino ha sempre occupato un posto importante e particolare nella storia delle civiltà umane: rendere visibile l'invisibile, presente l'assente o il lontano, presentificare alla memoria ciò che si colloca per definizione all'inizio dei tempi (...).”²

1.1. La vita di Dante

Dante (ipocoristico di Dante) Alighieri nacque in un giorno imprecisato e imprecisabile tra il 22 maggio e il 21 giugno³ 1265 a Firenze. La sua famiglia appartenne alla piccola nobiltà: il padre Alighiero di Bellincione fu cambiavalute e la madre, Donna Bella, originaria della famiglia degli Abati. Dante trascorse la sua giovinezza a Firenze dove a nove anni ebbe il primo incontro con Beatrice di Folco Portinari. Intorno al 1287 sposò Gemma Donati da cui ebbe dei figli. Studiò il Trivio e Quadrivio e a partire dai vent'anni si dedicò alla carriera letteraria. Il luglio 1295 fu una data centrale nella vita di Dante perché si iscrisse alla Corporazione dei Medici e degli Speciali, condizione necessaria per un nobile affinché potesse partecipare alla vita politica della città. In seguito aderì ai Guelfi Bianchi di posizione filopopolare e antipapale, che si opponevano ai Guelfi Neri, sostenitori, invece, dei fini espansionistici di papa Bonifacio VIII. I Neri presero poi il sopravvento e Dante con altri esponenti tra i Bianchi fu costretto all'esilio forzato. Dall'estate del 1304 fu ospitato in varie corti italiane ed iniziò una fase di straordinaria creatività letteraria.

Dopo la stesura delle sue prime opere la *Vita Nuova* (1283-92), il *De vulgari eloquentia* (1304-1306) e il *Convivio* (1304-1307), il poeta ultimò l'*Inferno*, la prima delle tre cantiche della *Commedia* (iniziato già nel 1304). Lo pubblicò nel 1313 dopodiché portò avanti la propria opera ampliandola con il *Purgatorio* e completandola, infine, con il *Paradiso*. Negli anni successivi scrisse la *Monarchia* (datazione incerta tra il 1308-1318) e le *Egloghe* (1319-1320). Dante, senza essere mai più tornato nella propria città natale, visse a Verona e morì a Ravenna di malaria, nella notte tra il 13 e il 14 settembre 1321. Il *Sommo Poeta* fu sepolto presso la chiesa di San Pier Maggiore a Ravenna, oggi chiamata Basilica di San Francesco.

² Piazza, Ornella: *Letteratura e cinema*. Roma: Spazio Tre 2004, 355.

³ Nella sua opera menziona frequentemente di essere nato sotto il nobile segno dei Gemelli, che per gli astrologi era segno della predisposizione al sapere e alla genialità.

1.2. La Commedia. La prima cantica: l'Inferno

Il titolo *Commedia* è prettamente dantesco. L'aggettivo *Divina* comparve per la prima volta nell'edizione veneziana del 1555. *La Bibbia* e l'*Eneide* di Virgilio, i classici latini e greci, le opere dei padri della Chiesa e dei grandi maestri della filosofia cristiano-medioevale sono le opere chiave ispiratrici per la redazione della *Commedia*.

L'immagine rappresentativa dell'*Inferno* dantesco è quella di una voragine, a forma di cono e costituita da nove cerchi concentrici, che dall'emisfero boreale giunge fino al centro della terra. Alla base, è conficcato Lucifero, con il busto e le immense ali nell'emisfero boreale e le gambe in quello australe. L'ordinamento delle pene deriva dall'*Etica Nicomachea* di Aristotele (cf. Inf. XI, 79-83) in cui si parla dei tre mali dell'animo umano che devono essere contrastati: l'incontinenza (*akrasìa*), la malizia (*kakìa*) e la bestialità (*theriòtes*). L'incontinenza è meno grave della malizia e della bestialità perché la colpa consiste nell'eccesso di una cosa e non nella cosa stessa. Gli incontinenti, per aver fatto minor uso dell'intelligenza nei loro peccati, si trovano nei primi e più vasti gironi e sono quelli più vicini alla luce di Dio, anche se non gli è concesso di vederla mai.

Nei gironi successivi sono collocati i violenti, che accecati dalla passione, usarono un livello di ragione maggiore nel peccare rispetto ai primi. Negli ultimi cerchi ritroviamo i fraudolenti e i traditori, che si servirono sapientemente delle capacità intellettuali per procurare del male e, per questo motivo, sono i più lontani da Dio e dalla sua luce. Per tutti i dannati dell'*Inferno* la pena maggiore è quella di ritrovarsi in lontananza da Dio e di non poter percepire la luce divina. Dante così reinterpreta liberamente lo schema aristotelico aggiungendo delle nuove situazioni di contrappasso.

La *Commedia* narra dell'itinerario di un'anima attraverso l'*Inferno*, il Purgatorio ed il Paradiso. Si ha, così, dapprima una presa di coscienza del Male, poi una rigenerazione ed, infine, la salvezza. Il viaggio d'oltretomba di Dante, nella finzione poetica, inizia nella notte del 7 aprile 1300 quando sta per completare i 35 anni e dura in totale sette giorni. È smarrito in una selva oscura, simbolo della vita nel peccato, quando tre fiere selvagge ed allegoriche gli ostacolano il passaggio: una lonza (lince), un leone e una lupa, rispettivamente simboleggianti la lussuria, la superbia e la cupidigia. A questo punto compare l'ombra di Virgilio che lo protegge dalle belve e che sarà la sua guida

durante il viaggio nell'Inferno e nel Purgatorio. Virgilio è considerato il massimo filosofo morale latino e rappresenta la civiltà di Roma. Nella *Commedia* funge da simbolo della ragione umana.

Come mostrano i primi esempi della selva, delle tre fiere e di Virgilio, la *Commedia* lascia spazio a varie possibilità d'interpretazione perché vive del suo profondo valore allegorico-simbolico. Come scrisse Dante nel *Convivio*, in un'opera letteraria bisogna svelare il senso *secondo*, il significato *allegorico*, che si nasconde dietro il senso *primo*, il significato *letterale*. “L'uno si chiama letterale, e questo è quello che si ricava dal significato immediato delle parole (...). L'altro si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritade ascosa sotto bella menzogna (...)” (*Convivio*, II, cap.1, 3-4).

Dante studiò tra altro la numerologia e conseguentemente anche i numeri furono scelti per un motivo ben preciso: Il simbolico *tre*, numero che rappresenta la trinità, e i suoi derivati come il 9, svolgono un ruolo importante nella struttura dottrinale dell'*Inferno* e tutta la *Commedia* e ricorrono varie volte nel corso dell'opera. Infatti, ciascuna delle tre cantiche è composta da 33 canti, per un totale di 99 canti che con quello introduttivo fanno 100, il numero perfetto. Esistono tre grandi gruppi di dannati che sono collocati nei nove cerchi dell'Inferno. La lista dei rimandi ad altro si potrebbe continuare a lungo ed è perciò importante effettuare un'analisi più profonda se vogliamo cogliere tutti i significati della *Commedia*.

Dante e Virgilio entrano nella porta dell'Inferno e giungono nel luogo dove si trovano gli ignavi, costretti a scontare il loro peccato torturati dalle punture delle vespe. Poiché gli ignavi, nella vita, non seppero seguire un ideale, devono ora seguire eternamente un'insegna, mentre ai loro piedi vermi fastidiosi raccolgono il loro sangue mischiato alle lacrime. Successivamente, i due poeti giungono al fiume Acheronte ed il nocchiero Caronte li traghetta sino all'altra riva del fiume. A questo punto, Dante cade in un sonno profondo e, risvegliandosi, si ritrova nel I cerchio, il Limbo, dove incontra le anime dei bambini non battezzati ed il castello nobile e luminoso dei poeti, filosofi ed eroi. Anche Virgilio fa parte dei dannati del Limbo luogo dove, finita la missione divina di guidare Dante, sarebbe poi ritornato.

Procedono nel II cerchio alla cui entrata è presente Minosse che esamina le colpe dei dannati, giudicandoli. È questo il cerchio dei lussuriosi, che sono trasportati da una bufera e Dante incontra Francesca da Rimini e Paolo Malatesta. Dante, impietosito dalla sorte di Paolo e Francesca, perde i sensi e si riprende nel III cerchio, nel quale ritroviamo i golosi, puniti sotto una pioggia di fango e neve e contemporaneamente dilaniati dal demone Cerbero. Scendono quindi nel IV cerchio, dove fa la guardia Pluto ed in cui gli avari e prodighi sono divisi in due schiere e condannati a sospingere massi grandi ed a insultarsi reciprocamente per le loro colpe. Gli iracondi ed accidiosi sono immersi nella palude Stige del V cerchio. Mentre Flegiàs traghetta Dante e Virgilio attraverso la palude, appare Filippo Argenti ed incomincia un diverbio tra quest'ultimo e i due poeti.

Eccoli alle porte della città di Dite, tutta cinta di mura e protetta da più di mille diavoli e da furie infernali. I poeti non possono entrare prima che un *Messo dal cielo* apra loro la porta. All'interno della città di Dite si ritrovano nel VI cerchio e vedono una grande campagna con tombe aperte ed infuocate in cui giacciono gli eretici. In questo luogo Dante incontra Farinata degli Uberti e Cavalcante de' Cavalcanti. Il VII cerchio è diviso in tre gironi perchè qui vengono punite tre forme di violenza. Nel primo girone si trovano i violenti contro il prossimo, immersi nel sangue bollente del Flegetonte e saettati dai Centauri; nel secondo girone si trovano i violenti contro se stessi o suicidi (violenza alla persona) e gli scialacquatori (violenza alle cose). I suicidi sono imprigionati in sterpi e tormentati dalle Arpie, mentre gli scialacquatori sono cacciati e dilaniati da cagne nere. Nel terzo girone si trovano infine i violenti contro Dio che sono i bestemmiatori (nella persona), i sodomiti (nella natura) e gli usurai (nell'arte). Secondo la loro condanna giacciono, camminano o stanno seduti sulla sabbia infuocata e percossi da una pioggia di fuoco. Tra i suicidi Dante incontra Pier della Vigna e tra i sodomiti Brunetto Latini.

Il demonio Gerione trasporta i poeti all'VIII cerchio, tutto di pietra e chiamato Malebolge, che consiste in dieci scompartimenti concentrici collegati da ponti scogliosi con un pozzo profondo come punto centrale. All'VIII cerchio sono condannati coloro che usano l'inganno contro quelli che non si fidano e sono distribuiti dalla prima alla decima bolgia nel seguente ordine: seduttori e mezzani, adulatori, simoniaci, indovini, barattieri, ipocriti, ladri, consiglieri fraudolenti, seminatori di discordie, falsari. I

seduttori e mezzani sono percossi con fruste da demoni cornuti; gli adulatori sono immersi nello sterco; i simoniaci sono immersi dentro una roccia con il capo rivolto verso il basso e lasciando fuori i piedi con le piante accese; gli indovini, con il capo rigirato, camminano non potendo mai guardare avanti a loro; i barattieri sono immersi nella pece bollente; gli ipocriti indossano pesantissime cappe di piombo colorate d'oro e piangendo camminano lentamente; i ladri sono tormentati in vari modi da serpenti; i consiglieri fraudolenti sono rinchiusi in una fiamma; i seminari di discordie sono feriti e mutilati dal colpo di spada di un demonio; i falsari sono colpiti da malattie diverse.

Successivamente, i poeti giungono al pozzo dei Giganti ed il Gigante Anteo li solleva con la propria mano trasportandoli nel IX cerchio, costituito dal lago ghiacciato di Cocito. Il IX cerchio, a cui sono condannati i traditori, è suddiviso in quattro zone. I traditori dei parenti si trovano nella prima zona (Caina), i traditori della patria nella seconda (Antenora), i traditori degli amici ed ospiti nella terza (Tolomea) e i traditori dei benefattori nella quarta (Giudecca). Secondo le colpe sono immersi più o meno nel ghiaccio giacendo in diverse posizioni. Nell'Antenora Dante incontra il conte Ugolino della Gherardesca.

Al centro del lago di Cocito è condannato Lucifero: di grandezza immensa emerge dall'ombelico in giù, ha tre facce e sei grandi ali con le quali produce un vento che fa gelare Cocito. La faccia anteriore è vermiglia, la destra gialla e la sinistra nera e con ognuna delle tre bocche mastica un peccatore macchiato di tradimento (Giuda, Bruto e Cassio). I due poeti scendono al livello delle costole pelose di Lucifero e, giunti al centro della Terra, iniziano la risalita procedendo in senso contrario. Percorrendo una cavità buia raggiungono così il mondo luminoso.

2. DALLA BIBLIOTECA AL CINEMA

“La traduzione parola per parola non vale niente,
e quella troppo libera ci sembra condannabile,
il buon adattamento deve riuscire a restituire
l'essenziale della lettera e dello spirito.”⁴

Esistono vari termini per indicare il passaggio da un'opera letteraria ad un'opera cinematografica e vorremmo soffermarci un attimo per trattare i significati e valori che gli stessi termini evocano. Tra i termini più comunemente usati ritroviamo *riduzione*, *adattamento*, *trasposizione* oppure *traduzione*.

Il termine *riduzione* indica in maniera esplicita le differenze di grandezza, ma anche di valore che si attribuiscono alle diverse discipline. Secondo questo termine, un'opera letteraria viene letteralmente *ridotta*, perdendo volume e qualità nel processo di trasformazione in film. Qui, la letteratura viene considerata un'arte maggiore che regna e che supera l'arte minore del cinema.

Adattamento allude alla necessità di adattare un'opera ad uno spazio prestabilito per un'altra. Il prodotto deve subire così un processo di cambiamento e rivisitazione per diventare formalmente *adatto*. A Costa questo termine fa venire in mente gli inverni del dopoguerra, quando la giacca smessa dal padre veniva *adattata* per il figlio.⁵ *Adattamento* non deve necessariamente significare un passaggio dall'opera grande all'opera piccola, ma può anche essere usato in senso inverso. Nella storia del cinema ci sono anche dei casi in cui un piccolo testo viene adattato, alle esigenze del cinema e quindi, subisce un processo di ampliamento.

I termini come *trasposizione* e *traduzione* non si focalizzano tanto sulla dimensione delle opere, ma piuttosto fanno riferimento a un mutamento delle regole e dei codici usati dai sistemi semiotici diversi.⁶ Roman Jakobson si è confrontato con il problema della traduzione e ha coniato il termine della *traduzione intersemiotica*: “La *traduzione intersemiotica* o *trasmutazione* consiste nell'interpretazione dei segni linguistici per

⁴ Moscariello, Angelo: *Cinema e/o letteratura*. Bologna: Pitagora Editrice 1981, 81.

⁵ Cf. Costa, Antonio: *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002, 33.

⁶ Cf. Costa: *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, 33.

mezzo di sistemi di segni non linguistici.”⁷ Quindi, se ci troviamo di fronte a un testo letterario ed un testo audiovisivo, il piano dell’espressione sarà completamente diverso fra questi due sistemi semiotici. Per quanto riguarda, però, il piano del contenuto, ci saranno degli elementi paragonabili e si aprono le porte della traducibilità.⁸

Ornella Piazza paragona il processo della trasposizione di un’opera letteraria in un film con la metamorfosi nella natura: “(...) nessun libro diventa film perché per diventarlo deve trasformarsi, deve passare, come del resto accade in natura a tutti gli organismi che prevedono la possibilità della metamorfosi, attraverso un processo di riscrittura che lo fa diventare in buona misura altro da sé.”⁹

2.1. L’analisi della traduzione intersemiotica

Tornando al termine della *traduzione intersemiotica* di Jakobson, vorremmo evidenziare la necessità di trovare una serie di equivalenze tra sistemi molto diversi. Sia la letteratura che il cinema sono dei linguaggi che funzionano secondo un proprio codice e se ne devono trovare i comuni denominatori per poter effettuare un’analisi di trasposizione. In primo luogo si devono separare i piani dell’espressione e del contenuto dei testi letterari e filmici per analizzarli e paragonarli. Così viene superata la grande distanza che li separa e diventa possibile individuare delle somiglianze. Si tratta allora di trovare delle *linee di coerenza testuali*, che in semiotica sono denominate con il termine di *isotopia*.¹⁰

Volendo paragonare un testo letterario ad un film, si deve quindi effettuare “un’operazione di misurazione”¹¹ per verificare le differenze concrete e ciò che è rimasto o scomparso dell’opera originale.

Useremo qui di seguito il concetto della tripartizione delle isotopie stabilita da Algirdas-Julien Greimas, usata anche da Manzoli¹²: Le *isotopie tematiche* sono delle questioni di fondo che sono trattate sia nel testo letterario che nel film. Un’isotopia tematica sarebbe

⁷ Citato in: Dusi, Nicola: *Letteratura e cinema: tradurre le passioni*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002, 161.

⁸ Cf. Dusi: *Letteratura e cinema: tradurre le passioni*, 161.

⁹ Piazza: *Letteratura e cinema*, 21.

¹⁰ Cf. Manzoli, Giacomo: *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci editore 2003, 76s.

¹¹ Manzoli: *Cinema e letteratura*, 79.

¹² Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 77s.

per esempio *l'inferno* in senso generale. Certamente, non tutti i film che affrontano in modo diretto o indiretto questo argomento sono riconducibili all'opera dantesca.

Le *isotopie figurative* riguardano invece l'identità dei personaggi, le azioni da loro compiute, lo spazio e la componente temporale. Ovviamente, il processo della traduzione può portare ad alcuni cambi in questi elementi e secondo la quantità e le dimensioni di tali modifiche si può misurare sia la distanza tra i due testi che il grado della fedeltà della trasposizione. In una trasposizione dell'*Inferno* dantesco sarà dunque interessante evidenziare se esistono dei personaggi equivalenti a Dante, Virgilio e Beatrice, come ai vari peccatori e diavoli.

Le *isotopie patetiche*, come ultima categoria, si occupano dei cambiamenti caratteriali ed emotivi dei personaggi all'interno di un film. Per quanto riguarda l'aspetto dantesco dobbiamo individuare in quale misura i personaggi della *Commedia* vivono in un film le varie fasi dello smarrimento, del viaggio con la guida, dell'espiazione, della purificazione e del ritorno come essere maturato e migliorato.

2.2. Strategie di trasposizione

Esistono vari meccanismi con l'ausilio dei quali viene reso possibile il passaggio dalla letteratura al film. Certamente, ogni traduzione è un'interpretazione del testo di partenza. Ci sono due strategie principali della traduzione: con la prima si può scegliere di portare lo spettatore alla ricezione del testo letterario originale, lasciando questo più intatto possibile, aggiungendo soltanto degli elementi che facilitano e permettono la comprensione. Con la seconda si può adattare il testo di partenza alle esigenze ed ai gusti degli spettatori, sacrificando spesso la fedeltà al testo per raggiungere un maggiore successo dell'opera.¹³

Nella trasposizione letterale di un'opera classica è necessario effettuare un intenso lavoro sul testo. Pur dovendola modificare in modo considerevole, è comunque importante studiare l'opera di partenza fino in fondo in modo da poter mantenere una relazione appropriata nel processo di trasposizione.¹⁴ Nella trasposizione, la grande

¹³ Cf. Dusi: *Letteratura e cinema: tradurre le passioni*, 163.

¹⁴ Cf. Piazza: *Letteratura e cinema*, 20.

difficoltà consiste nell'individuazione delle "linee portanti della narrazione originaria"¹⁵ e nella selezione ed organizzazione dei contenuti.

Sia per gli sceneggiatori, in primis, che per i registi è impossibile trovare sempre un equivalente visivo alle parole scritte e non ci si può mai aspettare una trasposizione di un testo in un rapporto di uno a uno sullo schermo. L'obiettivo della "fedeltà assoluta"¹⁶ è dunque utopico e destinato ad essere mancato. Bisogna allora trovare altri metodi utili per l'opera di trasposizione che non abbiano come scopo la fedeltà, ma piuttosto la creazione di un'opera cinematografica indipendente e di alta qualità: da un lato, secondo un metodo molto aperto, si possono trarre alcuni elementi da un testo letterario per poi proseguire liberamente nella creazione di una trama intorno a questi elementi. I film di questa tipologia si riconoscono di solito dall'attributo *liberamente ispirato a*; esiste anche la possibilità di trasporre cinematograficamente un testo letterario scegliendone soltanto alcuni momenti chiave. Esiste anche un metodo che crea una relazione più stretta tra il testo letterario e la trasposizione cinematografica ed è quello usato nella maggior parte dei film, che poi sono caratterizzati dal termine *tratto da*.¹⁷

Sia i tagli che le aggiunte ad un testo di partenza sono dei ricorsi molto abituali nella cinematografia. La trasposizione è sempre anche una sintesi di un'opera letteraria, perché di solito deve rispettare una lunghezza canonica fra i 90 e i 180 minuti, mentre in letteratura, come sappiamo, non esistono dei limiti di dimensione. Inoltre ricordo che la produzione di un film è sempre anche una questione economica che intende ricoprire i costi di produzione una volta commercializzato. Le sottrazioni di qualche dettaglio riguardante un episodio, un personaggio oppure un intreccio preciso si devono in gran parte a questo tentativo di rendere l'opera cinematografica più breve e meno costosa per la produzione. Tutti quelli che cercano di trasporre cinematograficamente l'opera dantesca si devono confrontare con le sue dimensioni enormi e, anche volendo trasporre soltanto una cantica, sono comunque almeno 33 canti. Sarà allora quasi inevitabile che il testo subisca alcuni tagli. Per quanto riguarda invece le *aggiunte*, i cineasti possono scegliere l'opzione di inventare altri episodi e personaggi, che non si trovano nel testo

¹⁵ Piazza: *Letteratura e cinema*, 51.

¹⁶ Manzoli: *Cinema e letteratura*, 70.

¹⁷ Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 71s.

letterario, per inserirli nel film e renderlo così più adatto al cinema.¹⁸ Per quanto riguarda lo scopo che una trasposizione deve perseguire, Piazza scrive:

“il risultato appare interessante e convincente quando la reinvenzione produce effetti che arricchiscono di senso lo svolgimento della storia, quando è riconoscibile la necessità di introdurla per la migliore intelligenza del senso, autorizzata dal cambiamento di mezzo comunicativo, e quando non genera fraintendimenti o impoverimenti della storia originaria.”¹⁹

Spesso, quando vengono cambiati momenti significativi del testo di partenza nella trasposizione cinematografica, lo spettatore, conoscente ed amante del testo letterario, tende ad accusare il film di infedeltà o profanazione. Soprattutto un'opera *divina* come quella di Dante, può diventare facilmente vittima di una dissacrazione, anche se involontaria, meramente per la ragione della difficoltà di trovare degli equivalenti per le scene descritte. Anche volendo rispettare lo spirito dell'opera di partenza, il regista deve lavorare in modo restrittivo ed inventare o cambiare degli elementi dove il testo letterario non offre nessuna possibilità di messa in scena.

In generale, per i cineasti è molto più difficile fare una trasposizione di un capolavoro letterario, perché sono sempre soggetti al pericolo di una volgarizzazione o degradazione dell'opera. L'opera dantesca, nota ed osannata, in ambito letterale, è molto evoluta, ha un rapporto complesso fra forma e contenuto ed una sottigliezza estetica che uno schermo non potrà mai riportare in uguale misura. Indubbiamente è questo il motivo principale per il quale quasi non esistono trasposizioni cinematografiche letterali dell'opera dantesca pur offrendo l'opera stessa molti elementi filmici come vedremo nei capitoli 3 e 4.

2.3. La retorica della letteratura e del cinema in confronto

2.3.1. Scrittura vs. immagine

Paragonando i due sistemi espressivi, ossia la letteratura ed il cinema, osserviamo, che la prima è basata sulla parola²⁰ ed il secondo soprattutto sulle immagini²¹.

¹⁸ Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 79ss.

¹⁹ Piazza: *Letteratura e cinema*, 53.

²⁰ Il sistema linguistico secondo Jakobson.

²¹ Il sistema non linguistico secondo Jakobson.

La scrittura è basata sulle regole di una lingua scritta e parlata e obbedisce ad un codice fatto di segni arbitrari e convenzionali. Certamente questo arbitrio funziona soltanto per la convenzione stabilita tra i parlanti di una lingua, non permettendone la comprensione alle persone che non conoscano tale linguaggio. Un testo letterario può essere allora, soltanto letto da una persona che comprenda la lingua in cui è scritto, a meno che non si tratti di una traduzione.

Il cinema, invece, funziona in modo diverso, utilizzando dei segni iconici che rimandano direttamente all'oggetto che stanno rappresentando.²² In altre parole, nel cinema coincidono in gran parte *significante* e *significato*. Se riprendiamo un attore o un paesaggio con la macchina da presa, l'immagine non avrà niente di arbitrario o di convenzionale e chiunque, indipendentemente dalla propria lingua, potrà arrivare automaticamente al significato denotativo dell'immagine.²³ Moscariello scrive:

“il cinema possiede una facoltà unica e mai riconosciuta ad alcuna altra arte: la facoltà di *trasformare il mondo in discorso servendosi del mondo stesso*. Del mondo stesso, e non di segni *arbitrari* (come fa la letteratura) o di segni *somiglianti* (come fa la pittura) impiegati in sua sostituzione.”²⁴

Certamente, il cinema può contenere e mostrare la scrittura, basta pensare alle didascalie, ai cartelli oppure ai sottotitoli.

Il grande potenziale dei film muti consiste proprio nell'universalità del segno iconico: le didascalie si possono cambiare velocemente, ma le immagini e i gesti restano comprensibili nell'ambito internazionale. Fu così possibile, che un film muto prodotto in Italia, come l'*Inferno* della Milano-Films del 1911 (vedi capitolo 5.2.), ebbe successo in tutto il mondo. Il film sonoro, pur lavorando con i segni iconici, vive ugualmente della lingua parlata dei personaggi, lingua che mette in difficoltà la comprensione universale. Perciò, un film sonoro che voglia entrare in un ambito linguistico nuovo, deve rimediare con i sottotitoli o con il doppiaggio dei dialoghi.

Il carattere iconico proprio del film porta certamente a una serie di argomenti a favore delle trasposizioni cinematografiche in generale, ma anche dell'opera dantesca. La lettura della *Divina Commedia*, infatti, in lingua originale è limitata alla sola

²² Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 37.

²³ Indubbiamente, l'insieme dei fattori socioculturali incide nella connotazione dei segni iconici.

²⁴ Moscariello, Angelo: *Come si guarda un film*. Roma: Dino Audino 2007, 14.

comprensione degli italofoeni colti, mentre coloro che non sono padroni della lingua italiana devono ricorrere alle traduzioni letterarie, che non potranno però mai sostituire l'originale, relativamente al suono, alla metrica e alla scelta delle parole. L'illustrazione cinematografica letterale dell'opera dantesca, può portare quest'opera chiave al di fuori dell'ambito italofono e renderlo noto e comprensibile a tutti. Il film è in grado di assumere così un importante valore didattico, uguale ad una *biblia pauperum*, spiegando tramite immagini universali, dei concetti finora accessibili soltanto a un pubblico limitato.

2.3.2. *Far immaginare vs. far vedere*

A differenza della letteratura, il cinema non può “ricorrere all'astrazione”²⁵, ma deve far vedere i personaggi e gli elementi di cui parla. È assolutamente necessario che il film venga organizzato sul suo piano espressivo, poiché non è in grado di rappresentare visivamente il piano del contenuto della letteratura. Leggendo un libro, anche se tutti i personaggi sono descritti nei minimi dettagli, i lettori non avranno mai esattamente la stessa immagine nella loro fantasia. Nel film, invece, i personaggi devono avere un volto preciso, rappresentato da un determinato attore. Le caratteristiche fisiche dei personaggi sono limitate e fissate da quelle dell'attore scelto e non sono prodotte dalla fantasia come succede nella letteratura. “Il racconto cinematografico è obbligato a far vedere molte cose che il racconto letterario può lasciare nell'indeterminato.”²⁶ Proprio per questa visualizzazione necessaria, la lingua del cinema invecchia più velocemente di quella della letteratura.²⁷ Per esempio, il cinema deve scegliere per forza un tipo ideale di bellezza femminile che spesso, dopo un paio d'anni, non è più accettato, anche se il film è in costume ed ambientato in un'epoca passata. Sarà perciò sempre difficile scegliere l'attrice adatta per la rappresentazione del personaggio di Beatrice. Oltre a ciò si deve considerare infine che la pettinatura, il trucco, e l'abbigliamento ecc. cambiano continuamente con l'evoluzione della moda e dell'estetica.

²⁵ Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 11.

²⁶ Montani, Pietro: *Letteratura e cinema: due forme dell'esperienza narrativa*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002, 77.

²⁷ Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 40.

2.3.3. *Tempo diegetico vs. tempo reale*

Il tempo diegetico proprio della letteratura non conosce limite: una storia si può svolgere nel corso di poche ore, alcuni giorni, anni, decenni o secoli. Il viaggio dantesco attraverso l'Inferno dura per esempio due giorni e mezzo (la mattina del terzo giorno i poeti si ritrovano già sulla spiaggia del Purgatorio). Il tempo concreto è quello che il lettore impiega a leggere un testo letterario. Ovviamente è soggettivo e dipende da molti fattori sia personali che esterni. Nel cinema invece, la temporalità non è mai soggettiva e non può essere negoziata. Un film visto al cinema scorre in maniera continua nel tempo reale. Certamente possono esistere ellissi, riassunti, dilatazioni e salti temporali sia in un testo letterario che in un film, però quando vediamo un episodio isolato in un film, il tempo diegetico, il tempo concreto ed il tempo reale coincidono.²⁸

2.4. **Punti di contatto tra letteratura e cinema**

La letteratura ed il cinema che raccontano delle storie, sono quindi dei sistemi narrativi che “organizzano dei testi ordinando serie di avvenimenti e di azioni, compiute da personaggi sotto l’impulso di una serie di volontà, desideri e aspirazioni.”²⁹ Entrambi sono degli ambiti espressivi con la capacità di “dar forma a idee, sensazioni, orientamenti personali.”³⁰ Quando si riconosce il carattere narrativo del cinema, quest’ultimo guadagna valore e perde la sua voce originaria di arte meramente *visiva*.³¹ Oltre a ciò hanno in comune una componente verbale, i dialoghi. La particolarità del film è il basarsi su un dialogo scritto presente nella sceneggiatura e recitato dagli attori. La qualità del dialogo non dipende soltanto dalla capacità artistica dell’autore, ma soprattutto dell’attore. Infatti un pessimo attore può distruggere un bel dialogo, mentre uno bravo può avere la capacità di rendere un dialogo scritto più efficace di quanto in effetti sia. Per il tema che trattiamo ci interessa soprattutto la difficoltà di integrazione di dialoghi molto poetici nei film: “esistono splendidi dialoghi letterari che possono diventare insopportabilmente retorici, artificiosi o perfino ridicoli all’interno di un film.”³²

²⁸ Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 99.

²⁹ Manzoli: *Cinema e letteratura*, 35.

³⁰ Casetti, Franco: *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002, 21.

³¹ Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 3.

³² Manzoli: *Cinema e letteratura*, 60.

Certamente i registi intenzionati ad una trasposizione della *Divina Commedia* devono porsi la domanda su come integrare i dialoghi elaboratissimi di Dante senza farli sembrare troppo rigidi e formali. In questo contesto, Moscariello si esprime nella maniera seguente: “Il ricorso da parte di un cineasta a dialoghi troppo *poetici*, se a prima vista può contribuire a nobilitare l’espressione filmica, in realtà risulta controproducente ai fini dell’autonomia significativa del film stesso inteso nel suo valore di scrittura autosufficiente.”³³

Una possibilità di utilizzare la lingua originale nella trasposizione è quella di ricorrere alle didascalie, quasi sempre presenti nel *muto* ed usate nonostante l’invenzione del sonoro.³⁴ Secondo il criterio della notorietà vengono selezionati i versi danteschi da far apparire nel corso del film. Così, qualora trovassimo una citazione letteraria in un film, sapremmo con molta probabilità che si tratta di versi famosi e, perciò, noti agli spettatori³⁵: p.e. “Nel mezzo del cammin (...)” (Inf. I, 1); “Noi leggevamo un giorno per diletto (...)” (Inf. V, 127); o “La bocca sollevò dal fiero pasto” (Inf. XXXIII, 1). Esistono anche dei film che utilizzano delle citazioni dantesche in una situazione diversa dal contesto originale per produrre un effetto comico (vedi capitolo 6.2. *Maciste all’Inferno*).

Esistono anche dei film in cui la citazione letteraria è condotta attraverso la lettura. Un lettore (in campo o fuori campo) legge letteralmente un testo o un brano di un testo, diventando la sua voce, così, una parte del sistema audiovisivo cinematografico.³⁶ I versi danteschi prendono gran parte della loro forza dal loro suono e per questa ragione sono molto adatti alla lettura. Nei film del progetto *In viaggio con Dante* (vedi capitolo 8.1.) il regista Lamberto Lambertini è ricorso, per esempio, all’uso combinato di didascalia e voce fuori campo. “Attraverso la ridondanza, si accresce l’enfasi che viene messa sul testo citato”³⁷

Letteratura e cinema possono avere dei piani di denotazione e connotazione. In un testo letterario si possono alternare dei piani denotativi, puramente informativi, con dei piani

³³ Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 163.

³⁴ Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 60s.

³⁵ Cf. Raffaelli, Sergio: *La lingua dantesca nel cinema muto italiano*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 64.

³⁶ Cf. Costa: *Nel corpo dell’immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, 37.

³⁷ Costa: *Nel corpo dell’immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*, 37.

connotativi, che hanno un valore al di là del significato convenzionale, come succede, per esempio, nell'opera di Dante. I testi più importanti della letteratura mondiale si caratterizzano, appunto, da un importante valore connotativo che li rende molto espressivi e non soggetti al tempo.³⁸ Quando un autore si muove molto sul piano della connotazione, permette che la sua opera abbia diverse letture e modi d'interpretazione nel corso dei secoli, che risultano tutte legittime. “La determinazione del livello artistico di un testo si misura dalla sua polivalenza, cioè dalla sua disponibilità a molteplici letture lungo l'asse diacronico.”³⁹

Anche in un film possiamo trovare il piano denotativo ed il piano connotativo. Esistono sia delle inquadrature puramente descrittive, sono cioè denotative e neutre, che delle inquadrature e montaggi molto elaborati a livello iconografico e tecnico permettendo di esprimere dei concetti astratti e psicofisici, che rimandano ad altro.⁴⁰ Moscariello scrive: “è pur vero che l'oggetto mostrato non è mai l'oggetto reale ma una particolare interpretazione che di esso viene fornita.”⁴¹ La differenza chiave tra testo di partenza e trasposizione è però la seguente: il film deve ricostruire visivamente la trama per cui può scegliere soltanto *una* delle possibili interpretazioni del testo di partenza.

Indubbiamente, sia la letteratura che il cinema hanno non soltanto un carattere estetico, ma anche fortemente politico. Secondo Casetti, “sia il cinema che la letteratura possono essere considerati anche come dei *luoghi di produzione e di circolazione di discorsi sociali*.”⁴² Letteratura e cinema sono mezzi di comunicazione di massa che, certamente, se anche funzionano in modo diverso sono in grado di mettere in circolazione delle idee, dei sentimenti, delle immagini e delle ideologie. Hanno sia delle funzioni didattiche e connotative che identitarie e pratiche. Per quanto riguarda la censura, questa si è dedicata con maggiore attenzione al controllo del cinema e soltanto in seconda istanza ai testi stampati.⁴³ Vedremo per esempio nel capitolo 5.2.8. che anche le trasposizioni dell'*Inferno* dantesco possono avere un forte valore politico che non va sempre d'accordo con la censura.

³⁸ Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 43.

³⁹ Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 6.

⁴⁰ Manzoli: *Cinema e letteratura*, 49.

⁴¹ Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 5.

⁴² Casetti: *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*, 22.

⁴³ Cf. Manzoli: *Cinema e letteratura*, 53ss.

2.5. Lo spettatore come punto di riferimento

Certamente è importante conoscere il processo della trasposizione di un testo letterario sullo schermo. Parimenti, è importante sapere le preferenze e le aspettative dello spettatore che condizionano molto la produzione cinematografica. Esiste una disciplina, la *filmologia*, che si occupa della figura dello spettatore dal punto di vista psicologico e che studia i processi mentali degli spettatori durante la visione di un film.⁴⁴

Possiamo dire, in primo luogo, che l'atto del leggere e l'atto del vedere un film sono molto simili: entrambi i sistemi narrativi soddisfano la voglia di racconti, che da sempre è presente nelle persone. Sia il lettore che lo spettatore tendono a proiettarsi nei personaggi e ad identificarsi con loro. Un lettore o spettatore vuole provare simpatia nei confronti dei personaggi e soddisfare la propria curiosità per quanto riguarda lo sviluppo della trama. Entrambi i sistemi narrativi devono offrire al destinatario una possibilità d'evasione, perché tutti hanno bisogno di un rifugio nella fantasia.⁴⁵

Il successo di un'opera dipende molto dai suoi personaggi e dalla misura in cui le persone vi si possono identificare. Nel migliore dei casi sono, allo stesso tempo, "simili e superiori a noi"⁴⁶. Quando i personaggi sono così belli e perfetti da diventare astratti, il pubblico non si può più riconoscere in loro e, soggettivamente, la qualità dell'opera viene considerata minore. Preferibile a un personaggio inimitabile è, ovviamente, uno caricaturale che guadagna tutte le simpatie.⁴⁷

Possiamo capire, allora, in quale circolo vizioso si trovano i cineasti che cercano di trasporre l'opera dantesca in maniera letterale: nella società, la personalità di Dante è intoccabile e quasi sacra. Certamente Dante è superiore a tutti, essendo egli stesso il Sommo Poeta ed il poeta nazionale italiano. Nelle poche volte in cui una trasposizione letterale è stata tentata, Dante è sempre stato rappresentato stilizzato, rimane ad una notevole distanza e con il volto serio e severo come lo conosciamo dai famosi ritratti. Il lato umano o la sua personalità rimangono così nell'incerto per evitare una volgarizzazione dell'opera. Con questo punto di partenza un cineasta può soltanto sbagliare: disegnando un Dante illustre, nessun spettatore potrà mai identificarsi con lui;

⁴⁴ Cf. Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 105.

⁴⁵ Cf. Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 106s.

⁴⁶ Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 109.

⁴⁷ Cf. Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 109.

ma disegnando, invece, un Dante simpatico ed umano, con dei difetti, l'opera verrà immediatamente accusata di profanazione di quell'opera *divina* del poeta più grande di tutti i tempi.

Forse è questa la ragione perché nella storia del cinema molti sceneggiatori e registi hanno cercato di evitare la rappresentazione del personaggio di Dante e di ricorrere ad altre possibilità di trasposizioni alternative.

Una corrente cinematografica mette in rilievo non soltanto la simpatia dei personaggi, ma anche l'aspetto comico: la parodia. Parodiando un capolavoro in modo intenzionato, si può benissimo evitare un effetto ridicolizzante e degradante involontario dell'opera. Di solito, lo spettatore di una parodia conosce l'opera di partenza e si diverte notando delle deviazioni. È creato un ulteriore effetto ricco di umorismo quando un personaggio rispettabile come Dante è disegnato in modo comico e buffo. Anche se questo tipo di trasposizioni non apporta nessun arricchimento alle produzioni artistiche, esse costituiscono comunque una corrente popolare coronata con successo nella storia del cinema italiano (per cui saranno trattate brevemente nel capitolo 6). Non dobbiamo dimenticare che i film vengono di solito prodotti *per* gli spettatori e per questo motivo i generi più frequenti nel cinema sono anche quelli preferiti dallo spettatore di massa.⁴⁸

2.6. Il concetto del pre-cinema

Dal periodo dei fratelli Lumière in poi, le opere letterarie sono esposte all'influenza della *settima arte* e spesso vi sono interferenze tra le due discipline narrative. Oggi è un fenomeno abbastanza frequente che i testi narrativi *nascano* sempre più *filmici* sia nella stesura come negli effetti visivi ed auditivi. Sono spesso anche quelli che hanno più successo tra lettori e critici e che diventano *best-sellers*. Troviamo questo stile sia nei romanzi polizieschi e spionistici, in cui è centrale la tecnica della *suspense*, che in altri generi della letteratura creativa post-moderna. Se un regista sceglie un romanzo già *filmico* per una trasposizione cinematografica, trova praticamente la sceneggiatura già pronta che può essere di grande aiuto nella realizzazione del progetto.

⁴⁸ Cf. Piazza: *Letteratura e cinema*, 5.

Succede però che troviamo tali elementi *filmici* anche in autori anteriori di secoli all'avvento del cinema. In questo caso parliamo di *pre-cinema*.⁴⁹ Partendo da questa teoria di Funzellier, secondo la quale può esistere uno stile di scrittura in qualche modo *cinematografico* in epoche molto remote, Angelo Moscariello si mette alla ricerca del *pre-cinema* nella *Commedia* di Dante e nella *Gerusalemme liberata* di Torquato Tasso.⁵⁰ Pur trattandosi di opere letterarie del Trecento e Cinquecento, riesce a rintracciare dei ritmi e delle tecniche cinematografiche simili a quelle che vengono usati anche oggi. “Si considera che i casi più sorprendenti di *anticipazioni* del linguaggio filmico nella letteratura si trovano nel genere *poema* e non già – come si potrebbe pensare – nel genere *romanzo*.”⁵¹

Dante è un autore cinematografico, per la straordinaria abilità di rappresentare impressioni visive e sonore. Adopera le regole del *montaggio creativo*, anticipando di sei secoli i cineasti sovietici del cinema muto, che stabiliranno successivamente tali regole. Nel capitolo 3 saranno trattate alcune soluzioni narrative di Dante che poi sarebbero diventate caratteristiche del cinema.

2.7. Il modello delle trasposizioni dantesche di Wagstaff

Nella storia del cinema Christopher Wagstaff ha distinto quattro principali tipi di trasposizioni cinematografiche dalla matrice dantesca.⁵² A questi quattro metodi sono stati aggiunti altri due, ugualmente esistenti. Tratterò, quindi, sei tipi diversi di realizzazioni cinematografiche:

Il primo metodo, storico-moralista, quello più prettamente italiano, cerca di rappresentare letteralmente il poema dantesco, per cui Dante appare come personaggio principale. L'*Inferno* della Milano-Films (vedi capitolo 5.2.) ne è un tipico esempio ed è anche la più significativa trasposizione di questo tipo che troviamo nella produzione cinematografica italiana.

⁴⁹ Originariamente, il termine di *pre-cinema* fu coniato da Funzellier che studiò i classici, come Omero o Tucidide, dal punto di vista *filmico*. (Cf. Funzellier, Etienne: *Cinéma et littérature*, Paris: Les Editions du Cerf 1964.)

⁵⁰ Cf. Moscariello: *L'immagine equivalente*, 4.

⁵¹ Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 13.

⁵² Cf. Wagstaff, Christopher: *Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 35s.

Il secondo metodo si concentra sulla narrativa di tipo psicologico moderno: qui l'identità storica e la fama delle anime dantesche è di primaria importanza. Queste ultime, diventando personaggi autonomi, conferiscono alla trama un tono melodrammatico ed emozionale intorno ai fatti della loro vita e al loro destino. Certamente, questo elemento psicologico-melodrammatico è anche presente nel poema dantesco, basta rileggere i famosi versi di Paolo e Francesca, del Conte Ugolino, di Pier delle Vigne e di molti altri. Anche se questi personaggi sono delle figure storiche reali, sono diventati famosi ed immortali soltanto per la loro collocazione nella *Divina Commedia*.⁵³ È veramente curioso il fatto che sono proprio le figure dei dannati con cui il pubblico facilmente si identifica. Sono però anche quelli che suscitano più emozioni e quelli che ci sembrano più umani e comprensibili. Soffriamo come soffre Dante quando ascolta il triste racconto di Francesca e proviamo molta compassione per il tragico destino del conte Ugolino. Non a caso questi personaggi ebbero molta ripercussione anche nel “filone melodrammatico”⁵⁴ del cinema popolare italiano a partire degli anni '40 in poi. Secondo Casadio erano “(...) i personaggi che più hanno colpito la nostra fantasia fin dai tempi dei banchi di scuola e che divennero da subito personaggi popolari le cui storie erano familiari ai pubblici di tutto il mondo.”⁵⁵

Esempi rilevanti della produzione italiana, che appartengono a questa categoria sono *Il Conte Ugolino* di Riccardo Freda e *Paolo e Francesca* di Raffaele Matarazzo, entrambi del 1949. Il metodo psicologico moderno ha trovato molta ripercussione sia nella produzione cinematografica italiana che mondiale. Di conseguenza molti personaggi danteschi sono diventati veri e propri motivi di creazione artistica e rappresentazione scenica.

Il terzo metodo è caratterizzato da un uso metaforico delle allusioni al poema ed è un metodo moderno dell'*exemplum*. Il regista contempla lo stato attuale della società umana o del destino umano secondo un modello dantesco. Sono soprattutto i due celebri registi italiani, Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini, a trattare la materia dantesca in questo modo, come vedremo nei rispettivi capitoli 7.1. e 7.2.

⁵³ Cf. Casadio, Gianfranco: *I personaggi danteschi nel cinema popolare italiano degli anni quaranta*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 77.

⁵⁴ Casadio: *I personaggi danteschi nel cinema popolare italiano degli anni quaranta*, 81.

⁵⁵ Casadio: *I personaggi danteschi nel cinema popolare italiano degli anni quaranta*, 81.

Il quarto modo si avvicina a quello antico dell'*exemplum*: i peccatori, i loro peccati e le loro punizioni sono presentati come esempi della natura del male. Tramite gli *exempla* danteschi, i protagonisti moderni riescono a liberarsi dai loro peccati diventando così degli *exempla* da cui lo spettatore può imparare. Questo modo si trova soprattutto tra le produzioni americane⁵⁶ e non in quelle italiane per cui non sarà trattato in questo lavoro.

Seguono, quindi, i due metodi aggiunti al modello di Wagstaff. Il quinto si può definire come comico-grottesco. In questo contesto, Antonio Costa parla dello “sfruttamento parassitario”⁵⁷ dell’alta letteratura da parte del cinema. Qui troviamo spesso attori e personaggi già conosciuti dal pubblico, come il forzuto Maciste o il comico Totò (vedi capitolo 6), che devono compire un viaggio attraverso gli inferi molto simile a quello dantesco. L’effetto comico nasce spesso dallo stravolgimento delle scene e della lingua originali e dalla rappresentazione grottesca e burlesca dei diavoli e di Dante stesso. L’unico scopo di questo genere è il divertimento del pubblico di massa e non c’è nessuna pretesa di fedeltà o di significato profondo. Il piano figurativo-allegorico scompare quindi totalmente.

Il sesto metodo, quello più recente, ancora non è stato trattato nella letteratura, ma è comunque esistente. Per denominarlo ho scelto un termine che si avvicina abbastanza alla sua funzione, per cui sarà chiamato *esteticamente-illustrativo*. In questo metodo un canto letto viene accompagnato da un piccolo film illustrativo in cui è molto importante la qualità estetica delle riprese; l’attenzione ai fattori come i colori, la luce ed il paesaggio e gli effetti visivi connotativi che nascono spesso dal coincidere dell’immagine con la parola. Come vedremo nel capitolo 8.1., la *Società Dante Alighieri* di Roma ha incaricato il regista Lamberto Lambertini del compito di fare un film per ognuno dei 100 canti della *Divina Commedia*, in modo che essi siano allo stesso tempo letti ed illustrati cinematograficamente.

⁵⁶ Sono anzitutto due film americani che si servono della *Divina Commedia* per offrire una lezione morale e filosofica allo spettatore: *Dante’s Inferno* di Henry Otto del 1924 e *Dante’s Inferno (La nave di Satana)* di Harry Lachman del 1935. (Cf. Wagstaff: *Dante nell’immaginario cinematografico anglosassone*, 35.)

⁵⁷ Costa, Antonio: *L’inferno rivisitato*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 45.

3. IL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO DI DANTE

“(...) [Dante] spesso mette da parte la penna
e passa ad impugnare la macchina da presa
da esperto cineasta.”⁵⁸

3.1. Dante ed il montaggio

La fase del *montaggio* (*editing*), che costituisce lo stile narrativo ed il ritmo del film, è successiva alla produzione del filmato da varie posizioni (*découpage*): attraverso tagli ed unioni, il materiale è ricomposto secondo dei fini narrativi, espressivi, strutturali e ritmici previsti. Le inquadrature sono disposte in ordine narrativo in base alle esigenze della sceneggiatura e con il fine di produrre un'impressione di *continuità* (*continuity*). Il taglio (*cutting*) limita la lunghezza delle inquadrature e le collega una con l'altra.⁵⁹ Il montaggio equivale alla fase della *dispositio* della retorica in cui si sceglie e mette in ordine il materiale trovato nella *inventio*.

La percezione da parte dello spettatore dipende dal ritmo delle inquadrature: quando le inquadrature si succedono con molta frequenza, separate da uno stacco (o *cut*), lo spettatore ha l'impressione di un film frenetico e nervoso. Se ci sono invece poche inquadrature, che occupano un periodo di vari secondi, succedendosi in *dissolvenze* (vedi capitolo 3.4.) sfumate, il ritmo diventa più riposato e dolce. “Il montaggio, insomma, ha il compito *creativo* di produrre nella mente dello spettatore, mediante l'accostamento visibile di due immagini, una terza immagine invisibile, vale a dire un'idea astratta.”⁶⁰

Un esempio emblematico di *montaggio* si ritrova nella *Commedia* e precisamente nel canto X dell'*Inferno*. I due poeti sono appena entrati nella città di Dite e si trovano nel cerchio degli eretici. Dante, vedendo le tombe infuocate, chiede spiegazioni a Virgilio e, ad un tratto, sente una voce che lo apostrofa. Farinata degli Uberti si era sollevato dalla sua tomba dopo aver riconosciuto l'accento toscano di Dante. Il dannato, concittadino del Poeta, fu il capo dei Ghibellini fiorentini che aveva sconfitto i Guelfi nella battaglia di Montaperti (nel 1260). Di fronte a questo incontro, con un personaggio di tale

⁵⁸ Moscariello: *L'immagine equivalente*, 5.

⁵⁹ Cf. Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Weimar: Metzler, 2001³, 144.

⁶⁰ Moscariello, Angelo: *Come si guarda un film*. Roma: Dino Audino 2007, 25.

importanza, Virgilio ricorda a Dante di usare parole *nobili* (cf. Inf. X, 39). Il dialogo che nascerà sarà una dei più teatrali e rappresentativi della *Commedia*.⁶¹

I due interlocutori si scoprono come avversari di una volta ed in modo secco e aspro si rinfacciano le rispettive sorti. All'improvviso compare nella scena Cavalcante dei Cavalcanti, padre di Guido Cavalcanti, poeta del *Dolce stil novo* ed amico di Dante. Cavalcante, riconoscendo Dante e preoccupandosi per l'amato figlio, chiede per quale motivo Guido non stia con lui. Il Poeta gli risponde, ma creatosi un equivoco per colpa di un verbo usato al passato (cf. Inf. X, 63), Cavalcante pensa che il proprio figlio sia morto e per la disperazione ricade svenuto nella tomba. Farinata, da parte sua, ignorando le pene di Cavalcante, riprende il dialogo con Dante dall'esatto punto in cui l'altro lo aveva interrotto (cf. Inf. X, 51/Inf. X, 77). Continua, quindi, con la profezia dell'esilio del Poeta, profezia che sarà spiegata a Dante nel Paradiso. Dante prega poi Farinata di comunicare a Cavalcante che suo figlio è ancora in vita e di scusarlo per il malinteso. I due si separano e Dante torna da Virgilio per confidarsi con lui.

Analizzando il canto notiamo che si svolge in cinque fasi distinte con uno schema narrativo *simmetrico* (A-B-C-B'-A').⁶²

- 1) Dialogo Dante-Virgilio (prima parte): **A** (Inf. X, 1-39)
- 2) Dialogo Dante-Farinata (prima parte): **B** (Inf. X, 40-51)
- 3) Dialogo Dante-Cavalcante: **C** (Inf. X, 52-72)
- 4) Dialogo Dante-Farinata (seconda parte): **B'** (Inf. X, 73-114)
- 5) Dialogo Dante-Virgilio (seconda parte): **A'** (Inf. X, 115-136)

Il blocco A (Dante-Virgilio) è spezzato dal blocco B (Dante-Farinata) ed il blocco B (Dante-Farinata) a sua volta dal blocco C (Dante-Cavalcante). Secondo Moscariello, "La grande trovata di Dante è stata, in questo caso, quella di «montare» due piani umani e psicologici differenti (la fiera ideologica di Farinata e la «pietas» paterna di Cavalcante (...))."⁶³ Ogni volta che Dante cambia interlocutore, soprattutto nella catena B-C-B', questa alternanza è effettuata repentinamente e senza transizioni. Si può dire, quindi, in termini cinematografici che è usato il sistema dello *stacco* per passare da una *inquadratura* all'altra.

⁶¹ Cf. Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke Verlag 1971⁵, 169ss.

⁶² Cf. Moscariello: *L'immagine equivalente*, 6.

⁶³ Moscariello: *L'immagine equivalente*, 6.

Da B a C: “«(...) / ma i vostri non appreser ben quell’arte».
Allor surse a la vista scoperchiata
un’ombra, lungo questa, infino al mento:” (Inf. X, 51-53)

da C a B’: “supin ricadde e più non parve fora.
Ma quell’altro magnanimo, a cui posta
restato m’era, non mutò aspetto,” (Inf. X, 72-74)

Oggi il *montaggio per stacco* è un elemento tipico del sopramenzionato *montaggio creativo*. Questa tecnica produce due effetti scenici: da un lato aumenta la drammaticità della scena, dall’altro crea l’effetto di un *Dante-personaggio* coinvolto dalla condanna dei suoi interlocutori che smette di essere un mero spettatore passivo.

In definitiva, si può sostenere che il *montaggio*, inteso come *arte combinatoria*, appartiene al cinema ma, ancor prima alla poesia. Ciò spiega la presenza del montaggio come *pratica primaria* anche nel testo della *Divina Commedia*. “(...) anche lo scrittore si [serve] di meccanismi di montaggio per dar corpo alla sua storia e (...) a questa operazione [affida] in buona misura gli stessi compiti che il regista rimanda al montaggio.”⁶⁴

3.2. Dante ed il ralenti

Il *ralenti* (altrimenti detto *slow-motion* e contrario di *fast-motion*) produce la sensazione di un movimento ad una velocità più lenta del reale ed è una tecnica di ripresa molto usata che serve a prolungare un’azione in modo da “detemporalizzarla”⁶⁵ o per illustrare delle situazioni psichiche estreme dei personaggi.⁶⁶ Nei film d’azione si trova spesso per rendere alcune scene più dinamiche.

Troviamo degli esempi dell’effetto *rallentatore* nella *Commedia*, in particolare nel canto XVII dell’*Inferno*, quando i due poeti sono trasportati al fondo di Malebolge sul dorso di Gerione. Il demone scende lentamente facendo larghi giri e per una mancanza di un punto di riferimento, Dante si sente come sospeso nel vuoto, non accorgendosi del movimento verso il basso. Percepisce la discesa soltanto grazie all’aria che gli batte contro il viso: “Ella sen va notando lenta lenta; / rota e discende, ma non me n’accorgo / se non che al viso e di sotto mi venta.” (Inf. XVII, 115-117).

⁶⁴ Piazza: *Letteratura e cinema*, 27.

⁶⁵ Moscariello: *Come si guarda un film*, 42.

⁶⁶ Cf. Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 135.

In questa terzina il *ralenti* si deve soprattutto alla scelta delle parole, al ritmo e alle ripetizioni che creano la sensazione di un volo rallentato in un'atmosfera fuori del tempo e dello spazio. Per la prevalenza delle consonanti liquide (*ella, rota*) e delle nasali (*notando, lenta, ecc.*) si produce un effetto di dilatazione dell'azione ed il tempo *reale*, che si trasforma in un tempo *psicologico*. Dante perde infatti il senso del tempo: il viaggio gli sembra lunghissimo e non vede l'ora di toccare terra.⁶⁷

3.3. Dante e gli effetti fuori campo

L'immagine ed il sonoro possono presentarsi in una relazione o *sincrona* o *asincrona*. Il termine *sincrono* significa, in questo contesto, che la sorgente sonora (anche il locatore) è visibile nell'inquadratura ed è udibile *on the screen*. Il termine *asincrono* indica invece il contrario del primo e viene usato quando la sorgente sonora non è visibile nell'inquadratura. I rumori, la musica o la voce si possono sentire allora *fuori campo* (*off the screen*). Spesso troviamo un effetto transitorio tra l'uso *asincrono* del sonoro a quello *sincrono*: prima percepiamo un rumore che non è visibile nell'immagine e rimaniamo confusi, poi, tramite un movimento della macchina da presa o un altro cambio dell'immagine viene rivelata la sorgente sonora, in modo che essa possa essere classificata dallo spettatore.⁶⁸

Un effetto *fuori campo* lo ritroviamo nel IV canto, nel quale Dante, dopo un sonno profondo, si risveglia bruscamente, per il fracasso infernale, all'ingresso del Limbo: "Ruppemi l'alto sonno nella testa/un greve truono, sì ch'io mi riscossi/come persona ch'è per forza desta;" (Inf. IV, 1-3).

Nel XVI canto individuiamo un ulteriore effetto *fuori campo* a forma di *climax* molto interessante: Dante e Virgilio si trovano nel terzo girone del VII cerchio nel quale sono condannati i violenti contro Dio e contro natura. Per non dover calpestare la sabbia incandescente ed esser tormentati dalla pioggia di fuoco, i due poeti camminano sull'argine del Flegetonte. Poi il *fuori campo*: sentono il frastuono della cascata infernale, simile al ronzio che fanno le api vicino agli alveari: "Già era in loco onde s'udia 'l rimbombo/de l'acqua che cadea ne l'altro giro,/simile a quel che l'arnie fanno rombo," (Inf. XVI, 1-3). Quel rumore della cascata, menzionato all'inizio del canto è

⁶⁷ Cf. Moscariello: *L'immagine equivalente*, 8.

⁶⁸ Cf. Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 95s.

ripreso successivamente nello stesso canto: poiché i due poeti si avvicinano alla cascata, il rumore diventa sempre più forte, così tanto, da coprire le loro voci: “che ‘l suon dell’acqua n’era sì vicino,/che per parlar saremmo a pena uditì.” (Inf. XVI, 92-93). Ancora più avanti, nel canto XVI, sentono rimbombare l’acqua del fiume rosseggiante. Il rumore è così forte, da farli assordire in poco tempo: “così, giù d’una ripa discoscisa,/trovammo risonar quell’acqua tinta,/sì ch ‘n poc’ora avria l’orecchia offesa.” (Inf. XVI, 103-105).

Nell’episodio del viaggio in groppa a Gerione, episodio trattato già nel capitolo 3.2. (in cui viene affrontato il tema del *ralenti*), continua l’effetto *fuori campo* del canto XVI. Scendendo, Dante, sente il rumore della cascata infernale, senza ancora vederla. Il rumore del quale parla il poeta deriva dall’acqua del Flegetonte che precipita nell’ottavo cerchio: “Io sentìa già dalla man destra il gorgo/far sotto noi un orribile scroscio,” (Inf. XVII, 118-120).

Un altro effetto *fuori campo* lo ritroviamo all’inizio dell’episodio dei giganti quando Dante sente il suono del corno di Nembrot: “ma io senti’ sonare un alto corno,/tanto ch’avrebbe ogne tuon fatto fioco,/che, contra sé la sua via seguitando,/drizzò li occhi miei tutti ad un loco.” (Inf. XXXI, 12-15).

Dagli effetti sonori *fuori campo* si distingue la *voice-over* (voce *extradiegetica* e *extra scenica*) che è utilizzata quando un narratore o un personaggio, non appartenente ai protagonisti della storia e spesso onnisciente, commenta una scena da fuori o si incarica di accompagnare l’intero racconto filmico. “È questa una voce misteriosa che accompagna dall’esterno la vicenda (...) con un sapiente gioco di anticipazioni e di sospensioni (...).”⁶⁹ Esiste anche la *musica extra scenica* che accompagna le immagini, rimanendo però inavvertita dai personaggi, non essendo mai parte dell’azione stessa. La *voce e la musica extra scenica*, non facendo parte del *fuori campo*, comprendono una zona ancora più esterna.

Concentrandosi sul metodo di narrazione del poema, si possono distinguere quattro figure diverse di Dante: il *Dante-personaggio*, che viaggia come protagonista attraverso l’Inferno; il *Dante-cristiano* che rappresenta in modo allegorico tutta la comunità

⁶⁹ Moscariello: *Come si guarda un film*, 53.

cristiana sul cammino verso la redenzione; il *Dante-narratore* che parla in prima persona del suo viaggio fittizio come se fosse veramente accaduto; e, per ultimo, il *Dante-scrittore*, che coincide con la persona reale di Dante che sta inventando la trama. In relazione alla *voce extra scenica* ci interessa in primo luogo il *Dante-narratore*, poiché, prima di descrivere delle visioni fantastiche, spesso si rivolge direttamente ed in prima persona al lettore, spiegando che tutto ciò che scrive è realmente accaduto, anche se ciò può risultare incredibile. Dante *fuori dalla scena* si scusa inoltre per le descrizioni un po' confuse, sostenendo che le visioni lo erano allo stesso modo: proprio come in un film nel quale, di tanto in tanto, si sente una voce commentatrice esterna ed onnisciente, non percepibile ai personaggi, che aiuta lo spettatore alla comprensione della trama.

Dopo il passaggio dello Stige con il nocchiero Flegiàs e l'episodio di Filippo Argenti dell'VIII canto per esempio, Dante tronca di colpo la scena, spiegando di non essere più intenzionato a proseguire con la narrazione: "Quivi il lasciammo, che più non ne narro;" (Inf. VIII, 64). Nello stesso canto VIII, in cui si trova davanti alla città di Dite faccia a faccia con *più di mille* diavoli, Dante affida i propri timori al lettore: "Pensa, lettor, se io mi sconsortai/nel suon de le parole maladette,/che non credetti ritornarci mai." (Inf. VIII, 94-96).

3.4. Dante e la dissolvenza

La *dissolvenza* (*fade*) viene usato per terminare o iniziare lentamente una scena o una sequenza. A differenza dallo *stacco*, menzionato in 3.1., che consiste del cambio repentino da un'inquadratura ad un'altra, la *dissolvenza* si caratterizza da un passaggio graduale in modo sfumato da un'immagine all'altra. Esistono tre tipi di *dissolvenza*: la *dissolvenza in chiusura* (altrimenti detta *dissolvenza al nero/al bianco*) produce un lento oscuramento o una lenta illuminazione progressiva finché l'immagine svanisce e lo schermo rimane totalmente nero o bianco per una durata variabile; di solito, questa tecnica precede una *dissolvenza in apertura* (detta anche *assolvenza o fade in*), che è l'opposto della prima, poiché l'immagine prende forma dal nero o dal bianco; esiste poi la *dissolvenza incrociata*, che consiste nel fondersi di due immagini in una sola, seguita dalla dissoluzione di una di esse e dalla comparsa dell'altra. La *dissolvenza incrociata*

viene usata comunemente per delimitare un *flashback*. Quando è di durata molto breve si conosce anche con il termine di *soft cut* o *stacco morbido*.⁷⁰

Troviamo il procedimento tecnico della *dissolvenza in chiusura* alla fine del canto di Ulisse (canto XXVI), quando la vicenda dell'eroe si chiude: "Tre volte il fé girar con tutte l'acque;/a la quarta levar la poppa in suso/e la prora ire in giù, com'altrui piacque,/infin che 'l mar fu sovra noi richiuso." (Inf. XXVI, 139-142). A questo punto, Moscariello osserva *quattro* chiusure contemporanee:⁷¹

- 1) La chiusura del canto (piano strutturale).
- 2) La chiusura del racconto di Ulisse (piano narrativo).
- 3) La chiusura della vita di Ulisse (piano tematico).
- 4) La chiusura del mare sulla nave (piano figurativo).

Dopo questa *dissolvenza in chiusura* non troviamo, come si potrebbe aspettare, una *dissolvenza in apertura*, ma un '*apertura a stacco*: la scena è ripresa all'inizio del canto successivo (XXVII), quando la fiamma di Ulisse se ne sta già andando e quella di Guido da Montefeltro si sta avvicinando al Poeta: "Già era dritta in su la fiamma e queta/per non dir più, e già da noi sen gia/con la licenza del dolce poeta,/quand'un'altra, che dietro a lei venia,/ne fece volger li occhi a la sua cima" (Inf. XXVII, 1-5).

Altri casi di *dissolvenza in chiusura* li ritroviamo per esempio negli *svenimenti* di Dante. Alla fine del III canto Dante si ritrova sulla riva del fiume Acheronte ed il nocchiero Caronte rifiuta di traghettarlo dall'altra riva, poiché è concesso soltanto ai dannati di salire sulla barca per passare l'Acheronte. Per non violare la legge divina, il poeta escogita il trucco dello svenimento: Dante cade svenuto per risvegliarsi, poi, miracolosamente sull'altra riva del fiume Acheronte. Nonostante Dante oltrepassi comunque il fiume, la sua traversata in barca non è da lui raccontata. Per questo motivo lascia spazio al lettore nell'immaginare il modo con il quale attraversa il fiume. Dante, quando deve superare degli ostacoli impossibili, usa spesso tali elementi soprannaturali che vanno oltre le normali leggi della natura affinché si realizzi quello che è il volere divino nei suoi confronti: "La terra lagrimosa diede vento,/che balenò una luce vermiglia/la qual mi vinse ciascun sentimento;/e caddi come l'uom cui sonno piglia." (Inf. III,133-136).

⁷⁰ Cf. Moscariello: *Come si guarda un film*, 35ss.

⁷¹ Cf. Moscariello: *L'immagine equivalente*, 9.

Nel canto successivo Dante si risveglia nel Limbo a causa del fragore di tuono che, proveniendo dall'altra parte del fiume, giunge fino al Poeta. Abbiamo qui la possibilità di una *dissolvenza in apertura*: da un'immagine nera accompagnata dal tuono fuori campo (vedi capitolo 3.3.) si sviluppa un'immagine, all'inizio sfumata che diventa poi pienamente nitida: "Ruppemi l'alto sonno ne la testa/un greve tuono, sì ch'io mi riscossi/come persona ch'è per forza desta;" (Inf. IV, 1-3).

Un altro svenimento molto simile a quello del III canto lo ritroviamo nel V canto, quello della bufera infernale nella quale sono tormentati i lussuriosi. Dopo un dialogo accorato con Paolo e Francesca, Dante cade svenuto per la pietà che prova di fronte a questa coppia di amanti che visse una sorte talmente crudele: "Mentre che l'uno spirito questo disse,/l'altro piangëa sì che di pietade/io venni men così com'io morisse./E caddi come corpo morto cade." (Inf. V, 140-142). Nell'ultimo verso osserviamo un'emozione più forte di quella del III canto: Dante non cade come un uomo che si addormenta ma come se fosse morto. Adoperando una *dissolvenza in chiusura*, questa deve essere molto rapida per dare l'idea di un corpo che cade morto.

Anche qui il Poeta si riprende nel canto successivo, notando di essere passato prodigiosamente al successivo cerchio infernale, il III cerchio, quello dei golosi. Anche qui la *dissolvenza in apertura* sarebbe la tecnica ideale: "Al tornar de la mente, che si chiuse/dinanzi a la pietà de' due cognati,/che di trestizia tutto mi confuse,/novi tormenti e novi tormentati/mi veggio intorno, (...)" (Inf. VI, 1-5).

Nella *Commedia* troviamo frequentemente dei *prolungamenti* da un canto all'altro che di solito hanno un fine ben preciso: da una parte l'autore crea una certa *suspense*, (*suspense* che tratteremo nel seguente capitolo) e dall'altra crea un'*ellissi*, accelerando la trama mediante l'omissione di parti non rilevanti nel contesto narrativo.

Dante ricorre anche alla *dissolvenza incrociata*, per esempio nei canti XXIV e XXV, i canti dei *ladri*. La descrizione delle metamorfosi dei ladri in serpenti ed altri rettili è molto lunga e dettagliata e le immagini si fondono molto velocemente: nella prima metamorfosi un serpente morde un dannato tra il collo e la spalla dopo di che egli prende fuoco e brucia, cadendo a terra in cenere da cui, successivamente riprende forma e vita: "com'el s'accese e arse, e cener tutto/Convenne che cascando divenisse;/e poi

che fu a terra sì distrutto,/la polver si raccolse per se stessa,/e ‘n quel medesimo ritornò di brutto.” (Inf. XXIV, 101-105). Nella seconda metamorfosi un ramarro si aggrappa ad un dannato come l’edera agli alberi ed i due corpi si fondono uno nell’altro come se fossero di calda cera, così che anche i colori si mischiano, trasformando i due corpi in un essere con entrambe le nature presenti. (cf. Inf. XXV, 58-63).

Nella terza metamorfosi non si tratta più di una fusione tra uomo e rettile ma di una doppia trasformazione di un uomo in serpente e di un serpente in uomo, descritta in modo parallelo. Un serpentello si lancia verso l’ombelico di un dannato, ricadendo poi davanti. Il ferito ed il serpente si guardano reciprocamente, e, rispettivamente esce fumo dall’ombelico dell’uomo e dalla bocca del serpente; inizia così la trasformazione: Dante descrive la coda del serpente che si divide in due diventando gambe e le gambe si chiudono diventando una coda, la pelle dell’uomo che si fa dura e quella del serpente morbida e così via fino alla metamorfosi completa, menzionando una per una, tutte le parti dei corpi in trasformazione: “Insieme si rispuosero a tai norme,/che ‘l serpente la coda in forca fesse,/e ‘l feruto ristrinse insieme l’orme.” (Inf. XXV, 103-105).

3.5. Dante e la suspense

La *suspense* è uno strumento narrativo molto conosciuto, con il quale ci confrontiamo, spesso, quando leggiamo un libro, vediamo un film o un’opera teatrale accattivante e coinvolgente, soprattutto nelle opere che si basano sulla *suspense* narrativa come il genere del western, poliziesco, *action movie*, *thriller* ecc.⁷² La partecipazione del lettore o spettatore viene stimolata continuamente ed è creato un particolare sentimento di ansia, incertezza e curiosità verso la fine di un’azione. Vale a dire che la *suspense* non è un prodotto creato dall’immaginazione, ma un sentimento reale che si sviluppa in ogni evento importante o drammatico, carico d’emozione.

Già Dante giocò con questa tecnica nella *Commedia* e creando così una certa tensione e un coinvolgimento psicologico, la rese più avvincente ai lettori. Poiché la *dissolvenza* è un frequente metodo per creare una certa *suspense* nella cinematografia, chiudendo una scena e lasciando così lo spettatore all’incerto, molti degli esempi dimostrati ci sono già noti dal precedente capitolo.

⁷² Cf. Moscariello: *Come si guarda un film*, 34.

Un esempio di *suspense* sono i canti di Ulisse (XXVI e XXVII): il XXVI canto termina con il racconto di Ulisse sulla propria morte, lasciando il lettore nell'incertezza dello sviluppo del dialogo tra Dante ed Ulisse: "infìn che il mar fu sopra noi richiuso." (Inf. XXVI, 142). Con lo spezzarsi della scena relativa al dialogo tra Dante ed Ulisse si crea, così, una sospensione tra il canto ed il successivo. I primi due versi del canto XXVII sciolgono la *suspense*, ripristinando egregiamente l'equilibrio narrativo: "Già era dritta in su la fiamma e questa,/per non dir più, e già da noi sen già," (Inf. XXVII, 1-2).

Gli *svenimenti* di Dante negli ultimi versi dei canti III e V (vedi anche capitolo 3.4) producono un senso di *suspense* perché le nuove informazioni sul Poeta non vengono fornite prima dei successivi canti (cf. Inf. III, 136/Inf. IV, 1; Inf. V, 142/Inf. VI, 1).

Oltre a ciò, succede spesso che Dante, desideroso di avere delle spiegazioni da parte di Virgilio, viene accontentato solo in seguito. La curiosità del *Dante-personaggio* e del lettore rimane, così, sospesa nel vuoto e non è soddisfatta prima che Virgilio riveli la verità. Quando Dante vede da lontano, sulla riva di Acheronte, una schiera di dannati in attesa, chiede a Virgilio chi siano quelle ombre. Virgilio risponde che gliel'avrebbe spiegato quando sarebbero giunti in quel posto: "Ed elli a me: «Le cose ti fier conte/quando noi fermerem li nostri passi/su la trista riviera d'Acheronte»" (Inf. III, 76-78). Poi, dopo l'invettiva di Caronte, Virgilio trova il momento opportuno per rispondere a Dante, spiegando che coloro che aspettano, sono le anime condannate all'Inferno, in attesa di oltrepassare il fiume Acheronte. È la giustizia divina che fa nascere il desiderio dentro di loro di giungere sino all'altra riva (cf. Inf. III, 121-126).

3.6. Dante e la carrellata

La *carrellata* (altrimenti detto *tracking shot* o *travelling shot*) è un movimento fisico della macchina da presa in cui la posizione della macchina non è fissa ma mobile, seguendo un percorso prestabilito. Le *carrellate* possono essere compiute tramite portata per mano, tramite binari (*tracks*), tramite un carrello liberamente mobile (*dolly*), tramite una gru (*crane*) o tramite rotaie. La tecnica della *carrellata* è usata per ottenere una ripresa fluida e stabile di un movimento ed è capace di riprendere sia delle velocità altissime che molto basse. Può, per esempio, seguire un attore durante una corsa. La *carrellata ottica*, in confronto a quella fisica, corrisponde al termine *zoom*, in

cui varia soltanto la lunghezza focale dell'obiettivo della macchina da presa ma non la posizione stessa della quale. Gli spostamenti della camera non avvengono mai senza utilità precisa e non sono mai soltanto una mera tecnica illustrativa, perché per queste esigenze non sono assolutamente necessari. I movimenti della camera “sono (...) inerenti esclusivamente al piano della scrittura filmica, poiché intervengono sul *come* e non sul *cosa* della rappresentazione.”⁷³ La *panoramica (panning)*, un movimento della macchina da presa orizzontale o verticale (da destra a sinistra o viceversa), è uno strumento descrittivo e può avere tra altro la funzione di allontanare lentamente il nostro sguardo da una scena che si sta per concludere oppure, al contrario, da una scena molto carica di curiosità.⁷⁴

Dante, nella sua *Commedia*, si serve di questa tecnica: le *zoommate* da lontano a vicino sono molto frequenti e sono usate soprattutto nelle descrizioni di luoghi geografici e fantastici. Dante inizia ogni volta da lontano e, nella descrizione, si avvicina progressivamente. Moscariello paragona questo procedimento con gli *atlanti animati* che si ritrovano per esempio nei documentari naturali disneyani oppure nei film *western* in cui il luogo dell'azione è scoperto man mano tramite la tecnica del *carrello* e della *panoramica*.⁷⁵

Troviamo l'effetto dello *zoom* nel XXXI canto dell'*Inferno*: Dante e Virgilio stanno camminando nel crepuscolo, molto silenziosamente, sull'ultimo argine dell'ottavo cerchio (Malebolgia). All'improvviso Dante sente, altissimo, il suono di un corno (vedi 3.3. *Dante e gli effetti fuori campo*) che gli fa alzare lo sguardo. Dante forza i suoi occhi e percepisce visivamente alcune alte torri e chiede alla sua guida a quale città appartengano. Virgilio gli spiega come non si tratti di torri, ma di giganti che sono conficcati nel pozzo intorno all'argine di Malebolgia dall'ombelico in giù. *Zoommando* la scena con il proprio sguardo, Dante si convince, poi, che si tratta effettivamente di giganti: “Come quando la nebbia si dissipa,/lo sguardo a poco a poco raffigura/ciò che cela ‘l vapor che l’aere stipa/così forando l’aura grossa e scura,/più e più appressando ver’ la sponda,/fuggiemi errore e crescemi paura;” (Inf. XXXI, 34-39).

⁷³ Moscariello: *Come si guarda un film*, 22.

⁷⁴ Cf. Hicketier: *Film- und Fernsehanalyse*, 63.

⁷⁵ Cf. Moscariello: *L'immagine equivalente*, 11.

Con i mezzi linguistici *a poco a poco* e *più e più* Dante illustra visivamente il lento processo dello sguardo, simile ad una lente da macchina da ripresa, che si sta a poco a poco avvicinando al paesaggio che gli si propone davanti, riuscendone così a focalizzarne i dettagli.

3.7. Dante ed il flashback

La figura retorica dell'*analepsi* è anche chiamata *flashback* e consiste nella retrospezione di un avvenimento accaduto nel passato rispetto alla trama (di cornice) tramite l'intercalarsi con una sequenza indipendente, cronologicamente anteriore. Il *flashback* può essere sia soggettivo che impersonale: per quanto riguarda il primo, la visualizzazione del passato accade tramite un ricordo o il racconto di un personaggio; per quanto riguarda invece il secondo, la narrazione è interrotta e manipolata e l'intreccio perde il flusso cronologico della storia. Di solito, nella cinematografia, questi salti temporali sono molto marcati e visibili per lo spettatore allo scopo di rendergli possibile seguire l'ordine logico-temporale: quando si tratta per esempio di un *flashback* in associazione ad un personaggio, di solito troviamo un avvicinamento della macchina da presa al volto in combinazione con una *dissolvenza incrociata* (vedi capitolo 3.4.) che successivamente introduce l'entrata nel mondo dei ricordi.⁷⁶

Nel V canto dell'*Inferno*, nei famosi versi di Paolo e Francesca, troviamo un tale tipo di *flashback* soggettivo evocato dal triste ricordo di Francesca da Rimini:

“E quella a me: «Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
(...)
Noi leggiavamo, un giorno, per diletto,
di Lancialotto come amor lo strinse:
soli eravamo e senza alcun sospetto.
(...)
Quando leggemmo il disïato riso
Esser baciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante». (Inf. V,121-138)

⁷⁶ Cf. Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 136. (cf. anche Moscariello: *Come si guarda un film*, 31s.)

Anche il XXXIII canto, quello del conte Ugolino di Gherardesca, ci mostra un simile *flashback* collegato al ricordo del passato:

“Poi cominciò: «Tu vuo’ ch’io rinnovelli
disperato dolor che ‘l cor mi preme
già pur pensando, pria ch’io ne favelli.” (Inf. XXXIII, 4-6)
(...)
Poscia che fummo al quarto dì venuti
Gaddo mi si gittò disteso a’ piedi,
dicendo: «Padre mio, ché non m’aiuti?»
Quivi morì; e come tu mi vedi
Vid’io cascar li tre ad uno ad uno,
tra ‘l quinto dì e ‘l sesto; ond’io mi diedi,
già cieco, a brancolar sovra ciascuno;
e due dì li chiamai, poi che fur morti.
Poscia, più che ‘l dolor, poté ‘l digiuno»” (Inf. XXXIII, 67-75/4-75)

In questo capitolo abbiamo visto in quale misura Dante anticipa le tecniche formali del linguaggio cinematografico. Il prossimo capitolo 4 si concentrerà invece sulla scelta delle parole e sui ricorsi ad elementi che trasmettono più visibilità e dinamismo alla *Commedia*, come lo fanno sia gli effetti visivi e dinamici, sia quelli auditivi e comici, caratteristiche, queste, fondamentali anche nella cinematografia.

4. IL POTENZIALE SCENOGRAFICO DELL'INFERNO

“Dante, dunque, anticipatore dei tempi
(...). E ciò risulta tanto più vero se ci si ferma
anche al solo piano della *visibilità* e si considera
il tono *fotografico* della *Commedia*.”⁷⁷

La sceneggiatura di un film non vive solo della narrazione, cioè del puro intreccio e dei vari dialoghi scambiati tra gli attori, ma deve essere anche molto descrittiva ed illustrativa per quanto riguarda i personaggi, i movimenti e l'ambiente: deve fornire, per esempio, delle indicazioni molto precise in riferimento allo spazio, alla mimica, alla gestualità ed alla prossemica. Come abbiamo visto nel capitolo 2.6., molti romanzi moderni si avvicinano per il loro stile visivo al genere della sceneggiatura, per cui diventa più facile (e conseguentemente più probabile) una trasposizione cinematografica. È perciò impressionante trovare una retorica molto visiva e realistica già nell'opera di Dante, che fornisce delle indicazioni varie come in effetti si ha in una vera e propria sceneggiatura moderna. Di conseguenza è la stessa opera dantesca che offre la prima e miglior chiave per una possibile trasposizione letterale.

Spesso Dante disegna i suoi personaggi in una dimensione bassa e realistica, senza mostrare pietà. Non esiste limite alcuno nella sua precisa ed esplicita riproduzione del quotidiano, del grottesco e dell'efferatezza infernale. Per creare autenticità, Dante non disdegna neppure le espressioni colloquiali. Questo lo vediamo, per esempio, quando Virgilio dice al Dante-personaggio: ‘*Volgiti! che fai?*’ (Inf. X, 31), asserzione pensabile in ogni discorso comune e quotidiano.⁷⁸ È stato apportato qui un unico esempio illustrativo, ma potremmo continuare questo elenco di espressioni colloquiali quasi all'infinito. L'arte di Dante consiste in gran parte proprio nella combinazione di vari registri stilistici, forza creatrice di un dinamismo straordinario ed interessante anche dal punto di vista scenografico.

Auerbach, che ha studiato a fondo il realismo di Dante, dice che questo consiste nella proiezione della realtà terrena sulla realtà dell'aldilà. Il mondo vivace delle azioni e delle sofferenze umane, viene trasposto in un luogo dall'immunevole esistenza com'è l'Inferno. Dante lascia il mondo terreno per recarsi in un luogo eterno, ma comunque, lì

⁷⁷ Cf. Moscariello: *L'immagine equivalente*, 12.

⁷⁸ Cf. Auerbach: *Mimesis*, 176ss.

ritroviamo delle apparizioni e delle azioni concrete. Gli avvenimenti che accadono nell'*Inferno* sono diversi da quelli che accadono sulla terra, tuttavia sono legati l'uno all'altro da una relazione necessaria e prestabilita.⁷⁹

Le riflessioni seguenti sono un panorama di alcuni elementi importanti offerti da Dante dal punto di vista scenografico. Le citazioni esemplari sono state scelte a caso, non rivendicano la pretesa di completezza e potrebbero, quindi, essere oggetto di un'analisi più dettagliata.

4.1. Il paesaggio infernale dantesco

“(...) la scenografia (...)
deve (...) cessare di fungere da *sfondo*
e diventare a sua volta *personaggio*.”⁸⁰

Volendo trattare il potenziale scenografico di un'opera, come qui si fa con l'*Inferno*, è certamente di primaria importanza occuparsi del paesaggio descritto dall'autore, che in un film sarebbe parte della scenografia. Pur avendo già creato il paesaggio, anche dal punto di vista allegorico-figurativo, Dante ci fornisce molte illustrazioni verosimili dei luoghi e loro dintorni che fanno da sfondo alle vicende narrate e che potrebbero aiutare un cineasta con l'ambizione di fare una trasposizione letterale dell'opera.

Dante, infatti, descrive i paesaggi con un'immensa forza espressiva e con una familiarità che ci fa sembrare di aver già realmente visto o visitato tutti i posti di cui parla. Ritroviamo descrizioni dei vari aspetti della natura e dell'ambiente, elaborate con grandissima precisione e sensibilità. Dante raffigura i paesaggi fin nei loro minimi dettagli come: le nebbie, i boschi, gli alberi, i fiori, i pianeti e le costellazioni, e come il nascere e il tramontare del sole. Con i suoi versi, Dante crea e stabilisce delle realtà visive come un pittore fa con il pennello e il colore. L'*Inferno* dantesco è costruito sulla base di una topografia così precisa e dettagliata da sembrare verosimile. Possiamo quindi dire che Dante crea una scenografia già perfetta e complessa nella quale colloca i suoi personaggi e che ci si apre davanti agli occhi della fantasia e prende vita.⁸¹ Il fotografo Antonio Bandirali afferma: “Queste descrizioni paesaggistiche, (...) non sono

⁷⁹ Cf. Auerbach: *Mimesis*, 183.

⁸⁰ Moscariello: *Come si guarda un film*, 63.

⁸¹ Cf. Bandirali, Antonio: *Dal verso all'immagine. Riflessioni su luoghi e natura nella Commedia dantesca: L'Inferno*. Varese: Edizioni Lativa 1999, 13.

comunque fini a se stesse, ma svolgono un ruolo fondamentale in tutta la narrazione della *Commedia*, come fondale o quinta teatrale posta in primo piano o sullo sfondo.”⁸²

Quando Dante entra, per esempio, nella città di Dite, il lettore lo segue con una grandissima curiosità. Dante scioglie subito questa *suspense* descrivendo a lungo il nuovo paesaggio che vede:

“com’io fui dentro, l’occhio intorno invio:
e veggio ad ogni man grande campagna,
piena di duolo e di tormento rio.
Sì come ad Arli, ove Rodano stagna,
sì com’a Pola, presso del Carnaro
ch’Italia chiude e suoi termini bagna,
fanno i sepulcri tutt’il loco varo,
così facevan quivi d’ogne parte
salvo che ‘l modo v’era più amar;
ché tra li avelli fiamme erano sparte,
per le quali eran sì del tutto accesi,
che ferro più non chiede verun’arte.
Tutti li lor coperchi eran sospesi,
e fuor n’uscivan sì duri lamenti,
che ben arean di miseri e d’offesi.” (Inf. IX, 109-123)

Leggendo questo brano si ha l’impressione di seguire una panoramica cinematografica sul paesaggio descritto.

Dante, essendo giunto al lago Cocito, e ricordando l’inverno in Austria quando il Danubio congela, così si esprime: “Per ch’io mi volsi, e vidimi davante/e sotto i piedi un lago che per gelo/avea di vetro e non d’acqua sembiante./Non fece al corso suo sì grosso velo/di verno la Danoia in Osterlicchi,/né Tanaï là sotto il freddo cielo,” (Inf. XXXII, 22-27).

Un’altra situazione molto suggestiva, ed anch’essa tratta dall’ambito della natura, la ritroviamo nell’episodio dei consiglieri fraudolenti, avvolti dalle fiamme. Dante, da un punto elevato, guarda giù nella valle illuminata della VIII bolgia e vede come in un quadro idilliaco un gran numero di piccole luci che sono, in effetti, i condannati che bruciano. L’immagine gli fa pensare ad un villano che vede uno sciame di lucciole, che fa risplendere il buio della sera:

⁸² Bandirali: *Dal verso all’immagine*, 13.

“Quante il villan ch’al poggio si riposa,
nel tempo che colui che ‘l mondo schiara
la faccia sua a noi tien meno ascosa,
come la mosca cede a la zanzara,
vede lucciole giù per la vallea,
forse colà dov’è vendemmia e ara:
di tante fiamme tutta risplendea
l’ottava bolgia (...)” (Inf.XXVI, 25-32)

È da notare che questi esempi danteschi mostrano come il ricorso al paragone con il paesaggio reale, crea una *mimesis* molto plastica della realtà con la sua opera di fantasia. La figura retorica della similitudine, molto spesso usata da Dante anche in altri contesti, sarà infatti oggetto d’analisi nel capitolo 4.3.

In un gioco impressionante basato sulle caratteristiche opposte che gli oggetti possono assumere, Dante rende concepibile la selva dei suicidi: “Non fronda verde, ma di color fosco;/non rami schietti, ma nodosi e ‘nvolti;/non pomi v’eran, ma stecchi con tòsco.” (Inf. XIII, 4-6). Questa selva dei suicidi circonda il terzo girone del settimo cerchio, posto sabbioso, parco, arido e privo di piante. I poeti si fermano proprio sull’orlo di queste due zone e contemplano il nuovo luogo:

“A ben manifestar le cose nove,
dico che arrivammo ad una landa
che dal suo letto ogne pianta remove.
La dolorosa selva l’è ghirlanda
intorno, come ‘l fosso tristo ad essa:
quivi fermammo i passi a randa a randa.
Lo spazzo era una rena arida e spessa,” (Inf. XIV, 7-13)

Appena arrivato nell’ottavo cerchio, composto dalle dieci Malebolge, Dante descrive con grandissima precisione la topografia del nuovo luogo. “Il poeta ci fa vedere con esattezza la mappa della sterminata regione, di cui lui, pellegrino, aveva apprezzato la topografia durante le evoluzioni del lento atterraggio in groppa a Gerione.”⁸³ Le Malebolge, fatte di una pietra grigia e scura, sono disposte intorno ad un pozzo *assai largo e profondo*. Dante paragona queste Malebolge ai fossati dei castelli, per il fatto di avere anche loro un sistema di ponticelli che le attraversa e che le collega l’una con l’altra (cf. Inf. XVIII, 1-21).

⁸³ Sermonti, Vittorio: *L’Inferno di Dante*. Milano: Rizzoli 2004⁴, 328.

4.2. Il colore e gli effetti di luce ed ombra

“E se il colore, strano a dirsi, nella *Commedia*,
ci ha colpiti più della struttura, che pure è mirabil cosa,
vuol dire che attraverso il colore
noi abbiamo riscoperto Dante, (...)”⁸⁴

Molto strettamente legati con il paesaggio e con la scenografia sono sia i colori che gli effetti di luce ed ombra. Il colore e la luce, sia nella poesia che nella cinematografia sono degli elementi centrali, carichi d'emozione e capaci di creare ambienti e di trasmettere stati d'animo. Nella *Commedia* di Dante il colore ha un valore molto forte ed anche allegorico ed è interessante osservare come la gamma dei colori cambia da una cantica all'altra: dall'*Inferno* dei colori neri, grigi, bianchi e rossastri crudeli, ai colori morbidi e sfumati del *Purgatorio* fino ai fuochi artificiali di colori soprannaturali stupendi e splendenti del *Paradiso*. Per questa ragione, anche il colore dantesco è una sfida per ogni regista che si vuole avventurare a una trasposizione della *Commedia*.

Come si sa, però, il colore non è sempre stato un elemento indispensabile nel cinema. Nel primo periodo della cinematografia, approssimativamente dal 1895, anno dei primi film dei fratelli Lumière fino agli anni '30 del XX secolo, i film erano in bianco e nero (tranne nei casi in cui, con varie tecniche come il viraggio o l'imbibizione, furono aggiunti i colori ad ogni copia). Nel capitolo 5.2. tratteremo per esempio una trasposizione dell'*Inferno* del 1911, conservata soltanto in bianco e nero. Mentre per l'*Inferno*, il bianco e nero può facilmente essere in grado di riportare fedelmente il buio e il grigio che fa da sfondo alla cantica (anche se, l'assenza del rosso e dell'azzurro e la gamma dei colori ad essi correlati, rappresentano una mancanza rilevante), la stessa cosa non si può dire per il *Paradiso*, carico invece di sfaccettature cromatiche e, quindi, più difficilmente trasponibile.

Oggi, avendo la possibilità di usare tutti i colori, filtri ed effetti speciali per produrre un film, una trasposizione cinematografica della *Commedia* che vuole essere fedele al testo deve anche cercare di avvicinarsi il massimo possibile agli effetti cromatici descritti dal Poeta. Un regista deve scegliere bene i colori e gli effetti di luce ed ombra come un pittore che voglia illustrare un'opera. Come abbiamo già visto in altri casi, per un'opera così carica di significati allegorici come è la *Commedia*, questa caratteristica può

⁸⁴ De Angelis, Rino: *Il colore nella Divina Commedia (nell'Inferno e nel Purgatorio)*. Napoli: Loffredo 1967, 13.

portare a molte difficoltà quando deve essere illustrata e trasposta nel cinema. Rino de Angelis afferma: “è un colore che nessuna tavolozza può dare, che quel che ora si richiede, è il nero del peccato, il nero della paura, il nero metafisico”⁸⁵ Vale a dire, però, che i colori di Dante hanno sempre un valore realistico e naturalistico e non sono mai così simbolici da sembrare innaturali.

Ed è anche vero, come dice Moscariello, che i colori in un film, hanno soltanto una fondatezza se hanno dei significati (più profondi). Il colore in un film deve anzi tutto “adempiere a una funzione essenzialmente *psicologica*. (...) Dovrà essere non *bello*, bensì *significativo*.”⁸⁶ Il colore non deve necessariamente prendere una parte di sfondo in un film, colorando soltanto la trama, può invece rendere dei dettagli che non sono capace di rendere gli altri codici e mostrare quello che rimarrebbe invisibile senza il suo impiego: “soltanto quando il codice colore risulta essere irriducibile a un qualsiasi altro codice presente, soltanto allora si potrà parlare di funzione *qualificante* del colore (...)”⁸⁷

Sappiamo allora che gran parte dell’effetto che un film produce, dipende dai colori e dall’atmosfera che creano. I colori dell’*Inferno* sono spenti, l’ambiente avvolto da un velo grigio come una nebbia che unifica le diverse tinte spegnendone le tonalità più vivaci. Ma ci sono anche tante possibilità di rendere degli effetti cromatici interessanti: anche se la *grigia* solca tutta la cantica, per quanto riguarda il possibile utilizzo del colore dantesco in una trasposizione dell’*Inferno*, possiamo individuare tre zone nel baratro infernale che si distinguono proprio per i suoi diversi effetti cromatici di base, in cui dominano rispettivamente il nero, il rosso e l’azzurro. Le zone cromatiche concordano con i tre tipi di peccatori: gli incontinenti, i violenti e i fraudolenti. Succede spesso nel cinema che non è uno solo il colore dominante che accompagna l’intero film, ma capita che le varie sequenze hanno un colore prevalente con una dimensione psicologica. Questa informazione ci incoraggia allora a sfruttare bene le tre zone cromatiche:

La prima zona cromatica, nella quale dominano il nero ed il grigio, si caratterizza da un gioco basato sull’effetto di luce ed ombra e va dall’inizio del viaggio fino al V cerchio.

⁸⁵ De Angelis: *Il colore nella Divina Commedia*, 9.

⁸⁶ Moscariello: *Come si guarda un film*, 58.

⁸⁷ Moscariello: *Come si guarda un film*, 60.

Comprende allora l'alto Inferno ed i cerchi in cui sono tormentati i peccatori incontinenti. Tratteremo successivamente i momenti rappresentativi per il colore di questa zona ed anche i pochi momenti in cui appaiono colore e luce.

Nel primo canto, Dante si ritrova smarrito nella *selva oscura* (cf. Inf. I, 2), luogo tenebroso ed inquietante ed inizia una prima fase di monotonia tormentosa del nero. Il Poeta, poi, riesce a districarsi dalla selva oscura e giunge ai piedi di un colle. Guardando in alto vede la cima illuminata dai raggi del sole, che conforta Dante (cf. Inf. I, 13-18). Anche se il nero della selva è attenuato dalla presenza del sole, si tratta di un sole ancora molto basso che con i suoi raggi non raggiunge il luogo in cui si trova Dante.⁸⁸ Sia la mattina nascente che la pelle colorata della lonza danno speranza al Poeta (cf. Inf. I, 37-42). Nel III canto Dante e Virgilio raggiungono la riva dell'Acheronte e vedono dall'altra riva la terra dei peccatori infernali. Dante perde i sensi a causa di un terremoto, si scatena un vento che genera lampi rossastri ed il tuono. Vediamo qui che sia il rosso che il nero, colori d'eccellenza dell'Inferno, appaiano già nei primi canti. (cf. Inf. III, 134)

Nel IV canto Dante si risveglia all'entrata del Limbo: luogo *oscuro* e *nebuloso* dove l'occhio non è in grado di scorgere nessuna cosa. Virgilio invita Dante a scendere giù, nel *cieco mondo* (cf. Inf. IV, 10-13). Non si erano ancora molto allontanati dal punto in cui Dante si era svegliato dal sonno, quando repentinamente percepiscono una luce: "(...) quand'io vidi un foco/ch'emisperio di tenebre vincia." (Inf. IV, 68-69). Avendo raggiunto la fonte della luce, Dante e Virgilio si ritrovano davanti ad un *nobile castello* (cf. Inf. IV, 106) e seguendo le anime di Omero, Orazio, Ovidio e Lucano, giungono in un *prato di fresca verdura* (cf. Inf. IV, 111), in cui sono raccolti gli spiriti dei sapienti più grandi dell'antichità pagana. È un luogo luminoso in cui il verde trionfa (cf. Inf. 118-120). In questi versi colpisce certamente il colore forte e puro del verde, non usato nel resto della cantica, e messo in risalto dalla luce, che vince una parte delle tenebre infernali. "Il verde è il simbolo della speranza, della perenne giovinezza, della sapienza continuamente esercitata, ed allieva la pena a coloro non raggiunti dalla Grazia, (...)." ⁸⁹

Lasciando il I cerchio (Limbo) entrano in un luogo dove non v'è nulla che emetta luce (cf. Inf. IV, 151). Dante continua il suo viaggio e dal II cerchio dei lussuriosi fino al V

⁸⁸ Cf. De Angelis: *Il colore nella Divina Commedia*, 19.

⁸⁹ De Angelis: *Il colore nella Divina Commedia*, 23.

cerchio degli iracondi si ritrova in un ambiente a volte di un nero profondo, a volte di un grigio triste ed avvilito.

Avvicinandosi Dante, nella barca di Flegiàs alla città di Dite, si va delineando la seconda zona cromatica del rosso che inizia con le mura infernali della città. Qui il rosso interrompe il nero e predominerà questa zona fino al VIII cerchio dei fraudolenti. “Il rosso rovente, simbolo del male nella sua immediatezza bestiale, prorompe iroso: esso non ha echi, non ha riflessi nelle tenebre circostanti, è contenuto in sé, nella sua rabbiosa impotenza.”⁹⁰ L’uso del rosso non avviene a caso, ma si spiega con il fatto che in questa zona sono condannati i peccatori violenti. Ritroviamo una vasta gamma del rosso, rappresentato soprattutto dal fuoco e dal sangue: “E io: «Maestro, già le sue meschite/là entro certe ne la valle cerno,/vermiglie, come se di foco uscite/fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno/ch’entro l’affoca le dimostra rosse,/come tu vedi in questo basso inferno».” (Inf. VIII, 70-75).

Appena entrati nella città di Dite, Dante vede varie fiammate sparse tra le tombe degli eretici (cf. Inf. IX, 118-120) e proseguendo il cammino, giunge al VII cerchio: nel I girone si ritrova davanti al Flegetonte, fiume di sangue bollente, dove sono condannati quelli che usano violenza contro il prossimo. Quel rosso del sangue bollente è un’immagine forte e spaventosa e grandissima nella propria straordinaria espressività (cf. Inf. XII, 46-48).

Dante scende la ripa tra il VII ed il VIII cerchio sulla groppa di Gerione, nella figura del quale incontriamo un vero e proprio fuoco d’artificio di colori, unico in questa cantica: “lo dosso e ‘l petto e ambedue le coste/dipinti avea di nodi e di rotelle./Con più color, sommesse e sovrapposte/non fer mai drappi Tartari né Turchi,/(...)” (Inf. XVII, 14-17). De Angelis sostiene giustamente che “Qui davvero il colore vince il verbo, cioè la parola.”⁹¹

La terza zona cromatica, quella dell’azzurro, inizia con le Malebolge del VIII cerchio, in cui sono puniti i fraudolenti e termina con il IX ed ultimo cerchio dei traditori. In questi luoghi infernali sono puniti coloro che hanno peccato con fredda determinazione per cui anche i colori sono freddi in forte contrasto ai colori caldi della zona precedente.

⁹⁰ De Angelis: *Il colore nella Divina Commedia*, 26.

⁹¹ De Angelis: *Il colore nella Divina Commedia*, 33.

In Malebolge prevalgono i colori di una freddezza (petrosa e) metallica come il grigio o l'azzurro ferrigno (cf. Inf. XVIII, 1-3; cf. Inf. XIX, 13-15). Nel IX cerchio, il colore assume i toni freddi, vitrei e trasparenti di ghiaccio e scompare quasi del tutto (cf. Inf. XXXII, 22-24). I traditori dei parenti, della patria, degli amici e dei commensali sono immersi nel ghiaccio e mostrano i segni del freddo per il colore azzurrognolo del loro volto (cf. Inf. XXXII, 34-36).

4.3. Le parole diventano visibili: le similitudini

“Dante’s similes present images
that are immediately comprehensible
in a visual sense.”⁹²

Come abbiamo già visto nei capitoli 4.1. e 4.2., la retorica dantesca è caratterizzata dalla similitudine, ricorso ideale per concretizzare una idea astratta in immagine visiva reale.⁹³ Questa figura retorica è in grado di trasmettere delle impressioni di realtà visiva in modo preciso e potente e fa sembrare la realtà ancora più vera e reale. Molto spesso, Dante ci offre delle immagini vivaci, di un realismo fisico sull'esperienza umana, che ci sembrano molto familiari. Le osservazioni precise e le descrizioni accurate ed esatte rivelano una conoscenza profonda della vita con tutte le diversità che questa presenta.

Le similitudini sono una chiave importante per un'eventuale sceneggiatura, ma vorrei ricordare che Dante non fa ricorso a queste al solo scopo di creare un'opera d'impatto visivo, di un bello stile e per il puro diletto dei lettori. L'uso di questa figura retorica non persegue un fine a sé, ma il motivo di Dante deriva piuttosto dalla dottrina teologica di Sant'Agostino secondo la quale l'unico accesso al mondo invisibile passa attraverso la sua dimostrazione in modo visibile. Come vediamo dall'esempio di San Tommaso, la comprensione umana dipende dalla percezione sensuale. Per Dante la percezione visiva della realtà è un passo necessario verso la cognizione del mondo invisibile della realtà di Dio.⁹⁴

⁹² Lansing, Richard H.: *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's Commedia*. Ravenna: Longo Editore 1976, 168.

⁹³ Per quanto riguarda la morfologia della similitudine dantesca, di solito è introdotta da uno dei segni verbali seguenti: *quale...tale*; *come...così*; *quanto...tanto*; *non altrimenti*; *similmente*; *parere o sembrare*; *quasi*; *a guisa di* ecc. (cf. Lansing: *From Image to Idea*, 16.)

⁹⁴ Cf. Lansing: *From Image to Idea*, 44ss.

Ogni volta che si trova in una nuova situazione, Dante la illustra subito e con una tale precisione visiva che la fa diventare, fin dall'inizio, immaginabile e chiara per il lettore. Quando i poeti arrivano, per esempio, nella quinta bolgia dei barattieri, Dante anticipa la similitudine dell'arsenale di Venezia per descrivere la pece, prima ancora che si sappia ogni altra cosa sul carattere di questo luogo e sulla condanna dei personaggi. Dante fornisce, quindi, l'immagine concreta della pece prima di spiegare la sua funzione. Si tratta di una similitudine molto allargata e vivace che rappresenta la manutenzione delle navi veneziane durante l'inverno per mezzo di pece liquida, perché in ebollizione:

“Quale ne l'arzanà de' Viniziani
bolle d'inverno la tenace pece
a rimplamare i legni lor non sani,
ché navicar non ponno-in quella vece
(...)
tal, non per foco, ma per divin' arte,
bollìa là giuso una pegola spessa,
che 'nviscava la ripa d'ogne parte.” (cf. Inf. XXI, 7-18)

Questo approccio diretto e non prevenuto di Dante si avvicina molto alla realtà: la prima percezione del visitatore, giunto in un luogo nuovo, avviene attraverso la vista e, secondo la natura delle persone, il *Dante-personaggio* cerca di creare una relazione mentale, paragonando il nuovo impatto visivo con qualcosa di simile che appartiene al proprio mondo. In un primo passo deve assimilare quello che vede e soltanto in un secondo tempo, e con più informazioni, può capire quello che sta accadendo intorno a lui.

Dante sceglie con una grandissima cura e sensibilità le similitudini per le sue situazioni cercandole nei campi, il più diversi possibili, delle attività umane e non. Come abbiamo visto, la similitudine della pece bollente è tratta dall'ambito della navigazione marittima, ci sono però anche molte similitudini tratte dalla natura, dalla mitologia antica o dall'ambito umile, popolare ed animalesco. Ad esempio, nei canti dei barattieri, Dante paragona i dannati a dei pezzi di carne che galleggiano in una pentola e che i diavoli immergono nella pece come fanno i cuochi che spingono la carne nell'acqua bollente: “Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli/fanno attuffare in mezzo la caldaia/la carne con li uncin, perché non galli.” (Inf. XXI, 55-57).

La similitudine è spesso usata anche per indicare i tempi di un'azione, sia questa molto lenta oppure veloce. Spesso si trova anche in combinazione con l'iperbole. È, per esempio, molto veloce la scomparsa di alcuni dannati nel girone dei sodomiti, con i quali stava parlando Dante: "Un amen non saria potuto dirsi/tosto così com'e' fuoro spariti." (Inf. XVI, 88-89). La nave di Flegiàs invece, è talmente veloce da sembrare una freccia volante per l'aria: "Corda non pinse mai da sé saetta/che sì corresse via per l'aere snella,/com'io vidi una nave piccoletta/venir per l'acqua verso noi in quella." (Inf. VIII, 13-16). Una bellissima similitudine di lentezza la ritroviamo nel terzo girone del settimo cerchio dove cade lentamente la pioggia di fuoco: "Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento,/piovean di foco dilatate falde,/come di neve in alpe senza vento." (Inf. XIV, 28-30). Il paragone del fuoco con la neve crea uno stupendo contrasto sia tra caldo e freddo che tra terrore infernale e pace invernale. Evidentemente qui il poeta cerca di creare una contrapposizione tra la bellezza del mondo in cui viviamo e l'orrore dell'Inferno. Un film che saprebbe riportare quest'immagine del fuoco che cade come neve sulla sabbia calda, sarebbe veramente stupendo.

Attraverso la similitudine, Dante è anche capace di comunicarci dei valori astratti, come lo è lo stato d'animo di una persona, soltanto difficilmente riproducibile con delle parole. Quando, per esempio, il *Dante-personaggio*, all'inizio del suo viaggio, ed appena uscito dalla selva oscura, raggiunge il colle e vede dei raggi di sole, si sente come un naufrago, giunto su una spiaggia sicura, che, esausto, guarda indietro e vede il pericolo che quasi gli costava la vita. Pur essendo ancora molto spaventato, la propria paura si sta calmando piano piano: "E come quei che con lena affannata,/uscito fuor del pelago a la riva,/si volge a l'acqua perigliosa e guata,/così l'animo mio, ch'ancor fuggiva,/si volse a retro a rimir lo passo/che non lasciò già mai persona viva." (Inf. I, 22-27).

In un film, è molto difficile rappresentare questi stati d'animo e una messa in scena convincente dipende molto dalla capacità mimica dell'attore. In generale, una rappresentazione scenica vive molto delle azioni non verbali e di solito, in una sceneggiatura, si trovano delle indicazioni precise per quanto riguarda la mimica, la gestualità e la prossemica degli attori. Curiosamente, anche Dante non rinuncia affatto a delle chiare spiegazioni di azioni non verbali, usando anche qui la similitudine per rendere visibile quello che non si dice con le parole. Il dantista irlandese Cormac Ó

Cuilleanáin scrive: “In its own medium, Dante’s *Commedia* contains narrative representations of mime and pageant, with words portraying events the dramatic impact of which is primarily non-verbal.”⁹⁵

Nell’*Inferno* troviamo molte similitudini che riguardano la mimica dei vari personaggi. Quando i poeti giungono nel girone dei sodomiti, i dannati li guardano, aguzzando gli occhi, così come fa il vecchio sarto, il quale fatica ad infilare il filo nella cruna (cf. Inf. XV, 20-21). In un altro episodio, davanti alla città di Dite, Virgilio sta aspettando il messo dal cielo e per controllare se fosse già arrivato e poichè l’oscurità non gli permette di vedere lontano, si ferma *com’uom ch’ascolta* (cf. Inf. IX, 4), tendendo l’orecchio. Quando Dante parla invece con il Papa simoniaco Niccolò III, che sta con il capo all’ingiù, il poeta si ritrova nella stessa posizione chinata come un prete che confessa un assassino (cf. Inf. XIX, 49-50). Niccolò III, scambiando il poeta con l’anima del Papa Bonifacio VIII appena venuta a sostituirlo in quel luogo di pena, gli indirizza la parola. Dante non sa cosa rispondere e, sentendosi in una situazione imbarazzante, si agita (cf. Inf. XIX, 58-60).

Dei vari gesti menzioniamo quello fatto contro Dio dal ladro Vanni Fucci, gesto molto sorprendente per il suo carattere sconcio: “Al fine de le sue parole il ladro/le mani alzò con amendue le fiche,/ gridando: «Togli, Dio, ch’a te le squadro!»” (Inf. XXV, 1-3). Nell’opera dantesca sono anche molto importanti sia i contatti di mano che i contatti di sguardo, soprattutto l’atto di guardare qualcuno direttamente negli occhi in una conversazione.⁹⁶ Quando l’anima di Brunetto Latini, condannata tra i sodomiti, riconosce il suo alunno Dante, gli si aggrappa ad un lembo dei vestiti ed emette un grido di gioia (cf. Inf. XV, 23-24). Sono però specialmente significativi i contatti di mano tra Dante e Virgilio, perché sono dei gesti di conforto e di protezione. Ad esempio appena i poeti hanno varcato la porta dell’*Inferno*, si legge: “E poi che la sua mano a la mia puose/con lieto volto, ond’io mi confortai,” (Inf. III, 19-20). Per quanto riguarda i contatti di sguardo ritroviamo un significativo esempio nella prima bolgia dell’VIII cerchio dove i poeti incontrano il ruffiano Venedico: gli sguardi di Dante e di Venedico si incontrano e Dante, riconoscendolo subito, si ferma a guardarlo. Venedico invece, abbassa il viso, credendo in tal modo di potersi nascondere (cf. Inf. XVIII, 40-49).

⁹⁵ Cuilleanáin, Cormac Ó: *‘Quell’arte’: Dramatic Exchange in the Commedia*. In: John C. Barnes/Jennifer Petrie (a cura di): *Word and drama in Dante*. Dublin: Irish Academic Press 1993, 28.

⁹⁶ Cf. Cuilleanáin: *‘Quell’arte’: Dramatic Exchange in the Commedia*, 31.

Osserviamo che con le similitudini, Dante guida fortemente l'immagine visiva che vuole evocare nel lettore. È quasi sempre un'immagine concreta che evoca. Se da un lato sarà perciò difficile evocare in un film le stesse immagini create da Dante, dall'altro i cineasti hanno delle condizioni guida precise senza bisogno di dover ricercare similitudini nuove.

4.4. Le scene d'azione, di massa e d'orrore

“sembra quasi una soluzione
caratteristica della letteratura
avventurosa”⁹⁷

La citazione sopra riportata si riferisce alla scena d'azione per eccellenza dell'*Inferno*. Si tratta dell'episodio in cui i poeti sono inseguiti dai Malebranche dopo i canti dei barattieri. Questa scena è così piena di suspense ed azione che la fanno sembrare quasi tratta da un film d'azione moderno. I due poeti hanno colto l'occasione della zuffa tra i diavoli per fuggire, ma lungo la strada aumenta la loro paura per un possibile inseguimento. Appena manifestata la propria preoccupazione, Dante si gira e scorge i diavoli che danno loro la caccia: “ch'io li vidi venir con l'ali tese,/non molto lungi, per volerne prendere” (Inf. XXIII, 35-36). Virgilio prende Dante e scappa con lui come una madre che voglia salvare il proprio bambino dalle fiamme. Riescono a scongiurare il pericolo soltanto all'ultimo istante, nella sesta bolgia, e vedono i diavoli già arrivati sull'orlo sopra di loro: “A pena fuoro i piè suoi giunti al letto/del fondo giù, ch'e' furono in sul colle/sovresso noi (...).” (Inf. XXIII, 52-54). Per loro fortuna è proibito ai diavoli, per ordine divino, di seguirli nella nuova bolgia. Quest'azione velocissima contrasta fortemente con la situazione che ritroveranno nella sesta bolgia, quella degli ipocriti. Lì, i pellegrini, ancora senza fiato per la corsa, incontrano dei dannati che camminano con *lenti passi* sotto delle cappe di piombo dorato (cf. Inf. XXIII, 58ss.).

Nell'*Inferno* ci sono molte scene in cui appaiono masse di persone che, ovviamente, in una trasposizione, richiederebbero un grandissimo numero di attori e comparse. Anche se Dante parla soltanto con pochi dannati, ogni cerchio è pieno di anime punite e spesso si vedono delle schiere lunghissime di anime. Un esempio impressionante lo troviamo sulla riva dell'Acheronte dove le anime si ammassano, aspettando che Caronte le

⁹⁷ Spera, Francesco: *I canti dei barattieri*. In: Francesco Spera (a cura di): *La divina foresta. Studi danteschi*. Napoli: D'Auria editore 2006, 9.

traghetti sull'altra sponda. Il loro numero è così grande da farli paragonare alle foglie di un albero che cadono in autunno: "Come d'autunno si levan le foglie/l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo/vede a la terra tutte le sue spoglie;/similmente il mal seme d'Adamo/gittansi di quel lito ad una ad una,/per cenni come augel per suo richiamo." (Inf. III, 112-117). Il gruppo però non diminuisce mai, perché ci sono sempre anime nuove che arrivano e che sostituiscono quelle già traghettate.

Davanti alla città di Dite i poeti incontrano un grandissimo esercito di diavoli che difende le porte della città infernale: "Io vidi più di mille in su le porte/da ciel piovuti (...)" (Inf. VIII, 82-83). Secondo Spera, "l'iperbole vuole creare un clima di paura, accresciuta anche dalle minacce pronunciate successivamente all'unisono contro i due viaggiatori."⁹⁸

Un'immagine molto grottesca ci si offre nella nona bolgia tra i seminatori di discordia. I dannati girano perpetuamente intorno ad un diavolo che, a un certo punto, li ferisce con un colpo di spada. Mentre i pellegrini parlano con Maometto, con il torace tutto tagliato, più di cento degli altri dannati della schiera si fermano incuriositi per guardare ed ascoltare i visitatori, come se avessero dimenticato il loro martirio: "Più fuor di cento che, quando l'udiro,/s'arrestaron nel fosso a riguardarmi/per meraviglia, obliando il martiro." (Inf. XXVIII, 52-55).

Questo episodio degli scismatici è così pieno di crudeltà, sangue e gente mutilata, da poterci servire come collegamento con le scene d'orrore dell'*Inferno*. Certamente, tutto dell'*Inferno* è impregnato da un'atmosfera d'orrore, ma alcune scene, come questa, creano un'impatto visivo così forte da farci venire i brividi. Offrono delle immagini che si insinuano nel cervello tra le paure del nostro subcoscizio. Per quanto riguarda l'effetto *horror* in questa scena, Dante è sicuramente alla pari con molti film d'orrore moderni. Un altro personaggio ha, per esempio, la mano tagliata ed alzando il braccio, si macchia il volto di sangue: "E un ch'avea l'una e l'altra man mozza,/levando i moncherin per l'aura fosca,/sì che 'l sangue facea la faccia sozza," (Inf. XXVIII, 103-105).

⁹⁸ Spera: *I canti dei barattieri*, 12.

Altre scene infernali che suscitano delle emozioni d'orrore, paura e disgusto sono per esempio quelle dei ladri e dei falsari. I primi sono tormentati da serpenti: “e vidi entro terribile stipa/di serpenti, e di sì diversa mena, che la memoria il sangue ancor mi scipa.” (Inf. XXIV,82-84); i secondi invece sono condannati a delle malattie diverse, come la lebbra, la scabbia o l'idropsia, che fanno sfigurare in modo crudele loro corpi. Di grande impatto è per esempio la scena dei due dannati che si grattano il prurito provocato dalla scabbia, togliendosi con le unghie le croste formate sulla pelle come con un coltello si tolgono le squame ad un pesce (cf. Inf. XXIX, 82-84). Una tra le scene d'orrore più ripugnanti la ritroviamo nell'episodio del conte Ugolino che rode il cranio dell'arcivescovo Ruggieri (cf. Inf. XXXIII, 1-78).

Anche molte figure infernali, come per esempio, le tre furie, hanno l'aspetto così feroce da sembrare quasi tratti da un film d'orrore moderno:

“tre furie infernal di sangue tinte,
che membra feminine avieno e atto;
e con idre verdissime eran cinte;
serpentelli e ceraste avien per crine,
onde le fiere tempie erano avvinte.
(...)
Con l'unghie si fendea ciascuna il petto;
battiensi a palme, e gridavan sì alto,
ch'i' mi strinsi al poeta per sospetto.” (Inf. IX, 38-51)

4.5. Lo stile comico

“Per rendere più efficace la messa in scena drammatica Dante, come sempre, si è appropriato e ha riutilizzato un certo stile e un certo linguaggio, in questo caso lo stile comico e il linguaggio espressivistico, che riprende dalla tradizione più vicina, ma piegandoli ad altri fini.”⁹⁹

Dante, per definire il proprio poema, usa il termine *Commedia*, termine che oggi fa pensare ad uno *stile comico*. Dobbiamo ricordare però che nella letteratura medievale, questo termine ha un valore diverso da quello attuale e non necessariamente persegue lo scopo di produrre un effetto comico, nel senso umoristico, come lo intendiamo oggi.

Nel *De vulgari eloquentia* Dante parla di tre stili poetici: lo stile *tragico*, è quello più alto e sublime, quello che deve sempre corrispondere alla norma linguistica del *volgare*

⁹⁹ Spera: *I canti dei barattieri*, 29.

illustre; lo stile *comico*, è uno stile medio che può essere utilizzato dal volgo; lo stile *elegiaco* che è quello più basso di cui non si può servire altro che il volgare umile (cf. Vulg. Eloq. II, IV, 5-6). Oltre a ciò, nel medioevo, i poeti dovevano anche rispettare la categoria dell'*aptum*: ogni opera doveva dunque essere adatta al proprio stile riguardante il soggetto, i personaggi, la lingua e l'effetto.

Indubbiamente, i temi della *Commedia*, come il destino delle anime dopo la vita terrena o la rivelazione della giustizia divina sono tra quelli più sublimi, perché Dante si decide allora per il titolo *Commedia* per la sua opera? In una famosa lettera a Cangrande, Dante giustifica la sua scelta, spiegando che si tratta di una *Commedia* per la fine lieta e per il suo stile basso ed umile.¹⁰⁰ Parlando di stile basso ed umile, Dante non intende l'uso della lingua volgare al posto di quella latina, come può sembrare a prima vista (fu egli stesso a coniare il concetto del *volgare illustre*), si riferisce piuttosto all'impiego di "espressioni basse ed al realismo molto accentuato in numerose parti del poema."¹⁰¹ Dante aveva studiato a fondo le antiche teorie della poetica e queste due caratteristiche della propria opera gli sembravano antitetici e perciò incompatibili con gli stili sublime e tragico. Certamente Dante è cosciente dell'altissima qualità e del soggetto sublime della sua *Commedia* e nella stessa lettera a Cangrande menziona di aver usato la facoltà descritta da Orazio nell'*Arte poetica*, che permette al poeta comico di usare lo stile tragico. Secondo Auerbach, lo stile sublime di Dante è completamente nuovo e non corrisponde più al concetto antico: "c'è troppo realismo, troppo di vita concreta (...) tante nelle parole quanto nei fatti."¹⁰²

Anche se la *commedia* medievale non comprende l'elemento moderno della comicità, talvolta, esistono delle commedie medievali che si caratterizzano proprio dall'effetto che, nel senso attuale, possiamo definire come comico. In questo luogo vorremmo mettere in rilievo che anche Dante non fa mancare affatto la comicità alla sua opera, creando così degli episodi che sembrano come fatti apposta per una rappresentazione scenica comica.

In questo contesto dobbiamo ricordare necessariamente un aspetto, molto interessante per la messa in scena dell'opera dantesca, menzionato da Elisabeth Arend: Aristotele

¹⁰⁰ Cf. Auerbach, Erich: *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli 1967, 168.

¹⁰¹ Auerbach: *Studi su Dante*, 168.

¹⁰² Auerbach: *Studi su Dante*, 169.

dava un'altra definizione per la *commedia* e per lo stile comico che sarebbe giunta fino al medioevo. Per lui la *commedia* era un genere della recitazione dialogale e della rappresentazione scenica.¹⁰³

Parlando di *commedia*, oggi intendiamo di consueto un'opera teatrale o cinematografica che vuole suscitare il riso ed il divertimento. Anche se ancora non sono studiati fino in fondo tutte le cause dell'effetto comico e della comicità, in generale si può dire che di solito una rottura delle aspettative dello spettatore si scarica in risata. Nell'*Inferno* dantesco troviamo soprattutto degli effetti comici, basati sulla situazione e sul comportamento dei personaggi, molto simili a quelli che troviamo nelle rappresentazioni sceniche di gusto popolare: ci sono per esempio delle situazioni assurde e paradossali, degli eventi che si accumulano e persino delle schermaglie e zuffe tra i dannati. Possiamo dire che in alcune parti della *Commedia* si ritrovano delle tracce della tradizione del verso parodistico, che è una forma di dialogo comico-realistico. Si sa che pure il giovane Dante scambiò dei sonetti del genere con Forese Donati.¹⁰⁴

4.5.1. *I canti dei barattieri*

Forse l'episodio carico del maggior grado di comicità nell'*Inferno* di Dante, si trova nei canti dei barattieri (XXI-XXIII). I dannati sono sommersi nella pece bollente e guardati dai Malebranche, un gruppo di diavoli armati con *raffi*, una specie di uncini, con i quali li rimandano a fondo se appaiono in superficie. È questo anche l'episodio che presenta molte linee comuni con le commedie rappresentate sul palcoscenico e con la tradizione popolare. Nel corso del suo viaggio attraverso l'*Inferno*, di solito Dante si concentra su singoli personaggi, questo episodio invece è diverso per il grande numero dei partecipanti e l'intreccio vivace delle loro parole ed azioni.¹⁰⁵

Per quanto riguarda l'elemento comico di stile popolare vorremmo in primo luogo ricordare i diavoli con le loro espressioni, azioni ed i loro dialoghi. Dante ha studiato con una precisione e cura quasi moderna le figure dei diavoli di questo episodio. Qui i diavoli si ispirano ad un comportamento grottesco e plebeo e non alla tradizione classica

¹⁰³ Cf. Arend, Elisabeth: *Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios Decameron*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH 2004, 52.

¹⁰⁴ Cf. Petrie, Jennifer: '*S'i' ho ben la parola tua intesa*': *Dialogue in the Commedia*. In: John C. Barnes/Jennifer Petrie (a cura di): *Word and drama in Dante*. Dublin: Irish Academic Press 1993, 12.

¹⁰⁵ Cf. Spera: *I canti dei barattieri*, 8s.

come vale per molti altri custodi infernali. Quasi tutti i nomi dei diavoli sono inventati da Dante e rispecchiano l'aspetto fisico oppure il carattere del diavolo corrispondente al nome dato.¹⁰⁶ Due nomi derivano invece dalla fantasia popolare della tradizione medievale.¹⁰⁷ “Sono diavoli certamente raffigurati secondo l'iconografia del tempo, ma anche molto umanizzati (e quindi ancora più inquietanti).”¹⁰⁸

Quando Virgilio spiega a Malacoda di essere giunti lì per una missione divina, il diavolo rimane così stupito da fa cadere l'uncino sui piedi, gesto ovviamente molto comico: “Allor li fu l'orgoglio sì caduto,/che si lasciò cascar l'uncino a' piedi,” (Inf. XXI, 85-86). Malacoda ordina, quindi, agli altri diavoli di non ferire i poeti, dopodiché Dante lascia il suo nascondiglio e raggiunge Virgilio ed i diavoli. Un gruppo di diavoli si avvicina a Dante in modo minaccioso e parlano tra di loro in modo comicamente sguaiato. Hanno l'intenzione di attaccare Dante con l'uncino, però Malacoda, con un ammonimento severo, glielo impedisce appena in tempo: “Ei chinavan li raffi e «Vuo' che 'l tocchi»,/diceva l'un con l'altro, «in sul groppone?»/E respondien: «Sì, fa che gliel' accocchi»./Ma quel demonio che tenea sermone/col duca mio, si volse tutto presto/e disse: «Posa, posa, Scarmiglione!»” (Inf. XXI, 100-105). Per esempio, è da notare nei versi su riportati la parola *groppone*: è un sinonimo di *spalle*, però ha un valore più beffardo, che si adatta bene al carattere dei diavoli. Altre parole *comiche in sé* sono *raffi* (Inf. XXI, 52 e 100) e *runcigli* (Inf. XXI, 71).¹⁰⁹

Come vedremo in seguito, in molti passi dell'episodio è presente l'elemento dell'ironia, del sarcasmo, della beffa, della parodia e della burla. Quando Dante e Virgilio vedono arrivare il primo diavolo nero con un nuovo dannato, il diavolo ignora la presenza dei poeti e pronuncia in modo teatrale: “(...) «O Malebranche,/ecco un de li anzian di santa Zita!/Mettetel sotto, ch'i'torno per anche/a quella terra, che n'è ben fornita:/ogn'uom v'è barattier, fuor che Bonturo;/del no, per li denar, vi si fa *ita*». (Inf. XXI, 37-42).

¹⁰⁶ Scarmiglione (da scarmigliare, metter in disordine) cf. Inf. XXI, 105; Malacoda; Calcabrina (è così leggero e veloce da poter calcare la brina); Cagnazzo (da cagnaccio); Barbariccia (ricorda al ghigno satanico); Libicocco (dal vento libeccio); Ciriatto (da *ciros*, porco); Graffiacane (porta le zanne); Rubicante (dal lat. *ruber*, rosso) cf. Inf. XXI, 118-123.

¹⁰⁷ L'origine popolare è nota di Alichino (che più tardi diventerà l'Arlecchino della commedia) e di Farfarello (che significa *folletto*). cf. Inf. XXI, 118/123; cf. anche *Inferno - Canto ventunesimo*. http://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_-_Canto_ventunesimo (20.04.2010).

¹⁰⁸ Spera: *I canti dei barattieri*, 13.

¹⁰⁹ Cf. Vallone, Aldo: *Mostra-naturalità distorte: Tiresia, Scarmigliane, Cagnazzo*. In: AA.VV.: *I monstra nell'Inferno dantesco: Tradizione e simbologie*. Spoleto: Centro Italiano di studi sull'alto medioevo 1997, 286.

Qui si riferisce alla città di Lucca, la patrona della quale è santa Zita. L'affermazione del diavolo che tutti lucchesi sono barattieri tranne Bonturo Dati è ironica, perché questi era proprio uno dei più corrotti che Lucca aveva conosciuto. Buttato nella pece, il peccatore tenta di tornare in superficie per cui i diavoli, nascosti sotto il ponte, iniziano a deriderlo. In modo sarcastico e blasfemo urlano: “(...) «Qui non ha loco il Santo Volto:/qui si nuota altrimenti che nel Serchio!/(...)».” (Inf. XXI, 48-49). Nel Duomo di Lucca è custodita una santa reliquia, un crocefisso di legno nero ritenuto opera di mano celeste. Tornando su, il peccatore è tutto coperto di pece nera, per cui assomiglia al volto nero del Cristo crocifisso. Il Serchio invece è un fiume nelle vicinanze di Lucca, dove i lucchesi si bagnano.

Il dialogo tra Malacoda e Virgilio prende una nota grottescamente ridicola quando il diavolo spiega alla guida come proseguire il cammino (cf. Inf. XXI, 106-114). “In tutto l’Inferno (...) vari guardiani ed esseri diabolici hanno ceduto il passo, ma nessuno si è messo a dare informazioni *turistiche* ai due pellegrini.”¹¹⁰ Notevole è anche l’effetto comico creato dall’estrema precisione dei riferimenti numerici. Secondo il diavolo, il giorno prima, cinque ore prima di quel momento, la via crollata aveva compiuto mille e duecento sessanta sei anni. Sembra che il diavolo non abbia pensato ad altro che calcolare tutte le cose basandosi su quell’avvenimento.¹¹¹ In realtà, Malacoda racconta una bugia poiché non esiste nessun'altra via, che i poeti dovranno ancora scoprire nei canti successivi. Evidentemente, si tratta del cerchio dei fraudolenti.

Quasi fosse una parodia militaresca, un gruppo di diavoli, scelto appositamente da Malacoda per accompagnare i poeti, si mette in fila inquadrato. Aspettando il cenno della partenza da parte del capo Barbariccia, tengono la lingua stretta tra i denti e fischiano mentre Barbariccia risponde con il gesto spiccatamente volgare e sconcio del peto: “ma prima avea ciascun la lingua stretta/coi denti, verso lor duca, per cenno;/ed elli avea del cul fatto trombetta.” (Inf. XXI, 137-139). Indubbiamente, in questo caso si può parlare di una vera e propria *commedia* infernale di carattere plebeo. Sermonti scrive: “(...) è uno dei [versi] più scandalosamente ilari e famosi della *Divina Commedia*.”¹¹²

¹¹⁰ *Inferno - Canto ventunesimo*. http://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_-_Canto_ventunesimo (20.04.2010).http://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_-_Canto_ventunesimo.

¹¹¹ Cf. *Inferno - Canto ventunesimo*. http://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_-_Canto_ventunesimo (20.04.2010).

¹¹² Sermonti: *L’Inferno di Dante*, 392. (cf. anche Spera: *I canti dei barattieri*, 18.)

I poeti stanno, quindi, camminando in compagnia dei Malebranche e Dante illustra la situazione con un proverbio da apparente origine popolare: “Ahi fiera compagnia! ma ne la chiesa/coi santi, ed in taverna co’ ghiottoni.” (Inf. XXII, 14-15).

Dante e Virgilio diventano testimoni di uno spettacolo senza pari nella *Divina Commedia*. Si tratta di una gara di furbizia fra i Malebranche ed un barattiere che culmina in una fine molto comica e piena d’azione. Il poeta stesso avverte il lettore della seguente scena drammatica: “O tu che leggi, udirai nuovo ludo” (Inf. XXII, 118). Ricordiamo che il termine *ludus*, in latino, significa sia *gara* che *spettacolo teatrale*. Vedendo parlottare i diavoli custodi, i barattieri si rituffano nella pece bollente, ma uno di essi, Ciampolo di Navarra, non fa in tempo e Graffiacane lo prende con l’uncino e lo tira fuori dalla pece con l’intenzione di scuoiarlo.

A questo punto si apre un’azione di evidente carattere scenico con dei dialoghi molto vivaci. Da un lato Dante e Virgilio dialogano con il dannato, contemporaneamente i diavoli scambiano delle parole tra di loro. Il dannato è come un topo tra le *male gatte* (cf. Inf. XXII, 58) ed i diavoli si comportano proprio come i gatti mostrando la stessa voglia di giocare con la preda. Sciogliono Ciampolo per un attimo, soltanto per poterlo di nuovo aggrappare, dopo la fuga. Il dannato però sceglie bene il momento, sfugge ai diavoli e si tuffa nella pece senza che loro lo possano nuovamente afferrare. Irritati per la perdita di Ciampolo, inizia una zuffa tra due diavoli in volo che poi finisce con la caduta di entrambi nella pece bollente. I due attaccabrighe si separano subito ma la pece appiccica le loro ali impedendo loro di rialzarsi in volo. Per mettere fine a questa misera situazione, devono intervenire quattro altri diavoli della truppa per tirarli fuori, anche se i primi erano già *cotti dentro la crosta* (cf. Inf. XXII, 150). Dante disegna qui un’immagine di diavoli grotteschi e ridicoli che non meritano il minimo rispetto ed invece di far paura fanno ridere. I due poeti approfittano della confusione generale della situazione e scappano.

4.5.2. La zuffa tra i falsari

Un’altra scena comica la ritroviamo nel XXX canto in cui si scatena una rissa tra i due falsari mastro Adamo e Sinone. I due poeti parlano prima con il mastro Adamo, il quale presenta Sinone in un modo dispregiativo che questi non gradisce. Arrabbiato per quest’offesa, Sinone risponde con un pugno sulla pancia gonfia, che di conseguenza,

suona come se fosse un tamburo. Mastro Adamo, di rimando, reagisce con un ceffone in piena faccia dato con tutta la forza del braccio: “E l’un di lor, che si recò a noia/forse d’esser nomato sì oscuro,/col pugno li percosse l’epa croia./Quella sonò come fosse un tamburo;/e mastro Adamo li percosse il volto/col braccio suo, che non parve men duro,” (Inf. XXX, 100-105).

Questa zuffa è accompagnata da un diverbio caratterizzato dallo scambio molto veloce di offese e risposte dei due personaggi litiganti. Anche questa scena assomiglia molto allo stile comico della poesia e del teatro popolare. Sia il *Dante-personaggio* che il lettore sono ugualmente presi da questo battibecco sicché il rimprovero conseguente di Virgilio che ammonisce di non godere dello spettacolo litigioso, essendo questo un basso desiderio, colpisce entrambi (cf. Inf. XXX, 106-148).

4.6. I rumori infernali

“Nella stessa misura in cui la visione
apre lo spazio alla percezione visiva,
l’audizione apre lo spazio alla percezione acustica.”¹¹³

L’opera audiovisiva nasce dall’unione della colonna visiva e la colonna sonora. Il suono in un film completa quindi sempre l’immagine visiva. Esiste persino l’opinione che soltanto con l’aiuto dell’effetto sonoro si può creare un’illusione spaziale. La mancanza del suono in un film è spesso limitativa della percezione che quindi viene sentita come incompleta. In realtà, neanche i film muti erano completamente senza suono, di solito venivano accompagnati dalla musica o da un narratore. Nel capitolo 3.3. abbiamo visto che il suono in un film può essere sia sincrono che asincrono, dipende se la fonte dell’effetto audio è visibile oppure no.

Un’azione muta e senza suono sembra incompleta, irreale, come morta. Un rumore di fondo continuo e leggermente irregolare ci trasmette invece vivacità e lo spettatore ha l’impressione di rimanere in contatto con il mondo. Perciò, in un film, si crea un’atmosfera acustica, che aumenta fortemente anche l’impressione di realtà trasmessa dalle immagini. Quest’atmosfera è presente anche quando non si sente nulla, quando è intenzionale un *silenzio carico di tensione*. L’udire è un senso che ci avverte dei pericoli

¹¹³ Cf. Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 94.

e mostriamo una reazione sensibile a certi rumori ai quali associamo delle minacce. In un film, i rumori repentini e forti, spesso spaventano gli spettatori.¹¹⁴

Anche l'atmosfera infernale dantesca è piena di tanti tipi di rumori. Si percepiscono per esempio dei rumori della natura, come i venti ed i tuoni (vedi anche capitolo 3.3.). Quando i poeti giungono al cerchio dei lussuriosi percepiscono il suono della bufera infernale che assomiglia al rombo del mare in tempesta (cf. Inf. V, 28-30). Davanti alla città di Dite, come in molti altri episodi, sentono all'improvviso il fracasso di un altro rumore spaventoso:

“E già venia su per le torbide onde
Un fracasso d'un suon, pien di spavento,
per cui tremavano amendue le sponde,
non altrimenti fatto che d'un vento
impetüoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz'alcun rattento
li rami schianta, abbatte e porta fori;” (Inf. IX, 64-70)

Oltre a ciò, l'ambiente è colmo delle espressioni di dolore e della disperazione dei dannati e che urlano, piangono, sospirano, si lamentano e bestemmiano in tutte le lingue; tutto ciò produce certamente un grandissimo chiasso:

“Quivi sospiri, pianti e alti guai
Risonavan per l'aere senza stelle;
per ch'io al cominciar ne lagrimai.
Diverse lingue, orribili favelle,
parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle
facevan un tumulto (...)” (Inf. III, 22-28)

“Quando giungon davanti a la ruina,
quivi le strida, il compianto, il lamento;
bestemmian quivi la virtù divina.” (Inf. V, 34-36)

Con il prossimo capitolo inizia l'analisi delle trasposizioni dell'*Inferno* realmente realizzate. Incontreremo molte messe in scena interessanti, soprattutto dal punto di vista allegorico-figurativo. Vedremo però, che il potenziale scenografico visivo offerto da Dante stesso, che è stato soggetto di questo capitolo, è stato tutt'altro che sfruttato ed esaurito in maniera soddisfacente e sfaccettata.

¹¹⁴ Cf. Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 96.

5. L'INFERNO NEL PRIMO CINEMA

“Dante fissa dall’inizio il ruolo di punto di riferimento assoluto, di stella polare per la creazione della vita italiana al grandioso processo di traslazione della letteratura di tutti i tempi sullo schermo e di legittimazione del cinema come nuova forma di espressione artistica.”¹¹⁵

5.1. Il contesto storico: gli inizi della produzione cinematografica italiana

Nel 1895, i fratelli Lumière iniziano la storia della commercializzazione dei film, organizzando delle pubbliche proiezioni a pagamento delle prime immagini in movimento. Successivamente, portano il loro cinematografo in Italia ed altri paesi europei. Nel 1896 ci sono delle proiezioni cinematografiche a Milano, Roma e Napoli. Il primo cinema fu primariamente una curiosità, un miracolo tecnico e scientifico, più associato ad altre forme dello spettacolo che con altre forme della narrazione visuale.¹¹⁶

In Italia, come in altri Paesi europei, i primi luoghi delle proiezioni dei film sono mobili, i cosiddetti *cinema ambulanti*, e soltanto intorno al 1905 inizia la costruzione delle prime sale cinematografiche permanenti. Conseguentemente, la domanda dei film aumenta e per questo motivo nascono le prime Case di produzione italiane.¹¹⁷ Il primo film italiano con una trama complessa è *La presa di Roma* del 1905. Dopo questo primo anno la produzione cinematografica aumenta considerevolmente e, nei quattro anni precedenti la Prima Guerra Mondiale, l'Italia diventa una delle più grandi autorità del cinema mondiale.¹¹⁸

Con il cinema è nata la nuova e cosiddetta *settima arte*, che diventa un'arte centrale, influenzando in modo considerevole la cultura di oggi. Dobbiamo ricordare però che il cinema nasce come forma di spettacolo popolare, privo di ogni prestigio culturale. Aldo Bernardini osserva che il primo cinema aveva tutte le caratteristiche per diventare uno spettacolo popolare per la massa, una specie di *teatro dei poveri*, facilmente accessibile

¹¹⁵ Brunetta, Gian Piero: *Padre Dante che sei nel cinema*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 25.

¹¹⁶ Cf. Welle: *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*, 23ss.

¹¹⁷ Cf. Bernardini, Aldo: *Industrializzazione e classi sociali*. In: Renzo Renzi (a cura di): *Sperduto nel buio: Il cinema italiano muto e il suo tempo (1905-1930)*. Bologna: Cappelli editore 1991, 24.

¹¹⁸ Cf. Welle: *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*, 31.

anche agli analfabeti, che nel 1901 costituiscono ancora quasi il 50% degli italiani. L'immaginazione popolare è colpita soprattutto dai film che mostrano paesi esotici e cerimonie ufficiali con i capi di Stato e le famiglie reali. È la prima volta che gli sprovveduti spettatori hanno la possibilità di vedere con i propri occhi sia dei luoghi totalmente sconosciuti e lontani che il mondo dei ricchi e potenti.¹¹⁹ Il cinema, inizialmente, non è rispettato come valore culturale dall'élite intellettuale, soltanto quando le produzioni cinematografiche iniziano a relazionarsi con l'alta cultura già esistente, come lo fece l'*Inferno* della Milano-Films del 1911, gli intellettuali incominciano ad interessarsi alla *nuova arte*.

John P. Welle sostiene che sono tre generi a dominare il primo periodo della storia del cinema italiano: (1) i film spettacolari basati su soggetti storici o letterari; (2) i documentari; e (3) le commedie.¹²⁰ Seguendo il modello francese, sono prodotti molti cortometraggi ispirati alle grandi opere letterarie e teatrali. Le opere degli autori canonici come Dante, Tasso e Manzoni o le opere liriche di Verdi vengono spesso trasposte cinematograficamente in film da dieci a quindici minuti.¹²¹

Tenendo conto dell'importanza del genere cinematografico storico e letterario e focalizzando il ruolo di Dante come poeta nazionale, tra gli anni 1908-1911, l'industria cinematografica italiana produsse non meno di undici film basati sulla *Divina Commedia*, sulla vita di Dante e su personaggi e scene tratti dall'opera dantesca. Riferendomi ad Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, questi film includono: *Francesca da Rimini* (Mario Morais, Comerio, Milano, 1908)¹²²; *Pia de' Tolomei* (Mario Caserini, Cines, Roma, 1908)¹²³; *Il Conte Ugolino* (Giovanni Pastrone, Italia Film, Torino, 1909)¹²⁴; *Saggi dell'Inferno dantesco* (Francesco Bertolini/Adolfo Padovan/ Giuseppe De Liguoro, Saffi-Comerio, Milano, 1909)¹²⁵; *Francesca da Rimini* (Ugo Falena, Film d'Arte Italiana, Roma, 1910)¹²⁶; *Pia dei Tolomei* (Gerolamo Lo Savio, Film d'Arte

¹¹⁹ Cf. Bernardini: *Industrializzazione e classi sociali*, 22s.

¹²⁰ Cf. Welle: *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*, 31.

¹²¹ Cf. Welle: *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*, 35s.

¹²² Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano: i film dei primi anni. 1905-1909*. Biblioteca di Bianco e nero. Torino: Nuova Eri Edizioni Rai. Centro sperimentale di Cinematografia. 1996, 150.

¹²³ Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1905-1909*, 177.

¹²⁴ Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1905-1909*, 253.

¹²⁵ Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1905-1909*, 391.

¹²⁶ Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: i film dei primi anni. 1910*, 189.

Italiana, Roma 1910)¹²⁷; *Guido Cavalcanti* (Cines, Roma, 1911)¹²⁸; *L'Inferno* (Adolfo Padovan/Francesco Bertolini/Giuseppe De Liguoro, Milano-Films, Milano, 1911)¹²⁹; *L'Inferno* (Giuseppe Berardi/Arturo Busnengo, Helios Film, Velletri, 1911)¹³⁰; *Il Purgatorio* (Ambrosio, Torino, 1911)¹³¹; *Il Purgatorio* (Giuseppe Berardi/Arturo Busnengo, Helios Film, Velletri, 1911)¹³². Tra questi undici film, *L'Inferno* della Milano-Films del 1911 è certamente quello di maggiore importanza ed influenza.

5.2. L'Inferno della Milano-Films del 1911

“(...) il film può essere ancora oggi considerato il primo «capolavoro» del cinema muto italiano, un'opera maestra che aprì davvero nuovi orizzonti ai cineasti di tutto il mondo”¹³³

L'Inferno della Milano-Films, che, secondo il modello di trasposizione cinematografica di Wagstaff (vedi capitolo 2.7.), appartiene al metodo *storico-moralista*, è l'unica trasposizione cinematografica letterale rilevante del cinema italiano.

All'inizio del Trecento, Dante stabilisce nuove norme per la letteratura italiana con la sua *Commedia*, opera monumentale e geniale. All'inizio del XX secolo invece, quando il cinema era ancora in fasce come fu la letteratura italiana ai tempi di Dante, una casa produttrice milanese rivoluziona la produzione cinematografica italiana proprio con una trasposizione cinematografica dell'*Inferno* dantesco. Si può dire, che Dante accompagna il cinema italiano dagli inizi in poi. “Invece che invocare la Musa, il primo cinema italiano (...) si mette sotto la protezione del Padre Dante e chiede a lui ispirazione e protezione per affermare una propria identità sul piano internazionale e per trovare una propria strada dopo la tremenda crisi del 1909.”¹³⁴

Pur trattandosi di un film poco conosciuto e poco studiato, vorrei mettere in rilievo quest'opera chiave per il cinema italiano. In questo lavoro mi soffermo molto sugli studi di Aldo Bernardini, uno dei pochi esperti in questo campo. Bernardini stesso sostiene:

¹²⁷ Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1910*, 298.

¹²⁸ Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: i film dei primi anni. 1911*, 231.

¹²⁹ Bernardini/ Martinelli: *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro. 1911*, 238.

¹³⁰ Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1911. Prima Parte*, 248.

¹³¹ Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1911. Seconda Parte*, 92.

¹³² Bernardini/Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1911. Seconda Parte*, 93.

¹³³ Bernardini, Aldo: *L'“Inferno” della Milano-Films*. In: Bianco e Nero. Aprile/giugno. Roma 1985, 99.

¹³⁴ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 25.

“(…) è sorprendente che fino a oggi critica e storiografia si siano occupate così poco e di sfuggita di quest’opera chiave.”¹³⁵

L’Inferno della Milano Films offre un contributo importante al passaggio dal cortometraggio al lungometraggio, cosa importante per il cinema nella sua competizione con il teatro e nell’attrarre l’attenzione dell’élite culturale tradizionale della cultura letteraria.¹³⁶ Questo film stabilisce un nuovo standard della qualità della produzione e rappresenta il primo vero incontro artistico tra l’industria cinematografica italiana nascente e la tradizione letteraria italiana.

“Per questo storico incontro (…) tra Dante e la nascente industria cinematografica italiana vengono polverizzati tutti i primati.”¹³⁷ è in assoluto il primo film a lungometraggio realizzato in Italia ed il film più costoso, ammontando a più di 100.000 lire.¹³⁸ È anche il primo film che viene iscritto nel *Pubblico registro delle opere protette*, nonostante i diritti d’autore non fossero, fino ad allora, previsti per le opere cinematografiche. L’iscrizione veniva richiesta dai registi Padovan e Bertolini alla prefettura di Milano, il 3 gennaio 1911. Dopodiché tutti i film più rilevanti dal punto di vista artistico-culturale vengono iscritti in quel registro.

La durata di proiezione, il costo, gli effetti speciali innovativi e la straordinaria campagna pubblicitaria, orchestrata, con metodi moderni, da Gustavo Lombardo, la *prima* teatrale mostrata ad un pubblico selezionato e la ripercussione della stampa nazionale, distinguono questo film come il “primo vero kolossal italiano”¹³⁹. Successivamente il kolossal di lunghezza superiore ai mille metri diventa una moda che tutte le maggiori case di produzione italiane seguono. In questo periodo cambiano sia i criteri di produzione e di distribuzione sia la programmazione dei film.¹⁴⁰

Sintetizzando, *L’Inferno* della Milano-Films, ha un ruolo chiave dando un maggiore prestigio culturale all’industria cinematografica nascente ed inizia una stagione

¹³⁵ Bernardini: *L’“Inferno” della Milano-Films*, 91.

¹³⁶ Cf. Welle: *Early Cinema, Dante’s Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*, 36.

¹³⁷ Costa, Antonio: *L’inferno rivisitato*, 46s.

¹³⁸ L’equivalente di circa 367.287 euro di oggi. Cf. *Valore della lira*.

http://www.cracantu.it/servizi/on_line/vari/valorelira.php (07.02.2010).

¹³⁹ Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio: *Titanus. La storia e tutti i film di una grande casa di produzione*. Milano: Coliseum Editore 1986, 13.

¹⁴⁰ Cf. Bernardini: *L’“Inferno” della Milano-Films*, 91.

d'espansione nella produzione cinematografica, che culmina nei, così detti, *anni d'oro* del cinema muto italiano, tra gli anni 1912 e 1914.¹⁴¹

5.2.1. *Il film restaurato*

Molti, tra i primi film che uscirono in quegli anni, sono andati persi, o sono difficilmente reperibili. L'*Inferno* della Milano-Films del 1911 ha invece un altro destino: la Eye 4 Films e la Tangerine Dreams si rendono conto dell'alto valore di questa opera cinematografica e restaurano una copia del film allora presente nell'archivio del British Film Institute. La Tangerine Dreams cura l'aggiunta di una colonna sonora e l'uscita in dvd nel 2004. Il produttore del film era Tim Pearce. La colonna sonora era appositamente composta da Edgar e Jerome Froese. Tra le modifiche apportate al film in questione, sono state nel tempo cambiate le didascalie originali, mentre, per nostra fortuna, sono rimaste intatte quasi tutte le scene originali. Sorprendentemente è stata conservata pure l'ultima scena (54) mostrando il Monumento di Dante eretto a Trento, che fu vittima della censura italiana e che manca fino ad oggi nella copia della Cineteca nazionale italiana, come sostiene Bernardini.¹⁴² Concludendo, questa recente rivisitazione del film in dvd rappresenta qualcosa di straordinario per il pubblico attuale.

5.2.2. *La realizzazione dell'Inferno della Milano-Films*

L'idea di una trasposizione cinematografica dell'*Inferno* dantesco si deve molto probabilmente ad Adolfo Padovan, un professore veneto ed autore letterario, che lavorò per la Hoepli di Milano e che non aveva mai fatto nessuna esperienza nella cinematografia in precedenza. La realizzazione fu avviata nel 1909, in un periodo di crisi che aveva bloccato lo sviluppo della produzione italiana. L'industria cinematografica era appena nata ed i film prodotti si limitavano alla lunghezza di una bobina, ossia 200-250 metri.¹⁴³

L'idea di un film sull'*Inferno* dantesco fu molto azzardata per vari motivi: la narrazione dell'*Inferno* doveva necessariamente superare le dimensioni prestabilite di una bobina;

¹⁴¹ Cf. Welle: *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*, 42.

¹⁴² Cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 94.

¹⁴³ Cf. Bernardini, Aldo: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 29s.

il preventivo era altissimo e sia il mercato che il pubblico del tempo erano abituati ad un programma vario di cortometraggi e non si poteva sapere come avrebbero reagito di fronte a una tale produzione innovatrice. Certamente si dovettero modificare le tecniche di produzione acquisite fino a quel momento, che avevano dato ottimi risultati. Il lungometraggio è per il cinema italiano un'innovazione che proviene dall'estero e molti lavoratori, realizzatori e critici dei film si oppongono all'avvento del *film lungo* per paura di compromettere i successi già ottenuti, sottolineandone soprattutto gli aspetti negativi.¹⁴⁴

Il ragioniere Franco Bertolini ed il conte Giuseppe De Liguoro entrano nel progetto per appoggiare Padovan nella sua difficile impresa di messa in scena. De Liguoro, poi, fa anche da attore e mimo in scene diverse del film (*Farinata, Pier delle Vigne, Conte Ugolino*). Si deve tenere in considerazione anche il fatto che la società di produzione milanese, la Saffi-Comerio, era molto giovane, piccola di dimensioni e modesta per quanto riguarda le risorse finanziarie. Anche per questa ragione, il progetto avviato da tre dilettanti si può definire come molto coraggioso.¹⁴⁵

In questo periodo si osserva un cambiamento profondo nell'interno dell'attività cinematografica. I produttori della prima generazione, che erano di solito piccoli borghesi: commercianti, bottegai o impiegati, dovevano cedere il loro posto ai cineasti della seconda generazione, ossia agli industriali ed aristocratici. Così il cinema si arricchisce di una mai vista serietà imprenditoriale con una nuova solidità economica e finanziaria. I nuovi produttori italiani non sono spinti soltanto dalle opportunità commerciali, ma considerano anche le possibilità divulgative che offriva il cinema. Questi nuovi cineasti non vogliono più soddisfare soltanto "il gusto basso del popolino delle periferie cittadine e della provincia"¹⁴⁶, ma intendono nobilitare e valorizzare l'attività cinematografica, che fino a quel periodo non era considerato un nuovo mezzo artistico. Vedevano anche le profonde possibilità educative ed informative del cinema sugli analfabeti del Paese. Il cinema ha, infatti, un'importante funzione didattica ed educativa e costituisce il mezzo ideale per portare la cultura e l'arte verso un ampio pubblico, spesso incolto. Anche ciò giustifica le numerose trasposizioni dai classici

¹⁴⁴ Cf. Bernardini/ Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1911. Prima Parte*, 7.

¹⁴⁵ Cf. Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 29s.

¹⁴⁶ Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 30.

della letteratura e del teatro e i tanti film storici ambientati nell'antica Grecia e Roma.¹⁴⁷ Ricordiamo però che già dai primi anni ci sono simili tentativi di trasposizioni di opere letterarie importanti, come quella della Cines, che realizzò una riduzione shakespeariana, *Otello*, nel 1906; oppure proprio la Comerio e C. produsse *I promessi sposi* manzoniani nel 1908.¹⁴⁸

Il progetto della trasposizione dell'*Inferno* è realizzato in due tempi: Nel 1909 ancora, i produttori riescono a realizzare la prima parte del film, che partecipa ed è proiettata al primo Concorso mondiale di cinematografia a Milano, con il titolo provvisorio *Saggi dell'Inferno dantesco*, vincendo la medaglia d'oro. Il progetto attira subito l'attenzione della stampa e della critica nazionale e invece di farlo uscire nella programmazione normale, ne è continuata la lavorazione, dalla Milano-Films, società che prese il posto della Saffi-Comerio. L'opera completata, l'*Inferno* della Milano-Films esce finalmente nel marzo del 1911.¹⁴⁹

Nel 1910 il giovane intraprendente napoletano Gustavo Lombardo comincia a interessarsi all'*Inferno*, mentre lo stesso si trovava ancora in processo di elaborazione. Era cosciente che il lancio del primo lungometraggio della storia del cinema italiano poteva accrescere il proprio prestigio. Lombardo si mette così d'accordo con i dirigenti della Milano-Films, che gli affidano il lancio e la vendita del film e gli assicuravano i diritti di distribuzione mondiale. Gustavo Lombardo stabilisce un nuovo sistema di vendita che diventa quello più usato per i film a lungometraggio: "cedendo l'esclusiva per zone (città, regioni o intere nazioni) a singoli esercenti, a società o a imprese locali di distribuzione."¹⁵⁰

5.2.3. Il racconto

Il film rispetta lo schema della prima cantica dantesca e ne illustra i canti più noti e significativi. Come trovato nelle *brochures* italiane e francesi del film pubblicate all'epoca, Bernardini propone la seguente suddivisione del film in tre parti e in 54 scene.¹⁵¹

¹⁴⁷ Cf. Bernardini/ Martinelli: *Il cinema muto italiano: 1911. Prima Parte*, 7ss.

¹⁴⁸ Cf. Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 30.

¹⁴⁹ Cf. Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 30.

¹⁵⁰ Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 101.

¹⁵¹ Cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 92.

Prima parte

1. Dante smarrito nella selva oscura.
2. L'incontro con le tre fiere (la lonza, il leone, la lupa).
3. Beatrice raggiunge Virgilio nel Limbo, chiedendogli di assistere Dante.
4. Virgilio compare a Dante, lo difende dalla lupa e lo guida all'ingresso dell'Inferno.
5. Dante e Virgilio superano l'ingresso dell'Inferno.
6. I poeti incontrano Caronte che traghetta le anime. Dante cade svenuto.
7. I poeti entrano nel Limbo.
8. Incontro con Omero, Orazio, Ovidio e Lucano.
9. I quattro saggi mostrano ai poeti gli spiriti dei grandi e poi prendono congedo.
10. L'incontro con Minosse.
11. I poeti vedono i lussuriosi trascinati dalla *bufera infernal, che mai non resta*.
12. Incontro dei poeti con Paolo e Francesca.
13. Il racconto di Francesca (flashback).
14. Dante si commuove al racconto di Francesca e sviene.
15. Incontro con Cerbero, con le tre bocche.
16. I golosi, percossi dalla pioggia.
17. Incontro con Plutone.
18. I prodighi e gli avari, che spingono grandi pietre.
19. Gli accidiosi e gli iracondi immersi nella palude Stige.
20. L'ateo Flegias traghetta i poeti alla città di Dite.
21. La barca con i poeti viene fermata da Filippo Argenti.
22. I poeti entrano nella città di Dite, dopo aver parlamentato con i diavoli ed essere sfuggiti alle tre Furie.

Parte seconda

23. Gli eretici nei sepolcri infuocati.
24. L'incontro con Farinata degli Uberti.
25. L'incontro con Cavalcante Cavalcanti.
26. La tomba di papa Anastasio e l'invettiva di Virgilio.
27. La selva dei suicidi con le Arpie e Pier delle Vigne.
28. L'accecamento di Pier delle Vigne (flashback).
29. Il suicidio di Pier delle Vigne (fine del flashback).
30. I dilapidatori delle proprie sostanze inseguiti e lacerati da cagne.
31. I violenti contro Dio percossi dal fuoco, e Capaneo.
32. Sul dorso di Gerione, i poeti scendono in Malebolge.
33. Le dieci Malebolge.
34. Prima bolgia, con i ruffiani fustigati dai demoni.
35. Seconda bolgia, con gli adulatori e le femmine lusinghiere immersi nello sterco.
36. Terza bolgia, con i simoniaci sepolti col capo all'ingiù; papa Nicolò III.
37. Quarta bolgia, con gli indovini *stravolti sulle reni*.
38. Quinta bolgia, con i barattieri immersi nella pece bollente: un diavolo getta un dannato nella pece.
39. Incontro con Malacoda, che fa scortare i poeti dai diavoli ed estrae dalla pece Ciampolo di Navarra.
40. Ciampolo sfugge ai demoni, che si azzuffano tra loro.
41. I demoni inseguono i poeti.

Parte terza

42. Sesta bolgia, con gli ipocriti incappucciati che calpestano Caifasso. I poeti si arrampicano sulla montagna.
43. Settima bolgia, con i ladri minacciati dalle serpi.
44. Ottava bolgia, con i consiglieri fraudolenti avvolti nelle fiamme.
45. Nona bolgia, con i seminatori di scandali e scismi mutilati: Maometto con il petto squarciato e Bertrand de Born col capo staccato dal busto.
46. Decima bolgia, con i falsari *fatti lebbrosi, pazzi o idropici*.

47. Incontro con i giganti Nembrotto, Fialte e Anteo.
48. Anteo prende sulle palme delle mani i poeti e li deposita sullo stagno gelato di Cocito, con i traditori della patria.
49. Il conte Ugolino rode il teschio dell'arcivescovo Ruggeri.
50. Il racconto del dramma del conte Ugolino (flashback).
51. La Tolomea, con i traditori degli amici e frate Alberigo.
52. La Giudecca, con i traditori dei benefattori e Lucifero che divora il corpo di Giuda.
53. I poeti escono dall'Inferno attraverso l'imboccatura di una grotta.
54. Il monumento dedicato a Dante a Trento.

La lunghezza originale è di circa 1.400 metri, ma le copie conservate hanno soltanto una lunghezza intorno ai 1.247 metri. I circa 150 metri di differenza si possono spiegare con la mancanza di alcune scene e didascalie. Il film, la cui trama è condotta in modo lineare, ha una finalità educativa e didattica. Per questo motivo, al fine di coinvolgere un pubblico culturalmente eterogeneo, ogni scena è anticipata da una didascalia con le citazioni dei versi originali, seguiti dalle versioni in prosa o dalle spiegazioni in lingua moderna. Il pubblico incolto, così provvisto del minimo di informazioni relative sulla scena proiettata, poteva assimilare con meno difficoltà ciò che i registi già sapevano fosse originariamente poco comprensibile, anche per un pubblico colto.

Troviamo esempi per questa mancanza di chiarezza narrativa nella scena 25 (non si riesce a vedere Filippo Argenti) o nella scena 35 (non si riescono ad individuare bene i poeti sul dorso di Gerione).¹⁵² Questa simbiosi tra la didascalia e la scena era un uso corrente nel cinema italiano e internazionale dei primi anni. Gian Piero Brunetta scrive: “i versi scandiscono all’inizio il ritmo e generano una forma, sia pure elementare, di metrica visiva”¹⁵³.

Con questo film i realizzatori rompono la regola estetica del cinema dei primi anni: invece di mantenere l’abituale identità tra scena e inquadratura del cortometraggio, si osservano già delle scene composte da più inquadrature, ottenute con la tecnica del montaggio, e dei movimenti interni all’inquadratura.

Il racconto lineare viene interrotto per esempio tre volte dai *flashbacks* (vedi anche capitolo 3.7.), di Paolo e Francesca, di Pier delle Vigne e del conte Ugolino, che sono

¹⁵² Cf. Bernardini: *L’“Inferno” della Milano-Films*, 95.

¹⁵³ Brunetta, Gian Piero. *Storia del cinema italiano*. 1985-1929. Volume primo. Roma: Editori Riuniti 2001², 143.

dei brevi film nel film molto diversi per lo stile, che si distinguono fortemente dal contesto narrativo e che spezzano l'andamento monotono del film.¹⁵⁴

Ritroviamo l'uso del montaggio di più inquadrature in vari momenti del film: quando risulta necessario far apparire vari personaggi in un cerchio, come succede nella Giudecca, dove i poeti incontrano prima i traditori dei benefattori e poi Lucifero. Succede anche negli episodi di Bertran de Born (vedi immagine 17) o di Lucifero quando i personaggi sono ripresi da un piano più vicino per mettere in rilievo la loro spettacolarità. Un altro caso c'è tra la scena 40 e 41 quando i demoni perseguono i poeti: l'inseguimento della scena 40 viene ripreso nella scena 42 per cui sembra prolungata. Qui, la tecnica del montaggio è ben riuscita, come anche il gioco sulla direzione degli sguardi e dei movimenti degli attori.

Un tentativo molto interessante ed ardito di montaggio lo ritroviamo anche quando Ciampolo, sfuggito ai demoni, si lancia dall'alto di una roccia in un fiume. Questo tentativo non è però perfettamente riuscito, poiché cambia il campo intervenuto tra la prima e la seconda inquadratura. In alcuni casi si usa anche la panoramica: nella scena 7 la macchina da presa accompagna il movimento dei poeti camminanti tra le figure dormienti del Limbo e nella scena 8 l'incontro dei poeti con i quattro saggi si apre proprio con una panoramica in direzione opposta. È anche notevole la panoramica verticale della scena 49 che mostra il conte Ugolino nel lago di Cocito che sta addentando il cranio dell'arcivescovo Ruggieri.¹⁵⁵

5.2.4. *Lo stile e il linguaggio*

I realizzatori, volendo conservare la dignità e la sacralità dell'opera dantesca nei loro film, prendono le distanze dalla ricostruzione di un quadro psicologico e umano dei due poeti. Dante e Virgilio sono sempre ripresi da lontano e i loro gesti sono teatralmente solenni "(...) che tendono a renderli simbolici, a privarli della corposità di veri personaggi."¹⁵⁶

¹⁵⁴ Cf. Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 31; cf. Bernardini: *L' "Inferno" della Milano-Films*, 96.

¹⁵⁵ Cf. Bernardini: *L' "Inferno" della Milano-Films*, 96.

¹⁵⁶ Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 31.

È anche importante menzionare che, stilisticamente, il film si basa fortemente sulla tradizione iconografica, già esistente per la *Commedia*. Si può scorgere soprattutto il continuo riferimento alle famose tavole disegnate da Gustave Doré¹⁵⁷. Le illustrazioni di Doré costituivano la convenzione figurativa dominante del poema dantesco in quell'epoca, anche a livello popolare, e i realizzatori del film citano questo modello sia nella scenografia che nei costumi, come anche nel gioco di luce ed ombra, per ottenere degli effetti plastici, e nelle angolazioni. Doré produsse 135 tavole della *Divina Commedia*¹⁵⁸, tra cui 75 illustrano l'*Inferno* e che in questo film sono suscitate in vita. Alla fine di questo capitolo si ritrova un'appendice illustrata, in cui sono confrontate alcune immagini tratte dal film e dalle tavole di Doré, che mostra in quale misura sono forti le relazioni iconografiche.

Come abbiamo menzionato nel capitolo 4.2., il colore è un elemento molto importante in un film, perché crea l'atmosfera espressiva e dà dei valori figurativi alle inquadrature. La copia dell'*Inferno* della Tangerine Dreams che ho visionato, purtroppo, è di pessima qualità e mancano i codici del colore che non si sono conservati. Nei primi film, come in questo caso, i colori furono aggiunti ad ogni copia per viraggio o per imbibizione, colori che, sfortunatamente, non erano resistenti al tempo. Certamente, in quell'epoca, svolgevano una funzione molto importante ed è proprio per questa mancanza del colore che alcune scene ci sembrano poco leggibili e confuse. Sappiamo da critici dell'epoca, che ci furono, per esempio, delle imbibizioni in rosso fuoco delle scene infernali.¹⁵⁹

È anche irreperibile la partitura musicale composta appositamente per questo film da Raffaele Caravaglios. L'uso di scrivere la propria musica per un film è strettamente relazionato con l'idea di valorizzare il film come opera di creazione autonoma e si trova già nelle prime produzioni del 1905 e 1906. Non sappiamo però se questo commento musicale avesse la durata dell'intero film o se fosse soltanto una *ouverture* suonata

¹⁵⁷ Paul Gustave Doré (1832–1883), illustratore, incisore, pittore, disegnatore e litografo francese. Illustrò molte opere della letteratura mondiale, tra cui la *Divina Commedia* di Dante (1861-1868). La prima edizione dell'*Inferno*, illustrata da Doré fu: Alighieri, Dante: *L'Enfer. Avec les dessins de Gustave Doré. Traduction française de Pier-Angelo Fiorentino accompagnée du texte italien*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie. 1861. 1 vol. in-folio. (cf. Forberg, Gabriele (a cura di): *Gustave Doré. Das graphische Werk*. Erster Band. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH s.a.)

¹⁵⁸ Cf. *Dalla Divina Commedia di Dante Alighieri (edizione della fine del 1800) le incisioni di Gustave Doré*. <http://www.capurromrc.it/dore/dante1.html> (12.04.2010).

¹⁵⁹ Cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 91s.

prima del suo inizio. Perciò non si può stabilire quanto fu rilevante questo pezzo mancante per la completezza dell'opera.¹⁶⁰

Gran parte della qualità cinematografica del film si deve alle varie riprese in esterni che portano alla presenza di una natura autentica, selvaggia ed ostile come descritta da Dante. Secondo Bernardini si filmò tra le cime rocciose della Grigna meridionale (presso il canalone Porta), riprese nelle loro grigie tonalità autunnali, sui laghetti di Mondello, sul lago di Como e ad Arenano, presso Genova; per alcune scene si utilizzò anche il letto di un torrente disseccato a Carinate, nella tenuta del conte Arnaboldi (p.e. il lago di pece bollente della quinta bolgia o l'ambiente pietroso in cui si muovono gli ipocriti).¹⁶¹ Bernardini menziona anche una curiosità per quanto riguarda la scelta degli attori: "i due interpreti principali, Salvatore Papa e Arturo Pirovano, erano stati scelti non tanto per le loro qualità mimiche, quanto per il *physique du rôle* consacrata da tutta una tradizione iconografica e, soprattutto, per le loro doti di provetti alpinisti."¹⁶²

Sono anche i corpi dei dannati nudi o seminudi, coperti soltanto di sottili perizoma o mutande, a produrre un certo impatto d'autenticità. Nella trasposizione cinematografica dell'*Inferno*, il nudo dei personaggi, di solito malvisto nei film è tuttavia rispettato essendo un elemento importante dell'opera dantesca e riceve consenso persino da severi critici moralisti. Si può dire allora che l'autorità di Dante è bastata ad eludere la censura ed ha aperto così lo schermo a corpi nudi sia maschili che femminili.¹⁶³ Si deve però mettere in evidenza, che i peccatori nudi sono sempre ripresi in campi medi e lunghi per evitare ogni connotazione erotica. Come nelle tavole di Doré, le nudità aumentano soltanto l'atmosfera melanconica, tragica e spettacolare della cantica. In questo film, il nudo diventa per la prima volta un elemento espressivo importante e soltanto dopo l'*Inferno*, il nudo sarà un ingrediente molto frequente nel cinema italiano, soprattutto nel kolossal.¹⁶⁴

¹⁶⁰ Cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 92.

¹⁶¹ Cf. Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 31; cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 98.

¹⁶² Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 31.

¹⁶³ Cf. Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 26.

¹⁶⁴ Cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 98.

5.2.5. Gli effetti speciali

L'*Inferno* della Milano-Films è una produzione straordinaria anche a livello tecnico: è proprio un “compendio dei risultati migliori, dal punto di vista tecnico e stilistico, raggiunti dal cinema internazionale in quel primo periodo del suo sviluppo.”¹⁶⁵ Per quanto riguarda questi effetti speciali e trucchi usati nell'*Inferno*, Bernardini riassume sinteticamente:

“In generale si può dire che, dal punto di vista tecnico, l'*Inferno* sia una antologia degli effetti speciali, dei trucchi più noti e sperimentati usciti da quello straordinario laboratorio che era stato nei primi anni del secolo lo studio di Georges Méliès: trucchi che il «direttore tecnico» Emilio Ronsarolo ha saputo padroneggiare nella maggior parte dei casi con ottimo mestiere. Tutto il film è costellato di doppie (e perfino quadruple) esposizioni, di sovrimpressioni per ottenere l'apparizione o la scomparsa di personaggi (...)”¹⁶⁶

Sotto questo aspetto, vorrei menzionare alcune scene che si mettono in rilievo per i loro effetti speciali: nella terza scena, dopo che Beatrice chiede a Virgilio di assistere Dante, essa riparte volando, facendo un movimento diagonale dall'angolo destro in basso verso l'angolo sinistro in alto. Virgilio invece sparisce improvvisamente per apparire poi dal nulla vicino a Dante nella selva oscura. È anche appariscente l'aureola di Beatrice, un cerchio raggianti e luminoso che le gira intorno alla testa. Possiamo notare una serie di voli molto riusciti: il volo di Paolo e Francesca (scena 12); il volo di Dante e Virgilio presso i simoniaci con le piante dei piedi accese di fuoco da un ponte naturale (scena 36); e il volo di uno del diavolo che cerca di riprendere Ciampolo di Navarra, a loro sfuggito. Sfortunatamente i produttori non osano filmare la scena spettacolare, tecnicamente difficile, in cui il diavolo cade nella pece bollente e gli altri che devono tirarlo fuori.

Nella scena 43, quella dei ladri, osserviamo delle trasformazioni a vista di uomini in animali e viceversa, ottenute con l'impiego di una dissolvenza incrociata (vedi immagine 13 e capitolo 3.4. per la dissolvenza). Nella scena 45, la scena dei seminatori di scandali e scismi, ci vengono presentati personaggi mutilati, tra cui Maometto con il corpo tagliato e le viscere penzolanti tra le gambe (vedi immagine 15). Ritroviamo anche l'impressionante effetto visivo dell'impiego di fondali neri per scomporre l'anatomia dei corpi. Con l'aiuto di questa tecnica è riuscito molto bene ed in modo

¹⁶⁵ Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 31.

¹⁶⁶ Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 31.

convincente il personaggio di Bertran de Born, che porta la propria testa in mano, reggendola per i capelli come se fosse una lanterna (vedi immagine 17).

Vale a dire che, oltre agli effetti riusciti come quelli menzionati, troviamo anche degli effetti meno felici: vediamo spesso dei personaggi volanti, sospesi a corde, che non sono completamente invisibili allo spettatore. La bufera infernale (scena 11) sembra bizzarra e passa a tratti e abbastanza lentamente; i pesi della scena 18 degli avari e prodighi sono ovviamente dei sacchi ripieni e la rappresentazione di esseri fantastici diventa spesso un teatro di pupazzi animati (p.e. la lonza della scena 2 o Cerbero della scena 15); le arpie della selva dei suicidi della scena 27 sono invece degli uomini travestiti in modo ridicolo. Anche il gioco con la prospettiva non sempre funziona: la scena 44 dei consiglieri fraudolenti, tra cui Ulisse, avvolti nelle fiamme, delude lo spettatore perché le fiamme sembrano troppo piccole per poter racchiudere degli uomini; oltre a ciò, anche il tentativo di creare un effetto di grandi proporzioni sui giganti disillude lo spettatore (scene 47 e 47). I giganti sembrano ridicolamente piccoli e, quando Anteo prende nella mano i poeti, è ovvio che si tratta di due statuette. Quando i poeti sono depositati sul lago Cocito, si osservano i polpacci di Anteo sullo sfondo (vedi immagine 19). La figura di Lucifero, contrariamente all'intenzione dei produttori, non appare verosimile e, invece di suscitare paura, sembra un essere grottesco e poco credibile.

5.2.6. *Il progetto concorrente della Helios Films*

Pur avendo fatto l'iscrizione nel *Registro*, il grande successo nazionale e mondiale del film venne in parte pregiudicato da una concorrente produzione di un film omonimo realizzato da una piccola casa, la Helios Films di Velletri. Rispetto all'*Inferno* della Milano-Films, la produzione della Helios aveva una lunghezza minore (400 metri), ed ebbe un costo di produzione esiguo rispetto alla prima. (8.000 lire vs. 100.000 lire). Fu girato in un tempo estremamente breve (in circa tre settimane) e riuscì a sfruttare a proprio vantaggio la campagna pubblicitaria fatta dalla Milano-Films e da Lombardo sia in Italia che all'estero. I dirigenti della Milano-Films e Gustavo Lombardo non gradirono affatto l'uscita dell'*Inferno* della Helios Film, che addirittura anticipò per due mesi quella della Milano-Films, e sulla rivista cinematografica *Lux* attaccarono pesantemente i produttori e la qualità dell'opera concorrente. Ogni uscita all'estero dell'edizione della Milano-Films fu sempre accompagnata da avvisi che mettevano in

guardia gli spettatori dalle *contraffazioni*. Considerando però il giudizio della critica straniera dell'epoca e di chi ha avuto l'occasione di guardarlo recentemente, questo film è meno malriuscito stilisticamente e qualitativamente di quanto vuole far credere Lombardo nella *Lux*: “(...) [era] meno abborracciato[o] di quanto si potesse supporre; aveva una sua dignità espressiva e riusciva a divulgare il poema dantesco senza eccessive cadute di gusto e di misura.”¹⁶⁷

In Italia, la polemica fece ovviamente crescere l'attesa per l'uscita della versione della Milano-Films. All'estero invece, l'equivoco giocò molto più a favore della Helios Films. Quando l'*Inferno* della Milano-Films era appena uscito a Napoli, quello della Helios Films aveva raggiunto già i mercati europei e latino-americani.¹⁶⁸

5.2.7. *L'uscita in Italia e all'estero*

Lombardo non vuole seguire la tradizione proveniente dall'estero che mostrava dei film a più bobine spezzati a puntate. Per lui, l'*Inferno* doveva essere proiettato in un unico spettacolo a tutta lunghezza. Per questa occasione, Lombardo organizza anteprime affittando appositamente dei teatri importanti. I biglietti d'ingresso, al costo di due Lire, sono quelli più cari mai visti e lo spettacolo dura due ore invece dei 15-40 minuti dei cortometraggi. La *Società Dante Alighieri* organizza le anteprime con inviti e fa stampare eleganti libretti con l'elenco di tutte le scene ed illustrazioni. Le anteprime hanno luogo al regio teatro Mercadante di Napoli (il 1 marzo 1911), e poi al Filodrammatici di Milano (il 21 marzo) e al rinnovato Moderno di Alberini a Roma (il 7 aprile).¹⁶⁹

Bernardini riassume:

“Queste proiezioni speciali richiamarono un pubblico d'eccezione: a Napoli intervennero tra gli altri Benedetto Croce, Matilde Serao, Roberto Bracco e Antonio Scarfoglio; e anche a Roma e a Milano erano presenti le maggiori autorità cittadine, artisti, parlamentari e, naturalmente, nobiluomini; e per la prima volta a un film furono dedicate cronache e recensioni che trovarono grande spicco sui quotidiani nazionali.”¹⁷⁰

In Italia l'*Inferno* gode di un immenso successo ed è distribuito e mostrato nelle prime visioni ancora fino agli anni Venti. Lombardo lancia il film anche a livello

¹⁶⁷ Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 33.

¹⁶⁸ Cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 104.

¹⁶⁹ Cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 104s.

¹⁷⁰ Bernardini, Aldo: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 105.

internazionale e trova spettatori entusiasti anche in Francia, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. Un fenomeno consequenziale è che, in quel periodo, le vendite della *Divina Commedia* aumentano considerevolmente nei paesi dove viene proiettato il film. Negli Stati Uniti per esempio la *Divina Commedia* diventa un *bestseller*.¹⁷¹ Da fonti giornalistiche straniere d'epoca sappiamo che l'intero film era vietato, per esempio, in Egitto, perché le autorità islamiche si scandalizzarono per la figura di Maometto mutilato col petto squarciato tra i seminatori di scismi (vedi immagine 15).¹⁷²

5.2.8. Il significato politico di Dante nel primo cinema italiano

Nel tardo Ottocento, durante il processo dell'unificazione nazionale e dell'indipendenza italiana, Dante riceve lo status di poeta nazionale italiano. Conseguentemente, l'alto numero di film basati su soggetti danteschi durante il periodo del cinema muto, testimonia il ruolo di Dante nel processo di costruzione dell'identità nazionale italiana. John P. Welle afferma che l'unificazione nazionale italiana era letteraria prima di diventare politica.¹⁷³ Per questo motivo, anche l'*Inferno* della Milano-Films era visto come un potente strumento politico, in grado di contribuire in modo considerevole allo sviluppo di una cultura e coscienza civile nazionale.¹⁷⁴

Certamente, l'*Inferno* della Milano-Films ha degli scopi didattici e divulgativi, ma obbedisce ugualmente a delle finalità politiche e culturali: gli intellettuali e gli artisti dell'epoca vogliono infatti rendere omaggio al Sommo Poeta nazionale italiano e l'ultima scena del film, il Monumento a Dante di Trento, trasmette esplicitamente un forte atteggiamento patriottico. Questo Monumento è più precisamente la statua bronzea di Dante con l'indice proteso verso il Brennero che porta la scritta «Onorate l'altissimo Poeta!», eretta da associazioni patriottiche, in particolare della *Società Nazionale Dante Alighieri*, con intento irredentistico nel 1896.¹⁷⁵

Quando la Censura è istituita in Italia nel 1911, i censori non si preoccupano affatto per le frequenti nudità dei personaggi. Nel 1914 gli stessi censori intervengono proprio su questo messaggio politico del racconto: si focalizzano soprattutto sull'ultima scena

¹⁷¹ Cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 105.

¹⁷² Cf. Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 32; cf. Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 111.

¹⁷³ Cf. Welle: *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*, 42s.

¹⁷⁴ Cf. Brunetta: *Storia del cinema italiano. 1985-1929*, 144.

¹⁷⁵ Cf. Raffaelli: *La lingua dantesca nel cinema muto italiano*, 64.

dell'*Inferno*, che mostra il monumento dedicato a Dante a Trento. (Trento era una città ancora *irredenta* e l'Austria era allora alleata dell'Italia). I censori perciò temevano delle possibili strumentalizzazioni politiche che potevano portare a manifestazioni di patriottismo sfavorevoli all'Austria da parte del pubblico. Facevano, così, tagliare quest'ultima inquadratura nelle copie che circolavano in Italia, che, pertanto, in molte di queste risulta ancora mancante.¹⁷⁶

5.2.9. *Le conseguenze per la cinematografia*

In Italia, il movimento di emancipazione del cinema che parte da una poca considerazione iniziale e si muove verso una sua rispettabilità culturale è dovuto in gran parte proprio all'uscita dell'*Inferno* della Milano-Films, un'opera chiave che riveste il termine *cinema* con un prestigio mai visto prima di allora. "Si riconosceva insomma che per la prima volta un film si imponeva all'attenzione degli uomini di cultura alla pari di un libro o di uno spettacolo teatrale."¹⁷⁷

Con la sua patina di alta cultura, questo film costituisce un importante esempio di film d'arte e diventa il precursore di una serie di spettacoli storici che lo seguiranno, come *Quo vadis?* (1912), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913), *Marcantonio e Cleopatra* (1913), *Giulio Cesare* (1914) e *Cabiria* (1914). L'*Inferno* lancia il genere del film storico in costume o kolossal che porterà un grande successo alla produzione cinematografica italiana prima della Prima Guerra Mondiale. Oltre a ciò, l'*Inferno* della Milano-Films preannuncia già la grande importanza dell'interazione tra film e letteratura nella cultura italiana del XX secolo. L'*Inferno* può anche essere inteso come ponte tra il primo cinema delle attrazioni ed il classico film narrativo.¹⁷⁸

L'appendice illustrato delle prossime pagine mostra, come già accennato previamente, la grandissima influenza delle incisioni di Doré sull'*Inferno* della Milano-Film del 1911. Le immagini, enumerate da 1 a 24, sono presentate in coppia: l'immagine a sinistra mostra una scena del film mentre quella a destra mostra la tavola corrispondente di Doré.

¹⁷⁶ Cf. Bernardini: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 32.

¹⁷⁷ Bernardini: *L'“Inferno” della Milano-Films*, 105.

¹⁷⁸ Cf. Welle: *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*, 21ss.

5.2.10. Appendice illustrato



Immagine 1



Immagine 2 (dettaglio)

Immagini 1 e 2: Beatrice raggiunge Virgilio nel Limbo, chiedendogli di assistere Dante (canto II) – tavola 7 di Doré



Immagine 3

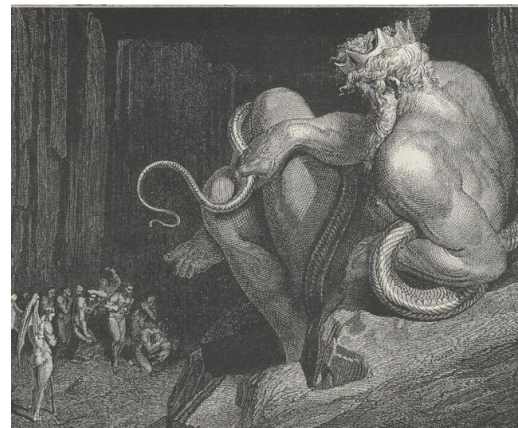


Immagine 4 (dettaglio)

Immagini 3 e 4: Minosse (canto V) – tavola 13 di Doré



Immagine 5



Immagine 6 (dettaglio)

Immagini 5 e 6: i lussuriosi nella bufera infernale (canto V) – tavola 14 di Doré



Immagine 7



Immagine 8 (dettaglio)

Immagini 7 e 8: Paolo e Francesca (canto V) – tavola 15 di Doré



Immagine 9



Immagine 10 (dettaglio)

Immagini 9 e 10: le tre furie infernali (canto IX) – tavola 27 di Doré



Immagine 11

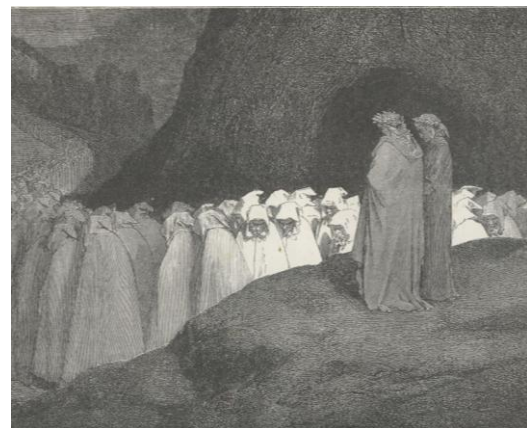


Immagine 12 (dettaglio)

Immagini 11 e 12: gli ipocriti (canto XXIII) – tavola 51 di Doré



Immagine 13



Immagine 14 (dettaglio)

Immagini 13 e 14: i ladri (canti XXIV/XXV) – tavola 53 di Doré

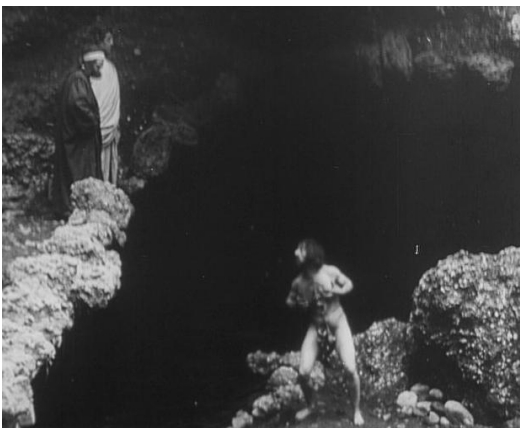


Immagine 15



Immagine 16 (dettaglio)

Immagini 15 e 16: Maometto (canto XXVIII) – tavola 56 di Doré



Immagine 17



Immagine 18 (dettaglio)

Immagini 17 e 18: Bertran de Born (canto XXVIII) – tavola 58 di Doré



Immagine 19



Immagine 20 (dettaglio)

Immagini 19 e 20: il gigante Anteo depone i poeti nel fondo di Cocito (canto XXXI) – tavola 66 di Doré



Immagine 21



Immagine 22 (dettaglio)

Immagini 21 e 22: Lucifero (canto XXXIV) – tavola 73 di Doré



Immagine 23



Immagine 24 (dettaglio)

Immagini 23 e 24: i pellegrini risalgono sulla terra (canto XXXIV) – tavola 75 di Doré

6. IL COMICO INFERNALE

“(...) [sono] però (...) [da]
non perdere un paio di straordinari film
danteschi che si incontrano nel girone
dei comici e dei parodisti.”¹⁷⁹

Come già accennato nel capitolo 2.5. sarà questo un breve intervento sul versante comico e parodistico dell'*Inferno* dantesco. Anche se il genere comico non è visto bene tra tutti i dantisti, dobbiamo comunque riconoscere che è un genere che ha dato origine a varie produzioni e che è degno di entrare, almeno marginalmente, in questa panoramica delle produzioni dantesche. Oltre a ciò bisogna ricordare che Dante stesso usa uno stile di tipo comico popolaresco per esempio nei canti dei barattieri (cf. Inf. XXI-XXII e capitolo 4.5.1.). Tratterò, quindi, in una breve sintesi le opere comiche più rappresentative e più citate.

6.1. I viaggi infernali di Totò

“Qualche altro film come questo
qui [*Totò all'Inferno*], e si finisce
all'inferno per davvero.”¹⁸⁰

Antonio De Curtis (1898-1967), alias Totò, ama far entrare delle scene infernali di modello dantesco nei suoi film. Questa predilezione si manifesta già in *Totò al giro d'Italia* (1948) di Mario Mattoli. Parla del professore Casamandrei (Totò) che vuole conquistare con tutti mezzi una bella signorina, non avendo neanche scrupoli nel vendere, in modo faustiano, l'anima al diavolo. L'entrata dell'*Inferno* è ben visibile per la scritta 'Lasciate ogni speranza' (cf. Inf. III, 9). Proprio lì, sulla porta, incontra Dante (rappresentato da Carlo Ninchi) che sta arrivando. Il personaggio Dante appare in vari momenti del film, osservando e commentando ciò che accade in Terra. Farassino scrive, a proposito, di questo film: “[è] un pastiche fra *Divina Commedia* e il concorso di Miss Italia, fra Faust e Coppi e Bartali, che rappresenta una delle più libere e spudorate appropriazioni dell'universo dantesco (...)”¹⁸¹

¹⁷⁹ Farassino, Alberto: *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 85.

¹⁸⁰ *Totò all'Inferno*. <http://www.antoniodcurtis.com/inferno.htm> (12.04.2010).

¹⁸¹ Farassino: *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, 85.

Nel film *47 morto che parla* (1950) di Carlo Ludovico Bragaglia, Totò riveste il ruolo di un barone avaro che un giorno si ritrova in un luogo infernale molto simile a quello dantesco. Altri personaggi del film gli fanno credere di essere defunto e, giunto, poi, all'Inferno a causa del proprio peccato: l'avarizia. Il barone, vestito con saio e corona di lauro, si sveglia all'improvviso sulla riva di un lago di pece bollente e vede schiere di anime dannate in un paesaggio scoglioso. Pur essendo palese, per lo spettatore, il richiamo all'*Inferno* di Dante, ciò non accade per il protagonista che, invece, deve ancora capire ciò che sta accadendo, reagendo così tra lo stupito e lo spaventato. L'effetto comico deriva dal linguaggio spontaneo, naturale e dialettale e da certe esclamazioni del genere 'cos'è quell'affare che bolle?'.

Il film *Toto all'Inferno* (1954), di Camillo Mastrocinque comprende una scena in cui il suicida Antonio Marchi (Totò) va all'Inferno. Si tratta di un Inferno colorato e caotico in cui la comicità si basa molto sull'uso originale della parola. Il repertorio di battute comprende dei giochi di parola, dei modi di dire, dei neologismi e delle forme di latino italianizzato. Anche i versi danteschi vengono stravolti e deformati in modo da suscitare ilarità.

6.2. Maciste all'Inferno

“*Maciste all'Inferno*, (...) [è]
un documento fondamentale,
sul versante parodistico, della
storia della fortuna di Dante
nel cinema italiano.”¹⁸²

Maciste all'Inferno di Guido Brignone e prodotto dalla Fert Pittaluga di Torino, è uno dei tanti episodi della serie di *Maciste*¹⁸³, dell'eroe impersonato dall'attore Bartolomeo Pagano, che apparve più volte nella storia del cinema. La prima versione di Brignone fu già pronta nel 1925, però per problemi con la censura, uscì soltanto nel 1926, con vari tagli. Tuttavia, in occasione della Fiera di Milano, migliaia di persone videro il film in versione integrale. *Maciste all'Inferno* fu sonorizzato nel 1940 e fu proiettato nelle sale cinematografiche ancora per molto tempo.¹⁸⁴ Questa post-sonorizzazione si deve molto

¹⁸² Costa: *L'inferno rivisitato*, 50.

¹⁸³ Maciste entrò in scena per la prima volta nel Film *Cabiria* di Giovanni Pastrone del 1914.

¹⁸⁴ Casadio: *Dante nel cinema*, 147.

probabilmente alla *legge Alfieri*¹⁸⁵, che aveva reso più difficile la distribuzione dei film di produzione hollywoodiana in Italia. I produttori e distributori dovevano allora rivalorizzare e sfruttare tutti i film italiani che avevano nei magazzini. In questo modo, anche *Maciste all'Inferno* guadagnò nuova fama.¹⁸⁶ Esiste un film omonimo di Riccardo Freda del 1962, prodotto dalla Panda Cinematografica.

6.2.1. *La sinossi*

Pluto, il re dell'Inferno invia sulla terra il diavolo Barbariccia, con il pseudonimo di dottor Nox per trovare delle anime per l'Inferno e per prendere Maciste che viveva in un piccolo paese di montagna. Barbariccia giunge alla casa di Maciste, come il diavolo a casa di Faust, e tenta di sedurlo con potere, oro e piaceri, ma questi resiste, lo riconosce come diavolo e lo caccia via. Maciste incontra Barbariccia nel bosco e si arrabbia vedendolo nei paraggi. Lo vuole attaccare per misurare la propria forza contro il potere illimitato di Barbariccia ma questi, con il solo gesto della mano, lo catapulta direttamente nell'Inferno. Qui, Proserpina e Luciferina, la moglie e la figlia di Pluto, se lo contendono e cercano di sedurlo a vicenda.

Secondo una legge dell'Inferno, un bacio da un diavolo femmina è sufficiente per fare rimanere un mortale per sempre nell'Inferno. A causa della bellezza e dei vestiti succinti delle donne infernali, Maciste cede facilmente alla tentazione e si fa baciare da Proserpina. Immediatamente dopo il bacio, Maciste si trasforma in un diavolo nudo e peloso. Quando Barbariccia organizza una rivolta contro Pluto, Maciste aiuta Pluto a battere il rivale. Questi gli è molto grato e appaga il suo desiderio di tornare sulla terra. All'insaputa di Pluto, la gelosa Proserpina, che non vuole far partire Maciste, organizza un agguato e lo fa incatenare ad una roccia per anni. Una notte di Natale, la vicina e la sua famiglia pregano per Maciste scomparso e poiché un'anima nell'Inferno può essere liberata da una preghiera di un bambino la notte di Natale, le catene di Maciste si sciolgono e può finalmente lasciare l'Inferno.

¹⁸⁵ La *legge Alfieri*, entrata in vigore nel 1939, impone un monopolio statale per l'acquisto, l'importazione e la distribuzione dei film stranieri. Fu abolita la distribuzione diretta e molte società cinematografiche statunitensi lasciarono il mercato italiano e i film hollywoodiani scompaiono dagli schermi italiani. Aumentano, quindi, necessariamente i film prodotti in Italia.

¹⁸⁶ Cf. Costa: *L'inferno rivisitato*, 51.

6.2.2. Lo stile e il linguaggio

Questo film cita sia le tavole di Doré che l'*Inferno* della Milano-Films. In questo film, come in molti altri della storia del cinema, i produttori usano l'autorità di Dante (e di Doré) per eludere la censura e poter mostrare dei corpi femminili nudi. In ciò esagerano, interviene così la censura che fa tagliare molte scene. Tuttavia rimangono le schiere di donne infernali che mostrano una nudità che in quel tempo era fonte di scandalo. È importante menzionare gli effetti speciali sbalorditivi di Segundo de Chomón, che reinterpreta i trucchi tipici degli studi di Méliès: un bel esempio è la scena del diavolo la cui testa vola via a causa di uno schiaffo di Maciste e quando altri diavoli gliela restituiscono, la ricompone bene prima di posizionarsela nuovamente tra le spalle. Il film si caratterizza da un miscuglio di scene artificiali, costruite in studio, e scene naturali girate nel paesaggio roccioso e selvaggio della Valle Stura, nelle Alpi piemontesi.¹⁸⁷

Esiste un gioco scatenato e parodistico con le citazioni dantesche: quando Maciste esita se resistere oppure no alla seduzione da parte di Proserpina il commento è il seguente: «Maciste, come *coloro che son sospesi*¹⁸⁸»; quando Maciste cede, è detto invece «Ma più del timor *potè digiuno*¹⁸⁹», seguito da «...E quella notte non lessero più avanti¹⁹⁰». I versi danteschi sono strappati dal contesto narrativo dell'*Inferno* e cambiati secondo le necessità sceniche del film. In questo contesto, Antonio Costa parla addirittura di un “gioco al massacro del poema dantesco.”¹⁹¹

Per Costa si tratta anche “di un inferno in cui Dante viene rivisitato con lo spirito iconoclasta dei futuristi”.¹⁹² Nell'*Inferno* possiedono uno schermo magico, con il quale possono guardare quello che sta succedendo sulla terra, chiamato televisione. Quando invece Maciste e Luciferina fanno un volo su un drago infernale, lei spiega che questi era l'aeroplano dell'*Inferno*.

¹⁸⁷ Costa: *L'inferno rivisitato*, 52.

¹⁸⁸ Cf. Inf. II, 52: Io era tra color che son sospesi (Virgilio e le anime del Limbo si trovano in uno stato di sospensione tra la mancata dannazione e la mancata beatitudine).

¹⁸⁹ Cf. Inf. XXXIII, 75: Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno (Ugolino).

¹⁹⁰ Cf. Inf. V, 138: quel giorno più non vi leggemmo avante (Paolo e Francesca).

¹⁹¹ Costa: *L'inferno rivisitato*, 53.

¹⁹² Costa: *L'inferno rivisitato*, 53.

6.2.3. *Il grande impatto di Maciste su Fellini*

Questo film, pur essendo una grottesca parodia dell'*Inferno* dantesco, giunge ad un'immensa celebrità ed importanza, a quanto ne dice Fellini in interviste e memorie varie. Fellini vide *Maciste all'Inferno* da bambino e per lui fu una sorta d'iniziazione cinematografica:

“Il mio primo ricordo, credo, risale a *Maciste all'Inferno*. Stavo in braccio a mio padre, la sala era piena, faceva caldo e spruzzavano un antisettico che grattava in gola, ma anche stordiva. In quell'atmosfera un po' oppiata ricordo le immagini giallastre con tanti bei donnoni.”¹⁹³

Come tutto il pubblico, Fellini fu colpito molto dalla rappresentazione delle giovani donne infernali in vestiti molto succinti. I critici e i censori lo sconsigliavano, per questo, ai giovani. Per quanto riguarda l'influenza di questo film a Fellini, Costa scrive:

“In uno studio sulle fonti dell'immaginario felliniano, sui suoi legami con una tradizione (anche cinematograficamente) tutta italiana, *Maciste all'Inferno* occupa senz'altro una posizione centrale. Non solo perché, oltre a parlarne infinite volte, alcune immagini di questo film Fellini ha finito per rifarle davvero (in *La città delle donne*), ma soprattutto perché (...) è stato probabilmente il modello di quell'inferno parodiato che lo ha salvaguardato da quella versione felliniana del poema dantesco che i produttori avrebbero voluto fargli fare.”¹⁹⁴

6.2.4. *Il messaggio ideologico*

Maciste è un *gigante buono* che trionfa per la sua forza e vincendo un ribelle politico, ristabilisce l'ordine nell'*Inferno*. Il messaggio del film è proprio questo: la forza vince tutto e le masse si inchinano sempre al più forte (come dice una didascalia). Ovviamente, quest'idea della forza che riporta all'ordine si avvicina molto all'ideologia fascista.¹⁹⁵ Anche Brunetta richiama l'attenzione al carattere ideologico di Maciste:

“Mi riferisco a *Maciste all'inferno* dove Maciste, ormai giunto alle soglie della pensione e iriconoscibile per chi ne ricorda le prime apparizioni stranamente anticipatrici della parabola del comportamento fascista – quello squadristico in camicia nera, manganella e olio di ricino – viene spedito nell'aldilà a portare ordine, a sedare i tumulti interni, perché in terra, o almeno in terra italiana c'è qualcuno che si impegna a dare un nuovo ordine politico e sociale.”¹⁹⁶

¹⁹³ Fellini, Federico: *Fare un film*. Torino: Einaudi 1980, 42; cf. Grazzini, Giovanni (a cura di): *Fellini über Fellini*. Zürich: Diogenes 1984, 64.

¹⁹⁴ Costa: *L'inferno rivisitato*, 54s.

¹⁹⁵ Cf. Costa: *L'inferno rivisitato*, 54.

¹⁹⁶ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 26.

7. L'INFLUENZA DELL'INFERNO NEL CINEMA MODERNO

“Esistono molte presenze e influenze, dirette e indirette, visibili, reali e virtuali, lontane e vicine, di Dante e della sua opera lungo la storia del cinema italiano e in senso più largo del cinema mondiale.”¹⁹⁷

Dopo i tentativi entusiastici di una trasposizione letterale dell'*Inferno* dantesco da parte del primissimo cinema, i cineasti italiani del cinema moderno si allontanano molto dall'idea di voler creare una trasposizione letterale, tendendo più verso le trasposizioni allegoriche, con un potenziale sociologico, riflettente il mondo contemporaneo. Dante rimane comunque una forte forza ispiratrice, che passa, però, in secondo piano. Così succede, che possiamo individuare degli elementi nascosti, ma prettamente danteschi, ricorrenti in molte opere cinematografiche moderne, come vedremo nel corso di questo capitolo. Facendo un'analisi dettagliata il tema del *viaggio dantesco* ricorre più volte nella produzione cinematografica italiana. Spesso è combinato con figure di donne angeliche e figure guida di tipo virgiliano.

Il ricorso al significato allegorico dell'opera dantesca, è, in molti casi, preferibile perché, come sostiene Moscariello, una conformità eccessiva al testo originale nuocerebbe al film limitando la libertà di movimento del regista.¹⁹⁸ Oltre a ciò, lo stesso Moscariello sostiene che il regista che voglia, da una parte, rispettare il modello e, dall'altra, ridurre il rischio di perdite di *energia semantica*, deve per forza ricorrere alla produzione di un'opera molto diversa sul piano dei significanti per ottenere un'opera simile sul piano dei significati. L'opera cinematografica sarà, allora, tanto più aperta e tanto meno banale quanto più si concentrerà sulle varie possibilità d'interpretazione.¹⁹⁹

Gian Piero Brunetta ha studiato fino in fondo il rapporto del cinema italiano con Dante ed, affermando la presenza dantesca nel cinema italiano, scrive:

“Se in senso generale si ha come la sensazione che all'interno di tutta la galassia narrativa del cinema italiano Dante abbia disseminato i suoi sassolini come Pollicino e che questi sassolini, ad un'analisi più attenta e ravvicinata (...) rivelino una presenza luminosa e ben caratterizzata all'interno del macro e micro tessuto, Dante è soprattutto l'angelo necessario nei momenti di mutamento e di crisi.”²⁰⁰

¹⁹⁷ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 24.

¹⁹⁸ Cf. Moscariello, Angelo: *Cinema e/o letteratura*. Bologna: Pitagora Editrice 1981, 7.

¹⁹⁹ Cf. Moscariello: *Cinema e/o letteratura*, 6.

²⁰⁰ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 28.

Riferendosi proprio a questi *momenti di mutamento e di crisi*, osserva la rivisitazione della matrice dantesca nel periodo del dopoguerra:

“Nell’immediato dopoguerra la ripresa di temi e figure dantesche può essere studiata in chiave di ripensamento metaforico della guerra civile, delle lacerazioni profonde all’interno del tessuto nazionale non vissute in un’ottica classista. Se negli anni cinquanta si comincia a avvertire in molte opere la presenza di uno spirito dantesco. Dante e la *Divina Commedia* offrono dagli anni sessanta e in modo molto netto la chiave di accesso da una parte alla modernità consentendo al tempo stesso di valutarne tutto l’orrore e la mostruosità.”²⁰¹

Facendo degli esempi parla del film neorealista *Il cammino della speranza* del 1950 di Pietro Germi, alla cui sceneggiatura collaborò Fellini e che tratta di un viaggio da un inferno italiano del mezzogiorno di minatori siciliani verso un paradiso francese.²⁰² Inoltre, prende in considerazione una presenza implicita dantesca nel film *Sorpasso* di Dino Risi del 1962, che ha come soggetto un “viaggio nei gironi del falso benessere neocapitalistico.”²⁰³

Anche in un film più recente, del 1994, ritroviamo una scena dantesca molto *infernale*. Si tratta della prigionia albanese nel film *Lamerica* di Gianni Amelio. Quel luogo visitato dai protagonisti è un posto scuro e sinistro, popolato da carcerati sporchi e dimenticati, deformati dal tempo e che sembrano dei dannati tratti dall’opera dantesca. Oltre a ciò ritroviamo in questo film il concetto del pellegrinaggio dantesco: i protagonisti vanno da un’Albania povera e senza speranza ad un’America promettente e salvatrice.

In questo capitolo tratterò i due grandi registi italiani Federico Fellini e Pier Paolo Pasolini ed il loro rapporto intenso con Dante. Entrambi scelsero il Sommo Poeta come un immaginario “compagno di strada”²⁰⁴ e come una fonte d’ispirazione importante nel corso della loro carriera cinematografica. Crearono delle opere molto personali, simboliche, espressioniste ed anche critiche che ci mostrano una volta di più il carattere moderno dell’opera dantesca.

²⁰¹ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 27s.

²⁰² Cf. Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 25.

²⁰³ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 28.

²⁰⁴ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 25.

7.1. Federico Fellini

“Tutta l’opera di Fellini,
da quella di sceneggiatore fino agli
ultimi progetti non realizzati,
si sviluppa sotto il segno di Dante
e della *Divina Commedia*.”²⁰⁵

Federico Fellini, figlio di madre romana e padre riminese, nasce a Rimini nel 1920 e, colpito da un ictus cerebrale, muore a Roma nel 1993. È uno tra i più celebri e significativi registi e sceneggiatori italiani e di tutta la storia del cinema mondiale. Fellini lavora prima come sceneggiatore e poi, per quarant’anni, come regista; precisamente dal 1950 (*Luci del varietà*) al 1989 (*La voce della luna*). Quattro dei suoi film sono premiati con un Oscar al miglior film straniero²⁰⁶. Nel 1993, pochi mesi prima della sua morte, ottiene un Oscar alla carriera.

Come risulta dal saggio di Dario Zanelli, Fellini si interessa, già da giovane, a Dante e riflette sulla possibilità di produrre un film dantesco. Vuole, però, creare un Inferno più terreno, stravolgendo ciò che nella *Divina Commedia* risulta invece perfetto:

“l’ex compagno di scuola Ercole Segà, per esempio, la riporta addirittura agli anni del liceo, quando Federico – rammenta – già sognava di poter «fare un film sull’aldilà», per poter così sostenere, in aperta polemica con Dante, che nei regni ultraterreni non esisterebbe quell’ordine perfetto, quell’infallibile rispondenza fra colpa e castigo, fra virtù e ricompensa celeste, che il Divino Poeta ha immaginato, bensì «lo stesso casino che abbiamo qui sulla terra».”²⁰⁷

7.1.1. Il rapporto tra Fellini e Dante

Anche se non esistono ancora degli studi concreti sulle concordanze tra il testo dantesco ed il corpus visivo di Fellini, molti studiosi del cinema affermano che Fellini, con i suoi luoghi e personaggi danteschi, crea una variante moderna figurata della *Divina Commedia*. Gian Piero Brunetta sostiene persino che i film felliniani *La dolce vita* ed *Otto e mezzo* sono “i film più danteschi della storia del cinema.”²⁰⁸

²⁰⁵ Brunetta, Gian Piero: *Padre Dante che sei nel cinema*, 22.

²⁰⁶ *La strada* (1957); *Le notti di Cabiria* (1958); *Otto e mezzo* (1964); *Amarcord* (1975).

²⁰⁷ Zanelli, Dario: *L’Inferno immaginario di Federico Fellini. Cose dette da F.F. a proposito de “Il Viaggio di G. Mastorna”*. Rimini: Guaraldi 1995, 14.

²⁰⁸ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 21.

Secondo Guido Fink, i mondi danteschi e felliniani si assomigliano, non per una esplicita influenza da parte del Sommo Poeta nei confronti di Fellini, ma come risultato di una certa eredità artistica e culturale e di una debole commemorazione. Fink menziona anche la citazione della dantista francese, Jacqueline Risset, che un giorno fa notare al regista quanto l'opera dantesca assomigliasse a quella sua: '*Ma non senti come tutto questo ti assomiglia, Federico?*'²⁰⁹

Lasciando da parte le ovvie differenze, Dante e Fellini, in ogni caso, hanno qualcosa in comune. Vorremmo concentrarci, quindi, su queste analogie, facendo riferimento allo studio molto interessante di Guido Fink:²¹⁰

- Sia Dante che Fellini, per esempio, inseriscono volentieri, nelle loro rispettive opere personaggi reali, personaggi che gli autori hanno incontrato o conosciuto.

- Oltre a ciò, il ruolo delle figure dantesche di Virgilio e Beatrice si ripropone in Fellini. Ricordiamo però che, in Fellini, le guide vengono uccise (come il critico-consulente in *Otto e mezzo*), o muoiono suicide (p.e. Steiner in *La dolce vita*). Di solito, Fellini, fa osservare le figure *redentrici* da una certa distanza, con una nostalgia senza speranza (p.e. la giovane cameriera sulla spiaggia alla fine di *La dolce vita*, o, la ragazza della fonte in *Otto e mezzo*). Possiamo dire, persino, che i pellegrinaggi di Fellini, contrariamente a quelli danteschi, sono dei viaggi che si allontanano *da una Beatrice* invece di portare ad un suo avvicinamento. In questo contesto anche Brunetta osserva che molti personaggi femminili assomigliano a Beatrice nella loro funzione di essere delle figure salvifiche, che sono caratterizzate da forze soprannaturali e dall'abilità di comunicare con l'aldilà. (p.e. Claudia Cardinale in *Otto e mezzo*). Per quanto riguarda la meta dei viaggi dei personaggi, Brunetta si esprime nella maniera seguente:

“C'è sempre la percezione del cinema di Fellini che il percorso materiale, il cammino dei suoi personaggi sia in realtà un *itinerarium mentis* non tanto *ad Deum*, come quello dantesco, ma verso le soglie del mistero della vita, un tentativo di stabilire un ponte con ciò che sta oltre il visibile.”²¹¹

²⁰⁹ Citato in: Fink, Guido: '*Non Senti Come Tutto Questo Ti Assomiglia?*' *Fellini's Infernal Circles*. In: Amilcare A. Iannucci (a cura di): *Dante, cinema, and television*. Toronto: University of Toronto Press 2004, 167.

²¹⁰ Cf. Fink: '*Non Senti Come Tutto Questo Ti Assomiglia?*' *Fellini's Infernal Circles*, 167ss.

²¹¹ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 22.

- Un altro punto in comune, lo ritroviamo nella scelta dell'elemento autobiografico, che consente ai due autori di riflettere sulle loro attività artistiche. Fellini lo dimostra ampiamente nei suoi film come *Otto e mezzo*, *Amarcord* o *Roma*. Dante invece richiama frequentemente alla propria memoria o alle proprie qualità artistiche, come mostrano per esempio le famose invocazioni alle muse: "O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;/o mente che scrivesti ciò ch'io vidi" (Inf. II, 7-8).

- Poi, entrambi, si interessano e criticano la religione cattolica, come era professata e concepita ai loro tempi. Certamente, Dante, contrariamente a quanto accade in Fellini, aveva, in quei tempi, dei limiti maggiori di espressione al riguardo. La Chiesa infatti, non avrebbe mai permesso un'aperta critica all'istituzione religiosa.

- Esiste un altro aspetto che può essere rilevante in una discussione sulle differenze e sulle somiglianze tra Dante e Fellini: si tratta della loro tendenza di strutturare la propria opera in cerchi. Marcello in *La dolce vita* ed Encolpio in *Satyricon*, per esempio, seguono costantemente una strada più o meno circolare, strada che sembra ricondurli dopo varie soste, stazioni ed incontri, al punto di partenza. Il pellegrino Dante, invece, dopo la discesa agli inferi più profondi, ripercorre una strada che gli permette di scalare il sacro monte del Purgatorio e, successivamente, di passare da un cielo all'altro. Terminato questo viaggio, Dante torna alla propria vita terrena da essere umano, diverso e più maturo di quanto fosse stato prima.

- Analizzando ancora le analogie e le differenze tra il Dante scrittore e il regista Fellini, dobbiamo tenere in considerazione che gli eroi di Fellini, alla fine di ogni incontro o episodio rimangono delusi o ingannati. Marcello, ad esempio, in *la Dolce vita* è abbandonato da Silvia e da Steiner e condannato poi alle proprie *routines* quotidiane. *Dante personaggio*, invece, anche se profondamente commosso o scandalizzato, procede nel proprio viaggio grazie ad una costante speranza di redenzione ed, ad ogni incontro abbandona lui stesso tutti i personaggi.

- Dentro i cerchi, sia il poeta che il regista moderno, spesso rompono la struttura narrativa convenzionale, costruendo cambi improvvisi, apparizioni dal nulla e scomparse repentine. Uno degli esempi più eclatanti nell'*Inferno* dantesco è l'episodio di Farinata e Cavalcante in cui i cambi repentini degli interlocutori sono introdotti da

segni verbali come *subitamente, allor surse, di subito rizzato* (cf. Inf. X, 28-114). Nei film di Fellini si possono osservare delle apparizioni improvvise di icone come la splendida star Sylvia in *La dolce vita*. Così queste figure sono spesso destinate, poi, a sparire nel nulla come dal nulla sono state introdotte in scena. Ciò crea un effetto di suspense nella narrazione filmica. Queste sparizioni, mancanti spesso di una spiegazione chiara, costituiscono una novità strutturale dentro le solite abitudini della narrazione cinematografica dell'epoca.

7.1.2. *L'Inferno dantesco nei film di Fellini*

Ho scelto qui tre film felliniani che apportano un forte elemento dantesco e che sono, di conseguenza, quelli più trattati in letteratura. I film scelti, *La dolce vita*, *Otto e mezzo* e *Satyricon*, serviranno come elementi dimostrativi per cui saranno trattati con maggiore attenzione. Certamente non è escluso che lo *spirito dantesco* sia ugualmente presente in altri film felliniani. Ricordiamo, per esempio, che Fellini spesso menziona Dante nei suoi film come il poeta più alto di tutti i tempi e a volte si possono scorgere dei ritratti o dei busti di Dante, come in *Amarcord* del 1973. Successivamente, tratterò un progetto di Fellini, rimasto incompiuto, che riguardava proprio la trasposizione dell'*Inferno* dantesco.

La dolce vita (1960)

“Non c'è comunque mai nulla di orrifico
nell'inferno felliniano: (...)
Fellini abita volentieri i suoi piccoli inferni
e li vede abitati da tutte le persone che ama.”²¹²

Marcello Rubini (rappresentato da Marcello Mastroianni) è un giornalista mondano romano che vive sette episodi avventurosi nella Roma della *dolce vita*. In ogni episodio, come Dante nei cerchi dell'*Inferno*, Marcello incontra nuovi personaggi che lo affiancano nel film per un breve periodo. Alcuni di essi tornano più volte, mentre altri scompaiono inavvertitamente, come sono entrati in scena, per non tornare più, sfidando tutte le aspettative dello spettatore, come abbiamo accennato prima.

Nel primo episodio il giornalista segue dall'elicottero il trasporto di un'enorme statua di Cristo verso la Città del Vaticano. Il volto zoomato di Cristo si dissolve nella maschera

²¹² Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 23.

di un dio orientale indossata da un ballerino di un *night-club*. Nel locale si trova Marcello che sta cercando nuove notizie sui ricchi e bei frequentatori del night. Dopo aver lasciato il locale, incontra la ricca ereditiera Maddalena con cui passa una notte d'amore a casa di una prostituta. Quando Marcello ritorna a casa, vi trova la fidanzata Emma, morente dopo un tentativo di suicidio e riesce a soccorrerla appena in tempo. Nel secondo episodio Marcello incontra l'attrice Sylvia (rappresentata da Anita Ekberg) e ha luogo la famosa scena del bagno nella fontana di Trevi.

Nell'episodio successivo Marcello viene chiamato in un paese di campagna dove due bambini affermano di aver visto un'apparizione della Madonna. In questi primi episodi sono molto forti le riflessioni da parte del regista per quanto riguarda la società dell'epoca e la religione cristiana. Fellini non accusa, ma disegna un quadro sociologico molto preciso in cui la chiesa cattolica tradizionale perde di potere e diventa sostituibile: "Realizzato alla fine degli anni cinquanta, quando in Italia il regime democristiano risulta pienamente consolidato, *La Dolce Vita* rivela che dietro al cristianesimo di facciata della nazione si nasconde il mostro della Roma pagana."²¹³ Pagano in questo senso è lo stile di vita, libero, di Marcello che preferisce le avventure amorose, le orge ed il concubinato ai valori cristiani del matrimonio e della famiglia. Da questo punto di vista, anche l'adorazione della *diva* cinematografica è un rito pagano così come anche il fanatismo religioso dopo una falsa apparizione della Madonna.²¹⁴ Come Dante, Fellini parla di ciò che era diventato il cattolicesimo nel suo tempo e mostra i vani valori profani ai quali la gente disperata si aggrappa.

In un altro episodio, Marcello ed Emma sono invitati ad un ricevimento a casa di Steiner dov'è riunito un gruppo di intellettuali ed artisti. In questo episodio si ritrovano tre celebri personaggi dell'epoca che Fellini conosceva e che rappresentano loro stessi nel film. Per esempio, parliamo di Leonida Repaci²¹⁵, Anna Salvatore²¹⁶ e Laura Betti²¹⁷. Come sappiamo, anche Dante colloca dei conoscenti nella propria opera;

²¹³ Massetti, Gianfranco: *La dolce vita. Federico Fellini*. In: Activcinema. La rivista attiva di archeologia cinematografica, online, http://www.activitaly.it/immaginicinema/fellini/la_dolce_vita/la_dolce_vita_fellini_2.htm (20.04.2010).

²¹⁴ Cf. Massetti, Gianfranco: *La dolce vita. Federico Fellini*. In: Activcinema. La rivista attiva di archeologia cinematografica, online, http://www.activitaly.it/immaginicinema/fellini/la_dolce_vita/la_dolce_vita_fellini_2.htm (20.04.2010).

²¹⁵ Leonida Repaci (1898-1985): scrittore e pittore italiano.

²¹⁶ Anna Salvatore (1923-1978): pittrice, scultrice e scrittrice italiana.

²¹⁷ Laura Betti, pseudonimo di Laura Trombetti (1927-2004): attrice e cantante italiana di cinema e di teatro.

pensiamo ad esempio a Cavalcante Cavalcanti, padre del suo amico Guido Cavalcanti (cf. Inf. X).

Steiner ha una famiglia felice, una casa bella, successo nel lavoro ed un giro d'amici intellettuali. Egli, sembra così, aver raggiunto ogni meta possibile. È un amico intimo di Marcello e rappresenta, per Marcello stesso, un'importante figura di riferimento e di fiducia, che gli dà spesso dei consigli e lo incoraggia. È quindi ovvia la somiglianza del suo ruolo con quello di Virgilio. Steiner si trova, fermo, sulla giusta strada, sa quello che fa e giudica con molta ragione. Per Marcello è un punto fermo in un mondo turbulento e caotico, in cui, intraprendere una strada sbagliata è, per lui, molto facile. La vita di Steiner non è, però, così armonica e perfetta come può sembrare e questo personaggio, all'inizio tanto positivo, degrada in un maniaco assassino dei propri bambini e, alla fine, muore suicida.

Cercando di scrivere un articolo, in una trattoria, Marcello entra in conversazione con Paolina, un'adolescente cameriera umbra. Subito, il giornalista è colpito dalla sua bellezza giovane ed innocente e la paragona agli angeli dipinti nelle chiese umbre. Sarà una figura molto simbolica verso la fine del film. Nel quinto episodio Marcello incontra suo padre in via Veneto e vanno insieme in un *night-club*. Nell'episodio successivo, Marcello partecipa ad una festa in un castello, litiga gravemente con Emma ed accade la tragedia in casa di Steiner. Nel settimo ed ultimo episodio ha luogo in una casa una grande festa che verso la fine degenera in un'orgia. La mattina successiva, il gruppo di amici fa una passeggiata lungo una spiaggia e vede un enorme animale marino.

Lì, Marcello rivede Paolina, la cameriera umbra della trattoria che gli vuole comunicare qualcosa con dei gesti, ma lui non capisce, non la riconosce nemmeno e si volge altrove per poi allontanarsi con il gruppo. Paolina è, come Beatrice, quella figura angelica che richiama *l'uomo smarrito*, con la voce della purezza e della speranza, per ricondurlo alla *diritta via*.²¹⁸ Marcello invece non la cerca e la evita. Lei, invece, nonostante tutto, non perde la propria misericordia, ma saluta l'uomo benevolmente : “(...) gli fa ciao ciao con la mano da fatina buona e sorride.”²¹⁹

²¹⁸ Cf. Giacobelli, Enrico: *Tutti i film di Federico Fellini*. Torino: Lindau 2002, 90.

²¹⁹ Giacobelli: *Tutti i film di Federico Fellini*, 90.

Otto e mezzo (1963)

“Di Dante la critica aveva parlato
in riferimento a certe sequenze
di *Otto e mezzo*”²²⁰

Guido Anselmi, un celebre regista (rappresentato da Marcello Mastroianni), sta preparando un nuovo film, ma si trova in uno stato di smarrimento e di mancanza d'ispirazione. È un film molto autobiografico che rispecchia la crisi che Fellini ha dopo l'ondata di successo dei film precedenti. Fino a quel momento erano appunto otto i film che aveva girato, più un piccolo episodio. Il regista ha l'impressione di non aver più niente da dire dopo *La dolce vita*, quando gli viene finalmente in mente l'idea di questo film. Fellini sceglie il proprio amico, confidente e *compagno di burle*, Mastroianni come proprio *alter ego*.²²¹ Sia questo film che la *Commedia* dantesca sono molto auto-riflessivi, come abbiamo già accennato. Anche Dante colloca se stesso come personaggio principale nella propria opera per assimilare così l'attuale situazione in cui si trova. Dante invoca le muse per la stesura della *Commedia* e Guido, non molto diversamente, invoca delle belle attrici che gli siano d'ispirazione. “Soltanto alla fine delle riprese Fellini finì per ammettere quello che tutti ormai avevano capito: che era lui il vero protagonista del film.”²²² Come Dante, Fellini fa un'opera sul proprio universo e la propria coscienza.²²³

Guido si trova a trascorrere un periodo di cura in una stazione termale allo scopo di ritrovare il proprio spirito creativo e per dare una forma precisa al proprio progetto cinematografico. Dimorando in quel luogo, non trova quella pace e quella concentrazione di cui ha bisogno. Infatti, incontra molte persone coinvolte nella produzione del film, come il consulente-critico, il produttore, gli assistenti, gli attori e le attrici. Oltre ad essi incontra dei conoscenti e lo vengono a trovare anche la sua amante e la propria moglie. Inoltre gli tornano alla mente, come fantasmi, i genitori morti ed anche alcuni ricordi della propria infanzia. Gli avvenimenti reali nel film, sono intrecciati con dei ricordi, dei sogni e con delle scene immaginarie che appaiono all'improvviso davanti agli occhi del protagonista regista. Anche qui troviamo l'elemento dantesco nei vari personaggi ed alcuni episodi che si succedono in modo, a volte, repentino ed unico.

²²⁰ Costa: *L'inferno rivisitato*, 50.

²²¹ Cf. Giacobelli: *Tutti i film di Federico Fellini*, 101.

²²² Giacobelli: *Tutti i film di Federico Fellini*, 101.

²²³ Cf. Giacobelli: *Tutti i film di Federico Fellini*, 106.

Questo film ci offre una bellissima scena di puro spirito dantesco: due schiere di bagnanti, avvolti in lenzuola e asciugamani bianchi, scendono delle scale, recandosi ai bagni termali. I vapori delle terme colmano lo spazio come veri e propri fumi infernali. In mezzo alle scale c'è un signore, con il torace nudo, che ricorda ai bagnanti dove si devono recare, proprio come se fosse il diavolo Minosse in persona. Questo episodio è accompagnato da una voce come da altoparlante: sentiamo per esempio '*127 docce e fanghi, 147 massaggi, 149 inalazioni ecc.*' È un fantastico esempio di come le immagini dantesche possono essere trasposte modernamente senza sembrare scontate e senza perdere l'atmosfera dell'originale.

In *Otto e mezzo* possiamo scorgere in Claudia Cardinale la figura di Beatrice; l'attrice rappresenta se stessa nel film. Quando per la prima volta appare a Guido, gli offre un bicchiere d'acqua sorridendo in modo benevolo. Colpisce la sua straordinaria bellezza naturale che le dà una sembianza angelica. "Claudia è un simbolo inascoltato di purezza e autenticità, parente della ragazza della trattoria nel finale della *Dolce vita*."²²⁴ La seconda volta appare in un sogno notturno e sistema la stanza di Guido come se fosse la sua vita. Dice: '*Voglio far ordine*'. Quando Guido incontra finalmente l'attrice in persona, fanno una passeggiata in macchina e si sviluppa un dialogo. Lui le dice che era arrivata in tempo e che lui era un tipo che '*cambia strada ogni giorno per la paura che ha di perdere quella giusta*.' Lui la vuole per la parte della ragazza della fonte che dà l'acqua per guarire. Sarà vestita di bianco e con i capelli lunghi. Per lui è '*giovane e antica, bambina e già donna, autentica e solare*' e le dice riferendosi alla sua parte: '*non c'è dubbio che sia lei la sua salvezza*'. Quando non sa cosa rispondere alla conferenza stampa sul suo nuovo film, si nasconde disperatamente sotto un tavolo e la chiama, fiduciosamente, '*Claudia, dove sei?*'.

Una figura virgiliana la ritroviamo invece nel critico-consulente. Quest'ultimo contesta senza tregua il progetto di Fellini allo scopo di migliorarlo con i propri consigli intellettuali. Non è però un personaggio positivo: è un rompiscatole insopportabile che Guido, verso la fine del film, nella propria immaginazione, impiccherà simbolicamente. In *Otto e mezzo* anche la religione è un tema centrale. Un ricordo dell'infanzia riporta Fellini alla scuola cattolica che frequentava allora e gli fa rivivere l'episodio di quando mentre assisteva, in compagnia di altri monelli, ad uno spogliarello di Saraghina, una

²²⁴ Giacovelli: *Tutti i film di Federico Fellini*, 102.

donna enorme e selvaggia che abitava sulla spiaggia, venne catturato dai preti. Per questa sua colpa fu costretto ad una umiliazione che rientrava nelle punizioni inflitte da parte dei preti. Gli dissero tra altro: *‘Ma non lo sai che la Saraghina è il diavolo?’*. Fellini, mostrando un cardinale anziano di altissima autorità con il busto nudo e fragile nei bagni termali, lo fa certamente sembrare più umano e debole rispetto al suo ruolo quotidiano.

Satyricon (1969)

“(…) la lugubre piscina di Trimalcione,
dove i bagnanti a mezzo busto paiano
dannati dell’inferno dantesco, come
nella piscina termale di 8 ½ .”²²⁵

Pur essendo questo film liberamente tratto dall’omonima opera di Gaio Petronio, scrittore latino del primo secolo dopo Cristo, troviamo molti richiami all’opera dantesca ed un’abbondanza di immagini che si riferiscono all’*Inferno*.

Encolpio, un giovane romano che vive nella Roma imperiale dei Cesari, deve cedere all’*amico-nemico* Ascilto l’efebo Gitone, di cui entrambi sono innamorati. Inizia quindi una serie di avventure: partecipa a banchetti; diventa schiavo su una nave; viene sposato ad un pirata; ritrova Ascilto; incontra una bella schiava ed una ninfomane; rapisce un semidio; combatte contro il Minotauro; perde e ritrova nuovamente la propria virilità e dopo la morte di Ascilto si imbarca finalmente su una nave dal destino incerto.

Come l’opera dantesca, questo film ha uno sfondo sociologico importante che tematizza la decadenza morale dell’epoca. Parla anche di nuove classi sociali, come quella dei nuovi arricchiti, come lo è Trimalcione, che pur avendo tutte le ricchezze materiali rimane volgare nel proprio comportamento. Vediamo, per esempio, che la propria incapacità di comporre versi lo costringe a copiare di nascosto i grandi autori.

Anche in questo, come accade in molti film felliniani, il regista fa incontrare i protagonisti con i vari personaggi, in episodi diversi, mentre procedono per la loro strada. Torniamo però subito ai concreti richiami danteschi del film: la prima scena dantesca che ritroviamo è proprio quella più oscena di tutta la *Commedia*, per cui è ancora più sorprendente. Ci riferiamo allo spettacolo teatrale del comico Vernacchio,

²²⁵ Giacovelli: *Tutti i film di Federico Fellini*, 127.

mascherato da un specie di diavolo-pagliaccio, con una coda ed il trucco buffo, che con i suoi peti volgari rimanda a Barbariccia, il diavolo dantesco nel cerchio dei barattieri che *fa del cul trombetta* (cf. Inf. XXI, 139).

La seconda scena dantesca ci si presenta con un edificio a più piani provvisto di una scala centrale che conduce ai livelli più alti. Sembra proprio una voragine di tipo infernale: i piani diventano dei cerchi; le abitazioni delle bolge tristi e gli abitanti, povera gente e prostitute, hanno tutte le sembianze dei diavoli e dei dannati. Nella stessa scena, quando Encolpio sale le scale in compagnia di Gitone, gli posa in maniera paterna e benevola il braccio sulle spalle, in modo da sembrare Dante e Virgilio in viaggio per gli inferi. In varie scene del film vediamo dei personaggi seminudi giacenti miseramente sulla terra, elemento ricorrente che ci fa ricordare l'*Inferno* dantesco. In particolare vorremmo menzionare la scena, citata sopra, della piscina di Trimalcione che ritroviamo al suo sontuoso banchetto. Trimalcione troneggia su una piscina, affollata di persone a busto nudo, in fila, che saltano, forse, in suo onore. Questo gesto innaturale, forzato e collettivo li fa sembrare dei dannati danteschi nell'atto di scontare la propria pena.²²⁶

Quello che di dantesco ci colpisce in questo film, oltre agli episodi, è il paesaggio. È uno scenario cupo con delle vedute varie: una volta la terra evapora come i fumi infernali; un'altra volta vediamo delle cime rocciose oppure una pianura sabbiosa e non manca affatto il fuoco infernale. Anche i colori usati da Fellini sono *infernali*: è molto presente sia il rosso fuoco che il grigio-azzurrognolo. Ci si presentano dei fantastici cieli rossi e grigi con delle nuvole dense che non fanno passare la luce. Possiamo dunque affermare che una trasposizione cinematografica-letterale dell'opera dantesca, potrebbe sicuramente ispirarsi alla scenografia di questo film e trarne giovamento.

²²⁶ Cf. Giacobelli: *Tutti i film di Federico Fellini*, 127.

L'Inferno mai realizzato di Fellini

“Si tratta di un brogliaccio dantesco di Federico Fellini, quello che ci resta di uno dei tanti progetti non realizzati dal maestro.”²²⁷

L'*Inferno* dantesco diventa un vero e proprio Inferno per Fellini: dei produttori americani, e persino giapponesi, lo assillano, richiedendo al regista italiano più importante dell'epoca un adattamento cinematografico dell'opera di Dante Alighieri. Una volta un committente americano gli disse che sarebbe stato suo dovere, come regista italiano, di spiegare agli americani il vero significato del viaggio di Dante, e che solo un italiano e soprattutto un regista italiano talmente stimato in America come era lui, poteva interpretare. L'*Inferno* sarebbe dovuto diventare una puntata speciale televisiva della serie *Block-notes di un regista* per la televisione nazionale italiana RAI. Tutto quello che è rimasto di questo vago progetto di Fellini, sono alcuni appunti, pubblicati da Lietta Tornabuoni²²⁸, in cui il regista descrive come resiste disperatamente alle pressioni effettuate da parte di alcuni *produttori ignoranti, di giornalisti mielosi e di rappresentanti legali di compagnie televisive, misteriosamente potenti*. Senza sosta queste figure cercano così di sedurlo per firmare un contratto prestigioso per un film che in realtà non vuole realizzare. Fellini racconta che, in questa situazione, si sente come un pupazzo nelle mani di imprenditori ansiosi e agitati.²²⁹

Anche se non accetterà mai il progetto, per vari motivi, il regista non può evitare una certa tentazione che prova di fronte ad una propria interpretazione dell'opera dantesca. Fellini immagina, per esempio, 'Caron dimonio con gli occhi di bragia' (Inf. III, 109) come un vecchio mendicante che abitava in una barca abbandonata sulla spiaggia di Rimini che, in un giorno di nebbia, urla ai bambini di Rimini, la famosa citazione 'Guai a voi, anime prave!' (Inf. III, 84).²³⁰

In un'intervista con Giovanni Grazzini, Fellini spiegava alcuni motivi che avevano portato al rifiuto della proposta. Il progetto in sé incuriosiva ed impressionava il regista, il quale provava una certa tentazione e voglia di fare un cortometraggio con delle immagini frammentarie, con delle immagini tratte da un manicomio. Immaginava di

²²⁷ Costa: *L'inferno rivisitato*, 48.

²²⁸ Cf. Tornabuoni, Lietta (a cura di): *Federico Fellini*. Zürich: Diogenes 1995, 75ss.

²²⁹ Cf. Tornabuoni: *Federico Fellini*, 75ss.

²³⁰ Cf. Tornabuoni: *Federico Fellini*, 75ss.

rappresentare gli inferi in una dimensione psicotica, ispirandosi ai quadri di Signorelli, Giotto, Bosch e ad alcuni disegni di malati mentali. Voleva creare un inferno stretto, monotono, scomodo e piccolo. Il produttore che propone la *Divina Commedia*, pensa invece alle illustrazioni di Doré, alle immagini di una nebbia densa, di corpi nudi e di draghi fantascientifici.²³¹

Come dice invece il regista in un'intervista, un'opera d'arte si crea soltanto nella propria forma e, secondo Fellini, trasposizioni del genere, come erano state a lui proposte, risultavano mostruose, ridicole e perverse. In generale, il regista preferiva la sua originalità e il materiale prodotto era concepito da lui e per il suo cinema. Fellini, come grande artista, non accettava compromessi di tipo commerciale e di cattivo gusto che avrebbero snaturato la sua espressività. Per Fellini, il cinema poteva vivere tranquillamente senza letteratura, perché aveva bisogno soltanto di autori cinematografici, autori, che si sapevano esprimere nei ritmi e nelle cadenze proprie del film. Il film è per Fellini un'arte autonoma, non dipendente da fonti letterarie. Ogni opera d'arte vive, secondo il regista, nella dimensione in cui è stata progettata ed in cui ha trovato la propria espressione. In un'opera letteraria i fatti hanno un'importanza specifica ed è importante ciò che costituiscono. Nel film, invece, è importante il significato che ad essi si attribuisce nella loro interpretazione. Conta allora il sentimento che trasmettono, la fantasia, l'atmosfera, la luce. L'interpretazione letteraria dei fatti, secondo Fellini, non ha nessuna relazione con la sua interpretazione filmica. Sono due modi di espressione completamente diversi.²³² È comunque vero che Fellini, in alcuni suoi film, si basa su una fonte letteraria, come per esempio accade in *Satyricon* e in *Casanova*.

Anche Farassino, nel suo saggio, tratta la relazione personale del regista con Dante ed anche lui apporta una spiegazione per il rifiuto deliberato da parte di Fellini di fronte al progetto di una trasposizione dell'*Inferno* dantesco:

“Fellini amava Dante, e Roberto Benigni ricorda che spesso, durante la loro collaborazione, gli faceva leggere o declamare «per diletto» qualche pagina della *Commedia*. Ma forse proprio per questo egli rifiutò sempre di realizzare quella *Divina Commedia* che De Laurentiis gli chiedeva insistentemente.”²³³

²³¹ Cf. Grazzini, Giovanni (a cura di): *Fellini über Fellini*. Zürich: Diogenes 1984, 25ss.

²³² Cf. Grazzini: *Fellini über Fellini*, 25ss.

²³³ Farassino: *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, 86.

7.2. Pier Paolo Pasolini

“Non c’è momento della produzione cinematografica pasoliniana – da *Accattone* a *Salò* – Che non rinvii o includa la presenza del modello dantesco.”²³⁴

Pier Paolo Pasolini, primogenito di un ufficiale romagnolo e di una maestra friulana, nasce nel 1922 nella zona universitaria di Bologna e muore assassinato nel 1975 ad Ostia. È uno scrittore, poeta, linguista, giornalista e cineasta con molto successo anche nell’ambito internazionale. È considerato come uno dei maggiori artisti ed intellettuali italiani del XX secolo. La sua vita è marcata da una continua sperimentazione esistenziale, ideologica e linguistica. Avendo accresciuto la propria fama come poeta e scrittore in Italia negli anni 1950, dagli inizi degli anni 1960 in poi diresse buona parte della propria energia creativa verso la cinematografia.

7.2.1. Il rapporto tra Pasolini e Dante

Nella propria opera cinematografica, come anche nella scrittura (p.e. *La divina Mimesis* del 1975), Pier Paolo Pasolini si riferisce frequentemente alla *Divina Commedia* e soprattutto all’*Inferno*. Anche Patrick Rumble sostiene: “(...) in the italian culture of the last century, there is no other figure who so often returned to Dante – especially the Dante of the *Inferno*.”²³⁵ Proprio il suo primo film, *Accattone* (1961), ed il suo ultimo, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), si caratterizzano da una forte relazione con l’*Inferno* dantesco. Antonio Costa effettua un paragone calzante per quanto riguarda la somiglianza tra le figure di Dante e di Pasolini: “Pasolini ha con «padre Dante» non pochi tratti in comune: la passione civile, un’attenzione lucida ai problemi della lingua, una storia di persecuzioni in vita e una sorta di beatificazione *post mortem*.”²³⁶

L’influenza di Dante non si limita alle solite citazioni o ai meri prestiti tematici, è piuttosto un modello che dà forma e struttura all’opera di Pasolini. *La Divina Commedia*, oltre ad offrire l’immagine di un poeta offeso ed adirato, esiliato da maligni poteri politici, con cui Pasolini si poteva identificare, fornì al regista un’architettura, una sorta di contenitore prefabbricato per porci dentro la propria narrazione di un’Italia

²³⁴ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 23.

²³⁵ Rumble, Patrick: *Dopo Tanto Veder: Pasolini’s Dante after the Disappearance of the Fireflies*. In: Amilcare A. Iannucci (a cura di): *Dante, cinema, and television*. Toronto: University of Toronto Press 2004, 153.

²³⁶ Costa: *L’inferno rivisitato*, 55.

corrotta, i cui cittadini erano sedotti da una società consumistica e peccatrice. Dante fornisce a Pasolini un modello di poesia civile, un modo di scrivere in maniera partecipativa ed interessata.²³⁷

Patrick Rumble riporta l'ultima intervista con Pasolini (con Furio Colombo) la sera del 1 novembre 1975. Un brano della quale dice: "Voglio dire fuori dai denti: io scendo all'inferno e so cose che non disturbano la pace di altri. Ma state attenti. L'inferno sta salendo da voi. È vero che sta venendo con maschere e con bandiere diverse. (...)"²³⁸

7.2.2. *L'Inferno dantesco nei film di Pasolini*

Poiché i riferimenti a Dante sono assai numerosi, ci limiteremo ad una piccola panoramica di esempi più chiari e più trattati nella letteratura. Oltre a ciò prenderemo in esame elementi specificamente infernali, con sporadici riferimenti alle altre cantiche e soltanto nel caso in cui costituiscano elementi importanti per la comprensione del film.

Accattone (1961)

"Ispirato all'*Inferno* è il deambulare
dei suoi ragazzi di vita lungo le borgate romane,
vere e proprie varianti dei gironi infernali."²³⁹

Vittorio Cataldi, soprannominato *Accattone*, è un ragazzo di strada delle borgate romane che vive tra criminalità e prostituzione. Non lavora e si fa mantenere da Maddalena, una prostituta. Quando però la ragazza finisce in prigione, Accattone perde la fonte del proprio sostentamento e soffre la fame. Un giorno si reca a casa della moglie, che aveva abbandonata, ma, dopo un tentativo di riavvicinamento, viene da questa respinto. Incontra poi la giovane ed ingenua Stella. Accattone, per raggiungere i propri fini, cerca di far prostituire anche lei, ma se ne innamora, decide così di cambiare vita e di trovare un lavoro onesto. Il ragazzo però, non potendosi adattare alla vita normale, dopo un primo giorno di faticoso lavoro, ricomincia a rubare. Muore in strada, dopo un furto, fuggendo dalla polizia.

Per la comprensione del film è fondamentale la didascalia inizialmente presente, tratta non dall'*Inferno*, ma dal *Purgatorio* dantesco: "Tu te ne porti di costui l'eterno/per una

²³⁷ Cf. Rumble: *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies*, 153ss.

²³⁸ Rumble: *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies*, 163.

²³⁹ Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 23.

lagrimetta che 'l mi toglie'" (Purg. V, 106-107). È l'episodio di Buonconte di Montefeltro che racconta della disputa tra un angelo ed un diavolo, avvenuta dopo la sua morte perché entrambi ne volevano l'anima. L'angelo, da parte sua, la reclamava a causa del pentimento che Buonconte aveva avuto prima di morire, mentre il diavolo protestava sostenendo che non era giusto che una vita di peccato potesse essere perdonata soltanto per effetto di un pentimento. L'angelo vince ed il diavolo si vendica sul corpo di Buonconte, facendolo straziare e trascinare dalla corrente impetuosa di un fiume e dalla furia di un violento temporale. Anche la storia di Accattone, un misero ladro e protettore di prostitute che, alla fine, muore in un banale incidente di motocicletta, è una storia di salvezza e redenzione. Le ultime parole di Accattone, pronunciate prima di morire: *'mò sto bene'* sono un'asserzione che corrisponde *alla lagrimetta* di Buonconte, che segnala la propria salvezza, anche se è una salvezza che può sembrare ingiusta.²⁴⁰

Un'altra citazione chiave dantesca si trova quando una prostituta anziana, osservando Accattone che sta per introdurre l'innocente Stella nella vita della prostituzione, dice: *'lasciate ogni speranza voi ch'entrate'* (cf. Inf. III, 9) In un altro momento del film, quando Stella sta lavando alcune bottiglie riciclate, Accattone le dice: *'Stella, indicami er cammino'*. Qui la referencia al primo canto dell'*Inferno* ed il valore simbolico del nome di *Stella*, la fanno diventare una donna angelica di tipo stilnovistico, una specie di *Beatrice delle Borgate*.²⁴¹ Giustamente Brunetta scrive: "Come nell'opera dantesca, la salvezza può essere simboleggiata dall'apparizione repentina di una figura angelica."²⁴²

In questo film, Pasolini degrada Roma ad un inferno consumistico. Nell'introduzione alla sceneggiatura di *Accattone*, descrivendo le periferie e le borgate romane, Pasolini menziona esplicitamente l'*Inferno* dantesco: *conosco, oltre il quartiere dove abitiamo, altri cento quartieri, alti e turrati come Città di Dite*.²⁴³

²⁴⁰ Cf. Rumble: *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies*, 156s.

²⁴¹ Cf. Rumble: *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies*, 157.

²⁴² Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 23.

²⁴³ Citato in: Brunetta: *Padre Dante che sei nel cinema*, 23s.

Mamma Roma (1962)

“Un Dante romanesco e
sottoproletario come simbolo
e veicolo della poesia della borgata.”²⁴⁴

Mamma Roma, una prostituta romana, ha un figlio, Ettore, che ignora la professione della madre. Quando la donna si libera del suo protettore, inizia una nuova vita, cerca un altro lavoro e si trasferisce. Il protettore, però, la ritrova e Mamma Roma deve tornare alla sua vita di prima. Quando ad Ettore viene rivelata la vera natura della professione di sua madre, questi incomincia a delinquere. È arrestato per un furto e nella sua cella fa conoscenza con un anziano detenuto che ogni giorno, per passare il tempo, legge un po' della *Divina Commedia*. Quando Ettore sente recitare alcuni versi del IV canto dell'*Inferno*, reagisce violentemente ed è portato via dalle guardie. La sua morte in delirio sembra un martirio che lo fa diventare, accanto ad Accattone, un altro dei santi pasoliniani degli inferi.²⁴⁵

Uccellacci e uccellini (1966)

“(…) una sola inquadratura di *Uccellacci e uccellini*,
(…) bastava a rivalutare il dantismo nella sua divertente
assurdità, nei suoi aspetti fantasiosamente maniacali,
surrealisticamente eruditi, disinvoltamente anacronistici.”²⁴⁶

Totò e Ninetto, padre e figlio, camminano per le periferie e le campagne di Roma ed incontrano un corvo parlante comunista. Il corvo racconta loro la storia di due monaci francescani (sempre interpretati da Totò e Ninetto), che hanno il compito di evangelizzare i falchi ed i passeri. I due frati cercano di evangelizzare le due specie di uccelli, fallendo però, infatti non possono porre fine alla loro rivalità naturale. Pasolini stesso scrive che Totò e Ninetto rappresentano gli italiani innocenti che sono intorno a noi, che non sono coinvolti nella storia, che stanno acquisendo il primo barlume di coscienza; che avverrebbe quando incontrano il marxismo nelle sembianze del corvo.²⁴⁷

Dopo questo racconto del corvo, il viaggio di Totò e Ninetto continua ed assume caratteristiche dantesche tramite gli incontri che avvengono con i vari personaggi lungo la loro strada. Incontrano, per esempio, dei proprietari terrieri che gli proibiscono

²⁴⁴ Farassino: *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, 83s.

²⁴⁵ Cf. Rumble: *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies*, 157.

²⁴⁶ Farassino: *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, 83.

²⁴⁷ Cf. Pier Paolo Pasolini: *Capolavori italiani*. In: L'Arca società editrice de *l'Unità*, maggio 1995, online, http://www.pasolini.net/cinema_uccellacci.htm (20.04.2010).

l'accesso alla loro proprietà; parlano con una famiglia che vive in condizioni molto povere; vedono per strada un gruppo di attori itineranti; incontrano i partecipanti al *Primo convegno dei dantisti dentisti* (l'inquadratura che menziona Farassino, vedi citazione, è certamente questa); si ritrovano di fronte ad un uomo d'affari che chiede a Totò di restituire dei soldi; vanno ai funerali di Togliatti e incontrano la prostituta Luna. I due protagonisti, ormai stanchi delle chiacchiere intellettualistiche del corvo, verso la fine del film, lo uccidono e lo mangiano.

La metafora dantesca consiste nel pellegrinaggio e nella relazione pedagogica tra Dante, il pellegrino e la guida. Abbiamo qui rappresentato un trio, composto da padre, figlio e corvo *saggio* che percorrono, camminando, un'autostrada da poco costruita in mezzo ai terreni incolti dell'Italia moderna.²⁴⁸ Vorrei menzionare anche la ragazza di Ninetto, in costume d'angelo che appare alla finestra e che assomiglia alla donna angelica dantesca.

Salò o le 120 giornate di Sodoma (1975)

“L'inferno che mi sono
messo in testa di descrivere
è stato semplicemente
già descritto da Hitler”²⁴⁹

Il film *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, o denominato semplicemente *Salò-Sade* o *Salò* del 1975 è l'ultimo film scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini, ucciso lo stesso anno. È un film esplicitamente ispirato al romanzo del Marchese De Sade *Le centoventi giornate di Sodoma*, ma il regista scelse come ambientazione la *Repubblica di Salò* dell'Italia settentrionale durante l'occupazione nazi-fascista negli anni 1944/45. Il potere fascista funge soltanto da simbolo, per richiamare qualsiasi altro potere. L'eccesso sadico e l'esperienza storica del fascismo e dell'olocausto diventano anche delle metafore per la cultura totalitaria di consumo italiana ed europea. Per creare un'antitesi a questa cultura di consumo, Pasolini creò un'opera *non-consumabile*, varcando il limite di quello che uno spettatore può sopportare di vedere. “Pasolini's camera records in clinical and sadistic detail the scenes of horrifying perversions, coprophagia, the burning and mutilation of genitalia, the gouging of eyes, scalpings.”²⁵⁰

²⁴⁸ Cf. Rumble: *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies*, 157.

²⁴⁹ Pasolini, Pier Paolo: *La Divina Mimesis* (1975). Milano: Mondadori 2006, 30.

²⁵⁰ Rumble: *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies*, 159.

Pasolini, organizzando il materiale sadico secondo un modello da inferno dantesco, strutturò il suo film in quattro gironi. Come accade nell'opera di Dante, l'intensità delle pene aumenta anche qui nel passaggio da un girone all'altro. Appena uscito, il film cadde immediatamente nelle maglie della censura e fu distribuito, poi, con molti tagli che permangono fino ad ora. Fino ad oggi è una delle opere più discusse nella storia del cinema e, per la rappresentazione esplicita di stupro, tortura ed omicidio è vietata in molti paesi. Antonio Costa scrive: "(...) credo di non conoscere, davvero, rivisitazione meno scolastica e meno convenzionale dell'*Inferno* dantesco."²⁵¹

In questo capitolo mi baserò sul lavoro di Gabrielle Lesperance, che analizza il film in un'ottica particolare, attraverso il filtro della *Divina Commedia*. "(...) through the filter of the *Divine Comedy*, with the goal of offering a new perspective on a film which all too frequently in the past has been maligned as some psychotic, homosexual, sadomasochistic fantasy."²⁵²

La sinossi

Quattro rappresentanti di tutti i poteri, un Duca (nobiliare), un Monsignore (ecclesiastico), un Presidente (economico) e una Sua Eccellenza (giudiziario) fanno sequestrare una schiera di ragazze e di ragazzi giovani con il fine di tenerli come prigionieri schiavi per poter soddisfare le loro perversioni sessuali e disporre illimitatamente dei loro corpi. Il film è diviso in quattro parti: l'Antinferno e tre gironi (*il Girone delle Manie, il Girone della Merda, il Girone del Sangue*). Tre meretrici ricoprono la funzione di narratrici e hanno il compito di aprire ogni girone con un racconto sulle proprie esperienze sessuali in una stanza chiamata *Sala delle Orge*. Le storie delle narratrici devono stimolare le fantasie sessuali dei Signori ed *insegnare* ai ragazzi come soddisfare i desideri di essi. Una quarta donna accompagna le narratrici al pianoforte con la funzione di "estetizzare ulteriormente il loro racconto crudo, pornografico e compiaciuto"²⁵³ I giovani si dividono in quattro gruppi: le vittime, i soldati, i collaborazionisti e la servitù.

²⁵¹ Costa: *L'inferno rivisitato*, 57.

²⁵² Lesperance, Gabrielle: *Beginning to Think about Salò*. In: Amilcare A. Iannucci (a cura di): Dante, cinema, and television. Toronto: University of Toronto Press 2004, 97.

²⁵³ Murri, S.: *Salò o le centoventi giornate di Sodoma. Le vicende narrate nel film*. In: Il Castoro-l'Unità 1995, online, http://www.pasolini.net/cinema_salo.htm (17.01.2010).

Nell'*Antinferno* i ragazzi sono catturati e portati presso una villa isolata dal resto del mondo e gli è comunicato il regolamento stabilito dai quattro Signori libertini, che sarà vigente per 120 giorni e che gli darà l'assoluto potere di vita e di morte su di loro. I giovani dovranno obbedire necessariamente alle regole ed ai desideri dei Signori. Ogni disobbedienza, rifiuto o pratica religiosa saranno punite con la morte. Il *Girone delle Manie* inizia con la narrazione della signora Vaccari e i Signori abusano dei corpi degli adolescenti, seviziandoli. Uno dei maltrattamenti in questo girone consiste nel farli camminare nudi a quattro zampe ed al guinzaglio, abbaianti come cani e di farli mangiare pezzi di cibo gettati, mentre in alcuni bocconi sono nascosti dei chiodi.

Il *Girone della Merda*, in cui si svolgono delle perversità anali ed oroanali, è aperto dal racconto della signora Maggi. Qui le vittime sono obbligate a cibarsi delle proprie feci. Il *Girone del Sangue*, narrato dalla signora Castelli, culmina nel massimo di crudeltà, terminando con carneficina e morte. Cercando di salvarsi, i ragazzi si trasformano in delatori informando i Signori delle infrazioni delle altre vittime. Successivamente, i Signori scelgono i giovani destinati alla tortura ed altri come nuovi collaborazionisti ed inizia un'orgia di torture, amputazioni, mutilazioni, uccisioni rituali ed atti sessuali necrofilii. Sono sempre tre i Signori che partecipano all'orgia di sangue come aguzzini, mentre il quarto osserva da lontano le torture con un binocolo. L'Epilogo del film mostra due giovani complici che, ormai stanchi ed assuefatti dalla situazione, cambiano canale alla radio ed improvvisano un valzer sulla canzone *Son tanto triste*, colonna sonora del film e parlano sulla loro vita privata.

Dante vs. Pasolini

Trattando questo film, è poco utile cercare affinità tra l'opera dantesca e quella pasoliniana, poiché il film si caratterizza soprattutto per le divergenze e non per le somiglianze rispetto all'*Inferno* dantesco. Per questa ragione è molto interessante, invece, individuare, dove il film contrasta con l'*Inferno* e dove si contraddicono, come vediamo qui di seguito.

Giustizia divina vs. Arbitrio umano

Nel mondo dantesco, ogni punizione, in relazione al peccato commesso, è studiata secondo il principio del contrappasso, ovvero è un principio che regola la pena che colpisce i dannati mediante il perfetto contrario della loro colpa. L'origine di questa

metodologia è la teoria che l'Inferno è stato creato allo stesso tempo del mondo e perciò anche contemporaneamente al peccato originale. Di conseguenza, l'Inferno è necessario per l'esistenza della giustizia, che può sussistere solo laddove esista un sistema strutturato di punizioni.

Nel film di Pasolini, i concetti di giustizia, di delitto e di punizione dipendono, come anche nella *Commedia*, da una struttura spaziale e simmetrica. Qui, la perfetta giustizia dantesca diventa una giustizia apparente che sparisce completamente, mutando in arbitrarietà. Ci sono delle regole prestabilite e persino prescritte in un codice di condotta. Però, successivamente, queste regole sono trasformabili secondo la volontà dei libertini. Come menzionano nel film, loro, i potenti fascisti, sono i veri anarchici, perché possono creare e modificare le regole a seconda dei loro bisogni. Per esempio, nell'*Antinferno* l'Eccellenza stabilisce le leggi della villa in un discorso dal balcone. Una di queste regole prevede che nessun rapporto eterosessuale tra i prigionieri venga permesso. La punizione per la violazione di questa legge, per ogni prigioniero maschile, è la perdita di un dito.

Quando Enzo, uno dei soldati reclutati, è trovato in flagrante con una serva, viene fucilato con lei. In questa azione osserviamo un eccesso di punizione. Anche se i Signori hanno voluto imporre un sistema preordinato di punizione, esso è però applicato caso per caso in modo diverso. Accade inoltre che, per salvarsi, una vittima riveli una relazione segreta e che chieda al Monsignore in cosa consista la pena, non ottenendo però risposte certe. La punizione essendo concepita, dunque, in maniera mutevole rispetto al peccato; fa sì che il sistema giudiziario in Pasolini sia crudo e corrotto, che si riferisca all'autorità di poche persone e non abbia una sovrintendenza divina che vada in soccorso agli uomini. In Dante, la giustizia è pura, assoluta, svincolata da personali interpretazioni e, dunque, non modificabile.

Gabrielle Lesperance non concorda con altri autori come David Schwartz o Naomi Greene nel sostenere che Pasolini segua il *verticalismo teologico* di Dante: "(...) *Salò* does not follow Dante's principle of *theological verticalism* because the punishment is not just, and there are no blessings."²⁵⁴ Lesperance formula l'ipotesi secondo la quale la chiave per ricercare il *verticalismo teologico* in Pasolini si nasconde nel ruolo delle

²⁵⁴ Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 98.

quattro narratrici, che, invece di mediare il divino intervento verso la salvezza, ispirano soltanto una morte tortuosa.²⁵⁵

Il relativismo morale del film, come risultato di un Inferno così *imperfetto*, serve a sottolineare la perfezione e la simmetria ideologica della *Divina Commedia*. Ogni spettatore che guarderà *Salò* per la curiosità di incontrare l'*Inferno* dantesco ed il *verticalismo teologico* con il sistema di grazia e ricompensa sarà confrontato invece con il sistema contrario di *Salò*. Così l'effetto è ancora più forte di quanto avrebbe potuto essere se Pasolini avesse utilizzato il *verticalismo teologico* nella sua forma pura. La burocrazia vuole raggiungere, in questo film, una perfezione nella dominanza. Però fallisce e rivela così il limite del controllo umano. L'arbitrio nasce tramite il potere ed è estremamente organizzato in *Salò*.

Divinità vs. Apocalisse

Mentre Dante usa il numero *tre* come costante richiamo alla natura divina in cui si ritrova la perfezione, Pasolini crea la simmetria con il numero *quattro*, numero carico di una forte simbologia apocalittica. La simmetria pasoliniana è proprio l'opposto di quella dantesca, per la sua natura diabolica e non divina. Considerando il significato biblico del numero *quattro*, esso lo ritroviamo come numero centrale proprio nell'Apocalisse di Giovanni. Nella Bibbia è un numero spesso relazionato anche con il vento (Gb. 1:19 e Dn. 7:2); la punizione o distruzione che nasce dall'ira di Dio (Ez. 7:2 e Am. 1:3-2:7); le bestie (Dn. 7:3-8), e il numero di eserciti nemici o defunti (Gn. 32:7, 33:1, Gdc. 9:34, e 1Sm. 4:2).

La struttura narrativa di *Sade-Salò* presenta quattro gironi: *l'Antinferno*, *il girone delle manie*, *il girone della merda* e *il girone della sangue*. Nonostante che, sia le vittime maschili che quelle femminili, siano inizialmente 9 (3x3) 18 in totale, dopo gli omicidi di due vittime viene raggiunto il numero simbolico 16 (4x4). L'aspetto numerico viene sottolineato con una barzelletta sul cambio dei numeri da parte del Presidente. A prima vista, i narratori sembrano essere tre, però nella scena del balcone, quando l'Eccellenza discute le orge giornaliere, la pianista viene presentata tra le narratrici. La macchina da presa riprende le narratrici una dopo l'altra, mostrando la pianista come la seconda tra di loro. I personaggi si compongono allora da 4 Signori, 4 narratrici, 16 vittime [4x4], 4

²⁵⁵ Cf. Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 104.

guardie, 4 cospiratori, 4 collaborazionisti e 4 mogli/figlie, 4 servi e l'azione si svolge in 120 giorni (4 mesi). Gabrielle Lesperance afferma: "I would go so far as to suggest that Pasolini is, in fact, consciously toying with the interplay of Dante's divine threes and *Salò's* apocalyptic fours, (...)"²⁵⁶

Per quanto riguarda la simmetria in *Sade-Salò*, gli elementi sono composti secondo regole matematiche e geometriche sempre a base del numero *quattro* assumendo così una funzione e un significato ben preciso. Per questo, lo spazio è caratterizzato da costruzioni ed oggetti cubici. Persino i quadri sulle pareti della villa sono dei quadri cubisti che enfatizzano una volta di più il valore del *quattro*. Nel *girone del sangue*, Pasolini va verso un finale divino distruggendo la simmetria del quattro così egregiamente costruita nel film. La morte di Enzo segnala una riduzione da quattro a tre soldati e il numero delle narratrici diminuisce per il suicidio da parte della pianista. Le uccisioni alla fine del film sembrano sacrifici e assomigliano a quello di Cristo.²⁵⁷

Individuo vs. Collettività

Nell'*Inferno* i nomi e le identità delle ombre, con le quali Dante dialoga, hanno una grande importanza nell'opera. In *Sade-Salò* Pasolini mostra invece un'identità deforme, scomposta e disintegrata che caratterizza in maniera uniforme i personaggi del film.

Nel film di Pasolini i Signori entrano in scena seduti intorno ad un tavolo, in una stanza scura, nella quale è quasi impossibile poterli distinguere. Non è soltanto la mancanza della luce che li rende quasi uguali, sono anche i titoli molto simili con i quali si rivolgono reciprocamente (*Monsignore, Presidente, Eccellenza, Duca*) e che rivelano poco riguardo alle loro personalità o carriere, evidenziando soltanto la natura burocratica dei ruoli. Pasolini non fa nessuno sforzo per differenziarli e di conseguenza, l'atto con il quale i libertini sposano a vicenda le loro figlie, diventa qualcosa di incestuoso, turbando ancor più le loro identità e le loro relazioni.

Dopo aver elencato i nomi di tutte le vittime, i Signori smettono in seguito di nominarle. Esiste soltanto l'elenco dei delitti, elenco, nel quale, il Presidente, come un moderno Minosse, scrive i nomi ed il tipo di condanna.

²⁵⁶ Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 99.

²⁵⁷ Cf. Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 104.

Nella *Commedia*, i puniti trovano conforto e commemorazione nei loro dialoghi. Nel film di *Salò* invece, i commenti da parte delle vittime, di solito, hanno come risultato la distruzione. Le vittime sono spersonalizzate, senza nomi e senza voce. I ragazzi appaiono uguali nella loro nudità, come lo sono i guardiani per la loro uniformità.

Le narratrici, che introducono la transizione dall'*Antinferno* e successivamente agli altri gironi, rappresentano il gruppo che si distingue, più di ogni altro, per la loro complessa identità. All'inquadratura con il titolo del primo cerchio, il *Girone delle Manie*, segue quella dell'immagine della prima narratrice, la signora Vaccari, come riflesso in uno specchio quando si sta preparando per la propria entrata in scena nella *Sala delle Orge*. La prima inquadratura si presenta ancora senza referente e successivamente osserviamo un gioco di verità e di riflesso dentro questa stanza piena di specchi. Gabrielle Lesperance osserva in questa scena una crisi d'identità: "Cinematically, such a multiplicity of disparately positioned reflections already signals an identity crisis."²⁵⁸ La signora Vaccari scende le ampie scale di marmo bianco che portano nella sala. Vale a dire che la sua discesa al primo cerchio è certamente più facile di quella di Dante. In questa sala, tutti i protagonisti (ragazzi, guardie, mogli, le altre narratrici, i libertini) sono seduti contro il muro, non in maniera concentrica come si potrebbe immaginare in una disposizione circolare di un auditorium, ma lungo la forma cubo. A questo punto, la signora Vaccari inizia il proprio racconto dell'infanzia.

Il secondo cerchio, il *Girone della Merda*, inizia quasi identicamente al primo, presentando la seconda narratrice, la signora Maggi, davanti allo specchio, mentre si sta truccando. Lo spettatore la vede di spalle ed il volto soltanto come immagine riflessa. Per un gioco di apparenze e di riflessi, la Signora Maggi risulta praticamente identica alla Signora Vaccari in modo che, per lo spettatore, risulti difficile distinguerle fra loro. Ritrovando qui il termine dantesco di girone, ci si potrebbe aspettare di ritrovare i personaggi in luoghi diversi, in un cerchio nuovo. Invece, la Signora Maggi scende le stesse scale allo stesso modo, accedendo alla stessa sala dove il pubblico si trova in attesa. Elemento distintivo del girone, invece, è la nudità dei ragazzi.

La signora Maggi, dal canto suo, non inizia con l'infanzia, ma continua proprio nel punto in cui la prima narratrice ha smesso. In altre parole, la signora Maggi è proiettata

²⁵⁸ Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 101.

nel ruolo ricoperto inizialmente dalla signora Vaccari, senza distinguibile differenza tra di loro. Come sostiene Lesperance, il confine tra un'identità e l'altra è molto sottile e le stesse identità si dissolvono in una *standardizzazione prefabbricata*: "In this way, the film suggests that what passes for identity is very slippery, indeed, and here degenerates into what could be better deemed prefabricated standardizations than true identity."²⁵⁹

Poiché la signora Vaccari, la signora Maggi e la signora Castelli sono cinematograficamente costruiti come un solo personaggio diviso o fratturato, lo spettatore si aspetta l'immagine della signora Castelli in uno specchio nella transizione dal *Girone della Merda* al *Girone del Sangue*. Invece, vediamo tre dei libertini travestiti: mentre due si stanno ancora preparando davanti a uno specchio personale, il terzo sta aspettando già pronto. Gli specchi non riflettono soltanto l'immagine del Signore che si sta contemplando, ma in fondo anche quelle degli altri libertini. Pasolini colloca i tre uomini in un luogo dove non sono né attesi né benvenuti. Come osserva Lesperance, i tre libertini occupano qui uno spazio visivo tradizionalmente femminile: "In Western cinema, women are generally assigned to the centre of the frame to emphasize their 'to-be-booked-at-ness' or to the left side of the screen because this is the weaker, less active position."²⁶⁰ Oltre a ciò, il *topos* del vestibolo può essere considerato quasi esclusivamente femminile o effeminato e certamente, fino a questo momento, è stato un luogo esclusivamente femminile nel film.

I Signori non vogliono semplicemente passare all'altro sesso come gioco. Ciò lo vediamo, per esempio, quando né l'Eccellenza né il Duca, non rinunciando alla propria virilità, non si radono la barba, pur assumendo, poi, atteggiamenti femminili. L'interruzione della narrazione da parte dei libertini ribadisce la loro assoluta sovranità sopra le altre categorie; sovranità che permette loro di impadronirsi di ogni ruolo che desiderano. Questa scena non simboleggia soltanto la libertà di spazio e di sesso, permessa soltanto ai libertini, ma soprattutto serve ad enfatizzare il potere fisico dei libertini nello spazio e sullo schermo. I loro riflessi multipli negli specchi hanno come significato la riproduzione del loro potere.²⁶¹

²⁵⁹ Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 102.

²⁶⁰ Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 102.

²⁶¹ Cf. Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 102 s.

La tensione narrativa, provocata dalla sequenza del travestimento, è sciolta soltanto quando la signora Castelli, temporaneamente fuori scena, scende successivamente le scale della *Sala delle Orge* nella stessa maniera in cui lo avevano fatto le altre due narratrici, proseguendo così il rituale femminile. La presentazione del terzo cerchio proietta intenzionalmente i libertini nello spazio dei narratori per mostrare che le donne sono ugualmente colpevoli nelle torture dei Signori, perché sono coloro che inventano e suggeriscono gli stimoli e le situazioni che provocano poi le torture. In altri termini, i burocrati libertini sono sterili di idee e devono affidarsi alla narratrice per le proprie idee creative. Senza di esse i libertini sarebbero impotenti. Dopo aver stimolato l'appetito sessuale dei Signori, la presenza della creatività femminile non è più necessaria.

Peccatori vs. Innocenti

Nell'*Inferno* di Dante le anime soffrono come conseguenza dei peccati commessi in vita e, per la giustizia divina, le loro pene sono perfettamente rapportate alle loro colpe.

Pasolini, invece, capovolge questa situazione: i veri peccatori, che riuniscono nelle loro figure i tre mali dell'animo umano, ossia *l'incontinenza, la malizia e la bestialità*, hanno un potere assoluto e si rialzano in una posizione divina. Stabiliscono un sistema di giustizia come se fossero gli Dei della villa, formulando delle regole di condotta, che sono però assurde e l'opposto del significato di *giusto*. Oltre a ciò, non rispettano le stesse proprie regole e puniscono non soltanto in modo istintivo, ma anche sproporzionato ed eccessivo per la durezza delle pene. I Signori diventano qui i peccatori che puniscono invece di essere puniti. Quelli che vengono puniti sono invece dei giovanissimi ragazzi innocenti che sono stati catturati proprio con il fine essere maltrattati e puniti crudelmente. Questa innocenza si può osservare nei corpi ancora infantili e vergini, appena sviluppati dei ragazzi; nelle loro facce angeliche; negli occhi grandi da bambini. I Signori inventano sia i peccati che le pene con cieco arbitrio.

Discesa vs. Salita

In Dante, la salita significa sempre la transizione dall'*Inferno* al Purgatorio ed è fonte di speranza perché i peccatori si dirigono verso la redenzione. La salita verso il Purgatorio inizia nell'*Inferno*: sono due luoghi fisicamente connessi che non potrebbero esistere l'uno senza dell'altro. Pasolini, invece, crea delle salite così diaboliche come lo sono le discese. Dopo la preparazione dei tre Signori nella stanza da vestire, salgono per

celebrare una cerimonia di nozze che sarà una volta di più evento atroce e ripugnante. Successivamente a questa cerimonia, la pianista sale una scala e nel suo suicidio mostra la propria incapacità di influenzare il destino dei ragazzi. Non è né Beatrice, né Maria, né Lucia e nella sua impotenza non può portare i ragazzi verso la salvezza.²⁶²

Corpo spettrale vs. Corpo carnale

Nell'*Inferno* le anime sono prive del corpo umano, che lasciano dopo la propria morte. Hanno invece un corpo spettrale simbolico che gli fa provare i dolori dell'*Inferno* e senza il quale non sarebbero in grado di entrare in contatto con Dante. Per Wojciech sono delle anime non ancora purificate dal proprio corpo terrestre.²⁶³

I corpi umani, al contrario delle anime, sono dei simboli per la fugacità della vita terrena. Le anime dell'*Inferno* attendono il Giudizio Universale, dopodiché potranno riunirsi con i loro corpi di carne. Soltanto ai suicidi non sarà concesso di riappropriarsi del vecchio corpo per il fatto che *non è giusto di riprendere ciò che ci si è tolti* (cf. Inf. XIII, 105). Loro dovranno trascinare i corpi fino al proprio tronco dove li appenderanno. Anche se, in molti cerchi, le anime sono nude per renderle uguali davanti a Dio, i corpi non vengono mai erotizzati e le condanne non hanno mai un aspetto sessuale. “il nudo [è] qui funzionale allo spirito melanconico, tragico, che pervade questo viaggio nell’oscurità.”²⁶⁴ Un esempio dantesco troviamo, tra gli altri, nell’episodio degli ignavi: “Questi sciaurati, che mai non fur vivi,/erano ignudi e stimolati molto/da mosconi e da vespe ch’eran ivi.” (Inf. III, 64-66).

Pasolini contrasta questa prospettiva dantesca del corpo con una visione di un corpo carnale, erotizzato e strumentalizzato come oggetto del desiderio sessuale dei libertini. Nel momento in cui vengono scelti i giovani, questi vengono denudati per individuare coloro dalla maggiore perfezione fisica: qualsiasi imperfezione (per esempio un dente mancante) porta ad un rifiuto immediato della vittima. Le vittime vengono considerate per il solo corpo che diventa una merce, un mero oggetto di consumo per i Signori. I ragazzi vengono espropriati del proprio corpo, diventando così uniformi ed anonimi senza diritto ad una personalità o ad una possibilità di rifiuto. Vale a dire, però, che i

²⁶² Cf. Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 104.

²⁶³ Cf. Kuczok: *Höllisches Kino*, 23.

²⁶⁴ Bernardini: *I film dall’Inferno dantesco nel cinema muto italiano*, 32.

Signori non sono mai in grado di soddisfarsi attraverso la sessualità, varcando limite dopo limite, in modo insaziabile fino all'omicidio.²⁶⁵

I Signori hanno l'assoluto potere sui corpi e le vittime, soltanto morendo, possono liberarsi. Quando una vittima disperata manifesta il proprio desiderio di morte, questa non viene accontentata solo per non perdere il potere che si ha su di lei. Come mostra la pianista, il suicidio è l'unica possibilità, in questa situazione, per tornare alla propria libertà.²⁶⁶

Grottesco vs. Normalità

Nell'*Inferno*, sia i diavoli che le ombre, sono delle figure grottesche e fantasticamente deformate, nelle loro forme molto lontane dal mondo reale. Anche i personaggi di De Sade sembrano grotteschi ed irreali e per questo irrealismo appaiono più innocui.²⁶⁷ Pasolini invece, caratterizza i suoi personaggi non da mostri anormali, ma da esseri umani di un aspetto quotidiano, che li rende più detestabili e ripugnanti per la loro credibilità e normalità: "(...), the lack of hyperbole in Pasolini's depiction of the libertines is odious in that monstrous behaviour is perpetrated, not by aberrant, unbelievable characters, but by those of *normal* superficialities."²⁶⁸ Questa apparenza fisica umana dei libertini e delle narratrici, che inizialmente ispira fiducia, dà origine ad un contrasto ancora più forte quando iniziano le azioni disumane e bestiali ed i racconti perversi e crudeli. I Signori rappresentano l'immagine dell'alto funzionario medio, in un vestito medio, con una faccia media come li conosciamo ed incontriamo tutti i giorni.

Nelle narratrici la spaccatura tra apparenza fisica e comportamento è ancora più profonda, perché sono signore molto belle e curate, quasi delle dive. Sono perfettamente truccate e portano dei gioielli brillanti, abbinati con il lungo abito da sera splendente ed avvolte in una mantellina di pelliccia, simbolo dell'eleganza lussuosa femminile. Quando raccontano, lo fanno con una voce piacevole e gradevole, ed accompagnano questo racconto con una mimica dolce e sorridente come se raccontassero una favola a bambini. L'apparenza inganna: utilizzano un escamotage spaventosa, una vera e propria

²⁶⁵ Cf. Kuczok: *Höllisches Kino*, 15.

²⁶⁶ Cf. Oberzaucher, Sabine: *Pier Paolo Pasolinis Theorem Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Tesi (Diplomarbeit). Vienna 1998, 50 ss.

²⁶⁷ Cf. Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 100.

²⁶⁸ Lesperance: *Beginning to Think about Salò*, 100.

*pornografia verbale*²⁶⁹, per descrivere le loro esperienze sessuali perverse, spiegando esplicitamente e senza vergogna ogni dettaglio osceno. Come il Gerione di Dante hanno il volto bello da persona giusta ed ingannevolmente nascondono, così, a prima vista, la sporca immagine della propria malizia.

“La faccia sua era *faccia d'uom giusto*,
Tanto *benigna* avea di fuor la pelle,
E d'un serpente tutto l'altro fusto;” (Inf. XVII, 10-12)

²⁶⁹ Cf. Kuczok: *Höllisches Kino*, 14.

8. L'INFERNO NEL FILM CONTEMPORANEO

“(…) nel cinema contemporaneo Dante non ha più suscitato ricostruzioni pseudostoriche di personaggi della *Commedia* o biografie più o meno romanzate ma libere interpretazioni di cineasti-artisti che della *Commedia* hanno cercato semmai di recuperare la varietà dei registri stilistici, la ricchezza immaginativa, la forza visionaria, attraverso i mezzi e i linguaggi della modernità.”²⁷⁰

Molti cineasti contemporanei sono appassionati di Dante e cercano ogni volta nuove forme per poter portare l'opera dantesca sullo schermo. Sono però soprattutto dei cineasti contemporanei non italiani che si occupano della materia dantesca, per cui non saranno trattati in questo lavoro. Posso dire soltanto che non tutte le produzioni che portino il nome di Dante nel titolo abbiano veramente qualcosa di dantesco. Il cinema contemporaneo spesso abusa di Dante e lo prende come pretesto per poter mostrare immagini d'orrore e di diavoli infernali, trascurando ogni altro significato dell'opera. Esiste però una produzione italiana molto recente e molto interessante che vorrei presentare in questo lavoro. Il progetto di cui parlo si chiama *In viaggio con Dante* e ha richiamato la mia attenzione per il modo moderno, ma ugualmente rispettoso, di trattare la *Divina Commedia* nella sua forma completa. Qui non si tratta di uno sfruttamento di Dante, ma di un'integrazione di Dante nell'Italia moderna ed è, più di ogni altra cosa, un omaggio al Sommo Poeta.

8.1. In viaggio con Dante

Il progetto ambizioso, *In viaggio con Dante*, della *Società Dante Alighieri* di Roma, consiste nella trasposizione dei 100 canti danteschi in 100 piccoli cortometraggi in dvd che saranno proiettati a Torino nel 2011. Il regista e sceneggiatore incaricato di questo progetto è Lamberto Lambertini, nato a Napoli nel 1946. Il Prof. Masi, segretario generale della *Società Dante Alighieri* di Roma, generosamente, mi ha messo a disposizione tre film, rispettivamente corrispondenti ai canti I, V e X dell'*Inferno* che tratterò, in modo rappresentativo, in questo capitolo. Questo recente progetto non è stato ancora trattato in letteratura. Pertanto mi baserò sulle informazioni acquisite dalla

²⁷⁰ Farassino: *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, 88s.

Società Dante Alighieri e dal regista stesso. Alla fine di questo capitolo troveremo due appendici che riguardano i contatti da me avuti sia con la *Società Dante Alighieri* sia con il regista Lamberto Lambertini. Vorrei sottolineare che ogni forma d'interpretazione è personale e non escludo che ci siano altre possibilità d'interpretazione ugualmente valide. Per mantenermi, in questo capitolo, su un piano il più possibile oggettivo, mi concentrerò soprattutto sulla descrizione delle inquadrature e sulle coincidenze tra l'immagine filmata ed il verso recitato, che spesso fanno nascere un significato connotativo.

Lamberto Lambertini, autore, regista teatrale, radiofonico e televisivo è l'ideatore di questo progetto. Dapprima nasce in lui l'idea di voler produrre un film sulle città e sui luoghi della memoria per la riscoperta le radici nazionali italiani in occasione del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Poi, in un secondo tempo, manifestatosi il bisogno di una guida in questo viaggio, è scelto Dante come accompagnatore celebre e simbolico. Questo viaggio che ricorda le radici italiane passa non soltanto attraverso il territorio italiano ed i suoi luoghi di memoria, ma anche attraverso la lingua unitaria dantesca. I brevi cortometraggi mostrano delle immagini dell'Italia di oggi, accompagnati dai versi della *Divina Commedia*, per cui diventa proprio un viaggio con Dante. Questi film sono lontani dalla solita retorica risorgimentale e vogliono suscitare la coscienza nazionale e stupire, incuriosire e divertire lo spettatore. Vogliono ridare la gioia e l'orgoglio della lingua e delle radici italiane. Quello che colpisce di questo progetto cinematografico, è che oggi, come cent'anni fa (ricordo l'*Inferno* della Milano-Films del 1911, vedi capitolo 5.2.) Dante funge da simbolo potente ed intoccabile per l'Unità d'Italia.

Questo progetto è tanto innovativo perché è la prima volta che nel cinema sono stati realizzati dei piccoli film, canto per canto, dell'intera opera. Anche lo stile di questi film è straordinariamente moderno e mai visto nella storia del cinema italiano. I film hanno una durata breve intorno ai 10 minuti e coincidono perfettamente con il tempo della lettura del rispettivo canto. La grande novità è il far coincidere i canti danteschi con delle immagini molto moderne ed attuali che a prima vista possono sembrare molto lontane dal mondo dantesco. Troviamo qui dei veri e propri effetti di straniamento che stupiscono lo spettatore e lo fanno distaccare dal suo contesto abituale invitandolo ad una riflessione più profonda. Delle immagini convenzionali, corrispondenti all'iconografia abituale, non sarebbero mai in grado di suscitare tanta attenzione ed

essere oggetto di profonda riflessione nel pubblico. L'approccio a Dante è molto attuale e lo spettatore vi potrà riconoscere *l'Inferno del quotidiano* che viene mostrato. Non vi sono ricreati i contesti di tipo medievale per cui i canti si ascoltano in modo diverso e si comprendono meglio e con maggiore esattezza. È questo un modo molto emotivo di rappresentazione e vorrei riportare in questo luogo una citazione di Piazza che tratta proprio il carattere non razionale del film, che lo distingue dalla scrittura:

“Mentre tutti veniamo addestrati alla decodifica della scrittura a scuola e perciò associamo l'esperienza anche individuale della lettura al concetto di esperienza culturale, il nostro rapporto con le immagini filtra attraverso canali non razionali che attengono alla specie delle esperienze emotive, per cui le informazioni che ricaviamo dalle immagini, anche sonore, si depositano, per così dire, nella nostra memoria emotiva.”²⁷¹

Per quanto riguarda i luoghi in cui sono girati i cortometraggi dell'*Inferno*, il regista usa le città piccole o grandi come Benevento, Napoli, Siena, Roma, Trieste et al., le rovine antiche dei greci, degli etruschi e dei romani, le fabbriche dismesse, le vecchie officine artigianali o luoghi importanti per il loro meraviglioso impatto naturale, che sono i veri e propri luoghi della memoria. Il regista, comunque, sempre fornisce dei passaggi con delle immagini dell'arte e dell'architettura moderne. Lamberto Lamberini mostra sia l'Italia dove scorre la vita tumultuosa della modernità che quella dov'è il silenzio.

Per poter integrare questo nuovo tipo di rappresentazione nelle produzioni cinematografiche già esistenti, ho denominato questo metodo *estheticamente-illustrativo*, per poi aggiungerlo ai quattro metodi stabiliti da Wagstaff (vedi capitolo 2.7.). Questo termine scelto si adatta alla funzione di questo tipo di filmato: sono dei brevi cortometraggi che vengono mostrati in occasione di un evento culturale in onore di Dante e dell'Italia che accompagnano il verso recitato con un'illustrazione filmica su schermo. Così, attraverso la combinazione di lettura ed immagine, il pubblico non assiste solo ad una pura lettura dantesca, ma piuttosto ad uno spettacolo audiovisivo completo. Le immagini non illustrano soltanto, ma creano un ambiente, colpiscono la fantasia dello spettatore, lo sorprendono e lo stupiscono e suscitano in lui delle emozioni e dei sentimenti.

È un metodo molto interessante perché non rinuncia né alla lingua dantesca originale né all'immagine in movimento, proprio del film. Lo stimolo visivo non interviene in

²⁷¹ Piazza, Ornella: *Letteratura e cinema*. Roma: Spazio Tre 2004, 374.

nessun modo nel testo stesso per cui è garantita una fedeltà assoluta come non la ritroviamo negli altri metodi. In questi film sono molto importanti la descrizione e la componente estetica: si fa per esempio molta attenzione alla qualità delle riprese ed agli effetti visivi e connotativi creati attraverso il montaggio, la dissolvenza e lo zoom. Molti richiami al mondo dantesco dipendono dalla sensibilità sottile del regista e sembrano quasi casuali.

Nei film, la voce recitante è quella del regista, la musica deriva da Alessio Vlad e Marcela Gerstmayer è la responsabile per il suono. I due macchinisti sono Raffaello Di Meo e Matteo Pota. Carlo Sgambato è il responsabile per la fotografia ed il montaggio. La postproduzione è stata affidata allo *Studio Audiovisivo di Gaetano Ippolito* e i materiali tecnici derivano da *4U Video*.

8.1.1. *Canto I*

Il primo canto dura 9:56 minuti ed è accompagnato da una musica di sottofondo discreta, che crea ambiente e che è percepita quasi inconsapevolmente. Sono presenti, scritte in lingua moderna, due didascalie iniziali introduttive al canto. In questo modo lo spettatore viene preparato e introdotto alla successiva visione. È un metodo molto efficace e, spesso, usato per evitare iniziali difficoltà di comprensione ed è stato usato molto spesso nel film muto, come nell'*Inferno* della Milano-Films del 1911 (vedi capitolo 5.2.).

Didascalia 1:
Smarritosi il Poeta in una scura foresta,
uscitone, inizia la salita di un colle,
quando incontra impaurito
una lonza, un leone e una lupa,
che lo ricacciano giù verso la selva.

Didascalia 2:
Appare Virgilio che lo conforta
e gli offre a trarlo di là,
conducendolo attraverso
l'*Inferno* e il *Purgatorio*.
Dante lo segue.

Il film si apre con delle dense nubi di fumo che impediscono di scorgere il paesaggio. Sul lato sinistro si percepiscono i contorni di un signore di spalle e con cappello, che sembra come perso tra quei banchi di nebbia. Qui, per esempio, è molto chiaro il riferimento a Dante smarrito nella selva oscura. Successivamente questi fumi si dissolvono nell'immagine di tante piccole gocce d'acqua su un vetro che sta per essere pulito. Segue un'inquadratura zoommata dell'entrata di una metro o stazione ferroviaria.

Torna l'immagine di un signore che sta pulendo i vetri, attività che coincide con la similitudine del naufrago: "E come quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a riva, si volge a l'acqua perigliosa e guata," (Inf. I, 22-24). Si noti che l'acqua del mare descritta nel verso coincide con l'applicazione dell'acqua sul vetro da parte del pulitore. Il verso "sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso" (Inf. I, 30) è accompagnato con l'immagine delle scale mobili che salgono. Qui la posizione che assume la gente è proprio quella descritta da Dante cioè quella di tenere un piede sul gradino superiore a quello dove poggia l'altro che regge il peso della persona. I corpi dei passanti sono resi trasparenti mediante la dissolvenza incrociata che crea l'effetto di corpi spettrali.

L'immagine di un felino dalla pelle macchiata, la lonza, sparisce tramite una dissolvenza incrociata trasformandosi in un paesaggio roccioso che emana dei fumi di tipo infernale. Il verso "Temp'era dal principio del mattino," (Inf. I, 37) è accompagnato con l'immagine di gente che la mattina va al lavoro. Il verso "sì ch'a bene sperar m'era cagione" (Inf. I, 41) coincide con l'inquadratura di un signore che aspetta un treno; il verso "di quella fera a la gatta pelle" (Inf. I, 42) è recitato quando appare sullo schermo l'immagine di un treno ricoperto di graffiti. L'immagine del leone nasce dal fumo e improvvisamente sparisce dando luogo all'immagine di un treno che passa. Il signore della prima inquadratura si riflette in un finestrino del treno.

Segue l'inquadratura di un pavimento fatto di piastrelle. Ognuna di queste ha l'effigie di uno di molti personaggi vissuti in epoche diverse. Proprio al centro scorgiamo il ritratto di un uomo giovane coronato con il lauro, probabilmente Virgilio. Le piastrelle scompaiono sotto uno strato di liquido bianco, la boiaccia, che deve riempire le fughe ancora vuote. Appare una macchina da stampa nell'atto di produrre un ritratto di Dante e poi, scorgiamo questo ritratto tra le piastrelle sulle quali viene sparsa la boiaccia.

Segue l'immagine dell'interno di un treno e si scorge di nuovo il signore del cappello. Poi si vedono passare dei treni di notte in una stazione della quale non si legge il nome. La ripresa si trasforma dissolvendo in delle radici di alcuni alberi, che poi appaiono nella loro interezza. Sullo sfondo si intravedono le emissioni termali della Solfatara di Pozzuoli, che un tempo furono utilizzate come saune. Si tratta di due antiche grotte scavate nella montagna e rivestite di muratura. Quella più calda, detta *Inferno*,

raggiunge una temperatura di 90°, mentre l'altra, detta *Purgatorio*, raggiunge i 60°.²⁷² Pozzuoli, situata sull'omonimo golfo, è un comune in provincia di Napoli.

L'immagine successiva è quella di una mano zoommata di un conducente di treno. Coincide perfettamente con il verso "A te convien tenere altro viaggio" (Inf. I, 91). Dal finestrino del treno si vedono scorrere immagini di un traghetto in un porto, di grattacieli e di case popolari di una grande città, probabilmente Napoli, in una giornata grigia. Questa veduta della città è accompagnata dai versi del veltro che verrà per instaurare un'era di giustizia e libertà. (cf. Inf. I, 100-106). Torna di nuovo il paesaggio roccioso della Solfatara che emana i fumi. Successivamente torna il motivo del treno e si vede il signore del cappello che sale le scale mobili proprio nel momento in cui viene letto il verso "A le quai poi se tu vorrai salire," (Inf. I, 121). L'ultima immagine è quella del paesaggio roccioso in cui sono disposte due panchine di legno una di fronte all'altra.

Il film si conclude con quattro didascalie che informano sui luoghi delle riprese. Sono una specie di soluzione o chiave alle allusioni dantesche.

Didascalia 3:
La Solfatara di Pozzuoli,
già nota ai romani dell'epoca imperiale,
è un vulcano estinto,
in cui permangono fumarole,
getti di fango bollente
ed un'elevata temperatura del suolo.

Didascalia 4:
La Ferrovia Circumvesuviana nasce nel 1890,
si spinge nella penisola sorrentina,
corre intorno al Vesuvio,
entra in provincia di Salerno e di Avellino,
servendo 47 Comuni
e più di 2 milioni di persone.

Didascalia 5:
"STAMPA ET ARS" di Mario Raffone,
Napoli, Via Costantinopoli 102,
è attiva dal 1859,
fin dai tempi del Borbone.

Didascalia 6:
il giorno prima di chiudere,
nel maggio del 2009,
stampa un ritratto inedito
di Dante Alighieri.

8.1.2. *Canto V*

Il film del quinto canto dura 11:24 minuti e la musica di sfondo è discreta, ma inquietante e malinconica, come lo è anche l'atmosfera di questo canto. La prima ripresa che vediamo, e che fa da sfondo alla prima didascalia, è una voragine rossa dentro la quale si percepisce un movimento concentrico che ricorda la bufera infernale.

²⁷² Cf. *Il Vulcano Solfatara*. Sito ufficiale. <http://www.solfatara.it/> (20.04.2010); cf. *Solfatara di Pozzuoli*. http://it.wikipedia.org/wiki/Solfatara_di_Pozzuoli (20.04.2010).

Per quanto riguarda la didascalia è anche questa una piccola introduzione per lo spettatore in prosa e lingua moderna:

Didascalia 1:

I Poeti sono discesi nel secondo cerchio,
all'ingresso del quale sta Minòs,
che giudica le anime e assegna le pene.
Sul ripiano d'esso cerchio si vedono i lussuriosi,
tormentati senza sosta da un orribile turbine.
Dante si commuove al racconto
dell'amore infelice di Francesca da Rimini.

Dopo la visita della provincia di Napoli del primo canto, questo Film del progetto *In Viaggio con Dante* ci conduce ad un'antica fonderia di campane del Molise. L'immagine della voragine rossa infernale si rivela essere il forno della fonderia. La macchina da presa riprende molti dettagli dell'officina e i vari passaggi del processo di produzione delle campane. Molte scene in questa fonderia ci sembrano veramente infernali per il colore rosso fuoco e le fiamme che si scorgono spesso. Vediamo anche la brace rossa ed il metallo incandescente che si fonde e che scorre nella sua forma liquida. Ci sono anche gli artigiani che lavorano nella fonderia e che creano delle vere e proprie opere d'arte con la loro abilità manuale.

Le riprese nell'officina della fonderia sono interrotte da una serie di disegni tratti dall'opera *Poema a fumetti* di Dino Buzzati del 1969. Appare, per esempio, il disegno di una donna con quattro occhi ed uno con il profilo di una faccia che si ripete varie volte. L'elencazione dei peccatori carnali: Semiramide, Didone, Cleopatra, Elena, Achille, Paride e Tristano (cf. Inf. V, 52-72) è accompagnata da disegni di donne nude in posizioni lascive e voluttuose.

Dopo questa parentesi torna il motivo della fonderia ed il racconto di Paolo e Francesca è accompagnato da immagini delle fasi finali della realizzazione delle campane fuse, ma ancora rozze. Osserviamo, per esempio, una ragazza che lavora la cera e crea una forma che ha come soggetto la Madonna con il Bambino, tale forma sarà l'ornamento di una campana. Il film finisce con la stessa ripresa del forno che ricorda la bufera infernale, così come era iniziato e si chiude dopo cinque didascalie che danno ulteriori informazioni sulla storia della fonderia:

Didascalia 2:
Ad Agnone, nel Molise, nel cuore d'Italia,
la Pontificia Fonderia Marinelli
tramanda da mille anni,
di padre in figlio,
l'arte della fusione dei bronzi sacri.

Didascalia 3:
Da secoli, fin dai primi egiziani,
gli artigiani ripetono gli stessi gesti,
gli stessi riti, tra legni, mattoni,
argilla, cera, fuoco, bronzo fuso.

Didascalia 4:
E' datata 1339 la prima campana
che reca la firma di Nicodemo Marinelli
capostipite della famiglia.

Didascalia 5:
La campana ha, in tutte le religioni,
un ruolo mistico e sociale,
di coesione, di fratellanza, di pace.

Didascalia 6:
I disegni sono tratti da
POEMA A FUMETTI
Dino Buzzati
Arnoldo Mondadori Editore
1969

8.1.3. *Canto X*

Il film del decimo canto dura 10:38 minuti ed è anche questo accompagnato da una musica di sottofondo. Paragonato agli altri due film trattati, questo è quello più enigmatico perché non ci sono didascalie né introduttive all'inizio né esplicative alla fine. Purtroppo non sono riuscita a rintracciare quali sono i luoghi in cui fu girato. Posso soltanto dire quali sono i motivi ricorrenti:

Il primo motivo è un'edificio in rovina, probabilmente una chiesa o un mausoleo antico. Qui probabilmente ci si riferisce agli eretici, che in vita non credettero e che nell'*Inferno* giacciono nelle tombe. Un secondo motivo è il raggio di luce che appare in vari momenti e che sembra simbolicamente riferirsi alla luce redentrice di Beatrice. Un verso dice: "quando sarai dinanzi al dolce raggio" (Inf. X, 130) riferendosi a Beatrice. Un altro motivo è quello della stazione dei treni o della metro, con i binari e le scale mobili. Un quarto motivo sono le sculture, i ritratti, i mosaici ed i bassorilievi antichi e moderni. I versi iniziali del canto: "Ora sen va per un secreto calle/tra 'l muro de la terra e li martiri/lo mio maestro, e io dopo le spalle." (Inf. X, 1-3) sono accompagnati da una ripresa zoommata delle scarpe di un signore che sta camminando in un ambiente buio e sassoso. Similmente, il verso "la faccia della donna che qui regge" (Inf. X, 80) è recitato quando appare l'immagine di una donna che scende le scale mobili. Anche in questo caso vengono zoommate soltanto le eleganti scarpe femminili.

8.1.4. Appendice I: Intervista con la Società Dante Alighieri

Quando fu avviato il progetto e per quale motivo?

«Il progetto è nato nel 2009 con lo scopo di offrire agli studenti l'opportunità di un approccio diverso nei confronti del Sommo Poeta, che spesso in ambito scolastico risulta una figura complicata e quasi "inaccessibile". Un'altra finalità del progetto è quella di permettere anche agli adulti una riscoperta di Dante quale padre della lingua italiana e simbolo indiscusso dell'identità nazionale ed europea».

Come si chiama la casa produttrice?

«Il progetto è ideato e prodotto dalla Società Dante Alighieri, Istituzione impegnata dal 1889 per la tutela della lingua e della cultura italiane nel mondo».

I film saranno proiettati a Torino nel 2011. Perché è stata scelta la città di Torino?

«Questo progetto rientra nei grandi festeggiamenti in programma per il 2011, anno in cui ricorrerà il 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Torino sarà il centro delle celebrazioni. Ecco il motivo principale della scelta di città e anno di conclusione del progetto».

Che cosa si vuole raggiungere con questo progetto?

«Un approccio diverso nei confronti dell'Opera dantesca, che consenta di scoprire - attraverso Dante - i luoghi e le tradizioni che caratterizzano la storia e l'identità del nostro Paese».

Per quale motivo è stato scelto un modo di trasposizione così moderno?

«Rileggere la *Divina Commedia* in chiave moderna attraverso 100 brevi cortometraggi consentirà ai nostri occhi di vedere da un altro punto di vista cose già viste, caricandole di nuovi segni, di nuovi significati; lo spettatore potrà letteralmente mettersi nei panni del pellegrino, vivendo le sue sorprese, i suoi dubbi, le sue gioie e i suoi dolori».

È stato mai pensato a una trasposizione letterale dell'opera dantesca?

«In molti ambiti - dal cinema al teatro - la figura di Dante ha sempre suscitato grande interesse ma anche notevoli difficoltà realizzative. Non è facile cimentarsi con il Sommo Poeta...».

Qual è la cantica più facilmente riducibile cinematograficamente? Perché?

«Probabilmente l'*Inferno*, i cui personaggi si prestano in maniera perfetta a una riproposizione cinematografica e teatrale, lasciando spazio a molteplici interpretazioni scenografiche. Purgatorio e Paradiso sono troppo *alti* e sicuramente più difficili da rappresentare su un palco o su uno schermo. Pensiamo alla Resurrezione di Gesù: più facile riproporre la Passione».

Quale messaggio vuole trasmettere allo spettatore?

«Il messaggio è chiaro: Dante è ancora straordinariamente attuale».

Che ne pensano i dantisti che hanno già visionato i film?

«I commenti sono stati molto positivi, dagli studenti a professori ed esperti. Questa lettura inedita della *Divina Commedia* sicuramente non lascia indifferenti gli spettatori».

Ci sono dei messaggi nascosti?

«Gli unici messaggi non visibili sono quelli “aperti” all’interpretazione e all’emozione dello spettatore».

Che funzione svolgono i luoghi dei film?

«Il titolo del progetto, *In viaggio con Dante*, evidenzia già di per sé l’importanza dei luoghi di ciascun cortometraggio. È un po’ come riscoprire le tradizioni culturali del nostro Paese, spesso dimenticate o messe da parte dall’eccessivo legame con le nuove tecnologie».

Quali sono i legami diretti tra i film e l’opera dantesca?

«Tutto il cortometraggio è in diretto legame con l’Opera dantesca. Non esistono attimi del filmato in cui la *Divina Commedia* si scinda dal film».

Esiste sempre una corrispondenza tra il verso e l’immagine?

«L’immagine aiuta lo spettatore a entrare nei panni del pellegrino e non esiste un solo attimo del filmato in cui la *Divina Commedia* si scinda dalle immagini. È ovvio che molta di questa corrispondenza nasca dall’interpretazione dello spettatore».

8.1.5. Appendice II: Riflessioni del regista Lamberto Lambertini

“(…) ho ripreso da zero, cioè dal primo canto, rigorosamente in ordine, la rilettura della *Commedia*.../una lettura meno enfatica, sia in vocale, sia visiva.../praticamente priva di musica.../una lettura che potremmo definire onirica, nel senso letterale che il viaggio di Dante non racconta che un sogno.../ed i sogni, come si sa, sono privi di musica.../mi sono allontanato dal rischio del video clip accattivante...

anche la lettura è diventata la lettura di una storia fantastica, una favola, con la semplicità, il tono, il volume, di una favola per bambini.../oppure di una lettura tra sé... probabilmente uno dei migliori atteggiamenti, tra i tanti possibili, ed accettabili.../sono convinto che la *Commedia* non sia nata per essere declamata.../in ogni caso non fu così tradizionalmente, fino ai nostri tempi moderni.../fu sempre un libro da leggere per meditare.../per far pensare... affascinare... senza nulla togliere alla potenza espressiva del verso.../alla cadenza visionaria del poema...

la lettura semplice e piana.../l’abbandono della ricerca ossessiva di connessioni, riferimenti, più o meno emozionali, ha dato infine maggior senso alla ricerca stessa.../restituendoci la genuinità della prima intuizione.../dunque una massima libertà associativa tra le immagini attuali e l’antico verso, così da spingere oltre il sognato cortocircuito emotivo.../quello che gli psicoanalisti moderni (l’ho scoperto da poco, mostrando alcuni canti realizzati ad un gruppo di specialisti) ricercano, sottoponendo alcuni pazienti all’esperienza di ascoltare e vedere insieme due realtà diverse e apparentemente lontane, non correlate...

si crea, a loro detta, un nuovo luogo di percezione, che chiamano il silenzio, nel quale ci si mette in comunicazione, quindi in ascolto, delle zone più profonde dell’inconscio, dell’anima...»²⁷³

²⁷³ Citazione tratta da un’e-mail ricevuta da Lamberto Lambertini il 13.04.2010.

8.1.6. Appendice III: Intervista con il regista Lamberto Lambertini

Lei come regista, per quale motivo si interessa per la materia dantesca?

«Tutta colpa di un invito a provarci... senza tradire il mio stile... un invito senza precedenti per me, per la mia esperienza, perché, per la prima volta, ho verificato quello che è il sogno di ogni artista... l'offerta di un lavoro con la condizione di nessuna condizione... assoluta "carta bianca"... non mi era mai successo, pur avendo sempre lavorato con produttori amici... questo stato di grazia ha portato al tempo necessario di un'immersione completa... da lì ho riscoperto i legami e gli interessi per la cosiddetta "materia dantesca" per l'italianità... per un confronto che avrebbe dovuto far tremar le vene e i polsi... e che invece mi ha dato la libertà di agire con coraggio e leggerezza... uniche condizioni se abbiamo ancora fiducia nell'arte...»

Qual è la Sua cantica e qual è il Suo canto preferito e perché?

«Banalmente: l'Inferno... (è quello che imparammo a memoria al liceo) il V canto, perché ancora mi commuove...»

Qual è la cantica più facilmente riducibile cinematograficamente secondo Lei?

«L'Inferno, perché o erotico, violento, politico, terreno...»

Perché ha scelto un modo di trasposizione così moderno?

«Un caso... seguendo la sperimentazione di uno stile che amo e, in qualche misura, mi appartiene... quello delle due strade apparentemente separate che, tuttavia, quando si uniscono creano una scintilla, un'emozione, un cortocircuito.. così dopo un lavoro precedente, un film su Napoli, mi è stato detto, provocatoriamente... e se provassi a leggere Dante, su quelle immagini moderne e misteriose della città?»

Ha visto l'Inferno della Milano-Films del 1911?

«Non l'ho visto... purtroppo, o per fortuna...»

Ha mai pensato di realizzare un film letterale sull'Inferno dantesco?

«Impossibile perché protagonista è la parola, non le persone, la metafora, non i fatti, i sogni, le colpe, gli ideali, l'ingiustizia, non i fatti...»

Perché non esistono delle recenti trasposizioni dell'Inferno dantesco?

«Da circa un secolo è nata la consuetudine delle letture dantesche interpretate da grandi attori... e già questa è una violenza... perché la Divina Commedia non è nata per essere declamata, ma letta tra sé... figurarsi uno sceneggiato...»

Come si potrebbe definire questo modo di realizzazione? (che pensa della mia proposta: «estheticamente illustrativo»?)

«Mi va bene, grazie, anche se preferirei: "estheticamente anti-illustrativo"...»

Quale messaggio vuole trasmettere allo spettatore?

«L'attualità del verso e del messaggio di Dante...»

Che ne pensano i dantisti che hanno già visionato i film?

«Oltre ad una ristretta cerchia di collaboratori e di amici... lo ha visionato qualche dantista, socio della Società Dante Alighieri... studioso... ebbene in genere rimangono colpiti dalla novità, dall'originalità... dalla commozione che arriva inaspettata... tuttavia, al di là di giudizi prettamente artistici, o di linguaggio cinematografico, sono

contento di quelli che plaudono piuttosto alla lettura semplice, sonora, comprensibile, mirata a restituire il senso del verso, ed il suono di ogni parola...»

Ci sono dei messaggi nascosti?

«C'è sempre un segreto nelle cose dell'arte... inesprimibile a parole... esoterico... che attiene all'uomo moderno... e al suo destino...»

Esiste sempre una corrispondenza tra verso ed immagine?

«Liberamente associativa... come accade nel linguaggio dei sogni... altre volta, più raramente è ironica, spiritosa, per alleggerire un poco il peso della cultura...»

Che funzione svolgono i luoghi dei film?

«Il progetto si chiama: "In viaggio con Dante"... quindi i luoghi sono fondamentali, sono protagonisti... sono i luoghi senza tempo dell'uomo, nei quali vive, soffre, lavora, esprime la propria arte... il proprio ingegno... sono luoghi sempre carichi di memorie... sempre poetici dunque, anche i più dismessi, distrutti, orribili... e poi c'è la bellezza, quando c'è... la bellezza dei luoghi stessi, dei monumenti, dell'arte (che ha un grande ruolo in questo viaggio fatto con gli occhi di un regista-pittore) e la bellezza, come si sa, salverà il mondo... (dobbiamo crederci)»

Che funzione hanno le didascalie iniziali e conclusive?

«Sono importantissime... sono la chiave della struttura doppia del progetto... come dire alla fine: vi era sembrato di percorrere il poema dantesco? Invece no... era un viaggio in Italia... un viaggio segreto, che guarda le cose con un occhio particolare, ma pur sempre un viaggio in Italia... per farvela conoscere meglio... e, infatti, prima mascherata dai versi, ecco che vi svelo i luoghi con la loro storia e le loro qualità, che ben poco, apparentemente, hanno a che fare con i versi letti fuori campo... luoghi che sono tuttavia il senso ed il centro dell'idea... perché si tratta di una descrizione del territorio italiano illustrato dalla lingua di Dante... due cose che, tra passato, presente e futuro, stanno insieme da secoli... o, almeno, dovrebbero...»

Esiste una corrispondenza implicita tra la selva oscura e la città?

«Che ne dici? L'oscura città è la nostra vita, amata e odiata... bella e terribile... non molto diversa dalla selva di Dante...»

Per quale motivo ha tratto i disegni proprio da Poema a Fumetti di Dino Buzzati (Canto V)?

«La scelta dell'arte pittorica, come apertura visionaria, apre all'uomo artista... agli artisti dai quali io stesso e, credo, noi tutti deriviamo... e ai quali, anche senza volere, facciamo riferimento nella costruzione di qualunque altra opera visiva... come porre Dante, nella sua mostruosa capacità di prevedere il futuro, di proiettarsi nel futuro, desiderare futuro, nel nostro mondo attuale, e non nel suo solito medioevo... qui non si tratta di scatenare memoria, desideri, emozioni... la scelta tuttavia non è così calcolata, non è studiata a tavolino... resta la caratteristica di film d'autore (se vogliamo continuare a chiamarli film)... e quindi più che una scelta c'è un cedere appassionato alle mie private passioni... ai miei innamoramenti, ai miei incontri... Buzzati in particolare sta nel mio cuore per i miei anni formativi a Parigi... scrittore raffinato e pittore, fu il primo a sperimentare con grazia e libertà il fumetto nella cosiddetta cultura alta, con umorismo ed erotismo, creando scandalo, a quel tempo... e poi con lui stimato nel mondo infernale...»

CONCLUSIONE

“E poiché nessuna versione cinematografica, parziale o totale, letterale o metaforica della *Divina Commedia* è stata e sarà mai poeticamente fedele, tanto vale giocare fino in fondo al dantismo, che altro non è – se praticato con ironia e consapevolezza – se non l’equivalente letterario della cinofilia e delle sue amabili perversioni.”²⁷⁴

Concludendo questo lavoro possiamo dire che, se un’opera letteraria si offre per una trasposizione cinematografica, è sicuramente l’*Inferno* dantesco, in cui il poeta descrive se stesso come personaggio immaginario in un viaggio attraverso l’Inferno, intrecciando in modo brillante ed avvincente la storia, la teologia, la filosofia, la scienza e la letteratura dell’epoca, coniando un’immagine dell’*Inferno* rimasta valida fino ad oggi per la nostra cultura occidentale. Con la sua opera Dante ci lasciò un patrimonio di memorie, che accumulò personalmente nel corso della propria vita, un’opera che non è soltanto un capolavoro di altissima qualità, ma anche un documento importante per farci capire la Firenze, Toscana, Italia e anzi, l’Europa dell’epoca. Il famoso linguaggio visivo di Dante accende la fantasia, oggi non diversamente che nel Trecento, ed i personaggi multipli, tratti sia dalla realtà che da fonti letterarie, mitologiche e bibliche, rendono molto vivace lo svolgimento dell’opera.

Abbiamo individuato alcuni elementi cinematografici nel testo dantesco che ci ha mostrato in modo affascinante che Dante, non a torto, rientra nella categoria degli autori precinematografici. Oltre a ciò abbiamo visto che l’*Inferno* contiene e richiama un vasto spettro di vari generi cinematografici. Pensando all’episodio di Paolo e Francesca ci ritroviamo di fronte al genere romantico e melodrammatico; naturalmente, molti tipi di condanne, come quelle del conte Ugolino o degli scismatici mutilati, tra cui Maometto o Bertrand de Born, ci offrono vere e proprie scene d’orrore; la parodia e lo stile grottesco esiste tra altro nei canti dei barattieri, che assomigliano alle commedie di stile popolare; ci sono delle gigantesche scene di massa, come quella in cui i poeti si ritrovano di fronte ad un esercito di *più di mille* diavoli davanti alla città di Dite; certamente non può mancare una bella ed avvincente scena d’azione come l’inseguimento di Dante e Virgilio da parte dei Malebranche. L’*Inferno* non offre soltanto un grande numero di

²⁷⁴ Farassino: *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, 83.

indicazioni utili per una possibile sceneggiatura, ma soddisfa anche le aspettative degli amanti dei generi più diversi.

Il *realismo* poetico di Dante con il quale crea un impressionante spettacolo del reale può entusiasmare lettori di ogni tipo nella stessa maniera come i possibili spettatori di una trasposizione letterale. Guardando la pura trama e tralasciando i significati profondamente allegorici della cantica, ci si rivela una narrazione fantastica e quasi fiabesca che può attrarre a sé sia il pubblico colto che incolto. Una trasposizione letterale dell'opera può fungere, tramite la rappresentazione iconica del contenuto, da *biblia pauperum* con un altissimo valore didattico. Un'illustrazione cinematografica riuscita potrebbe rendere comprensibile l'opera dantesca a tutti quelli che per i motivi più vari, non sono in grado di studiare la cantica, basti pensare al solo ostacolo rappresentato dalla lingua per coloro che non siano padroni dell'idioma dantesco. Non senza ragione molti produttori americani erano e sono ancora molto favorevoli ad una trasposizione letteraria dell'opera dantesca da parte di un regista italiano. In un certo qual modo è assente una chiave moderna ed audiovisuale per la comprensione della *Divina Commedia*.

Nonostante la fama del testo e il potenziale scenografico che offre, esistono soltanto poche realizzazioni cinematografiche letterali dell'opera. Per quanto riguarda la produzione italiana, l'unica degna di essere menzionata è l'*Inferno* della Milano-Films del 1911, che ancora non ha trovato un equivalente moderno di pari valore. In altri tempi, il dispendio d'energia e gli effetti speciali difficilmente realizzabili furono un ostacolo quasi insuperabile. Oggi invece, con tutte le possibilità tecniche che permetterebbero una realizzazione convincente, forse non si avrebbe più il consenso di pubblico necessario per ammortizzare i costi enormi necessari alla realizzazione di un film del genere. Tra gli sceneggiatori, registi e produttori troviamo grande paura a porre mano ad una trasposizione letterale dell'*Inferno* perché una tale impresa, così difficile e costosa, rischia di essere economicamente fallimentare, com'è successo a molti che ci hanno provato.

In questo lavoro abbiamo anche cercato di individuare alcuni ostacoli specifici che rendono così difficile la trasposizione dell'*Inferno*. In generale, è più difficile la trasposizione di un capolavoro che di un'opera minore, perché i conoscitori ed amanti

del testo reagiscono in modo molto severo ad una trasposizione e condannano senza pietà ogni alterazione od omissione dell'originale. Per loro, la *Divina Commedia* non deve perdere nel film la propria qualità *divina*, altrimenti si parla di profanazione o dissacrazione. Volendo fare una trasposizione di un'opera così voluminosa (soltanto l'*Inferno* consiste da 34 canti), non si può però evitare di rendere conciso il contenuto e di togliere qualche episodio. Come si sa, non esistono dei limiti di volume in letteratura, la lunghezza del film deve però rispettare i 90-180 minuti canonici. C'è anche da considerare che la produzione di un film è sempre anche un'impresa economica e che dopo l'immissione sul mercato del prodotto si vuole, oltre a ricoprirla i costi sostenuti, trarre profitto dall'opera pubblicata. È quindi evidente la ragione per cui i cineasti di solito fanno delle trasposizioni più brevi e compatte di un'opera letteraria.

Un'opera come la *Divina Commedia* vive della propria retorica, della metrica, del suono e delle varie possibilità d'interpretazione a livello allegorico, che un film, ovviamente, non potrebbe mai riportare nella stessa maniera. Un film si può piuttosto concentrare sulla componente visiva e linguistica e rendere quello che si può rappresentare con delle immagini, come dei paesaggi, dei personaggi, certe scene o l'ambiente creato tramite gli effetti di luce e colore. Molti cineasti hanno paura di una trasposizione della *Divina Commedia*, perché sanno che si tratta di un'opera non raggiungibile in qualità e che una trasposizione, per quanto riuscita possa essere, non potrebbe mai essere completa.

Un'altro ostacolo è la lingua dantesca, perché risulta molto difficile integrare i versi, così retorici e poetici di Dante, in un film senza farlo sembrare troppo rigido e teatrale. Oltre a ciò, il film è obbligato a mostrare tutto quello di cui parla, mentre in letteratura basta la descrizione implicita, e può lasciare molte cose all'immaginazione del lettore. Una persona che legga di una donna bellissima ed angelica, come lo è Beatrice, può immaginare la propria donna ideale. In un film invece, questo non è possibile, perché ci deve essere un'attrice definita a rappresentare Beatrice. Il film ha anche un problema con il piano della connotazione: pur potendo creare il film dei piani connotativi tramite il movimento della macchina da presa o l'angolazione, non è in grado di riportare i piani della connotazione di un'opera letteraria. La trasposizione deve per forza scegliere *una* delle possibilità legittime dell'opera letteraria.

Lo spettatore si vuole sempre identificare con uno dei personaggi principali, altrimenti non è abbastanza coinvolto nel film, perde il filo e si annoia. Il cineasta che sceglie Dante come personaggio entra quasi automaticamente in uno circolo vizioso. Se da un lato, infatti, egli disegna un *Dante-personaggio* troppo divino e sublime, il pubblico non si potrà identificare con lui ed il film non potrà mai avere acclamazione. D'altronde, dall'altro lato, disegnando un Dante umano e simpatico con i propri difetti, il pubblico di massa, forse, si potrà identificare con lui, ma il film rischia la condanna da parte dei dantisti e studiosi per dissacrazione dell'opera e per la mancanza di rispetto verso il poeta nazionale italiano.

Questo elenco di difficoltà mostra, quindi, in modo evidente, che una trasposizione della *Divina Commedia* è tutt'altro che facile e spiega in parte, perché ci siano così poche trasposizioni letterali dell'opera.

Possiamo dire che la trasposizione cinematografica di un'opera letteraria può avere due effetti: da un lato può portare ad un nuovo apprezzamento ed interesse verso l'opera fonte, dall'altro lato può togliere una parte del valore artistico all'opera trasformata in film. Per esempio, quando la trasposizione dell'*Inferno* dantesco del 1911 uscì negli Stati Uniti, aumentò notevolmente l'affluenza alle librerie per acquistare il *Poema*. Il regista, di solito, prende l'opera letteraria soltanto come punto di partenza e lo svolgersi della realizzazione cinematografica dipende soltanto da lui che reinventa. Infatti, è completamente libero nella scelta tra il riportare fedelmente la trama o se cambiare delle parti per renderle, a suo gusto, più adatte per il cinema. Può anche mettere in risalto oppure omettere delle parti del testo di fonte decidendo così il contenuto da mostrare allo spettatore. Questo tipo di operazione può portare non soltanto ad un effetto di estraneità dall'originale, ma anche ad una certa espressione della posizione del regista, che può essere sia una decisione artistica pienamente valida o, nel peggiore dei casi, qualitativamente scarsa per mancanza di sensibilità.

In questo lavoro abbiamo cercato di individuare gli elementi cinematografici che offre l'*Inferno* dantesco, per poi arrivare sia alle trasposizioni, realmente realizzate, che ai film, profondamente influenzati dall'opera dantesca. Nel corso della storia del cinema italiano i cineasti hanno provato vari sistemi per la trattazione dell'opera dantesca: il primo cinema italiano, per esempio, teneva molto ad una trasposizione letterale

convincente e fedele al testo del poema nazionale. In epoca più moderna, la tendenza si è spostata invece dalla rappresentazione letterale verso quella allegorica. I registi moderni non traducono meramente l'opera per lo schermo, ma si ispirano ad essa per creare delle opere diverse ed indipendenti e una lieve influenza si manifesta soltanto in certi elementi tipicamente danteschi. Tra gli elementi danteschi, quelli più ricorrenti nel cinema moderno sono: la tendenza di strutturare l'opera cinematografica in cerchi, l'incontro di vari personaggi nel corso di un viaggio, la donna angelica e salvatrice, la guida di tipo virgiliano, il pellegrinaggio da un posto senza speranza verso la redenzione o le scene infernali tra fumi e gente sfigurata.

Molti cineasti italiani non osano realizzare una trasposizione dell'*Inferno* per paura di mettersi in ridicolo o di compromettere la loro reputazione. In vari film, il cinema italiano ha provato però in modo convincente di essere in grado di fare un film dell'*Inferno* che possa essere fedele e moderno allo stesso tempo. Tramite una lettura cinematografica del poema, com'è stato fatto in questo lavoro, un cineasta contemporaneo può ispirarsi sia alle immagini offerte direttamente da Dante, ma può ricorrere anche ad una serie di scene dantesche molto riuscite apparse in vari film italiani. Ci sono per esempio le scene dantesche molto impressionanti di Fellini in *Otto e mezzo* o *Satyricon*, c'è la scena dantesca della prigioniera albanese in *Lamerica* di Gianni Amelio o ci sono le stupende associazioni visive di Lamberto Lambertini nei film del progetto *In viaggio con Dante*. Messe insieme queste scene, potrebbero già essere l'inizio di una grandissima trasposizione.

Da parecchio tempo, la materia dantesca vive un boom in tutto il mondo e appaiono sempre più film ed altri media con il nome di Dante sul mercato. Spesso però, l'unico elemento dantesco che rimane in loro è quello infernale della violenza, tortura e dell'azione. L'Italia si è limitata da molto tempo a guardare le nuove produzioni estere, certamente con molto spirito critico, ma senza offrire una propria interpretazione più dantesca e vicina all'opera. Purtroppo non esiste una trasposizione letterale *migliore* italiana che potrebbe fungere da chiave per la comprensione dell'opera in grado di mostrarne il vero significato ed essere allo stesso tempo una specie di guida alle altre produzioni. Molto promettente è invece il recente progetto *In viaggio con Dante*, una lettura dantesca accompagnata da cortometraggi, che porta ad una ricezione moderna ed emotiva dell'opera dantesca.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit mit dem Titel „*Die Hölle: von Dantes Werk zum kinematografischen Bild in Italien*“, besteht, thematisch gesehen, aus zwei Teilen: Der erste Teil liefert eine kurze Einführung in das Werk, sowie einen überblickshaften Exkurs über einige Theorien der Verfilmung von Literatur. In erster Linie konzentriert sich dieser erste Teil jedoch auf die konkrete Arbeit am Text, da es hier herauszufinden gilt, in wie weit Dantes Werk überhaupt für eine Verfilmung geeignet ist. Der zweite, praktischere Teil, entfernt sich vom Ausgangstext und wendet sich hin zu den Verfilmungen, die in der Geschichte des italienischen Films tatsächlich realisiert worden sind.

Ich habe mich für dieses Thema entschieden, da die *Göttliche Komödie* jenes Werk war, das mich während der Zeit meines Studiums am meisten fasziniert hat. Es hat mich besonders deswegen in seinen Bann gezogen, da Dante in so direkter und bildhafter Form seine imaginäre Jenseitsreise beschreibt, dass sie vor den Augen des Lesers sehr real und plastisch wirkt. Es war für mich von vornherein klar, dieses Werk mit einer Form der visuellen Künste in Verbindung zu bringen, wobei ich mich für den Film entschied. Es galt noch eine weitere Eingrenzung zu treffen und so entschloss ich mich dazu, nur den ersten Teil der *Göttlichen Komödie*, die *Hölle*, in dieser Arbeit zu behandeln. Zweifellos ist die *Hölle* jener Teil, der auf Grund seines hohen Grades an Spektakularität und Theatralik das größere Interesse in der Filmwelt hervorgerufen hat und es somit auch mehrere tatsächliche Produktionen gibt.

Der Dichter und Philosoph Dante Alighieri (*1265 in Florenz und †1321 in Ravenna), Mitglied des Stadtadels und in der Gruppierung der weißen Guelfen politisch aktiv, wird um 1302 ins Exil geschickt und kann Zeit seines Lebens nicht mehr in seine Geburtsstadt zurückkehren. Die *Göttliche Komödie*, Dantes monumentales Hauptwerk, wird zu Beginn des Exils begonnen und erst kurz vor dem Tod des Dichters vollendet. Ursprünglich gab Dante seinem Werk den Namen *Commedia*, die Beifügung *Divina*, also *Göttliche*, erschien zum ersten Mal in einer venezianischen Auflage von 1555.

Das Werk handelt von einer Reise durch die Hölle, den Läuterungsberg (eigentlich *Fegefeuer*) und das Paradies und setzt sich aus drei Teilen zu je 33 Gesängen, plus einem einführenden Gesang, zusammen. Dantes Reise ins Jenseits beginnt in der Nacht

des 7. Aprils 1300 als der Dichter gerade 35 Jahre alt ist und dauert insgesamt sieben Tage. Dantes *Hölle* ähnelt einer trichterförmigen Schlucht, bestehend aus konzentrischen Kreisen, die sich bis zum Erdmittelpunkt hin stetig verengen. Im genauen Erdmittelpunkt steckt Luzifer, mit dem Oberkörper in der Nordhalbkugel und den Beinen in der Südhalbkugel. Sie besteht aus einer Vorhölle und neun Höllenkreisen. In der oberen Hölle, in den Kreisen 1-4, finden wir die *Sünder aus Maßlosigkeit*; in den Kreisen 5-7 sind die *Sünder der Bosheit* angesiedelt und in der unteren Hölle, in den Kreisen 8-9, büßen die *Sünder des Verrats*. Alle Seelen in der Hölle werden durch ein präzises System von Sünde und Vergeltung bestraft.

Dante bedient sich, wie gesagt, einer außergewöhnlich bildhaften Sprache, die viele Sinne anspricht und dem Leser in sehr direkter und visueller Form verschiedenste Bilder vor die Augen der Phantasie projiziert. Dantes Stil ist geprägt von der rhetorischen Figur des Vergleichs, welche dazu dient, die neue und unbekannte Welt des Jenseits mit der bekannten und alltäglichen Welt des Diesseits in Relation zu setzen und diese somit anschaulicher und leichter vorstellbar zu gestalten. Wie ein Maler oder Bühnenbildner kreiert Dante seine Orte und Plätze mit unwahrscheinlicher Präzision und Plastik, um dann die jeweiligen Figuren und Charaktere in sie einzufügen. Dante erschafft eine Welt, die uns durch ihre Lebhaftigkeit und Bildhaftigkeit so plausibel und real erscheint, als ob der Dichter die Reise ins Jenseits tatsächlich angetreten hätte und sich all das, was er beschreibt, tatsächlich so zugetragen hätte.

Dieser visuelle Aspekt der *Göttlichen Komödie* ist womöglich auch der Grund dafür, warum das Werk seit Anbeginn viel Niederschlag in den bildenden Künsten erhielt. Bedenkt man, dass auch der Film ein visuelles bzw. audiovisuelles Medium ist, wird uns plötzlich klar, dass es von großem Interesse ist, sich damit zu beschäftigen, wie Dantes Bilder im Film realisiert wurden und welche Möglichkeiten der Verfilmung der Text selbst bietet. In vielen Fällen lässt sich auch beobachten, dass sich Verfilmungen stark an Illustrationen aus der bildenden Kunst anlehnen und versuchen, den von Künstlern geschaffenen Bildern auf der Leinwand Bewegung und Leben einzuhauchen.

Angelo Moscariello griff den von Funzellier geprägten Begriff des *pre-cinéma* auf und untersuchte auch die *Göttliche Komödie* nach filmspezifischen Elementen. Tatsächlich lassen sich viele der von Dante verwendeten Stilmittel mit gebräuchlichen

Filmtechniken in Verbindung bringen. Moscariello verglich die *dispositio* des Dichters mit der Phase des Filmsschnitts, da auch hier das Material nach gewissen Gesichtspunkten zusammengefügt wird. Außerdem verwendet Dante bereits die Zeitlupe (*slow-motion*) und die Rückblende (*flashback*); er erzeugt bewusst Spannung (*suspense*) und lenkt den imaginären Blick, wie durch eine Kamerabewegung. Wir finden in Dantes Beschreibungen zum Beispiel Panoramen von Landschaften oder *zooms*, wo das Auge vom nächsten zum fernsten Punkt schweift. Oft hat es der Leser zu tun mit Geräuschen aus dem *off*, und manchmal macht der Dichter Gebrauch der *voice-over*, um sich selbst zu Wort zu melden und gewisse Geschehnisse oder Zustände zu kommentieren.

Neben diesen Eigenschaften, die an die Filmtechnik erinnern, habe ich mich auch mit der visuellen Komponente beschäftigt und das szenische Potential der *Göttlichen Komödie* untersucht. Es ging vor allem darum, herauszuarbeiten, welche Eigenschaften eines Drehbuchs Dantes Werk bereits mitbringt, da dies auch der erste Schritt einer möglichen Verfilmung sein kann. Ein Filmdrehbuch lebt nicht nur von der alleinigen Erzählung, sondern muss auch sehr deskriptiv sein, da es gilt, die verschiedenen Orte, Figuren und Handlungen präzise zu beschreiben und zu illustrieren, damit sie genauso nachkonstruiert oder gespielt werden können, wie sie vom Autor konzipiert wurden. Wenn man das szenische Potential eines Werks betrachtet, wie wir es hier mit Dantes *Hölle* angestellt haben, ist es zunächst wichtig, sich mit der beschriebenen Landschaft auseinanderzusetzen, da diese zum Hintergrund und Raum der Darstellung in einem Film wird. Was die Landschaft betrifft, so wird diese von Dante äußerst genau und wirklichkeitsnahe illustriert, was dem Filmemacher bei einer wortwörtlichen Verfilmung der *Hölle* von großem Nutzen sein kann.

Die rhetorische Figur des Vergleichs dient Dante zur Illustration von ganzen Schauplätzen und Situationen, sowie der Beschreibung von Figuren und ihrem mimischen, gestischen und proxemischen Verhalten. Der Ton vervollständigt das visuelle Bild des Films und erst durch die Kombination von Bild und Ton wird der Eindruck eines vollständigen und realistischen Wahrnehmungsraums erzeugt.

Dantes *Hölle* ist auch deswegen aus filmischer Hinsicht interessant, da sie die verschiedensten Filmgenres in sich vereint. Wir finden einige melodramatische Szenen,

beispielsweise in der unglücklichen Liebe von Paolo und Francesca (5. Gesang), dem ungerechten Schicksal des Pier della Vigna (13. Gesang) oder dem tragischen Ende des Grafen Ugolino (33. Gesang). Die Episode der Bestechlichen, in der Teufel zu raufen beginnen und ins brodelnde Pech stürzen, ist hingegen geprägt von einer Komik, die an ein volkstümliches Theaterstück erinnert (21.-22. Gesang). Die halsbrecherische Verfolgungsjagd einer Teufelshorde, der Dante und Vergil nur knapp entkommen, sprüht hingegen vor *action*, wie ein moderner Film (23. Gesang). Obwohl die beiden Dichter nur mit relativ wenigen Teufeln und Sündern ins Gespräch kommen, so sind die verschiedenen Höllenkreise von riesigen Menschenmassen bevölkert, die wiederum von einer großen Anzahl an Teufeln in Schach gehalten werden. Die *Hölle* bietet uns also beeindruckende Massenszenen.

Da es sich um die Hölle handelt, zieht sich natürlich der Faktor des *Horror* durch das ganze Geschehen, doch an manchen Stellen stoßen wir auf besonders grauenvolle und furchterregende Szenen voll Blut, Gewalt und Verstümmelung. Im Besonderen ist hier die Bestrafung der Glaubensspalter und Zwietrachtstifter zu erwähnen, die von einem Teufel mit einem langen Schwert Gliedmaßen abgeschlagen und riesige klaffende Wunden zugefügt bekommen (28.-29. Gesang) oder die Strafe des Grafen Ugolino, der an dem Schädel seines Gegners nagt (33. Gesang). Weiters zu nennen sind die Diebe, die ununterbrochen von diversen Schlangen gebissen werden (24.-25. Gesang) sowie die Fälscher, die von furchtbaren und ekelerregenden Krankheiten heimgesucht werden (29.-30. Gesang).

Da es sich bei Literatur und Film um zwei so unterschiedliche semiotische Systeme handelt, gilt es zu erkunden, wie es überhaupt möglich ist, ein literarisches Werk zu verfilmen. Einen Schlüssel zu dieser Frage liefert uns Roman Jakobson, der den Begriff der *Intersemiotischen Übersetzung* geprägt hat. Dabei handelt es sich um die Möglichkeit der Interpretation sprachlicher Zeichen durch ein nicht verbales Zeichensystem.²⁷⁵ Obwohl Literatur und Film auf der Ebene des Ausdrucks sehr verschiedenartig funktionieren, so gibt es doch sehr große Gemeinsamkeiten auf der Ebene des Inhalts, wodurch eine Verfilmung möglich wird. Wie jede Übersetzung, ist auch jede literarische Verfilmung eine Interpretation des Ausgangstextes. Es ist außerdem zu bedenken, dass es in vielen Fällen kein visuelles Gegenstück zu manchen

²⁷⁵ Vgl. zitiert in: Dusi: *Letteratura e cinema: tradurre le passioni*, 161.

geschriebenen Worten gibt. Das Vorhaben einer absolut wortgetreuen Verfilmung eines literarischen Werkes ist wegen der Verschiedenheit der beiden Systeme utopisch und wenig zielführend. Sinnvoller ist es meist, zwar von einem Text auszugehen, daraus jedoch ein eigenständiges filmisches Werk zu erschaffen, das kreativ ist und nicht kompromisslos am Ausgangstext hängt.

Es ist verhältnismäßig schwierig, Meisterwerke zu verfilmen, da die Kenner und Liebhaber des Werks besonders streng mit einer Verfilmung umgehen und jegliche Veränderung, Auslassung oder Hinzufügung erbarmungslos verurteilt werden. Die *Göttliche Komödie* darf für viele auch im Film das *Göttliche* nicht verlieren, sonst klagt man über Verweltlichung, oder gar Entweihung. Bei einem so umfangreichen Werk (allein die *Hölle* besteht aus 34 Gesängen) bleibt es bei einer Verfilmung aber nicht aus, die Handlung zu straffen und manche Szenen zu streichen. Bekanntlich gibt es in der Literatur keine Begrenzung des Volumens, die Länge eines Films hat sich jedoch nach kanonischen 90-180 Minuten zu richten. Es ist zu bedenken, dass die Herstellung eines Films immer auch ein wirtschaftliches Unternehmen ist, das nach der Veröffentlichung die Produktionskosten abdecken, und wenn möglich Gewinn daraus schlagen möchte. Es liegt deshalb auf der Hand, warum Filmemacher literarische Werke meist in kürzerer und kompakterer Form verfilmen.

Ein Werk wie die *Göttliche Komödie* lebt von seiner Wortwahl, von der Metrik, vom Klang und von seinen vielfältigen allegorischen Interpretationsmöglichkeiten, die ein Film klarerweise niemals so wiedergeben könnte. Ein Film kann sich eher auf die visuelle und sprachliche Komponente konzentrieren und den Zuseher all das vor Augen führen, was bildlich darzustellen ist, wie Landschaften, Figuren, gewisse Szenen oder durch Licht und Farben erzeugtes Ambiente. Viele Filmemacher schrecken vor einer Verfilmung der *Göttlichen Komödie* zurück, da ihnen klar ist, dass Dantes Werk an Qualität nicht zu erreichen ist und ein Film, so gut er auch sei, niemals vollständig sein könnte.

Eine weitere große Hürde ist Dantes Sprache, denn es ist äußerst schwierig, die erhabenen und rhetorisch gekünstelten dantesken Verse in einen Film zu integrieren, ohne diesen steif und theatralisch wirken zu lassen. Dazu kommt, dass ein Film alles *zeigen* muss wovon er spricht, wogegen in der Literatur die Beschreibung reicht und sie

somit viele Dinge im Unklaren schweben lassen kann. Erfährt der Leser in einem Werk zum Beispiel von einer wunderschönen und engelhaften Frau, wie Beatrice es ist, so kann er sich ein persönliches Idealbild einer Frau vor Augen rufen. Im Film hingegen ist das nicht möglich, denn es kann nur eine bestimmte Schauspielerin Beatrice verkörpern. Außerdem hat man im Film ein Problem mit der Ebene der Konnotation. Zwar kann auch ein Film konnotative Bedeutungen erzeugen, wie etwa durch Kameraführung und Aufnahmewinkel, es muss sich jedoch eine Verfilmung für *eine* der Interpretationsmöglichkeiten eines literarischen Werks entscheiden.

Oberflächlich gesehen, kann man zwei Arten der Verfilmungen von Dantes Werk eingrenzen: zum einen gibt es Verfilmungen, die sich an die denotative Bedeutung anlehnen und versuchen, wortwörtlich den Inhalt wiederzugeben; zum anderen gibt es Verfilmungen, die mit den konnotativen und allegorischen Bedeutungen spielen und den Geist Dantes nur in ihren Tiefen erahnen lassen.

Ein feiner gegliedertes Modell der dantesken Verfilmungen stammt von Christopher Wagstaff.²⁷⁶ Seine vier Methoden der Verfilmung wurden, im Zuge dieser Arbeit, von mir um zwei weitere ergänzt:

- Die erste Methode, die Wagstaff *historisch-moralistisch* nennt, versucht, Dantes Werk in seiner denotativen Form wiederzugeben. Wir finden hier also Dante, Vergil und die Sünder der *Hölle* als Figuren, sowie die Episoden, wie Dante sie beschreibt. Die wortwörtliche Verfilmung wurde vor allem vom frühesten italienischen Kino angestrebt, im modernen italienischen Kino finden wir jedoch keine einzige Produktion dieser Art. Das bis heute bedeutendste und repräsentativste Werk dieser Methode ist das *Inferno* der Milano-Films aus dem Jahre 1911, das noch keinen würdigen jüngeren Nachfolger gefunden hat. Zu seiner Zeit hat dieser Film Kinogeschichte geschrieben, viele der damaligen Rekorde gebrochen und zahlreiche neue Maßstäbe gesetzt. In einer Zeit, wo es nur Kurzfilme gab, war es der erste lange Spielfilm, der in Italien produziert wurde und gleichzeitig der bislang teuerste; es war der erste Film, der Interesse auch bei der kulturellen Elite hervorrief. Außerdem zu erwähnen sind die zahlreichen Spezialeffekte aus den Studios von Georges Méliès und die außergewöhnliche Werbekampagne, die vor der Premiere von Gustavo Lombardo inszeniert wurde.

²⁷⁶ Cf. Wagstaff: *Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone*, 35s.

Das *Inferno* der Milano-Films aus dem Jahre 1911 ist der erste italienische Monumentalfilm (*kolossal*) und erlangte Berühmtheit auch auf internationalem Niveau. Außerdem sollte dieser Film, nicht nur zeitlich, das goldene Zeitalter des italienischen Stummfilms zwischen 1912 und 1914 einleiten. Bei der Produktion des Films inspirierten sich die Filmemacher Adolfo Padovan und Franco Bertolini an den Illustrationen von Gustave Doré, der damals populärsten Ikonografie von Dantes *Hölle*. Der illustrierte Anhang an das Kapitel 5 dieser Arbeit soll einen Einblick in die Bilderwelt des Films geben und veranschaulichen, wie stark der Einfluss Dorés auf den Film tatsächlich war.

- Die zweite Methode nach Wagstaff konzentriert sich auf die *psychologisch-modernen* Verfilmungen. Gemeint sind damit jene Verfilmungen, in denen danteske Figuren, wie etwa Paolo und Francesca oder Graf Ugolino zu Protagonisten werden und sich die Filmhandlung allein um ihr Leben dreht. Angesichts der tragischen Schicksale dieser historischen Persönlichkeiten überwiegt meist der emotionale und melodramatische Aspekt. Italienische Produktionen, die dieser Methode zuzuordnen sind, sind etwa *Il Conte Ugolino* von Riccardo Freda und *Paolo e Francesca* von Raffaele Matarazzo, beide aus dem Jahre 1949. Auch wenn diese dantesken Figuren oft losgelöst vom Kontext der *Göttlichen Komödie* erscheinen und selbstständige Motive der Weltliteratur geworden sind, so haben sie dies doch Dante zu verdanken, der sie in seinem Werk unsterblich machte.

- Die dritte Methode ist gekennzeichnet durch den metaphorischen Gebrauch und den mehr oder weniger offenkundigen Anspielungen auf Dantes Werk. Hier kommen die konnotativen Bedeutungen ins Spiel und es besteht kein Anspruch auf eine wortgetreue Verfilmung. Wagstaff spricht hier vom der Methode des modernen *exemplum*. Der Regisseur, der nach dieser Methode vorgeht, betrachtet das Leben eines Menschen oder den Stand der aktuellen Gesellschaft nach einem dantesken Modell und lässt oft, wie durch Zufall, Elemente aus Dantes Werk einfließen. Zwei berühmte und repräsentative Regisseure, die in zahlreichen ihrer Werke dieser Methode zuzuordnen sind, sind keine minderen als Federico Fellini und Pier Paolo Pasolini.

Was Federico Fellini betrifft, so sind zwischen seinem und Dantes Werk einige Parallelitäten zu finden, wobei Fellini nicht einfach danteskes Material in seine Filme

einbaut, sondern sich frei an Inhalt und Struktur inspiriert. Sowohl Dante als auch Fellini erfreuen sich beispielsweise daran, reale Persönlichkeiten, die sie tatsächlich getroffen oder kennengelernt haben, in ihre Werke zu platzieren. Außerdem finden wir im Werk Fellinis auch häufig Figuren, die die Rolle von Vergil und Beatrice übernehmen. Einen weiteren gemeinsamen Punkt finden wir in der autobiografischen Komponente, die sowohl Dante als auch Fellini ihrem Werk zu Teil haben lassen. Beide thematisieren in ihrem Werk die eigene künstlerische Aktivität und den eigenen Werdegang.

Weiters interessieren sich beide für die Religion und reagieren kritisch darauf, wie sie in ihrer Zeit gelebt und betrachtet wird. Einen weiteren gemeinsamen Aspekt finden wir, darin, dass beide die Tendenz zeigen, ihr Werk in Kreise zu gliedern. Viele Figuren Fellinis folgen mehr oder weniger kreisförmige Straßen, die sie nach einigen Stationen, Halts und Treffen wieder an den ungefähren Punkt des Starts zurückführen. Sowohl Dante als auch Fellini brechen die konventionale Erzählstruktur auf und inszenieren schnell wechselnde Episoden und plötzliches und grundloses Auftreten und Verschwinden von Figuren. In dieser Arbeit wurden die drei Filme *La dolce vita* (1960), *Otto e mezzo* (1963) und *Satyricon* (1969) von Fellini intensiver behandelt, da in ihnen das danteske Element besonders ausgeprägt ist.

Auch Pier Paolo Pasolini verband eine ganz besondere Beziehung mit Dante und seinem Werk. Pasolini konnte sich gut mit der Figur des Dichters Dante identifizieren, welcher von seinen politischen Gegnern verstoßen und verbannt wurde. Pasolini wollte, wie Dante, ein engagiertes und interessiertes Werk schaffen, das die Gesellschaft abbildete und sie gleichzeitig kritisierte. Dantes Werk war für Pasolini wie ein Gerüst, eine Art Behälter, in den er seine eigene Erzählung eines korrupten Italiens, in dem seiner Meinung nach die Bürger von einer konsumsüchtigen und sündigen Gesellschaft verführt wurden, füllen konnte. Einige danteske Elemente wurden in dieser Arbeit in den Filmen *Accattone* (1961), *Mamma Roma* (1962), *Uccellacci ed uccellini* (1966) und *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) herausgearbeitet.

Was diese Methode betrifft, ist auch die genauere Betrachtung mancher italienischen Nachkriegsfilme, in denen sich oftmals die Struktur einer dantesken Reise wiederfindet, besonders interessant.

- Die vierte Methode nähert sich dem Konzept des antiken *exemplums*, wobei sich die modernen Protagonisten hier durch Dantes Werk von ihren eigenen Sünden befreien können und auch der Zuseher eine moralische Lektion lernt. Da diese Methode eher dem amerikanischen Kino zuzuordnen ist und keinen Niederschlag in der italienischen Filmproduktion gefunden hat, wurde sie in dieser Arbeit nur marginal erwähnt.

- Die fünfte Methode, um die ich das Modell Wagstaffs erweitert habe, könnte man *komisch-groteske* nennen. Das italienische Kino und Fernsehen parodiert immer wieder gerne Dante und seine *Hölle* und das aus gutem Grunde: plant man eine Komödie und keine ernsthafte und realistische Verfilmung, so kann man einerseits vermeiden, dass der Film im Nachhinein ungewollt lächerlich und grotesk wirkt. Es ist also eine intentionale Entweihung und Profanisierung. Dieses Genre kann jedoch auch all das Komische herausholen, was ohnehin in Dantes Werk vorhanden ist, wie wir bereits angesprochen haben. Was noch dazu kommt ist, dass der Regisseur einer Komödie mehr Freiheiten genießt, sich mehr vom Text entfernen und somit auch kreativer arbeiten kann. Andererseits gehört Dante zur kollektiven Identität der Italiener und wird von ihnen als Poet der Nation verehrt. Eine Parodie funktioniert eben am besten, wenn die darzustellende Figur oder das darzustellende Werk allgemein bekannt sind und respektiert werden. Meist sind es ebenfalls bekannte und geschätzte Kinolegenden, wie Totò oder Maciste, die auf eine danteske Reise durch die Hölle geschickt werden. Diesem Genre fehlt es jedoch sowohl an Texttreue als auch an einem tiefgründigen allegorischen Sinn und dient lediglich der Unterhaltung des Massenpublikums.

- Die sechste Methode, auch diese hinzugefügt, ist wohl die neuste, weswegen es auch noch keinerlei Literatur darüber gibt. Nach ihrer Funktion habe ich ihr den Namen *ästhetisch-illustrativ* gegeben. Filme dieser Art sind besonders deskriptiv und dienen vor allem dazu, Lektüren der *Göttlichen Komödie* zu begleiten. Eine Lektüre an einer kulturellen Veranstaltung wird so, durch die Untermalung der Verse des Dichters mit Hilfe von bewegten Bildern, zum audiovisuellen Erlebnis. Dadurch werden unter den Zusehern Emotion erzeugt und neue Assoziationen hervorgerufen. Besonders wichtig sind hier die Kameraführung und die ästhetische Qualität der Bilder, da die Aufmerksamkeit vor allem auf Farben, Licht und Umgebung gelenkt wird und durch das Zusammentreffen von Vers und Bild auch konnotative Bedeutungen erzeugt werden. Ein gutes Beispiel für diese Methode ist das Projekt *In viaggio con Dante*, das

von der *Società Dante Alighieri* in Rom ins Leben gerufen wurde. Der Regisseur Lamberto Lambertini wurde mit der Aufgabe betraut, einen kurzen Film für jeden der 100 Gesänge der *Göttlichen Komödie* zu drehen. Im Zuge dieser Arbeit wurden drei dieser Filme (1., 5. und 10. Gesang der *Hölle*) genauer unter die Lupe genommen. In jedem dieser Filme spielt auch der Verfremdungseffekt eine wichtige Rolle. So wird der 1. Gesang, in dem Dante sich im dunklen Wald befindet, mit Bildern der Großstadt verbunden; der 5. Gesang der Wollüstigen wird mit Bildern aus einer Glockengießerei untermalt und der 10. Gesang der Ketzer und Gottlosen wird hingegen begleitet von den Bildern einer Kirchenruine. Diese Methode ist besonders interessant, da sie weder auf die originale Sprache Dantes noch auf den visuellen Reiz verzichtet. Der Film greift auf keine Weise in den Originaltext ein, weshalb hier eine absolute Treue zum Text gegeben ist, was wir bei keiner anderen Methode in dieser Form so finden.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Dante seit Anbeginn eine zentrale Rolle im italienischen Kino gespielt hat und sein Einfluss weit ins moderne Kino hineinreicht. Während sich das erste Kino besonders auf wortwörtliche Verfilmungen der *Hölle* konzentrierte, kam hingegen das moderne Kino vollkommen davon ab und verlagerte sich eher auf die filmische Darstellung der allegorischen Bedeutungen von Dantes *Hölle*. Trotz des hohen Berühmtheitsgrades des Werkes, trotz seines szenischen Potenzials und trotz einer gewissen Nachfrage, fehlt bis heute ein würdiger moderner Nachfolger des *Inferno* der Milano-Films von 1911. In anderen Zeiten waren der enorme Produktionsaufwand und die schwierig realisierbaren Spezialeffekte eine oft unüberwindbare Hürde für eine Verfilmung der *Hölle*. Heute hingegen, wo sich dem Regisseur die besten technischen Möglichkeiten zur Verfügung stehen, ginge wohl die wirtschaftliche Rechnung nicht mehr auf. Ein Film, der dermaßen aufwändig und kostspielig zu produzieren ist, könnte die hohen Ausgaben wohl durch die Zuseherzahlen nicht mehr amortisieren. Außerdem herrscht unter den Regisseuren eine große Angst, Hand an ein so schwieriges und teures Unterfangen wie der Verfilmung der *Hölle* zu legen, das von Beginn an dem Scheitern verurteilt zu sein scheint. Wie aus der Arbeit jedoch hervorgeht, gibt es zahlreiche äußerst gelungene danteske Szenen in modernen italienischen Filmen anderen Sujets (beispielsweise in Fellinis *Otto e mezzo*), womit das italienische Kino deutlich zeigt, für eine Verfilmung von Dantes *Hölle* sehr wohl gewappnet zu sein.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura primaria

Alighieri, Dante: *Il Convivio* (a cura di Gian Carlo Carfagnini): Roma: Salerno Editrice 1997.

Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Inferno*. Milano: Mondadori 1985.

Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Paradiso*. Milano: Bompiani 1985.

Alighieri, Dante: *La Divina Commedia. Purgatorio*. Milano: Bompiani 1985.

La Bibbia. Nuovissima versione dai testi originali. Milano: Edizioni San Paolo 2000¹⁴.

Pasolini, Pier Paolo: *La Divina Mimesis*. Milano: Mondadori 2006.

Letteratura secondaria

Ambesi, Alberto Cesare: *La vita di Dante. Il poeta che immaginò l'eterno*. Milano: Alberto Peruzzo Editore 1988.

Arend, Elisabeth: *Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios Decameron*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH 2004.

Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern: Francke Verlag 1971⁵.

Auerbach, Erich: *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli 1967.

Bandirali, Antonio: *Dal verso all'immagine. Riflessioni su luoghi e natura nella Commedia dantesca: L'Inferno*. Varese: Edizioni Lativa 1999.

Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano: i film degli anni d'oro. 1911. Prima Parte*. Biblioteca di Bianco e nero. Torino: Nuova Eri Edizioni Rai. Centro sperimentale di Cinematografia 1995.

Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano: i film dei primi anni. 1905-1909*. Biblioteca di Bianco e nero. Torino: Nuova Eri Edizioni Rai. Centro sperimentale di Cinematografia 1996.

Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano: i film dei primi anni. 1910*. Biblioteca di Bianco e nero. Torino: Nuova Eri Edizioni Rai. Centro sperimentale di Cinematografia 1996.

Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio: *Il cinema muto italiano: i film dei primi anni. 1911. Seconda Parte*. Biblioteca di Bianco e nero. Torino: Nuova Eri Edizioni Rai. Centro sperimentale di Cinematografia 1996.

Bernardini, Aldo/Martinelli, Vittorio: *Titanus. La storia e tutti i film di una grande casa di produzione*. Milano: Coliseum Editore 1986.

Bernardini, Aldo: *I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 29-33.

Bernardini, Aldo: *Industrializzazione e classi sociali*. In: Renzo Renzi (a cura di): *Sperduto nel buio: Il cinema italiano muto e il suo tempo (1905-1930)*. Bologna: Cappelli editore 1991, 22-33.

Bernardini, Aldo: *L'“Inferno” della Milano-Films*. In: Bianco e Nero. Aprile/giugno. Roma: 1985, 91-113.

Bertetto, Paolo: *Il figurale tra cinema e letteratura*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002, 49-74.

Brunetta, Gian Piero: *Storia del cinema italiano. 1985-1929*. Volume primo. Roma: Editori Riuniti 2001².

Brunetta, Gian Piero: *Padre Dante che sei nel cinema*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 21-28.

Casadio, Gianfranco (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996.

Casadio, Gianfranco: *I personaggi danteschi nel cinema popolare italiano degli anni quaranta*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 77-81.

Casetti, Franco: *Cinema, letteratura e circuito dei discorsi sociali*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002, 21-31.

Costa, Antonio: *L'inferno rivisitato*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 45-57.

Costa, Antonio: *Nel corpo dell'immagine, la parola: la citazione letteraria nel cinema*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002, 33-48.

Cuilleanáin, Cormac Ó: *‘Quell’arte’: Dramatic Exchange in the Commedia*. In: John C. Barnes/Jennifer Petrie (a cura di): *Word and drama in Dante*. Dublin: Irish Academic Press 1993, 27-54.

De Angelis, Rino: *Il colore nella Divina Commedia (nell'Inferno e nel Purgatorio)*. Napoli: Loffredo 1967.

Dusi, Nicola: *Letteratura e cinema: tradurre le passioni*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002, 161-196.

Farassino, Alberto: *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 83-92.

Fellini, Federico: *Fare un film*. Torino: Einaudi 1980.

Fink, Guido: 'Non Senti Come Tutto Questo Ti Assomiglia?' *Fellini's Infernal Circles*. In: Amilcare A. Iannucci (a cura di): *Dante, cinema, and television*. Toronto: University of Toronto Press 2004, 166-175.

Forberg, Gabriele (a cura di): *Gustave Doré. Das graphische Werk*. Erster Band. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH s.a.

Giacovelli, Enrico: *Tutti i film di Federico Fellini*. Torino: Lindau 2002.

Grazzini, Giovanni (a cura di): *Fellini über Fellini*. Zürich: Diogenes 1984.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*. Weimar: Metzler 2001³.

Iannucci, Amilcare A. (a cura di): *Dante, cinema, and television*. Toronto: University of Toronto Press 2004.

Kuczok, Wojciech: *Höllisches Kino. Über Pasolini und andere*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Lansing, Richard H.: *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's Commedia*. Ravenna: Longo Editore 1976.

Lesperance, Gabrielle: *Beginning to Think about Salò*. In: Amilcare A. Iannucci (a cura di): *Dante, cinema, and television*. Toronto: University of Toronto Press 2004, 97-105.

Manzoli, Giacomo: *Cinema e letteratura*. Roma: Carocci editore 2003.

Montani, Pietro: *Letteratura e cinema: due forme dell'esperienza narrativa*. In: Ivelise Perniola (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002.

Moscariello, Angelo: *Cinema e/o letteratura*. Bologna: Pitagora Editrice 1981.

Moscariello, Angelo: *Come si guarda un film*. Roma: Dino Audino 2007.

Moscariello, Angelo: *L'immagine equivalente. Corrispondenze tra cinema e letteratura da Dante a Robbe-Grillet*. Bologna: Pitagora Editrice 2005.

Oberzaucher, Sabine: *Pier Paolo Pasolinis Theorem Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Tesi (Diplomarbeit). Vienna 1998.

Perniola, Ivelise (a cura di): *Cinema e letteratura: percorsi di confine*. Venezia: Marsilio 2002.

Petrie, Jennifer: 'S'i' ho ben la parola tua intesa': *Dialogue in the Commedia*. In: John C. Barnes, Jennifer Petrie (a cura di): *Word and drama in Dante*. Dublin: Irish Academic Press 1993, 11-26.

Piazza, Ornella: *Letteratura e cinema*. Roma: Spazio Tre 2004.

Raffaelli, Sergio: *La lingua dantesca nel cinema muto italiano*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 59-75.

Rumble, Patrick: *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the Disappearance of the Fireflies*. In: Amilcare A. Iannucci (a cura di): *Dante, cinema, and television*. Toronto: University of Toronto Press 2004, 153-165.

Sermonti, Vittorio: *L'Inferno di Dante*. Milano: Rizzoli 2004⁴.

Spera, Francesco: *I canti dei barattieri*. In: Francesco Spera (a cura di): *La divina foresta. Studi danteschi*. Napoli: D'Auria editore 2006, 7-29.

Tornabuoni, Lietta (a cura di): *Federico Fellini*. Zürich: Diogenes 1995.

Vallone, Aldo: *Mostra-naturalità distorte: Tiresia, Scarmigliane, Cagnazzo*. In: AA.VV.: *I monstra nell'Inferno dantesco: Tradizione e simbologie*. Spoleto: Centro Italiano di studi sull'alto medioevo 1997, 277-288.

Wagstaff, Christopher: *Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone*. In: Gianfranco Casadio (a cura di): *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo Editore 1996, 35-43.

Welle, John P.: *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of Italian Film Culture*. In: Amilcare A. Iannucci (a cura di): *Dante, cinema, and television*. Toronto: University of Toronto Press 2004, 21-50.

Zanelli, Dario: *L'Inferno immaginario di Federico Fellini. Cose dette da F.F. a proposito de "Il Viaggio di G. Mastorna"*. Rimini: Guaraldi 1995.

SITOGRAFIA

Arend, Elisabeth: *Lachen und Komik in Giovanni Boccaccios Decameron*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann GmbH 2004, online, http://books.google.at/books?id=FDbKw8nAyo4C&pg=PA51&lpg=PA51&dq=dante+e+lo+stile+comico&source=bl&ots=vASPtOr7yg&sig=0Qj2Ra-y6QEMgA5QMIril3w-Its&hl=de&ei=3vmQS7jHFsWs4QbJ1OmsDQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=6&ved=0CCsQ6AEwBQ#v=onepage&q=dante%20e%20lo%20stile%20comico&f=false (20.04.2010).

Auerbach, Erich: *Studi su Dante*. Milano: Feltrinelli 1967 (orig. 1963), online, http://books.google.at/books?id=R_HofoKY87gC&printsec=frontcover&dq=Auerbach,+Erich:+studi+su+dante&lr=&cd=1#v=onepage&q&f=false (20.04.2010).

Dalla Divina Commedia di Dante Alighieri (edizione della fine del 1800) le incisioni di Gustave Doré. <http://www.capurromrc.it/dore/dante1.html> (12.04.2010).

Dante al cinema.

http://www.cinemedioevo.net/Film/Cronologie/filmografia_dante_alighieri.htm (20.04.210).

Il Vulcano Solfatara. Sito ufficiale. <http://www.solfatara.it/> (20.04.2010).

Inferno - Canto ventunesimo. http://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_-_Canto_ventunesimo (20.04.2010).

Maciste all'Inferno. <http://www.cinekolossal.com/2/m/macisteallinferno/> (09.02.2010).

Masseti, Gianfranco: *La dolce vita. Federico Fellini*. In: *Activcinema*. La rivista attiva di archeologia cinematografica, online, http://www.activitaly.it/immaginicinema/fellini/la_dolce_vita/la_dolce_vita_fellini_2.htm (20.04.2010).

Murri, S.: *Salò o le centoventi giornate di Sodoma. Le vicende narrate nel film*. In: *Il Castoro-l'Unità* 1995, online, http://www.pasolini.net/cinema_salo.htm (17.01.2010).

Pier Paolo Pasolini. Sito ufficiale. <http://www.pasolini.net> (20.04.2010).

Pier Paolo Pasolini: *Capolavori italiani*. In: *L'Arca* società editrice de *l'Unità*, maggio 1995, online, http://www.pasolini.net/cinema_uccellacci.htm (20.04.2010).

Solfatara di Pozzuoli. http://it.wikipedia.org/wiki/Solfatara_di_Pozzuoli (20.04.2010).

Tangerine Dream. Sito ufficiale. <http://www.tangerinedream-music.com/> (10.02.2010).

Totò all'Inferno. <http://www.antoniodecurtis.com/inferno.htm> (12.04.2010).

Valore della lira. http://www.cracantu.it/servizi/on_line/vari/valorelira.php (07.02.2010).

FILMOGRAFIA

47 morto che parla, Italia 1950. *Regia*: Carlo Ludovico Bragaglia. *Sceneggiatura*: Age, Furio Scarpelli, Vittorio Metz, Marcello Marchesi. *Interpreti*: Totò (barone Antonio Peletti), Silvana Pampanini (Marion), Adriana Benetti (Rosetta), Eduardo Passarelli (il farmacista), Dante Maggio (Dante Cartoni), Arturo Bragaglia (il sindaco), Gildo Bocci (il macellaio), Franco Pucci (il medico) et al. *Produzione*: P.F.C. (Produzione Films Cinematografica). *Durata*: 85'.

Accattone, Italia 1961. *Regia*: Pier Paolo Pasolini. *Sceneggiatura*: Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti. *Interpreti*: Franco Citti (Vittorio Cataldi, detto *Accattone*), Franca Pasut (Stella), Silvana Corsini (Maddalena), Paola Guidi (Ascenza); Adriana Asti (Amore), Romolo Orazi (suocero di Accattone) et al. *Produzione*: Arco Film (Roma), Cino Del Duca (Roma). *Durata*: 116'.

Amarcord, Italia/Francia 1973. *Regia*: Federico Fellini. *Sceneggiatura*: Federico Fellini, Tonino Guerra. *Interpreti*: Bruno Zanin (Titta Biondi), Pupilla Maggio (la madre Miranda), Armando Brancia (il padre Aurelio), Magali Noël (Ninola detta la *Gradisca*), et al. *Produzione*: F.C. Produzioni (Roma), P.E.C.F. (Parigi). *Durata*: 124'.

Fellini-Satyricon, Italia/Francia 1969. *Regia*: Federico Fellini. *Sceneggiatura*: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. *Interpreti*: Martin Potter (Encolpio), Hiram Keller (Ascilo), Max Born (Gitone), Fanfulla (il capocomico Vernacchio), Mario Romagnoli (Trimalcione, l'arrichito) et al. *Produzione*: P.E.A. (Roma), Les Productions Artistes Associés (Parigi). *Durata*: 128'.

Il cammino della speranza, Italia 1950. *Regia*: Pietro Germi. *Sceneggiatura*: Federico Fellini, Tullio Pinelli. *Interpreti*: Raf Vallone (Saro Cammarata), Elena Varzi (Barbara Spadaro), Saro Urzì (Ciccio Ingaggiatore), Franco Navarra (Vanni), Liliana Lattanzi (Rosa), Mirella Ciotti (Lorenza) et al. *Produzione*: Lux Film. *Durata*: 105'.

Il Conte Ugolino, Italia 1949. *Regia*: Riccardo Freda. *Sceneggiatura*: Stefano Vanzina, Mario Monicelli, Riccardo Freda. *Interpreti*: Carlo Ninchi (Conte Ugolino), Peter Trent (Cardinale Ruggeri), Gianna Maria Canale (Emilia) et al. *Produzione*: Forum Film. *Durata*: 86'.

Il sorpasso, Italia 1962. *Regia*: Dino Risi. *Sceneggiatura*: Dino Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Rodolfo Sonego. *Interpreti*: Vittorio Gassman (Bruno Cortona), Catherine Spaak (Lilly Cortona, figlia di Bruno), Jean-Louis Trintignant (Roberto Maraini), Claudio Gora (Bibi, il fidanzato di Lilly), Luciana Angiolillo (Gianna, moglie di Bruno), Linda Sini (zia Lidia) et al. *Produzione*: Incei Film. *Durata*: 105'.

In viaggio con Dante (Inferno canto I, Inferno canto V, Inferno canto X), Italia 2009. *Regia*: Lamberto Lambertini. *Produzione*: Società Dante Alighieri.

L'Inferno, Italia 1911. *Regia*: Adolfo Padovan, Francesco Bertolini. *Collaborazione alla regia*: Giuseppe De Liguoro. *Sceneggiatura*: Francesco Bertolini. *Interpreti*: Salvatore Anselmo Papa (Dante), Arturo Pirovano (Virgilio), Giuseppe De Liguoro (Farinata, Pier delle Vigne, Conte Ugolino), Attilio Motta (o Milla) (Lucifero) et al. *Produzione*: Saffi-Comerio/Milano-Films (1909-1911). *Lunghezza originale*: circa 1.400 m (attuale: circa 1.250 m.).

L'Inferno, Italia 1911. *Regia*: Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo. *Interpreti*: Giuseppe Berardi (Dante); Armando Novi (Virgilio) et al. *Produzione*: Helios Film. *Lunghezza*: 400 m.

La Dolce Vita, Italia/Francia 1960. *Regia*: Federico Fellini. *Sceneggiatura*: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. *Interpreti*: Marcello Mastroianni (Marcello Rubini), Yvonne Furneaux (Emma, la sua compagna), Anouk Aimée (Maddalena, l'ereditiera), Anita Ekberg (Sylvia, la diva), Alain Cuny (Steiner), Annibale Ninchi (il padre di Marcello) et al. *Produzione*: Riama Film (Roma), Pathé Consortium Cinéma (Parigi). *Durata*: 178'.

Lamerica, Italia/Francia 1994. *Regia*: Gianni Amelio. *Sceneggiatura*: Gianni Amelio, Andrea Porporati. *Interpreti*: Enrico Lo Verso (Gino), Carmelo Di Mazzarelli (Spiro), Michele Placido (Fiore) et al. *Produzione*: Alia Film. *Durata*: 116'.

Maciste all'Inferno, Italia 1926. *Regia*: Guido Brignone. *Sceneggiatura*: Fantasio (Riccardo Artuffo). *Interpreti*: Bartolomeo Pagano (Maciste), Paouline Polaire (Graziella), Elena Sangro (Proserpina), Lucia Zanussi (Luciferina), Franz Sala (barbaroccia/Dottor Nox), Umberto Guarracino (Pluto) et al. *Produzione*: Fert-Pittaluga, Torino. *Lunghezza*: 2.475 m.

Maciste all'Inferno, Italia 1962. *Regia*: Riccardo Freda. *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Piero Pierotti. *Interpreti*: Kirk Morris (Adriano Bellini: Maciste), Hélèn Chanel (la strega), Andrea Bosis (Parris), Vira Silenti (Martha Gunt) et al. *Produzione*: Panda Cinematografica. *Durata*: 90'.

Mamma Roma, Italia 1962. *Regia*: Pier Paolo Pasolini. *Sceneggiatura*: Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti. *Interpreti*: Anna Magnani (Mamma Roma), Ettore Garofolo (Ettore), Franco Citti (Carmine), Silvana Corsini (Bruna), Luisa Orioli (Biancofiore), Paolo Volponi (il prete), Luciano Gonini (Zaccarino) et al. *Produzione*: Arco Film (Roma). *Durata*: 115'.

Otto e mezzo, Italia 1963. *Regia*: Federico Fellini. *Sceneggiatura*: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi. *Interpreti*: Marcello Mastroianni (il regista Guido Anselmi), Anouk Aimée (Luisa, sua moglie), Sandra Milo (Carla, l'amante), Claudia Cardinale (Claudia), Jean Rougeul (il critico Daumier), Roberto Nicolosi (il medico), et al. *Produzione*: Cineriz. *Durata*: 138'.

Paolo e Francesca, Italia 1949. *Regia*: Raffaello Matarazzo. *Sceneggiatura*: Epaminonda Provaglio, Liana Ferri, Guglielmo Petroni, Vittorio Nino Novarese, Vittorio Calvino, Raffaello Matarazzo. *Interpreti*: Odile Versois (Francesca da Polenta, moglie di Gianciotto), Armando Francioli (Paolo Malatesta), Andrea Checchi (Gianciotto Malatesta) et al. *Produzione*: Lux Film. *Durata*: 85'.

Roma, Italia/Francia 1972. *Regia*: Federico Fellini. *Sceneggiatura*: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. *Interpreti*: Federico Fellini (se stesso), Franco Magno (il preside), Peter Gonzales (Fellini giovane), Fiona Florence (la prostituta giovane), Pia de Doses (la principessa Domitilla), Mario Giovandoli (il cardinale) et al. *Produzione*: Ultra Film (Roma), Les Productions Artistes Associés (Parigi). *Durata*: 120'.

Salò o le 120 giornate di Sodoma, Italia 1975. *Regia*: Pier Paolo Pasolini. *Sceneggiatura*: Pier Paolo Pasolini, Sergio Citti, Pupi Avati. *Interpreti*: Paolo Bonacelli (Il Duca), Uberto Paolo Quintavalle (L'Eccellenza), Giorgio Cataldi (Il Vescovo), Aldo Valletti (Il Presidente), Caterina Boratto (Signora Castelli), Hélène Surgère (Signora Vaccari), Elsa De Giorgi (Signora Maggi), Sonia Saviange (La pianista) et al. *Produzione*: PEA (Roma), Les Productions Artistes Associés (Parigi). *Durata*: 116'.

Totò al Giro d'Italia, Italia 1948. *Regia*: Mario Mattoli. *Sceneggiatura*: Vittorio Metz, Marcello Marchesi, Steno [Stefano Vanzina]. *Interpreti*: Totò [Antonio De Curtis] (il professor Totò), Isa Barzizza (Doriana), Giuditta Rissone (la madre del professore), Walter Chiari (Bruno, il giornalista), Carlo Ninchi (Dante Alighieri) et al. *Produzione*: ENIC – PEG Produzioni Film. *Durata*: 88'.

Totò all'Inferno, Italia 1954. *Regia*: Camillo Mastrocinque. *Sceneggiatura*: Vittorio Metz, Piero Nelli, Luigi Mangini, Italo De Tuddo, Lucio Fulci, Antonio De Curtis, Camillo Mastrocinque. *Interpreti*: Totò [Antonio De Curtis] (Antonio Marchi), Maria Frau (Cleopatra), Nerio Barnardi (Satana), Aldo Giuffrè (Minosse), Giulio Calì (Caronte) et al. *Produzione*: C. Ponti Cin.ca, Excelsia Film. *Durata*: 90'.

Uccellacci e uccellini, Italia 1965. *Regia*: Pier Paolo Pasolini. *Sceneggiatura*: Pier Paolo Pasolini. *Interpreti*: Totò [Antonio De Curtis] (Innocenti Totò, Frate Ciccillo), Ninetto Davoli (Innocenti Ninetto, Frate Ninetto), Femi Benussi (Luna, la prostituta), Francesco Leonetti (la voce del Corvo) et al. *Produzione*: Arco Film (Roma). *Durata*: 89'.

INDICE DELLE IMMAGINI²⁷⁷

- Immagine 1: <http://www.linferno.com/beatrice.htm>
Immagine 2: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_2_Beatrice_bids_Dante_on.jpg
- Immagine 3: <http://www.linferno.com/neptune.htm>
Immagine 4: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_5_line_4_Minus.jpg
- Immagine 5: <http://www.linferno.com/souls.htm>
Immagine 6: http://www.hugiegames.com/digitaldore/dore/dore_V_31-32.jpg
- Immagine 7: <http://www.linferno.com/Francesca.htm>
Immagine 8: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_5_lines_72-74.jpg
- Immagine 9: <http://www.linferno.com/furies.htm>
Immagine 10: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_9_verse_46.jpg
- Immagine 11: http://data.blogg.de/7644/images/Inferno_Scr_2.jpg
Immagine 12: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8b/Inferno_Canto_23_verses_92-94.jpg
- Immagine 13: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inferno_1911,_bolgia_dei_ladri.jpg
Immagine 14: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_24_verses_89-92.jpg
- Immagine 15: http://zombietime.com/mohammed_image_archive/dantes_inferno/Mohammed-inferno.jpg
Immagine 16: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_28_verses_30-31.jpg
- Immagine 17: http://www.linferno.com/betrand_de_born.htm
Immagine 18: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Dantes_Inferno_Canto_28_.jpg
- Immagine 19: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inferno-_1911,_caina.jpg
Immagine 20: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_31_Dor%C3%A9.jpg
- Immagine 21: http://www.linferno.com/lake_of_ice.htm
Immagine 22: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Gustave_Dore_Inferno34.jpg
- Immagine 23: http://www.linferno.com/Images/Background_2.jpg
Immagine 24: http://it.wikipedia.org/wiki/File:Inferno_Canto_34,_Gustave_Dor%C3%A8_3.jpg

²⁷⁷ Ultimo accesso a tutte le immagini: 20.04.2010.

LEBENS LAUF

Melanie Höfer

06.06.1986	geboren in Linz
1992-2000	Besuch der Pflichtschule
2000-2004	Bundesoberstufenrealgymnasium mit ergänzendem Unterricht in bildnerischem Gestalten und Werken in Bad Leonfelden
2004-2010	Studium der Romanistik an der Universität Wien (Lehramt UF Italienisch UF Spanisch)
2007-2008	Erasmus Aufenthalt an der Universitat de València
Juli-September 2009	Volontariat an der Österreichischen Botschaft in Rom

