

Giancarlo Beltrame

Dante nel cinema

È il Dante dell'*Inferno* quello che maggiormente colpisce e ispira sceneggiatori e registi che hanno tratto spunto, fin dai primordi del cinema, dalla *Divina Commedia*. Né, all'inizio, avrebbe potuto essere altrimenti, visto il carattere di divertimento di massa, con la messa in scena di emozioni forti e alla portata di tutti, che la nuova tipologia di racconto per immagini aveva. E chi poteva essere il primo personaggio a scatenare la fantasia, se non Francesca da Rimini, vista come eroina dell'amore impossibile che travolge ogni ostacolo e per questo finisce punita con la morte sua e dell'amato?

Tutto ebbe inizio nei primi anni del Novecento negli Stati Uniti, quando la Vitagraph Company of America, la maggiore compagnia cinematografica del tempo, inserì in un pacchetto di sette *one-reeler*¹ destinati al circuito dei *nickelodeon*² anche un *Francesca di Rimini, or the Two Brothers*, diretto da uno dei pionieri del cinema, il regista e produttore James Stuart Blackton. Girato nel 1907³, il film uscì l'8 febbraio 1908. Francesca era interpretata dalla diva

¹ Gli *one-reeler* sono cortometraggi la cui durata massima era stabilita dalla lunghezza della pellicola che stava in una bobina, per cui la loro durata si aggirava intorno ai dieci-dodici minuti.

² I *nickelodeon* sono stati negli Stati Uniti la prima tipologia di sala cinematografica al coperto destinata esclusivamente alle proiezioni. Furono in auge dal 1905 al 1915. Il nome fa riferimento al termine con cui era indicata la monetina da 5 centesimi, che era il prezzo, molto popolare, del biglietto.

³ La registrazione del copyright da parte della Vitagraph Co. of America, datata 4 settembre 1907, ha generato probabilmente una confusione su questo primo film dantesco, tanto che alcune filmografie, tra cui quella creata nel sito web *Dante e il cinema* (<https://www.danteilcinema.com/>) su iniziativa di Giuliana Nuvoli, come sezione del sito *Dante e le Arti* creato dal Comitato Nazionale per le celebrazioni dei 700 anni della morte dell'Alighieri, riportano una versione del 1907 diretta da William V. Ranous come «prima edizione del ben più noto *The two brothers* con la regia di James Stuart Blackton che uscirà nelle sale l'anno successivo, 1908». Il catalogo dell'American Film Institut (AFI) non riporta questa versione attribuita a Ranous, attore e regista della Vitagraph, impe-

del momento, Florence Turner, che la casa di produzione aveva ribattezzato semplicemente *Vitagraph Girl*, tale era la sua notorietà. Riferimenti a Dante non ne comparivano, né nei titoli, né nei materiali pubblicitari, né nelle recensioni o nelle cronache d'epoca. Chiaramente la vicenda dei due amanti di Gradara, dopo la loro comparsa nel quinto canto dell'*Inferno*, viveva ormai di vita propria sotto varie forme letterarie o iconografiche, ma la radice dantesca, per quanto celata, era ineliminabile.

Quasi contemporaneamente al film della Vitagraph uscì il primo⁴ dei titoli italiani dedicati ai due amanti di Romagna. Purtroppo, come molti dei primi lavori cinematografici, il *Francesca da Rimini* diretto da Mario Morais per la Comerio Films di Milano, di cui era diventato direttore artistico l'anno precedente, è andato perduto e se ne trova traccia solo nei repertori. Nel preziosissimo catalogo⁵ di Aldo Bernardini la data della disponibilità della copia è indicata nel febbraio 1908 ed è citata una sua presentazione al Cinematografo della Borsa di Torino il 26 febbraio 1908, cui segue il giorno successivo una microrecensione sulla «Gazzetta di Torino»⁶. Ma il dato più interessante è una variazione che si trova nella sinossi riportata nella scheda, purtroppo senza indicazione della fonte: il suicidio finale del marito tradito dopo l'uccisione dei due fedifraghi.

La vicenda, cui fa riferimento Dante nell'episodio dell'*Inferno*, avvenne nel 1275. Francesca è costretta, contro la propria volontà, a sposare Gianciotto Malatesta, signore di Rimini, uomo zoppo e deforme, il quale poi, dovendo partire per un viaggio, l'affida a suo fratello, Paolo. Tra Paolo e Francesca (il libro galeotto) nasce l'amore e gli amanti sono felici; finché non ritorna il gobbo: il giullare di corte gli racconta quanto è avvenuto. Gianciotto, fuori di sé, uccide il giullare, e poi riserva la stessa sorte a Francesca, a Paolo e a se stesso⁷.

gnato in quel biennio 1907-1908 in una serie di film shakespeariani, ma solo quella di Blackton, in cui tuttavia tra gli interpreti appariva anche Ranous (<https://catalog.afi.com/Film/33676-FRAN-CECA-DIRIMINIORTHETWOBROTHERS?sid=665d15f2-35bb-4646-a0a8-f1f4fb516060&sr=10.990408&cp=1&pos=0>). E forse anche questo può aver contribuito a generare l'equivoco.

⁴ In un suo testo reperibile in PDF sul sito *Dante e il cinema* (<https://www.danteilcinema.com/wp-content/uploads/2020/03/NUVOLI-Francesca-al-cinema.pdf>), *Francesca al cinema. Dalla Commedia allo schermo* Giuliana Nuvoli asserisce che «La prima *Francesca da Rimini* italiana è quella prodotta dalla Cines nel 1906», aggiungendo però che «di questo film non resta traccia».

⁵ A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1905-1909*, B&N Biblioteca di Bianco e Nero, Nuova ERI Edizioni Rai e CSC Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma 1996.

⁶ «Assai ben riuscita è la *Francesca da Rimini*, film che misura oltre 300 m., anche come complesso e svolgimento dell'azione», Ivi, p. 150.

⁷ *Ibidem*.

Addirittura precedente, come data di disponibilità della copia, indicata come gennaio 1908⁸, sarebbe *Pia de' Tolomei* (con cui entriamo nel *Purgatorio*), prodotto dalla Cines di Roma con la regia di Mario Caserini. Anche di questo film, lungo 290 metri e con 18 scene, le tracce sono solo cartacee, ma il suo inserimento nel Catalogo Cines 1911 fa ritenere che il «sensazionale capolavoro», come recitava la frase di lancio, fosse stato distribuito più tardi.

Nella primavera del 1909 si aggiunge un altro dei personaggi più noti dell'*Inferno*, il Conte Ugolino. Lunga 240 metri, la pellicola fu prodotta dalla Itala Film di Torino e fu lanciata in Italia e all'estero (sicuramente Francia, Gran Bretagna, Germania e Stati Uniti), come prima di una serie «artistica», riscuotendo un vasto successo. La regia è stata attribuita prima al fondatore della società di produzione, Giovanni Pastrone, poi in tempi più recenti a Giuseppe De Liguoro, che interpretava Ugolino. Le fonti d'epoca⁹ si soffermano in particolare sull'ultima scena, il «quadro dantesco del Conte che nell'*Inferno* rode il cranio dell'Arcivescovo», come viene descritta in un programma di sala del 2 luglio 1909 del Politeama Ariosto di Reggio Emilia. Purtroppo ne è sopravvissuto solo un frammento di circa 4 minuti, con 6 quadri, nel quale questa scena infernale non c'è. Vi si vedono, invece, l'accusa di tradimento, il processo, il corteo che conduce il Conte e i suoi figli alla prigionia, l'ingresso alla Torre della Muda, la cella con i cinque prigionieri e l'arcivescovo Ruggieri che si fa consegnare le chiavi della prigione per gettarle in Arno¹⁰.

Nell'ottobre 1909, al primo Concorso internazionale di cinematografia di Milano, furono presentate alcune scene di quello che sarebbe diventato, un anno e mezzo dopo, il primo lungometraggio del cinema italiano. Il titolo – provvisorio – era *Saggi dell'Inferno dantesco*¹¹, la casa di produzione era la SAFFI-Comerio di Milano (che divenne poi, in corso d'opera, Milano Films) e i registi erano il dantista Adolfo Padovan e Francesco Bertolini, che si avvalevano della collaborazione di Giuseppe De Liguoro. Gli episodi esibiti in mostra illustravano l'incontro tra Dante e Virgilio, l'entrata dell'*Inferno*, il passaggio nel Limbo e si concludevano con l'apparizione di Farinata e Cavalcanti. La società che lo produceva ottenne una medaglia d'oro e il distributore napoletano Gustavo Lombardo diede inizio a una lunga e geniale campagna pubblicitaria di lancio che portò al successo internazionale del film. Intanto

⁸ Ivi, p. 177.

⁹ Ivi, pp. 253-255.

¹⁰ L'unica didascalia originale rimasta nella copia della Cineteca Milano, visibile online (<https://www.cinetecamilano.it/film/899>), recita «L'arcivescovo getta in Arno le chiavi della prigione».

¹¹ Bernardini 1996, p. 391.

nell'unico e piccolo studio cinematografico di allora a Milano, in via Arnaldo da Brescia, sulla Grigna Meridionale lungo il canalone Porta, in una baia dei laghetti di Mandello del Lario per la scena di Caronte che traghetta le anime prave, sul lago di Como, nei pressi di corsi d'acqua e laghetti di Arenzano e sul letto di un torrente disseccato nella tenuta del castello Arnaboldi di Carimate si continuava a girare il kolossal tratto dalla prima cantica.

Nel frattempo, nel corso del 1910, tornavano sugli schermi i personaggi danteschi di Francesca e Pia. Il 19 novembre negli Stati Uniti uscì il remake del film del 1908, sempre con Florence Turner nei panni della protagonista, James Stuart Blackton alla regia e una leggera modificazione al titolo, che divenne *Francesca da Rimini*¹². L'accoglienza critica fu controversa, se da un lato *Moving Picture World* nel numero del 16 novembre 1910 ne parlava bene¹³, dall'altro *Nickelodeon* del 1 dicembre 1910 lo stroncava abbastanza pesantemente, criticandone in particolare la fotografia e la recitazione¹⁴.

Ma già nell'estate precedente Film d'Arte Italiana di Roma e Série d'Art Pathé frères (SAPF) di Parigi avevano stretto un accordo per due produzioni dantesche. La prima uscì contemporaneamente con il doppio titolo *Francesca da Rimini* in italiano e *Françoise de Rimini* in francese¹⁵. Lunga 275 metri, di cui 235 colorizzati, stette in cartellone all'Omnia Pathé di Parigi dal 23 al 29 settembre 1910. Ne era interprete la diciottenne Elena Seracini Vitiello, che già aveva scelto il nome d'arte Francesca Bertini¹⁶, e la regia, non certa, è attribuita a Ugo Falena. Fu Gerolamo Lo Savio a dirigere invece *Pia dei Tolomei*¹⁷, interpretata da Tina Sansoldo. Lunga 285 metri, sembra una delle tante pellicole del muto andate perdute. Interessante la frase di lancio del film: «Questo è il mestissimo episodio che Dante ha immortalato nella sua Divina Commedia e che qui è reso con profondissimo senso d'arte e con rara meravigliosa efficacia»¹⁸.

¹² La scheda del film è reperibile sul sito dell'AFI, all'indirizzo <https://catalog.afi.com/Film/38875-FRANCESCA-DA-RIMINI?ext=filmography>, ma *Francesca di Rimini* rimane come titolo alternativo. Uscirà anche in Italia con il titolo *Lancillotto dei Malatesta*, dove Lancillotto sta per Lanciotto o Gianciotto. I 15 quadri che lo compongono furono girati negli stessi studi del precedente, a Brooklyn, New York, unico assente dal cast, William V. Ranous.

¹³ <https://archive.org/details/moviwor07chal/page/1248/mode/2up>

¹⁴ La recensione è riportata nella già citata scheda dell'AFI (vedi nota 12).

¹⁵ <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/7917-francoise-de-rimini>

¹⁶ Elena Seracini Vitiello, in arte Francesca Bertini (Firenze, 5 gennaio 1892 – Roma, 13 ottobre 1985), fu la prima grande diva del cinema italiano.

¹⁷ <http://filmographie.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/8008-pia-de-tolome>

¹⁸ A. Bernardini, *Il cinema muto italiano. I film dei primi anni. 1910*, Roma 1996, pp. 298-299. Oltre alla frase di lancio sono riportati qui un elenco dettagliato dei quadri e una sinossi tratta da

Ma fu il 1911 l'anno d'oro di Dante al cinema in Italia. Dopo due anni di lavorazione, preceduto da un gran battage pubblicitario che arrivò persino a coinvolgere la famiglia reale con una visione privata, finalmente in marzo giunse sugli schermi *L'inferno* della Milano Films¹⁹. Diviso in tre parti, lungo cinque bobine (contro le due usuali del periodo), presentava, in 54 quadri, il viaggio della prima cantica dallo smarrimento nella selva oscura all'uscita dall'inferno attraverso l'imboccatura di una grotta. Gli attori che interpretavano Dante e Virgilio, ossia Salvatore Papa e Arturo Pirovano, erano stati scelti per la loro abilità nel muoversi su terreni scoscesi e montagnosi, visto che moltissime scene erano state girate in esterni. Il professionista con maggiore esperienza era Giuseppe De Liguoro, che oltre a collaborare alla regia interpretava ben tre personaggi di spicco: Farinata, Pier delle Vigne e il conte Ugolino. La fedeltà al testo dantesco era garantita dal critico letterario Adolfo Padovan²⁰, mentre all'altro regista, il veneto Francesco Bertolini, che era un ragioniere e dal poco che si sa di lui aveva fatto parte del consiglio di amministrazione della Saffi-Comerio, risultava affidata pure la scenografia, assieme a Sandro Properzi. Dietro la macchina da presa stava un ventiseienne appassionato di trucchi ed effetti speciali, Emilio Roncarolo. Furono i due scenografi (responsabili anche dei costumi, che si rifanno alla tradizione iconografica più diffusa, con il lucco di panno scuro lungo fino ai piedi e accolto, completato dal copricapo a ciambella con i festoni laterali, per Dante e una toga bianca lunga fino ai calzari per Virgilio) e il direttore della fotografia a dare la maggior caratterizzazione visiva del film. Essi si ispirarono da un lato alle popolarissime tavole disegnate mezzo secolo prima da Gustave Doré, riproponendole pari pari nei vari quadri, sia per taglio dell'inquadratura sia per posizione dei personaggi²¹, tanto da far pensare che le sue illustrazioni fossero usate come un vero e proprio *storyboard*²² ante litteram, e dall'altro alle "magie" tecniche di Georges Méliès, in particolare mascherini e sovrim-

un programma di sala del Politeama Ariosto di Reggio Emilia del 21 luglio 1911.

¹⁹ La prima si tenne al teatro Mercadante di Napoli il 5 marzo 1911, tra gli spettatori figuravano Roberto Bracco, Matilde Serao e Benedetto Croce.

²⁰ Nato a Luino l'11 settembre 1869 e morto a Milano il 13 luglio 1930, aveva già pubblicato per Hoepli numerosi saggi letterari e filosofici.

²¹ Esempio è, ad esempio, il quadro 10, con l'incontro con Minosse, collocato seduto su una roccia nella parte destra dell'inquadratura, a figura intera, mentre Dante e Virgilio stanno in una posizione intermedia tra un'anima in attesa di giudizio e un diavolo in piedi.

²² Lo schizzo per progettare un'inquadratura, previsualizzandola su carta, è una pratica documentata per la prima volta da una tavola illustrata di Georges Méliès per *Le voyage dans la lune* del 1902. Utilizzato anche da Sergej Ėjzenštejn per *La corazzata Potëmkin* (1925), lo *storyboard* venne definitivamente codificato da Walt Disney negli anni Trenta.

pressioni. Dal punto di vista stilistico appare oggi chiara la scelta che fecero i realizzatori. Essi infatti privilegiarono i campi totali per far vedere globalmente ognuna delle scene infernali raffigurate. Se la povertà dei movimenti di macchina è da ascrivere ai limiti tecnologici (vi sono di fatto solo due leggere e brevi panoramiche verso destra per accompagnare in una parte del quadro 4 Dante e Virgilio verso la porta dell'Inferno, in un paesaggio montano scosceso e nebbioso, e nel quadro 7, quando passeggiano nel Limbo), la predilezione per i campi lunghi consente di far muovere i due viaggiatori nell'aldilà tra le anime dannate, avvicinandoli o allontanandoli da esse in funzione della focalizzazione del rapporto con esse.

L'influenza di Méliès si coglie soprattutto in alcuni quadri nei quali i macchinari scenografici di stampo teatrale e i costumi non bastavano a rendere l'ambientazione, come ad esempio i lussuriosi trascinati dalla «bufera infernal, che mai non resta», o il seminatore di discordia Bertran de Born che cammina decapitato tenendo in pugno per i capelli la propria testa mozzata.

Il montaggio, di conseguenza, è ancora assai elementare, con al massimo qualche riquadratura per spostarsi un po' più lontano o un po' più vicino all'azione messa in scena. Il dato più interessante, tuttavia, è la rottura del flusso temporale della narrazione, con l'introduzione di ben tre *flashback*. Se il testo originale si prestava per la presenza di numerose analepsi quando alcuni personaggi raccontano a Dante le vicende peccaminose che li hanno condotti dove si trovano dannati, nel cinema ancora giovinetto non era una pratica diffusa²³. Il primo *flashback* si trova nel quadro 13, quando Francesca inizia a narrare la sua tragica storia d'amore. Dal girone dei lussuriosi, dopo la didascalia che riporta la terzina dantesca

Il racconto di Francesca.
 «Noi leggevamo un giorno per diletto
 Di Lancilotto, come amore lo strinse:
 Soli eravamo e senza alcun sospetto...»

ci si ritrova in una stanza dove Francesca seduta ascolta Paolo in piedi, che legge con trasporto un libro appoggiato su un alto leggio. La coppia è ripresa

²³ Il primo esempio di *flashback* cinematografico risale al 1901, nel film *Histoire d'un crime* del francese Ferdinand Zecca. Alla vigilia dell'esecuzione, come su uno schermo, sul muro della cella, sopra il giaciglio dove il condannato dorme profondamente, appaiono tre ricordi, due di vita familiare e il terzo della situazione, una perdita al gioco, che l'ha portato a diventare un assassino. Il ricordo-sogno-visione non prende ancora il posto del punto raggiunto dal racconto, ma si incastra in esso, come un quadro nel quadro.

a figura intera. Tra mille sospiri, Francesca si alza, poggia una mano sulla spalla di Paolo, che si gira, allarga le braccia e si slancia per abbracciarla... E qui la scena s'interrompe prima del fatal bacio. Censura? Scelta dei registi? Perdita di fotogrammi nelle copie sopravvissute e utilizzate per il restauro?²⁴ Nessuna documentazione è stata finora in grado di svelare l'arcano, che non si spiega alla luce sia dei precedenti iconografici ben noti ai registi, sia delle consuetudini cinematografiche dell'epoca, che non nascondevano certo i baci sugli schermi. Il bacio appare citato, invece, nella didascalia in inglese di una versione internazionale:

The story of Francesca Da Rimini. «One day for our delight we read of Lancelot. Alone we were and no suspicion near us. – Them he at once my lips all tremblingly kissed. In the book that day we read no more».

Un'altra didascalia chiude il ricordo e ci riporta nell'ambientazione infernale. E qui avviene una delle variazioni narrative più importanti del film rispetto alla *Commedia*: a chiudere il racconto non è Francesca, ma è Paolo a farsi portavoce della vicenda e a concluderla, mimando il verso che pronuncia (e non possiamo ovviamente sentire, essendo il film muto, ma lo si può intuire dal labiale e dal gesto), «Caina attende chi vita ci spense»..., prima di essere ripreso dal vortice ventoso con l'amata tra le braccia, mentre Dante sconvolto cade «come corpo morto cade». Il cambiamento sposta il baricentro del racconto da Francesca alla coppia, coinvolgendo nell'assunzione di responsabilità del tradimento d'amore lo stesso Paolo.

Il secondo *flashback* arriva nel quadro 28. L'ambientazione è la selva dei suicidi tormentati dalle Arpie. Su istigazione di Virgilio Dante spezza il ramo di un albero rinsecchito, dal quale prima zampilla uno spruzzo di liquido (bianco, perché se fosse stato colore del sangue sarebbe stato meno visibile sullo sfondo scuro) e quindi uno sbuffo di fumo a evocare il «Perché mi schiante?» citato poco prima in didascalia. L'analessi è introdotta da un'altra scritta: «Pier Della Vigna, accusato di tradimento, è fatto abbacinare per ordine di Federico II». Imprigionato, il consigliere dell'imperatore cammina

²⁴ A lungo disponibile solo in copie danneggiate, mutile o censurate, *L'Inferno* è stato restituito alla sua edizione princeps, alla corretta successione delle inquadrature, alla pienezza della sua luce e dei suoi colori da un lungo lavoro di restauro curato dalla Cineteca di Bologna e dal laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2011 ed è oggi reperibile in DVD, con una durata di 66'. La stessa interruzione, tuttavia, è presente anche in altre due copie che abbiamo avuto modo di vedere, entrambe con didascalie in inglese, con una durata una di 72' 25" e l'altra di 65', visibile questa nell'archivio online della Cineteca di Milano (<https://www.cinetecamilano.it/film/2758>).

sconfortato avanti e indietro nella cella come se riferisse la propria storia a un pubblico. La porta si apre. Entrano due armigeri e un cavaliere che legge la sentenza al prigioniero, il quale afferra il foglio appallottolandolo e gettandolo con sdegno a terra. Arrivano altri sgherri, che lo afferrano, lo costringono a inginocchiarsi e a piegarsi all'indietro. Uno di loro gli versa un liquido bollente negli occhi. Mentre si allontanano giunge un frate a medicargli gli occhi. Tutta la scena è un'unica inquadratura frontale, con la camera fissa, e noi vi assistiamo come se fossimo seduti in prima fila in una platea teatrale. Tale rimane, senza spostarsi di un millimetro, anche dopo la didascalia che introduce la seconda parte: «Dopo la tortura, si uccide». Ormai cieco e con gli occhi bendati, Pier delle Vigne tenta di rialzarsi, si avvicina alla finestra, si strappa le bende e infine si suicida sbattendo con forza la parte posteriore del cranio contro lo spigolo di un muro.

Il terzo *flashback* lo si trova nel quadro 50, quasi alla fine. La macchina da presa segue l'avvicinarsi di Dante e Virgilio tra le teste dei traditori della patria intrappolati nel ghiaccio del Cocito e abbassandosi con un piccolo aggiustamento svela Ugolino che «la bocca solleva dal fiero pasto». La didascalia preannuncia il ricordo: «Il conte Ugolino narra la morte sua dei figli, nella Torre di Pisa.

...mi diedi,
Già cieco, a brancolar sovra ciascuno,
E due di li chiamai poi che fur morti.
Poscia più che il dolor poté il digiuno».

L'inquadratura della cella sembra la gemella di quella dove avviene il suicidio di Pier delle Vigne. Una finestra con le sbarre sul lato sinistro, una porta (diversa) sullo sfondo al centro, solo le pareti e le colonne sono leggermente modificate. Ugolino è seduto su una sedile di pietra e guarda i quattro figli stesi a terra, che lentamente si alzano. Uno stacco ci porta all'esterno (l'unico spazio urbano del film). Due soldati armati di picche sulla scalinata fanno la guardia alla porta della torre. Da sinistra giunge un cavaliere, che chiede di far uscire il carceriere e le altre guardie. La porta viene sbarrata ed egli si fa consegnare le chiavi, prima di allontanarsi al galoppo. Si torna all'interno, dove i cinque prigionieri si rendono conto della fine che li attende e manifestano i segni della fame che li tormenta. Ugolino assiste impotente alla loro morte e disperato si getta sui loro corpi. Uno stacco, senza didascalia, con solo un cambio cromatico della pellicola, dal seppia della prigione al ciano del fiume ghiacciato, ci riporta nel girone infernale dove il conte riprende a

consumare la propria vendetta rodendo il cranio dell'arcivescovo Ruggeri e Dante manifesta tutto il suo sdegno, prima che Virgilio lo accompagni fuori campo, verso la tappa successiva.

Dei tre *flashback* quest'ultimo è il più articolato, come se man mano gli autori del film avessero acquistato maggior sicurezza nel controllo dei mezzi tecnici e dello sviluppo del racconto. La conferma la si ha nella scena in cui i due pellegrini dell'oltretomba giungono nella Giudecca, al cospetto di Lucifero. L'angelo traditore campeggia gigantesco al centro dello sfondo e verso di lui essi si avviano diventando sempre più piccoli per effetto della prospettiva. Il gioco delle dimensioni era già stato utilizzato nel quadro 47, per l'incontro ravvicinato con il gigante Anteo, ma qui – siamo nel quadro 52 – tocca il suo culmine. E poi, quando aggrappandosi al corpo dello «imperator del doloroso regno» i due viandanti dell'aldilà scompaiono alla vista, uno stacco ci porta al primo piano – l'unico di tutto il film – di Lucifero che, guardando dritto negli occhi lo spettatore, mastica in una delle sue tre bocche Giuda Iscariota, graffiandogli la schiena con le lunghe unghie delle gigantesche mani. Non è solo un effetto alla Méliès, ma questo sguardo inquietante e minaccioso che punta dritto su chi sta guardando ci riporta a qualche anno prima, all'ultima inquadratura del primo western della storia del cinema, *The Great Train Robbery* (1903), di Edwin S. Porter, con quell'ultima, misteriosa, inquadratura in primo piano del bandito che guardando verso l'obiettivo alza la pistola e spara verso gli spettatori.

L'uscita de *L'Inferno* della Milano Films fu preceduta, a gennaio 1911, da un altro film molto più corto (400 metri contro 1200), con il medesimo titolo e ispirato sempre alla prima cantica. Si trattava di un'operazione un po' piratesca di sfruttamento della notorietà dell'attesissima pellicola di Padovan, Bertolini e De Liguoro. Una manovra tanto disinvolta da costringere gli autori a chiedere alla prefettura di Milano, il 3 gennaio 1911, l'iscrizione al "Pubblico registro delle opere protette". Era la prima volta che veniva chiesta per un film. Inoltre, dato che entrambi i titoli erano stati venduti all'estero e circolavano con successo contemporaneamente, il distributore americano dell'*Inferno* più lungo, Monopol Film Co. di New York, lanciò una campagna pubblicitaria per mettere in guardia dai "pirati" che distribuivano «a fake production of the genuine DANTE'S INFERNO by the Milano Films Co.»²⁵ Fatto sta che comunque *L'inferno*, editato anche con il titolo *Visioni*

²⁵ La pubblicità è riportata in A. Bernardini e V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1911 - Prima parte. I film degli anni d'oro*, Roma 1995, p. 244.

dell'inferno, prodotto a tempo di record dalla Helios Film di Velletri e diretto da Giuseppe Berardi (che interpretava anche Dante, mentre il ruolo di Virgilio era ricoperto da Armando Novi) e Arturo Busnengo fu venduto subito in Francia, Spagna, Germania, Ungheria, Gran Bretagna e Stati Uniti prima che uscisse il kolossal milanese.

Tra le copie sopravvissute, la più completa è stata reperita nella FilMOTECA Vaticana²⁶ ed è composta da 25 quadri e 18 didascalie. L'inferno dantesco vi è rappresentato attraverso l'apparizione di Beatrice, la traversata dell'Acheronte e gli episodi dei lussuriosi, con Paolo e Francesca, dei prodighi e degli avari, del gigante Anteo, di Caifa, di Pier da Medicina, del Conte Ugolino, di Odisseo e Diomede, e di Lucifero che maciulla tra i denti Giuda. Fin dalla prima inquadratura²⁷ appaiono evidenti le differenze dal punto di vista stilistico. Dante e Virgilio, in una specie di anticipazione, sono inquadrati di profilo in campo medio, affiancati l'uno all'altro, il poeta fiorentino con la tunica scura e una corona d'alloro a cingergli la testa sopra il copricapo con i festoni che gli scende sulle spalle, l'autore latino in toga bianca e un'altra corona sui capelli, su uno sfondo neutro. Riprese più ravvicinate, quindi, che alternano figure intere a piani medi e americani, per mascherare la povertà scenografica. Simili invece i trucchi ottici, come la bufera infernale che trascina le anime dei lussuriosi, realizzata con una doppia esposizione e la sovrimpressionazione, ma vista più da vicino, con il due pellegrini relegati nell'angolo in basso a sinistra, di schiena e dalle spalle in su. Così, quando arriva, «das sundige schwargepaar» – la «coppia peccaminosa» – occupa sulla destra la maggior parte dell'inquadratura. Paolo sostiene Francesca, coperta solo da un velo che lascia intravedere un seno, mentre l'altro è coperto dalla mano dell'amante che lo stringe. Il velo cade mostrando per pochi istanti il petto nudo un attimo prima della partenza del *flashback*. Lui legge un libro, poggiato su un ginocchio, accanto a lei, seduta, che segue con lo sguardo la lettura. In un baleno il volume è lasciato cadere, i due si guardano, si abbracciano e si

²⁶ La copia è una versione destinata originariamente al mercato tedesco e fa parte del fondo lasciato dal padre gesuita svizzero Abbé Joye. Ne è stato fatto un restauro digitale per conto del Pontificio Consiglio delle Comunicazioni Sociali, con il supporto della Bayer, da Cinecittà Digital, «secondo un criterio conservativo del controtipo ritrovato, anche se i quadri della pellicola infiammabile originale erano colorati con bagni per imbibizione o viraggi per rendere più emozionante lo sviluppo drammaturgico del racconto», come spiega una didascalia alla fine.

²⁷ Su YouTube ne sono pubblicate almeno due versioni, quella a cui facciamo riferimento è all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=2PEjOTVvJZo>. Un'altra ha sostituito con citazioni dei versi danteschi le didascalie in tedesco e ha effettuato una colorazione digitale per avvicinarsi all'originale ritrovato. La versione restaurata è uscita in DVD nel 2004.

baciano sotto lo sguardo del sopraggiunto Gianciotto, che prima pugnala a morte lei e poi il fratello. In tutto 27 secondi, quasi metà dei quali occupati dalla disperazione dell'assassino. La diversità di questo mini racconto rispetto a quello dell'altro *Inferno* sta da un lato nel bacio, che viene fatto vedere sia pure brevissimamente, e dall'altro nella messa in scena del duplice omicidio.

Anche in queste *Visioni dell'inferno* la principale fonte di ispirazione iconografica sono le illustrazioni di Doré. E lo si vede nella scena di Minosse, collocato sulla destra, gigantesco, con la coda attorcigliata intorno al corpo stabilire con i suoi giri la pena del dannato. Un punto di vista originale, invece, lo si trova nel quadro dei bestemmiatori distesi sulla sabbia ardente: la macchina da presa si colloca in alto e li riprende di sguincio, come farà poco più avanti con gli epicurei sepolti a testa in giù nelle fosse di fuoco nella città di Dite. Solo dopo il passaggio dei due poeti uno stacco riporta alla più classica ripresa frontale in asse ortogonale.

Il secondo, brevissimo, *flashback* non poteva essere che quello di Ugolino. Uno stacco senza didascalia conduce dal lago di ghiaccio dove il conte della Gherardesca sfama la propria vendetta sul cranio del vescovo di Pisa Ruggeri alla cella dove il padre sfinito si getta sui corpi dei figli morti.

Infine Lucifero: solamente all'angelo ribelle spetta, come già nella pellicola della Milano Films, l'onore del primo piano. A parte questo quadro, tuttavia, tra le due versioni la difformità visiva è considerevole: se nella prima si vuole calare lo spettatore nel clima infernale attraverso una visione d'insieme, nella seconda si preferisce stare più a ridosso dei personaggi, quasi a spingere a dividerne le pene.

Il successo internazionale ottenuto spinse la Helios a girare immediatamente, sempre con Berardi e Busnengo, un altro film, ispirato alla seconda cantica: *Il Purgatorio*. Lungo quasi il doppio dell'*Inferno*, 700 metri, fu fatto uscire a fine maggio 1911. L'accoglienza fu molto più tiepida. Troppa fretta nella realizzazione e troppo poca drammaticità, rimproverarono le riviste cinematografiche che ne parlarono. Un programma di sala pubblicato a Bologna nel 1911 riporta così la sinossi:

Usciti dall'*Inferno*, Dante e Virgilio incontrano Catone Uticense e poi la barca, guidata da un angelo, che porta le anime sulle rive del Purgatorio. Seguono quindi altri incontri: con una donna senese uccisa dal marito geloso; con il poeta mantovano Sordello e con i principi che ritardarono fino alla morte il pentimento. Dante sogna di essere trasportato da un'aquila d'oro alla porta custodita da un angelo, che immette i poeti in una serie di gironi, dove incontrano: i superbi, gli invidiosi, gli iracondi, gli accidiosi (con l'episodio della Maga Circe),

gli avari (con papa Alessandro V e Stazio, che accompagna i visitatori più avanti), i golosi e i lussuriosi. Attraverso le fiamme del settimo girone i poeti entrano nel Paradiso terrestre, incontrano in un bosco Matilde, contessa di Toscana; e poi, ecco il carro trionfale tirato da un grifone, le sette donne rappresentanti le virtù, S. Luca e S. Paolo e quindi Beatrice. Dante si immerge quindi nelle acque lustrali di Eunoè, che lo purificano preparandolo a “salire alle stelle”²⁸.

Appare evidente che per un film di poco più di mezz’ora c’è troppa carne al fuoco. Gli autori si erano fatti prendere la mano dall’entusiasmo.

La Helios rinunciò allora a produrre *Il Paradiso*, di cui si fece carico la Psiche Film di Albano Laziale. La riduzione della terza cantica fu affidata a Giovanni Pettine, che curò anche sceneggiatura e regia per realizzare una pellicola lunga 700 metri (circa 35 minuti). Il film, noto anche con il titolo *Visioni dantesche*, uscì a metà gennaio 1912 e i momenti tipici rappresentati furono gli incontri con Beatrice e Tommaso, la croce nel Cielo di Marte, e infine la visione di Dio. Venduto in tutto il mondo, negli Stati Uniti fu distribuito in pacchetto con *Il Purgatorio*.

Di un’altra versione del *Purgatorio* prodotta dalla casa torinese Ambrosio dà un’unica notizia «La cinematografia Italiana ed Estera», rivista di Torino, nel numero 108 del 15/20 giugno 1911, in una stroncatura del direttore Aristarco Scannabue, nome d’arte preso dallo pseudonimo usato da Giuseppe Baretta del giornalista Gualtiero Fabbri, che la mette a confronto con quella della Helios, uscita da pochi giorni.

Francamente, mentre il *Purgatorio* della Helios è stato, nella misura del possibile, ligio di assai al vero, siccome altrove affermiamo (...), l’altra Casa, quella che aristarcheggiamo, ha escogitato una Purgatoriessa che è tutta una contraddizione dello spirito e della lettera della seconda Cantica²⁹.

Null’altro si sa di questo film sparito completamente dai radar e che forse, ipotizzano gli storici del muto, non era nemmeno uscito nelle sale.

E giunse l’ora di Dante, non più come protagonista della *Commedia*, ma come personaggio storico. Il 21 marzo 1913 uscì *Dante e Beatrice* o *La vita di Dante*³⁰. Prodotto dalla Ambrosio e diretto da Mario Caserini, che si andava

²⁸ A. Bernardini e V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1911 - Seconda parte. I film degli anni d’oro*, Roma 1995, p. 93.

²⁹ Cit. *ivi*, p. 92.

³⁰ Il film ebbe una distribuzione internazionale e ebbe anche un certo successo negli Stati Uniti, dove girò con il titolo *The Life of Dante*.

imponendo come una delle figure di maggior spicco del cinema italiano, raccontava con molta libertà – nei tre rulli che lo componevano, 735 metri di pellicola – l'amore osteggiato e perciò infelice del giovane Alighieri per Beatrice Portinari. All'inizio Dante, vestito col solito lucco e il copricapo floscio, sotto il quale però stavolta ha una cuffia bianca che gli copre pure le orecchie, è a scuola da Brunetto Latini, quando gli appare un fantasmatico Virgilio, in toga bianca dai risvolti neri e con la corona d'alloro in testa. Uscito per strada incontra Beatrice ed è amore a prima vista. Il quarto quadro, che la didascalia in inglese titola *The first throbs of love and poetry*³¹, è il più interessante. Caserini, tra i primissimi nella storia del cinema e probabilmente il primo in Italia, vi utilizza lo *split screen*, ossia la suddivisione dello schermo per mostrare due azioni che si svolgono in contemporanea ma in due spazi diversi³². Sulla sinistra c'è Dante che si avvicina a un leggio e manda un bacio all'amata lontana, sulla destra Beatrice sembra rispondere lanciando anch'essa un bacio e al centro una lenta panoramica scopre una turrata città medievale³³. La scena, senza stacchi, prosegue con il poeta che si siede a scrivere su un alto scranno e lei che si inginocchia a pregare davanti a un'immagine sacra, una Madonna con Bambino, dopo averla baciata.

La narrazione prosegue con grande libertà rispetto ai dati storici e biografici, trasformando la vicenda in un melodramma dell'amore contrastato dalle necessità politiche e dagli obblighi familiari. Beatrice è costretta a sposare Simone de' Bardi e a Dante viene proibito di avvicinarla. Le pene d'amore la fanno gravemente ammalare e il poeta può finalmente accorrere al suo

³¹ La copia della Cineteca di Milano, visibile online all'indirizzo <https://www.cinetecamilano.it/film/1745>, la traduce «Amore e poesia si rivelano a Dante per la prima volta», mentre un'altra copia titola in italiano «I primi palpiti d'amore e di poesia».

³² Figlio diretto delle sovrimpressioni e dei trucchi ottici di Méliès, il primo esempio di *split screen* si trova in *Santa Claus* (1898) di George Albert Smith, che è anche il primo film natalizio girato. Mentre i bambini dormono, sulla parete si apre un riquadro tondo che mostra Babbo Natale che si infila nel camino dal tetto, prima di apparire nella stanza. Proprio l'ambientazione notturna durante il sonno dei bimbi, però, potrebbe farlo entrare più nella dimensione del sogno. Sicuramente un *flashforward*, ossia una prolessi del racconto, che si trova spesso citato come esempio di *split screen*, è quello di *Life of an American Fireman* (1903) di Edwin S. Porter, cioè la visione del pompiere che mentre dorme percepisce il pericolo (mostrato con la stessa tecnica del tondo sulla parete del precedente del 1898) che incombe sulla sua famiglia, che poi correrà a salvare. Alcuni mesi dopo l'uscita del film di Caserini, nel luglio 1913, la regista americana Lois Weber, in *Suspense*, con uno straordinario *split screen* triangolare ne mostrò appieno le potenzialità, mettendo in scena contemporaneamente nella stessa inquadratura a sinistra un ladruncolo in esterno che cerca di intrufolarsi in una casa isolata, a destra una donna sola e ignara al telefono e al centro il marito dall'altro capo dell'apparecchio nel suo ufficio.

³³ Si tratta di San Gimignano, che diventa nel film Firenze.

capezzale, su richiesta della malata che stringe tra le mani una rosa appassita donatale dall'amato. Egli, però, può assistere solo alla sua dipartita. La rivedrà in visione nell'ultima scena, sul proprio letto di morte, quando gli appare circondata da angeli e santi. Proprio l'eccessiva disinvoltura, come ad esempio la trasformazione della donna dello schermo in una cortigiana dai facili costumi, una «divetta» come scrisse, firmandosi Il rondone, un critico su «La Vita cinematografica» del 15 aprile 1913³⁴, costò al primo *biopic* su Dante giudizi negativi, nonostante venissero apprezzate recitazione, messa in scena e, soprattutto, la fotografia di Giovanni Vitrotti.

Degli altri film danteschi del decennio non restano che vaghe tracce cartacee. Così è per una *Francesca da Rimini* della Cines del 1914, per un *Inferno* della Roma Film sempre del 1914, girato sembra in chiave comica e al quale il 13 novembre 1915 venne revocato dalla sopraggiunta censura il permesso di proiezione³⁵, o per *Amor ch'a nullo amato...* di Eduardo D'Accurso del 1917, ritirato dalla circolazione per motivi sconosciuti per ordine della censura agli inizi del 1919. E così è anche per altri film che di dantesco hanno solo il titolo, come *...La bocca mi baciò tutto tremante* del 1919, diretto da Ubaldo Maria del Colle, o l'austriaco *Das Spiel mit dem Teufel*, uscito nel 1920 in Italia con il titolo *Inferno*, di Paul Czinner.

In occasione del centenario del 1921 furono messi in cantiere due film biografici su Dante. Il primo a uscire il 21 ottobre di quell'anno, mentre l'altro era ancora in lavorazione, fu *La mirabile visione* di Caramba (Luigi Sapelli), restaurato dalla Cineteca Nazionale in occasione delle celebrazioni per l'anniversario della morte del poeta nel 2015³⁶. Era un vero e proprio kolossal, lungo 4026 metri (oltre due ore e mezzo), realizzato per conto della Tespi Film

³⁴ A. Bernardini e V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1913 - Prima parte. I film degli anni d'oro*, Roma 1994, p. 152-154.

³⁵ La censura colpì anche la pellicola della Milano Films del 1911, riproposta con il titolo *Divina Commedia - Inferno*. Il 9 ottobre 1914 ordinò di togliere il quadro N. 59: «Monumento di Dante a Trento», che chiudeva patriotticamente il film. Nell'estate precedente era scoppiata la prima guerra mondiale e anche se l'Italia si era sfilata dagli impegni della Triplice Alleanza evitando di entrare nel conflitto a fianco dell'Impero austro-ungarico, tuttavia non riteneva evidentemente buona politica stuzzicare il vicino, ancora formalmente alleato, con scene che esaltavano l'italianità di quelle che erano chiamate «terre irredente».

³⁶ Il restauro è stato realizzato in digitale a cura del Centre National du Cinéma et de l'Image Animée di Parigi (CNC), a partire da due copie italiane d'epoca, con le colorazioni originarie, conservate a Roma dalla Cineteca Nazionale, e da una copia della versione francese, conservata presso gli Archives Françaises du Film del CNC. Integrando le due versioni di partenza, tutte incomplete, *La mirabile visione* è stata ricostruita in modo quasi integrale, con una durata di 124' a 20 fotogrammi al secondo.

di Roma da Caramba, noto scenografo e costumista teatrale, a partire dalla "iconografia" del poeta e librettista Fausto Salvatori. Diviso in due parti, a loro volta suddivise in cinque episodi la prima e in tre la seconda, metteva in scena dapprima la *Vita Dantis*³⁷ e successivamente *Visioni di vita e di poesia*³⁸.

Erano anni bui per il cinema italiano, travolto da una serie di fallimenti, e il film ebbe una circolazione difficoltosa, uscendo solo in Italia e in Francia e per poco tempo. A nuocerli inizialmente fu soprattutto un eccesso di retorica nazionalista nei testi, mentre le invenzioni visive di Caramba, che aveva curato anche scenografie e costumi, ispirandosi alla pittura di Giotto, Lorenzetti e Duccio, e sapeva come far muovere le masse, ben supportate dal già grande direttore della fotografia Carlo Montuori, soprattutto per gli esterni girati nei veri e suggestivi luoghi danteschi di Firenze e di Verona, furono da subito apprezzatissime. Eppure la pomposità narrativa fu proprio quella che diede nuova vita al film. Cinque anni dopo, infatti, alla fine del 1926, fu organizzata una proiezione ufficiale alla presenza di Pietro Fedele, illustre medievista e ministro fascista della Pubblica Istruzione, e di altre autorità. Fu stabilito che si trattava di uno «strumento di alta propaganda spirituale e nazionale» e reintrodotta d'imperio non solo nella distribuzione commerciale, ma anche nei circuiti scolastici e delle nascenti sale parrocchiali. In queste ultime spesso venne smembrato in episodi da due rulli, che compaiono nei repertori con i titoli di *Dante e Beatrice*, *Il conte Ugolino* e *Paolo e Francesca*.

Sorte ancor più travagliata ebbe il secondo film, *Dante nella vita e nei tempi suoi*, diretto da Domenico Gaido, dopo che Gabriellino D'Annunzio si era ritirato dalla regia, e prodotto dalla V.I.S. di Firenze negli studi predisposti a Rifredi. Anche questo aveva una lunghezza notevole, 3645 metri, ma dopo l'inizio delle riprese sul finire del 1920 dovette subire almeno un paio di interruzioni della lavorazione. Quando fu terminato e tutto era pronto per il lancio sul mercato, nel febbraio 1922 la V.I.S. fallì e fu messa in liquidazione. Il film ebbe quindi una distribuzione a singhiozzo a partire dall'inverno successivo, almeno fino a quando non fu inserito anch'esso dal regime tra le pellicole propagandistiche da proiettare capillarmente in collegi, oratori e scuole.

L'anniversario del sesto centenario fornì lo spunto per la messa in cantiere anche di un terzo film dedicato a una delle figure dantesche più amate dal cinema. Così il 1 agosto 1921 ottenne il visto di censura *Pia de' Tolomei*

³⁷ I cinque episodi sono intitolati *La selva oscura*, *La crudeltà che fuor mi serra*, *Il Veltro* (il più danneggiato, di cui restano solo frammenti iconografici), *Lo pane altrui* e *Ultimo rifugio*.

³⁸ I tre episodi recano i titoli *Amor mi mosse. Rappresentazioni della Vita Nova*, *Anime crudeli. La tragedia dell'odio. Il conte Ugolino* e *Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca*.

diretto e prodotto da Giovanni Zannini, che non ebbe però una distribuzione nazionale, ma solo regionale. Lunga 1900 metri, era la terza versione cinematografica della tragica storia della nobildonna senese. Fu una rielaborazione alquanto fantasiosa.

La scia delle celebrazioni si prolungò fino ai primi mesi del 1922. Girato nell'anno seicentenario, giunse sugli schermi l'ultimo giorno di febbraio l'ennesima *Francesca da Rimini* con la regia di Mario Volpe e Carlo Dalbani e prodotto dalla Floreal Film di Roma. Fu giudicato fatto con garbo, ma anche per adulti, giustificando in un certo senso il tradimento di Francesca con l'inganno subito da Gianciotto, che a richiedere la sua mano aveva inviato il ben più affascinante fratello Paolo.

A metà degli anni Venti *l'Inferno* tornò a suscitare l'interesse del cinema americano. Fu William Fox, presidente della Fox Film Corporation, a decidere di produrre un film ispirato al capolavoro dantesco, affidando la regia a Henry Otto, che per la sceneggiatura si avvale della collaborazione di Cyrus Wood e del futuro regista Edmund Goulding.

Il senso di questa operazione hollywoodiana è spiegata fin dalle lunghe didascalie iniziali, che recitano:

In presenting in screen form the more striking scenes of "Dante's Inferno" we are realizing a cherished ambition. After a long periodo of careful preparation and thought, we decided to interpret reverently this classic masterpiece in its undisguised truth – weaving into its vivid realism the threads of a simple modern story. Thus the warning of Dante is more definitely emphasized – that by our daily thoughts and acts we may be unconsciously building up for our future – A VERITABLE HELL ON EARTH. In the human brain a thin wall divides a heaven and a hell. Are we hewing down that wall? Are we leaving love and sunshine for the crimson realms of agony and remorse? Mortimer Judd, convinced that might makes right, has fought his way to wealth and power with pitiless determination³⁹.

³⁹ «Nel presentare sullo schermo le scene più sorprendenti dell'*Inferno di Dante*, stiamo realizzando un'ambizione cui teniamo molto. Dopo un lungo periodo di attenta preparazione e riflessione, abbiamo deciso di interpretare con rispetto questo capolavoro classico nella sua verità non mascherata – intessendo nel suo vivido realismo i fili di una semplice storia moderna. Così l'avvertimento di Dante è assolutamente enfatizzato – ossia che con i nostri pensieri e le nostre azioni di ogni giorno possiamo inconsciamente decidere il nostro futuro – UN VERO INFERNO SULLA TERRA. Nel cervello umano un sottile muro divide paradiso e inferno. Stiamo abbattendo quel muro? Stiamo lasciando l'amore e il sole per i regni cremisi dell'agonia e del rimorso? Mortimer Judd, convinto che la forza faccia bene, ha combattuto per seguire la sua strada verso la ricchezza e il potere con determinazione spietata».

La *Divina Commedia* in *Dante's Inferno*⁴⁰ fu insomma usata per lanciare un messaggio educativo e pertanto l'ambientazione fu portata nella contemporaneità. Un miliardario senza scrupoli, Mortimer Judd, manda in rovina un suo vicino, Eugene Craig, che dopo essersi soffermato su una testa di Dante che tiene in ufficio gli invia una copia dell'*Inferno* illustrata da Gustave Doré con una dedica che è in realtà una maledizione:

If there is a Hell this my curse will take you there!⁴¹

Quando il cinico imprenditore la riceve e la legge, strappa la pagina e la appallottola, gettandola a terra, ma ecco comparire un diavolo che se la prende, riapprendola. Intanto il magnate inizia la lettura dai primi versi. Vediamo le immagini della selva oscura, con le tre fiere, e, in successione, Dante, Beatrice, Virgilio e la porta dell'*Inferno*, con sopra l'ingresso una grande scritta luminosa

ALL HOPE ABANDON YE WHO ENTER HERE!⁴²

Mentre il diavolo si avvicina a lui, il miliardario continua la lettura. Appaiono le Malebolge e Caronte, quindi Minosse. L'ambientazione è cupa, i personaggi si muovono in uno sfondo completamente buio, ravvivato soltanto da fumi e fiamme rossastre. Annunciato da lampi e fulmini un angelo con la spada fiammeggiante scaccia i demoni che si erano pericolosamente avvicinati ai due poeti in viaggio nei gironi infernali, dove i peccatori e le punizioni si susseguono. I personaggi su cui si soffermano non sono i soliti che erano comparsi nelle precedenti versioni italiane. Niente Francesca, niente Farinata, niente Ugolino, bensì soggetti universalmente noti, in particolare al pubblico americano, come la lussuriosa Cleopatra. L'annuncio della cena interrompe la lettura e a tavola con il figlio il finanziere si interroga se abbia peccato di avarizia. Alcuni *flashback* ritraggono le sue azioni più malvagie, ma egli è ancora convinto di aver agito nel migliore dei modi. Nemmeno l'arrivo della figlia di Craig, che lo implora di aiutare il padre, lo smuove e la scaccia. Tornato nel proprio studio, Judd riprende la lettura proprio dal cerchio degli avari. Oltre-

⁴⁰ Il film, che originariamente aveva una lunghezza di 1640 metri, ossia un'ora esatta di durata, uscì in sala nel settembre 1929. Una copia, recuperata negli archivi dell'Ucla di Los Angeles e della durata di 50', è stata restaurata dalla Film Foundation di Martin Scorsese con il supporto del MOMA di New York.

⁴¹ «Se esiste un Inferno questa mia maledizione ti ci porterà!»

⁴² «LASCIA TE OGNI SPERANZA O VOI CH'ENTRATE!»

passata la spettacolare pioggia di fuoco, Dante e Virgilio giungono nella selva dei suicidi. Il racconto si sofferma sulle arpie e sui dannati straziati, in particolare su colui che noi sappiamo essere Pier delle Vigne, ma che qui non viene in alcun modo indicato come tale. A questo punto, con un tuono, la porta di casa Judd viene spalancata e il demone già visto in precedenza si annuncia come la maledizione inviata da Craig a tormentarlo⁴³. Scopre che il figlio ha una tresca con la cameriera e litiga con lui e la moglie giungendo a picchiarli. Il demone lo richiama segnalandogli una telefonata in arrivo. È la figlia di Craig che gli preannuncia le intenzioni di suicidio del padre. Sconvolto, Judd se lo vede apparire davanti in un ambiente infernale ad accusarlo per la sua morte. Convinto che sia ancora possibile salvarlo accorre a casa del vicino, ma è troppo tardi: si è già impiccato. Mortimer, in preda alle allucinazioni, vede altri demoni avanzare verso di sé, pronti a portarselo via. Fugge, ma l'inferno lo attende a casa. Spara al figlio e lo uccide. Inseguito dalla polizia, si imbatte in un incendio. La folla inferocita lo riconosce come il proprietario dell'edificio che non lo ha messo in sicurezza e tenta di linciare. È lui, ora, a finire nudo davanti a Minosse, che lo condanna per la sua brama di soldi e potere a essere gettato nel fuoco eterno. L'happy end hollywoodiano impone a questo punto una svolta positiva. È stato tutto un sogno. È proprio Craig, che non si è ucciso, a risvegliarlo dall'incubo. Un lieto fine moralistico che banalizza e ridicolizza la visione infernale della parte centrale del film.

Sempre a Hollywood, quattro anni dopo, nel 1928 fu il genio ormai stanco di David W. Griffith a cimentarsi con una storia di ispirazione dantesca. I protagonisti di *Drums of Love*, infatti, si rifanno a Paolo e Francesca, ma lo sfondo della vicenda è spostato in una indefinita America Latina del primo Ottocento, dove una principessa Emanuella, per salvare padre e possedimenti, sposa il gobbo Duca di Alvia, Cathos, pur essendo innamorata del fratello più giovane di costui, Leonardo. Scoperti dal Duca, istigato dal buffone di corte Bopi, mentre si baciano, fanno la fine che si sa. Griffith, tuttavia, girò un finale alternativo, nel quale Cathos e Bopi si eliminano a vicenda e gli amanti sopravvivono, ottenendo perfino il perdono dal moribondo marito. La legge del lieto fine aveva colpito ancora. Di Dante non resta che lo scheletro della fabula. Del Griffith che solo un po' più di un decennio prima aveva fatto diventare adulto il cinema con *The Birth of a Nation* (1915) e *Intolerance* (1916), appena qualche lacerto sparso qua e là⁴⁴.

⁴³ «Mortimer Judd. I am the curse sent by Craig to torment you».

⁴⁴ Il film, uscito in sala il 31 marzo 1928 dopo una presentazione a New York il 14 gennaio, circolò in America, oltre che con il doppio finale, anche con i titoli *Dance of Life* e *Scarlet Apple*. Fu

All'ambito delle diavolerie⁴⁵, una tradizione che risale con Méliès alle origini stesse del cinema, con una spolveratina di Dante va invece ricondotto *Maciste all'Inferno* (1926) di Guido Brignone. Ultimo film muto della fortunata serie del forzuto tutto muscoli, battezzato Maciste da Gabriele D'Annunzio per *Cabiria* (1913) di Giovanni Pastrone, e interpretato da Bartolomeo Pagano, divenuto una star internazionale grazie al personaggio, al di là del nome del diavolo Barbariccia e di alcune didascalie per le scene infernali, che citano furbescamente dei versi danteschi, poco trae dalla *Divina Commedia*. Il film ebbe tuttavia un tale e duraturo successo che nel 1940 ne fu fatta una versione sonorizzata e ridotta a 67 minuti⁴⁶.

Chiusa l'epoca del muto, negli anni Trenta Dante sembrò essere dimenticato dal cinema, con un'unica eccezione a metà del decennio. Nel 1935, infatti, uscì *Dante's Inferno* di Harry Lachman. Fu ancora la Fox a produrlo. L'Inferno diventa qui un'attrazione da luna park. Inizialmente è solo un padiglione pieno di cimeli, statue di demoni, un busto di Dante, quadri con Virgilio, con Cleopatra, con Salomè, con Alessandro Magno, con Paolo e Francesca⁴⁷ e via danteggiando, poi l'intraprendente Jim Carter (Spencer Tracy), che ha sposato Betty (Claire Trevor), la figlia del proprietario Pop McWade, lo trasforma in una specie di Danteland galleggiante, con figuranti vestite da discinte

distribuito anche in Italia dal novembre 1928 con il titolo *La legge dell'amore (Amor che a nullo amato...)* e successivamente con quello *Il diritto all'amore*. Entrambe le versioni del film esistono ancora.

⁴⁵ E come «una diavoleria di Fantasio», al secolo Riccardo Artuffo, che ovviamente aveva pescato con disinvoltura dall'*Inferno* di Dante, lo descriveva la pubblicità. Girato a inizio 1925 in Piemonte, fu presentato al Concorso internazionale di cinematografia nell'ambito della Fiera di Milano, che si tenne dal 12 al 27 aprile, ottenendo anche un premio. L'occasione speciale consentì di aggirare la censura, alla quale era stato inoltrata richiesta di visto il 6 aprile. Il film, infatti, fu bloccato e ottenne il via libera, previa riduzione del metraggio da 2502 metri a 2475 metri, solo il 16 marzo 1926. Tagliato il minuto circa con immagini di nudi, la pellicola poté finalmente circolare nelle sale commerciali un anno dopo la sua presentazione a Milano. Dove non giunse la censura, comunque, ci pensò il tempo ad arrivare, infatti la copia restaurata nel 2009 per il Festival L'Immagine ritrovata di Bologna è riuscita a riassembleare da varie copie sparse per il mondo solo 2306 metri, quindi è mutila di alcuni minuti.

⁴⁶ Nel 1962, anni del trionfo del *peplum* italiano, Riccardo Freda diresse un altro film con lo stesso titolo.

⁴⁷ Gli atti legali conservati negli archivi della Fox rilevano che nel set sono stati utilizzati due ingrandimenti di illustrazioni di Gustave Doré da un'edizione dell'*Inferno* pubblicata nel 1861, ossia *Virgilio e Dante e Paolo e Francesca*, insieme al dipinto *Salome* di Georg Papperitz, *Pollice Verso* di Jean-Léon Gérôme, *Cleopatra* di Alexandre Cabanel e *Alessandro Magno taglia il nodo di Gordio* di André Castaigne, ma che essi erano stati alterati «in modo da allontanarsi il più possibile da una riproduzione dell'originale». La notizia è citata nella scheda del Catalogo AFI <https://catalog.afi.com/Film/4921-DANTES-INFERNO?sid=5c1c07e4-f375-4619-a92d-28042c710e3f&sr=11.024603&cp=1&pos=1>

peccatrici, attraenti diavolette e un Satana con fisico colpito da culturista. Il pubblico può vivere le emozioni del viaggio infernale addentrandosi in una serie di stanze infernali piene di effetti speciali, dagli immancabili sbuffi di fumo alle acque ribollenti. L'ascesa al successo per l'ambizioso imprenditore sembra non conoscere ostacoli. Nemmeno un suicidio e il crollo dell'attrazione lo frenano. Al capezzale del suocero ferito, che gli mostra un'edizione dell'*Inferno* illustrata da Doré, Carter ha una visione del vero Inferno dantesco. Una decina di minuti in *flashforward* straordinari, assolutamente visionari⁴⁸, accompagnati soltanto dalla musica, che da soli riscattano la mediocrità del film. Sembra letteralmente di calarsi nell'animazione delle illustrazioni di Doré, con quei tagli di luce sui cortei di anime dannate e le tonalità di grigio che ricordano quelle delle incisioni⁴⁹. La smania di riscatto di Carter lo porta a varare una nave divertimenti, che si chiama ovviamente *Paradise*. Un "paradiso" molto terrestre e godereccio, che nel viaggio inaugurale diventa un inferno quando a bordo scoppia un incendio, che consente a Carter di riscattarsi, salvando i passeggeri, e a ritrovare l'amore di Betty.

Nonostante le buone intenzioni annunciate dagli sceneggiatori Philip Klein e Rose Franken nella prima bozza del film, inclusa nella Twentieth Century-Fox Produced Scripts Collection presso l'UCLA Theatre Arts Library

In bringing a version of Dante's *Inferno* to the screen, we wish to apply its symbology – as the Bible is symbolic – to the everyday life of the present age. As Dante revealed the journey of the soul in its development, so we will attempt to follow the progression of those who encounter today the fundamental experiences of life and death⁵⁰.

Dante's Inferno, uscito in Italia nel settembre 1936 con il titolo *La nave di Satana*, non è certo un film riuscito, anche se non è «uno dei peggiori film mai realizzati ovunque, in qualsiasi momento», come ebbe a dire il protagonista Spencer Tracy qualche anno dopo.

Gli anni Quaranta sono una questione quasi solo italiana. In un'Italia in guerra, nel 1941 uscì *Pia de' Tolomei* di Esodo Pratelli. Il personaggio è dan-

⁴⁸ Gran parte del merito va sicuramente ascritto all'autore della fotografia Rudolph Maté.

⁴⁹ In questa sequenza si può apprezzare lo sforzo produttivo, che vide coinvolte circa 14.000 persone, di cui 4.950 tra tecnici, architetti, artisti, carpentieri, scalpellini ed elettricisti e 3.000 comparse.

⁵⁰ «Nel portare sullo schermo una versione dell'*Inferno* di Dante, vogliamo utilizzarne la simbologia – come è simbolica la Bibbia – applicata alla vita quotidiana del presente. Come Dante ha svelato il tragitto di un'anima nel suo evolversi, così noi cercheremo di seguire l'evoluzione di coloro che si confrontano oggi con le esperienze fondamentali della vita e della morte».

tesco, ma la trama segue la storia della sfortunata nobildonna senese come narrata in una ballata in ottava rima di Giuseppe Moroni, detto il Niccheri (1810-1880), poeta popolare che si definiva "illitterato". Era qui che compariva quale tessitore della trama che inganna il marito il personaggio di Ghino di Tacco, già presente nel film del 1921. Ghino, respinto da Pia, di cui s'era invaghito, durante l'assenza del marito, finisce con il vendicarsi di lei convincendo l'amico Nello della Pietra che sua moglie non gli era fedele. Pellicola interamente senese, prodotta e distribuita dalla Manderfilm, sceneggiata dal senese Luigi Bonelli, girata in loco, in particolare nel castello di Montalcino, cita Dante proprio all'inizio, subito dopo i titoli di testa, con il verso 133 del canto V del Purgatorio, *Ricorditi di me, che son la Pia!*, ma questa l'unica traccia che vi si trova, per il resto la fantasia vola. Il film, per costumi e ambiente toscano, può ricordare *La cena delle beffe*, uscita nello stesso anno, ma il regista Pratelli non aveva certamente il nerbo di Alessandro Blasetti, né gli interpreti Germana Paolieri e Carlo Tamberlani il carisma di Amedeo Nazzari e Clara Calamai.

Con la solita edizione della *Divina Commedia* illustrata dal Doré, sfogliata fino alla tavola con il castigo di Ruggieri degli Ubaldini, si apriva *Il Conte Ugolino* girato nel 1949 da Riccardo Freda, su soggetto del già citato Luigi Bonelli e sceneggiatura di Mario Monicelli e Stefano Vanzina⁵¹ (che diverrà poi noto con il nome d'arte di Steno). Freda era regista da cappa e spada e infarcì il film di duelli all'arma bianca, coreografati dal grande maestro d'armi Enzo Musumeci Greco, di cavalcate al galoppo, di intrighi ed agguati risolti a fil di spada. Sequenze d'azione degne del miglior Michael Curtiz, pur con mezzi notevolmente inferiori. Dante torna, come voce fuori campo di Ugolino (Carlo Ninchi) che recita i versi 55-72 del canto XXIII sulle immagini dell'agonia nella prigione sbarrata, fermandosi un attimo prima del brancolare cieco sui corpi. Un'ellissi che si ripete nella scena finale, quando l'orrore di quanto accaduto nella cella murata della torre viene colto attraverso l'urlo strozzato e gli occhi sbarrati della figlia del conte, Emilia (Gianna Maria Canale), congelati in un fermo immagine che si restringe mentre sotto appare la citazione *Poscia, più che il dolor, poté il digiuno*. Stranamente nella sinossi allegata al nulla osta di censura⁵² questa scena è descritta diversamente:

Quando il muro della torre viene abbattuto, davanti agli occhi esterrefatti di Emilia si presenta uno spettacolo orrendo: fra i corpi freddi dei poveri

⁵¹ Curiosamente nei titoli di testa il cognome è sbagliato e Vanzina diventa "Vanzini".

⁵² Visto n. 6619 rilasciato il 28 ottobre 1949.

innocenti brancola con la risata stridula del pazzo una larva d'uomo: il Conte Ugolino. La fanciulla cadrebbe riversa a terra se la mano vigorosa di Fortebraccio non la sostenesse.

La divergenza rispetto alla scena descritta, teoricamente non modificabile né alterabile per norma di legge, togliendo dettagli macabri e melodrammatici, dona al finale del film visibile oggi una forza ben maggiore. Proprio questa esclusione alla visione del pubblico, infatti, rende appieno quello che Umberto Eco in *Opera aperta* chiamò «effetto cric», ossia il potente squarcio visionario lasciato all'immaginazione del lettore che è contenuto nel verso dantesco.

Girato nel 1949, nel febbraio 1950 uscì *Paolo e Francesca – La storia di Francesca da Rimini* di Raffaello Matarazzo. Nei titoli di testa il richiamo dantesco è reso subito esplicito:

Il soggetto, tratto dalla storica e leggendaria vicenda immortalata da Dante Alighieri, è stato sceneggiato da Vittorio Nino Novarese, Vittorio Calvino e Raffaello Matarazzo.

Poi però il film vira subito verso altri lidi, seguendo per un po' il solco romanzesco tracciato da Giovanni Boccaccio nelle sue *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. I primissimi minuti sono tutti cappa e spada, con l'assedio di Ravenna da parte dei Malatesta, agli ordini di Gianciotto (Andrea Checchi), qui non più gobbo ma sciancato e sfregiato, e il tentativo fallito di Paolo (Armando Francioli) di distruggere i magazzini di grano della città. Quando, scoperto e ferito, il giovane Malatesta è costretto a trovare rifugio in un convento di suore e vi incontra una fanciulla che più tardi si scopre essere Francesca (Odile Versois), il racconto devia verso il sentimentale, salvo ruotare decisamente verso il melodramma nazional-popolare – di cui Matarazzo è e rimarrà per tutto il decennio successivo il maestro incontrastato – allorché Gianciotto, dando ascolto a chi lo consiglia, siglerà la pace con il signore di Ravenna Guido da Polenta sposandone la figlia. Proprio quel matrimonio politico, infatti, unito al rapporto di stretta parentela tra Paolo e Gianciotto, diventerà l'ostacolo insormontabile all'amore tra i due giovani, che si appalesa fin dalla cerimonia nuziale per procura, quando in pochi attimi le loro emozioni passano dalla felicità allo sgomento. L'amore represso a lungo sotto lo stesso tetto sgorga senza freno, seguendo il testo dantesco, quando nella propria stanza, dove Francesca l'ha raggiunto, Paolo le legge di *Lancialotto come amor lo strinse* e tra un trionfo di violini scocca il bacio fatale. Francesca fugge e l'inquadratura si sofferma sulla pagina del libro galeotto rimasta aperta:

Perché non mi amate, voi che mi amate tanto? domandò Lancilotto a Ginevra.
Ginevra lo guardò con abbandono e, finalmente vinta, si lasciò baciare.

Testo più da romanzo d'appendice che alta letteratura. Ed è appunto verso un *feuilleton* con flebili echi shakespeariani che declina il film, con Francesca che medita il suicidio con un veleno, Paolo che le propone una fuga d'amore e Gianciotto che, reso folle di gelosia dalle parole di un consigliere astrologo in stile Iago, li accoltella a morte prima che possano baciarsi ancora e, soprattutto, avvelenarsi insieme. L'assassinio, dal punto di vista cinematografico, è senz'altro la cosa più riuscita del film: Gianciotto avanza zoppicando verso l'obiettivo, sfilando lentamente il pugnale, e quando con rapido gesto lo estrae copre interamente la visione con il nero del suo vestito, lasciando solo all'urlo di dolore prima di Francesca e poi di Paolo, entrambi fuori campo, il compito di far intuire il ferimento mortale di cui nelle inquadrature successive (le peggiori del film) verrà purtroppo mostrato l'effetto. Mentre il duplice omicida esce di scena retrocedendo, seguito dalla cinepresa, sui corpi distesi dei due innamorati, fintanto che con una lenta carrellata all'indietro la macchina da presa si allontana, compaiono in sovrimpressioni i versi danteschi

Amor che a cor gentil ratto s'apprende
Amor che a nullo amato amar perdona
Amor condusse noi ad una morte

e sulla parola *Fine* la porta della stanza dove giacciono si chiude. Escludendo anche Dante, perché qui Paolo e Francesca sono morti prima di consumare carnalmente il loro amore. Non c'è certamente stato peccato di lussuria tra i due cognati in questa versione della loro storia illustrata da Matarazzo.

In questo quadro tutto italiano un'eccezione è costituita da un film afroamericano del 1944, *Go Down, Death* di Spencer Williams. Il protagonista del film, Big Jim Bottoms, interpretato dallo stesso regista, è un piccolo malfattore che vede i suoi affari messi in discussione dall'arrivo di un predicatore. Dopo aver tentato di screditarlo e cercato di ricattarlo con delle foto che lo ritraevano in compagnia di donne di facili costumi, si inguaia uccidendo la madre adottiva. Si salva dalla legge facendolo passare per un incidente, ma il rimorso lo perseguita. Dopo il funerale, nel quale il predicatore ha commosso i partecipanti, facendo loro immaginare le porte del paradiso che si spalancano per la defunta, tornato a casa, si sente perseguitato da una voce fantasmica che lo accusa. Fugge e si ritrova davanti alla porta dell'Inferno. E qui trovia-

mo una serie di citazioni dell'*Inferno* della Milano Films del 1911⁵³, aperte e chiuse dal Lucifero che mastica il corpo di Giuda sotto gli occhi di Dante e Virgilio. Nella comunità afroamericana dalla fine dell'Ottocento Dante era stato vissuto come un campione delle aspirazioni alla libertà e della lotta alle ingiustizie⁵⁴, non c'è da stupirsi dunque se – per interposta riduzione cinematografica – lo troviamo citato in questo piccolo e minoritario film.

In questi anni Quaranta iniziò ad avvicinarsi a contesti e tematiche dantesche anche il più grande comico italiano di tutti i tempi, Totò. Tra il 1948 e il 1955 furono ben tre i film in cui l'attore, sotto la guida di tre registi diversi, si cimentò con rimandi – ovviamente – infernali. Non era la prima volta che Dante veniva proposto in chiave comica dal cinema. Oltre al già citato *L'inferno* della Roma Film del 1914, da una «commedia brillantissima del Comm. re Franco Liberati», pubblicizzato come «la più comica fra le comiche», vale la pena di citare un singolare titolo del 1910, *Poeta ad ogni costo*, della Itala Film di Torino. Cacciato di casa dai vicini infastiditi dalla declamazione dei suoi versi, un poeta viene «gettato dinanzi alla statua di Dante, stanca persino questa coi suoi versi, ed un calcio bene assestato lo allontana anche di lì»⁵⁵.

Tornando a Totò, il primo dei suoi tre film danteschi fu *Totò al Giro d'Italia*, diretto nel 1948 da Mario Mattoli. All'*Inferno* ci si finisce immediatamente dopo i titoli di testa. La prima inquadratura, infatti, è sulla scritta a tutte maiuscole *LASCIATE OGNI SPERANZA VOI CHE ENTRATE*, una piccola panoramica verso l'alto mostra una porta che si apre, da dove tra i fumi s'avanza un elegante signore con cappotto, cappello e guanti in mano. È un diavolo in partenza per una missione. Mentre si allontana verso una enorme scalinata incrocia e saluta con un inchino Dante (Carlo Ninchi, che l'anno dopo interpreterà il Conte Ugolino nel film di Freda di cui abbiamo già parlato) che avanza a passo svelto nel suo solito costume. Sulla porta infernale incrocia Nerone.

⁵³ Proprio per queste scene il film ebbe problemi con la censura in alcuni Stati. Maryland, New York e Ohio chiesero di togliere le immagini delle anime nude dei lussuriosi travolte dalla bufera infernale. E l'Ohio ci aggiunse pure la richiesta di eliminare quelle, giudicate troppo truculente, di Lucifero.

⁵⁴ Nel 1864 William Wells Brown, considerato il primo romanziere afroamericano, dall'esilio di Londra, dove era riparato per sfuggire alla schiavitù, diede alle stampe *Clotel*, in cui Dante è rappresentato come un portabandiera dei diritti civili, e nel 1885 la poetessa Henrietta Cordelia Ray scrisse *Dante*, in cui oltre al viaggio della *Commedia* sono rievocate le sue lotte per la libertà e la dignità, temi in filigrana cari alla comunità di cui lei faceva parte.

⁵⁵ Da una pubblicità dell'Itala Film, «Lux», 19, 6 marzo 1910, cit. in A. Bernardini e V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1910 - I film dei primi anni*, Roma 1996, p. 309.

- Oh, Dante...
- Nerone!
- Come mai da queste parti?
- Sono venuto a veder se è arrivato Totò.
- Non ancora, ma l'aspettiamo. Perché? Ti interessa?
- Sì, m'hanno detto che è un tipo così curioso.
- Se vuoi, possiamo andar a vedere.
- Dove?
- Su, all'osservatorio.

E finché camminano altri titoli di testa annunciano la presenza dei più grandi campioni di ciclismo dell'epoca, di cui Dante fa l'elenco: Bartali, Coppi, Bobet... Dall'alto scorgono la penisola e a Dante sfugge un *Italia, Italia, di dolore ostello*. L'azione si sposta quindi a Stresa, dove si sta svolgendo il concorso di bellezza di Miss Italia, in cui il professor Ugo Casamandrei (Totò), insegnante in un liceo bresciano, è giurato. Preso per incantamento dalla bellezza di Dorian (Isa Barzizza), pur di conquistarla vende – un po' distrattamente – l'anima al diavolo per mantenere la promessa di vincere il Giro d'Italia, unico modo per ottenere la mano dell'amata. Dante torna poi più volte, nel corso del film, per commentare gli sviluppi della storia, che vedono Totò pentirsi del faustiano patto diabolico e cercare di svincolarsi da Belzebù in mille modi.

Due anni dopo il principe della risata tornò a un inferno – fittizio – creato nella solfatara di Pozzuoli dai suoi compaesani. Essi vorrebbero impossessarsi della loro parte del ricchissimo tesoro in oro e gioielli, che il padre del barone Antonio Peletti (Totò) aveva destinato nell'eredità alla costruzione di una scuola, ma alla quale l'avarissimo erede non voleva affatto rinunciare. Tratto dall'omonima commedia di Ettore Petrolini, *47 morto che parla* fu diretto da Carlo Ludovico Bragaglia e fu l'ultimo atto della collaborazione tra Totò e il regista.

Nel 1955, infine, Camillo Mastrocinque diresse per la prima volta l'attore, con cui lavorerà a lungo negli anni a seguire, in *Totò all'inferno*. Qui il comico è il super disoccupato Antonio Marchi, che dopo vari tentativi falliti di suicidio annega accidentalmente e si risveglia all'inferno. Dopo l'inizio in bianco e nero, il film diventa a colori quando la scena si sposta nell'aldilà infernale, che sembra lo specchio parodistico da un lato dell'aldilà italiano del tempo e dall'altro della struttura creata da Dante.

In tutte e tre le pellicole gli ammiccamenti danteschi fornirono all'attore, la cui comicità si basava molto sulla parola, numerosi spunti per le sue scoppiettanti battute.

Alle parole, se non le poche scritte nei titoli che accompagnavano ogni capi-

tolo, rinunciò completamente *13 Cantos of Hell* (1955) di Peter King. Si tratta di una rielaborazione assai libera e fantastica – in tutti i sensi – di alcuni episodi dell'*Inferno*, che merita un posto di rilievo tra le opere filmiche ispirate alla *Commedia*. Scultore e disegnatore, King morì appena ventinovenne, in un incidente automobilistico, due anni dopo aver realizzato questo film d'animazione grazie alla vincita di un premio di 600 sterline messo in palio dal British Film Institute per programmi sperimentali. Se per la parte visiva utilizzò le tecniche delle silhouette animate apprese dai registi tedeschi Lotte Reiniger e Carl Koch, ai quali queste *Images from the Divine Comedy of Dante* (con la enne del nome scritta a rovescio) sono dedicate, muovendo figure e sagome su uno schermo retroilluminato, sul quale erano appoggiati più strati di celluloidi, riprese dall'alto fotogramma per fotogramma con la tecnica del passo uno, è la creazione della colonna sonora a essere ancor oggi stupefacente. Ci si trova di fronte a un mix di musica concreta, vale a dire registrazioni prese in esterni (metropolitana, zoo, stazioni, vento, tuoni, campanacci di mucche al pascolo, ecc.) o all'interno di fabbriche metalmeccaniche, e di brani etnici, soprattutto africani, cuciti assieme da interventi di strumenti a fiato o da percussioni. Se uno deve pensare alla musica dell'inferno questo è ancor oggi il risultato perfetto.

Il primo Canto è *The Dark Wood*, la Selva oscura. In mezzo a un reticolo di alberi stilizzati e spinosi la silhouette nera di Dante, che indossa un grande mantello, si muove cauta fino a incontrare una figura che gli indica la strada e lo accompagna, Virgilio. Non ci sono le tre fiere, ma lo sfondo è inquietante lo stesso. I canti successivi sono *The Gates of Hell*, le porte dell'*Inferno* che i due viaggiatori oltrepassano accompagnati dai colpi ritmici di un grande maglio. Seguono *The Pit*, *The Futile*, *The Boat of the Dead* e *Minos in Judgement*. Assiso su una roccia, il giudice infernale, che dagli archivi dell'artista⁵⁶ sappiamo essere un pupazzo di carta nera snodato e appesantito con piombo, con l'aggiunta di piccoli elementi in celluloidi con disegni monotipi, riceve le anime che Caronte ha trasformato in specie di ovuli compressi e le passa in un macchinario dove vengono passate ai raggi X prima di essere inviate al loro destino eterno.

Minosse è la prima delle figure infernali su cui Peter King si sofferma. Si vedranno poi, ma senza che siano indicate per nome, Paolo e Francesca, Farinata e Pier delle Vigne. Il viaggio prosegue. Il *Canto VII* è dedicato a *The Philosophers*, sagome di similrobot assemblati con grandi spazi vuoti nel corpo, che muovono meccanicamente braccia e teste come fossero impegnati in una discussione. Si arriva così a *The Lovers*, i lussuriosi, che volteggiano nel

⁵⁶ Reperibili anche online nel sito <http://www.peterkingsculptor.org/PEKFilm.htm>

cielo. Dante, dopo aver parlato con Francesca, crolla a terra. I canti successivi sono *The Wrathfull*, in cui Cerbero è un mostro cubista con tre enormi bocche dai denti aguzzi, *The River Stix*, *The Burning Tombs* e *The River of Blood*. Il cortometraggio si chiude con *The Wood of the Suicides*.

Per la prima volta, finalmente, la rappresentazione dell'*Inferno* si allontana dalle illustrazioni di Doré e dalle mimesi realistiche. Un grande passo in avanti, che verrà portato ancor più avanti nel 1987 dal filmmaker americano Stan Brakhage. Al termine di sei anni di lavoro, quell'anno il grande sperimentatore visivo presentò *The Dante Quartet*, sei minuti senza sonoro, totalmente astratti, soltanto linee e masse di colore in continuo movimento, intercalate da qualche rapida scritta a mano. La rilettura cinematografica della *Divina Commedia* era così giunta all'informale.

Sulla genesi di quest'opera, nata da quattro decenni di letture accanite del testo dantesco in ogni traduzione inglese reperibile, iniziate fin dalla scuola superiore, Brakhage ebbe a dire in un'intervista:

Poi arrivò un momento in cui all'improvviso non riuscii più a gestire la lingua, come se non ce la facessi più a leggere un'altra traduzione della *Divina Commedia*, e all'improvviso mi resi conto che essa era sempre stata nei miei occhi, che avevo una visione dell'*Inferno*. Io avevo una strada obbligata per uscire dall'inferno, una specie di trampolino di lancio nel mio pensiero, bastava chiudere gli occhi e pensare a ciò che vedevo [...] e questa era anche una purificazione, ossia potevo passare attraverso le varie fasi della purificazione del sé, nel tentativo di diventare puro, finalmente libero da quelle orribili visioni, e alla fine c'era qualcosa di così vicino al Cielo al quale speravo di aspirare, che io chiamo "l'esistenza è un canto". E tutto questo era sempre stato nei miei occhi, ma mi si era ritorto contro per anni⁵⁷.

Brakhage dipinse la sua personalissima visione direttamente su una pellicola 70 mm, la più larga reperibile a quel tempo, raschiando immagini già impresse e sovrapponendovi strati di colore fino a oltre un centimetro di spessore in qualche punto, che poi riprese in 35 mm. Ne uscì un'opera ipnotica,

⁵⁷ Then comes a moment when suddenly I can't handle the language anymore, like I can't read one more translation of *The Divine Comedy*, and suddenly I realize it's in my eyes all the time, that I have a vision of *Hell*, I have even more necessary kind of a way of getting out of *Hell*, kind of a springboard in my thinking, closing my eyes and thinking what I'm seeing [...] and also *purgation*, that I can go through the stages of purging the self, of trying to become pure, free of these ghastly visions, and then there is something that's as close to Heaven as I would hope to aspire to, which I call "existence is song". And that all of that was in my eyes all the time, backfiring all these years [...].

divisa in quattro parti, introdotte da scritte graffite che ne forniscono i titoli – *Hell Itself, Hell Spit Flexion, Purgation* e “*Existence Is Song*” –, sintesi perfetta di una interiorizzazione totalizzante dell’opera dantesca.

Ma facciamo un passo indietro e riprendiamo il nostro tragitto cronologico dagli anni Cinquanta. Un vero e proprio tourbillon melodrammatico, almeno stando alla trama⁵⁸, fu invece *Pia de’ Tolomei* diretto da Sergio Grieco nel 1958. Vi succedeva letteralmente di tutto e il personaggio pare assai lontano da come l’aveva tratteggiato Dante nel *Purgatorio*. Perentoria la stroncatura delle *Segnalazioni cinematografiche* del Centro Cattolico Cinematografico.

Il semplicistico lavoro, che non ha intenti d’arte, si rivolge evidentemente ad un pubblico di scarse pretese. Regia e recitazione adeguate al soggetto⁵⁹.

Solo nel titolo *Deveti Krug (Il nono cerchio, 1960)*, del regista jugoslavo, France Štiglic c’è un richiamo dantesco. L’inferno è il lager nazista, il “nono cerchio” – la Caina – è quello dove il giovane protagonista Ivo Vojnović finisce nel tentativo di salvare dalla deportazione Ruth, una ragazza ebrea di cui è innamorato. In un nebbioso e umido giorno d’inverno cammina nel fango, scoprendo man mano gli orrori che gli ustascia vi consumano, dal furgone della morte che viene caricato di bambini per asfissiarli con il gas all’abuso sistematico delle ragazze più giovani e carine. Il loro disperato tentativo di fuga finisce nella notte sulla recinzione elettrificata del campo di concentramento. Dall’inferno della storia non c’è via d’uscita per le vittime innocenti.

Negli anni Sessanta iniziarono anche le riduzioni televisive, che meriterebbero un’analisi più accurata che qui non è possibile fare. La prima fu, nel 1965, in occasione del centenario dantesco, *Vita di Dante*, che la Rai affidò a uno dei suoi migliori e più colti registi, Vittorio Cottafavi, uno sceneggiato interpretato da Giorgio Albertazzi e suddiviso in tre parti dedicate ad altrettanti distinti temi: amore, valore e salvezza. Alternando materiale documentario a episodi di finzione fu l’antesigano di un genere oggi in auge, la *docufiction*.

Va segnalato, comunque, tra gli altri⁶⁰, il tentativo visionario di Peter

⁵⁸ Il film è da molto tempo invisibile e non risulta essere mai stato pubblicato su supporti analogici o digitali. Anche le trame riportate sul visto di censura e sulle riviste d’epoca hanno forti diversità, persino nei nomi di alcuni protagonisti.

⁵⁹ *Segnalazioni Cinematografiche*, vol. 45, p. 44.

⁶⁰ Citiamo almeno *Pokol-Inferno* (1974) di András Rajnai per la televisione ungherese e la serie cartoon manga giapponese *I cavalieri dello Zodiaco* (1986-1990), che in una delle saghe, *Il Capitolo di Hades*, mostra struttura, personaggi e ambientazioni ispirati all’*Inferno*, esaltati soprattutto nel doppiaggio italiano curato da Enrico Carabelli.

Greenaway *A TV Dante, The Inferno I-VIII* (1989), che l'eclettico regista inglese mise in cantiere per Channel 4 con il pittore, filmmaker e artista poliedrico Tom Phillips, autore nel 1983 di una nuova traduzione in inglese della *Commedia*, da lui stesso illustrata. Il progetto fu proseguito dall'esule cileno Raúl Ruiz con *A TV Dante The Inferno - Cantos IX-XIV* (1991), che spostò l'ambientazione in una moderna Santiago, ancora sotto la morsa della dittatura militare di Pinochet, infarcendola di macabre visioni pescate nella tradizione culturale del Cile. La miniserie di Greenaway, il cui primo episodio pilota, dedicato al canto V risale addirittura al 1984, fu trasmessa solo nel luglio 1990 ed ebbe tutt'altro che un'accoglienza calorosa, tanto che nonostante numerosi premi internazionali ne fu sospeso il completamento, che prevedeva di arrivare almeno sino alla fine della prima cantica. In anticipo sui tempi e soprattutto su Internet, Greenaway attualizzò la *Commedia* e diede vita a una vera e propria operazione multimediale, in anni in cui l'ipertestualità era ancora solo un sogno di pochi. Ne uscì un caleidoscopio allucinato e allucinatorio, nel quale monologhi recitati in primo piano s'intessevano ad allegorie, rimandi numerologici, materiali d'archivio e citazioni filmiche e pittoriche d'ogni genere, soprattutto di nudi. La "selva oscura" fu spostata in un notturno traffico metropolitano, il "greve tuono" divenne l'esplosione di una bomba atomica, gli scontri tra guelfi e ghibellini si trasformarono in battaglie urbane tra manifestanti e polizia, l'inferno fu mostrato come campo di sterminio (idea già usata da Štiglic, peraltro) e via sperimentando soluzioni, tra cui finestre esplicative affidate a noti esperti televisivi (ad esempio il naturalista David Attenborough, il Piero Angela della tv britannica, che con immagini prese da vari documentari spiega la lonza, il leone e la lupa), che funzionavano come quelli che nel Web sarebbero diventati i *link*. D'altronde era convinzione di Greenaway che la *Divina Commedia* fosse una grande enciclopedia.

Del 1975 è *Skärseld (Purgatorio)* dello svedese Michael Meschke e del turco Orhan Oğuz, ma con un contributo fondamentale di Silvano Agosti a sceneggiatura, fotografia e montaggio. Dai tempi del cinema muto fu la prima volta che la seconda cantica veniva ambiziosamente affrontata in toto. In un programma della sala Azzurro Scipioni che fino al 2020 Agosti gestiva a Roma, così spiega il film:

Una rivisitazione della figura di Dante Alighieri pensato come metafora dello scrittore d'opposizione all'interno della società occidentale contemporanea. Il film prende l'avvio da un contrappunto fra la vicenda originaria dell'attraversamento poetico del mondo dei morti e l'odissea psichiatrica di uno scrittore "non pubblicabile" che vive la prima sotto forma di ricorrenti allucinazioni,

manifestazioni a loro volta di un processo di identificazione con il poeta fiorentino. È un'opera complessa, in cui si intrecciano molteplici argomenti, dalla malattia mentale al rapporto con la morte, alla condizione delle società occidentali, sorretta da una altrettanto complessa componente figurativa, facente spesso ricorso a sovrimpressioni anche multiple, raffiguranti le visioni interiori. Il tema portante è quello della posizione dell'intellettuale di fronte al mondo esterno, agli altri, il suo isolamento e la debolezza che ne consegue ('ho bisogno di armi più efficaci delle parole', dice lo scrittore a sé stesso) ma soprattutto è l'enunciazione di una sorta di "filosofia della speranza" alla Ernst Bloch: il mondo visto come una sorta di Purgatorio, dove le sofferenze della lotta (rivoluzionaria) hanno senso poiché la lotta stessa ne ha.

In quello stesso 1975 Agosti aveva lavorato con Marco Bellocchio, Stefano Rulli e Sandro Petraglia al documentario *Matti da slegare* sulla condizione dei malati di mente e sulla necessità di aprire i manicomi in Italia, sulla scia delle teorie dello psichiatra Franco Basaglia. Stretta appare allora l'interconnessione con il *Purgatorio* svedese. Il film, che alternava bianco e nero e colori e in parte era stato girato anche in Italia, a Roma, Arezzo e Sperlonga, fu un flop colossale. In Svezia vendette solo 1.391 biglietti e l'insuccesso spinse Meschke, fondatore e direttore del Teatro delle Marionette, ad abbandonare ogni velleità cinematografica.

Tutto il contrario di un altro film svedese che fu campione d'incassi nel 1972, *Mannen som Slutade Röka* (*L'uomo che smise di fumare*, 1972) di Tage Danielsson, una commedia in cui il protagonista si chiamava Dante Alighieri ed era, guarda caso, innamorato di una certa Beatrice Morris (la cui cugina si chiama naturalmente Philip Morris...). Il riferimento alla *Divina Commedia* non era solo nei nomi dei due protagonisti, ma pure nella suddivisione della vicenda in *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, con riferimento però non al viaggio nell'aldilà, ma alle tappe compiute dall'Alighieri in questione per ottenere i 17 milioni di corone lasciategli in eredità dal padre a un'unica condizione: smettere di fumare in 15 giorni e restare poi un anno senza aspirar tabacco. Le allusioni dantesche, tuttavia, si fermano qui.

Per restare in ambito scandinavo, nel 1985 il regista finlandese Mika Kaurismäki, su sceneggiatura del fratello Aki, girò *Rosso*, ricco di citazioni dantesche ancor prima dei titoli di testa, dove sul nero che li precede una voce narrante fuori campo recita

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura

Ché la diritta via era smarrita.
 Io non so ben ridir com' i' v'intrai,
 tant'era pien di sonno a quel punto
 che la verace via abbandonai.

La vicenda prende avvio nel Catanese. Giancarlo Rosso è un sicario della mafia, in crisi, che riceve l'ordine di eseguire una missione in Finlandia: trovare e uccidere una persona. Non potendo sottrarsi, Rosso parte per la Finlandia alla ricerca del bersaglio da eliminare. Qui scopre, però, che si tratta di Marja, una ragazza finlandese di cui si era innamorato tempo prima. A Helsinki incontra Martti, il fratello di lei. Recuperata una vecchia auto da uno sfasciacarrozze, si mettono insieme alla sua ricerca, dirigendosi sempre più a Nord. Prima nella casa d'infanzia di Marja, poi in luoghi via via più remoti.

Strada facendo, tra una canzone italiana e l'altra, tra una rapina e una sbronza, il legame tra i due si consolida. Una notte, mentre dormono in una cava, subiscono una misteriosa aggressione e nell'agguato Martti resta ucciso. Rimasto solo e appiedato, Rosso attraversa a piedi una zona paludosa. E qui si inserisce la seconda citazione, dal canto IV del *Purgatorio*. La solita voce off, che ci sta accompagnando nel viaggio come un controcanto, nella notte sopraggiunta recita:

Quando per dilettanze o ver per doglie,
 che alcuna virtù nostra comprenda,
 l'anima bene ad essa si raccoglie
 par ch'a nulla potenza più intenda;
 e questo è contra quello error che crede
 ch'un'anima sovr'altra in noi s'accenda.
 E però, quando s'ode cosa o vede
 che tegna forte a sé l'anima volta,
 vassene 'l tempo e l'uom non se n'avvede;
 ch'altra potenza è quella che l'ascolta,
 e altra è quella c'ha l'anima intera:
 questa è quasi legata e quella è sciolta.

Proseguendo il viaggio, Rosso rimorchia una ragazza, con cui trascorre la notte. Nel sonno ha un incubo "infernale": richiamato dalla voce e dalla visione fantasmatica di Marja, si aggira all'interno di caverne senza sbocco e in alcune parti allagate, in altre piene di detriti franati. Quando il fantasma che lo chiama si gira, scopre con orrore che è un morto vivente con il volto

devastato dalla putrefazione. Si risveglia sparando, tra le urla di terrore della compagna di una notte, e fugge.

La voce over ci regala una terza citazione. Si torna al primo canto dell'*Inferno* e i versi riprendono là dove s'erano interrotti all'inizio:

Ma poi ch'ì fui al piè d'un colle giunto,
 là dove terminava quella valle
 che m'avea di paura il cor compunto,
 guardai in alto, e vidi le sue spalle
 vestite già de' raggi del pianeta
 che mena dritto altrui per ogne calle.
 Allor fu la paura un poco queta
 che nel lago del cor m'era durata
 la notte ch'ì passai con tanta pieta.
 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 rimirar lo passo
 che non lasciò già mai persona viva.

Ferito da una donna mentre tenta una rapina⁶¹, giunge finalmente a Tampere, dove riesce a trovare Marja, che lavora come cameriera in una pizzeria che porta il suo nome, "Rosso". E lì si trova quando sopraggiungono due poliziotti che gli sparano un colpo.

E caddi come corpo morto cade

fa in tempo a pensare ad alta voce Rosso, mentre Marja gli si avvicina. E muore ai suoi piedi sulle note di *Piove* di Domenico Modugno.

Tipico film citazionistico, di contaminazione e stravolgimento dei codici dei fratelli Kaurismäki (basti dire che per la maggior parte del tempo è recitato in italiano, ma da un attore finlandese), a suo modo *Rosso* è uno dei film più danteschi tra tutti quelli che in qualche modo alla *Commedia* si sono ispirati. E non solo per le citazioni o per l'ambientazione infernale del sogno, ma soprattutto per il tema del viaggio, in parte accompagnato da un Virgilio che poi si perde per strada.

⁶¹ E qui sussurra la prima terzina della *Commedia*, già detta in apertura dalla voce fuori campo.

L'inferno era diventato quello della droga in un piccolo film indipendente italiano del 1981 dal titolo inglese, *The Comoedia*, di Bruno Pischiutta. Inizia in un cimitero nel quale una folla di borghesi seppellisce simbolicamente gli ideali e i valori di un giovane Dante. Ci si sposta negli *slums* di New York, dove Dante girovaga da un bar all'altro, ubriacandosi e dandosi infine alla droga pesante. Durante un *trip* viaggia dall'inferno al paradiso guidato da un Virgilio nero e da una Beatrice sedicenne in blue jeans che mastica *chewing gum*. Al risveglio si deciderà ad uscire dal tunnel della droga. Ambizioso e assai scombiccherato, il film ha tutti i peggiori difetti di un certo sbandato cinema italiano di quegli anni. Talmente brutto e bizzarro da rasentare talvolta il sublime.

Fortunatamente il cinema d'autore, e non solo italiano, da tempo aveva preso a confrontarsi con i temi danteschi. Su tutti Pier Paolo Pasolini, il quale sul piano letterario già si era cimentato in una riscrittura contemporanea dell'*Inferno* con *La Divina Mimesis*. Il poeta, però, aveva frequentato molto Dante anche da regista. Fin dal suo primo film, *Accattone* (1961), che si apre, subito dopo i titoli di testa, con una citazione dal canto V del *Purgatorio*:

...l'angel di Dio mi prese, e quel d'inferno
gridava: «O tu del Ciel, perché mi privi?
Tu te ne porti di costui l'eterno
per una lagrimetta che 'l mi toglie»

Anche nel suo secondo film, *Mamma Roma* (1962), Pasolini inserisce una citazione dantesca, facendo recitare a un detenuto alcuni versi dal canto IV dell'*Inferno*:

Ruppemi l'alto sonno ne la testa
un greve truono, sì ch'io mi riscossi
come persona ch'è per forza desta;
e l'occhio riposato intorno mossi,
dritto levato, e fiso riguardai
per conoscer lo loco dov'io fossi.
Vero è che 'n su la proda mi trovai
de la valle d'abisso dolorosa
che 'ntrono accoglie d'infiniti guai.
Oscura e profonda era e nebulosa
tanto che, per ficcar lo viso a fondo,
io non vi discerneva alcuna cosa.
«Or discendiam qua giù nel cieco mondo»,
cominciò il poeta tutto smorto...

Ricordando en passant il divertissement del fantomatico primo convegno di “dentisti dantisti” di *Uccellacci e uccellini* (1966), in cui nel loro stralunato tragitto si imbattono Totò e Ninetto, è tuttavia nel suo ultimo film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), che l'*Inferno* si appalesa in pieno, ponendosi come controcanto in filigrana alle vicende narrate nella villa degli orrori fascisti.

Sempre Pasolini, grazie al successo dei suoi film letterari, *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972) e *Il fiore delle Mille e una notte* (1974), noti anche come *La trilogia della vita*, aveva involontariamente dato la stura nella prima metà degli anni Settanta, in Italia, a una serie di film “decamerotici” o “boccacceschi” a basso costo e ancor più bassissima qualità. Tra questi si inserisce a pieno titolo *Novelle licenziose di ragazze vogliose*, noto anche con il titolo, che è tutta una sintesi, *Le mille e una notte di Boccaccio a Canterbury*, girato nel 1973 da Armando Massacesi, che sarebbe poi di lì a qualche anno diventato il re del porno italico con lo pseudonimo di Joe D'Amato, ma che qui usa il nome d'arte (?) Michael Wotruba. Cosa c'entra Dante? C'entra c'entra... perché il protagonista Giovanni Boccaccio finisce in un inferno che ha molti tratti danteschi. E qui chi ti incontra? Dante, naturalmente. E pure Geoffrey Chaucer (nei panni di Virgilio) e Petrarca. Bocciato per due volte nel novembre 1972 e nel gennaio 1973 dalla Commissione di revisione cinematografica, in quanto

film, tutto in chiave pornografica con immagini impudiche (sic!), scene di postribolo e atti sodomitici, nonché privo di valori artistici per cui è manifestamente osceno e come tale offensivo del buon costume, sia nel suo complesso che nelle singole sequenze

solo nell'aprile 1973 il film poté uscire nelle sale vietato ai minori di 18 anni (divieto che nel 2008, per l'uscita in videocassetta fu abbassato a 14 anni).

Tornando a livello autoriale, molti studiosi hanno sottolineato le influenze dantesche nel cinema di Federico Fellini, a partire da *La dolce vita* (1960) e *8½* (1963), considerati una vera e propria libera trasposizione cinematografica della *Divina Commedia*, al punto che lo storico del cinema Gian Piero Brunetta è giunto a definire il regista riminese «l'apostolo più rappresentativo del verbo dantesco sullo schermo». Tuttavia i riferimenti diretti a Dante nel cinema di Fellini o sono irridenti (la pernacchia che chiude la presentazione dell'avvocato che cita i poeti che hanno cantato Rimini, tra cui Dante, o la pubblicità del Fosforil con l'icona di Dante di profilo a testa scoperchiata a mostrare il cervello irrorato dal portentoso farmaco nel negozio della pettoruta tabaccaia) o sono cartacei, come il progetto di film sull'aldilà *Il viaggio di G. Mastorna*, cullato per molti anni e mai realizzato, dove quasi ogni figura fem-

minile nelle varie stesure di sceneggiatura porta il nome di Beatrice. L'aldilà in cui il musicista Giuseppe Mastorna, che inizia il suo tragitto "nel mezzo del cammin di propria vita" a 45 anni⁶², approda è un mix di inferno, purgatorio e paradiso e la scena conclusiva avrebbe dovuto essere un concerto, alla fine del quale il tetto del teatro si sarebbe aperto per lasciar "veder le stelle".

E proprio in un concerto, che si rivela fatale per la cantante che vi si esibisce, Dante è citato in un film di un altro grandissimo autore, *La Double Vie de Véronique - La doppia vita di Veronica* (1991) di Krzysztof Kieślowski. Sono versi che vengono direttamente dal canto II del *Paradiso*:

O voi che siete in picciotta barca,
 desiderosi d'ascoltar, seguiti
 dietro al mio legno che cantando varca,
 tornate a riveder li vostri liti:
 non vi mettete in pelago, ché forse,
 perdendo me, rimarreste smarriti.
 L'acqua ch'io prendo, giammai non si corse;
 Minerva spira, e conducemi Appollo,
 e nove Muse mi dimostran l'Orse.

Ed è questo punto che Weronica, la prima incarnazione del personaggio interpretato da Irène Jacob, crolla a terra ed esala l'ultimo respiro. La macchina da presa, dopo aver oscillato a evocare il malore, si colloca in basso, puntata verso l'alto, verso i volti preoccupati di orchestrali e coristi. La stessa inquadratura dal basso verso l'alto è quindi ripetuta nella scena successiva da dentro la fossa dove la bara con la giovane defunta è stata calata. I volti rattristati dei convenuti al funerale scompaiono man mano che le manciate di terra da essi gettate coprono il vetro dietro il quale sta l'obiettivo che propone una soggettiva della morta. Per qualche secondo, sul nero, sentiamo solo i tonfi della terra che cade. La seconda parte delle tre terzine cantate sulla musica di Zbigniew Preisner torna più avanti, quando Véronique, *doppelgänger* di Weronica, assiste a uno spettacolo del maestro di marionette Alexandre, che ne muove una, di giovane donna, che dopo la morte risorge con le ali di una farfalla. O di un angelo. Morte e salvezza, viscere della terra e aspirazione al cielo, Kieślowski non poteva scegliere nulla di più appropriato dei versi di Dante sull'inizio del viaggio nella dimensione del paradiso per i temi che affronta nel suo film, a partire dal viaggio nell'invisibile che sta al di là di noi umani.

⁶² Il riferimento ironico è ai 35 anni di Dante a inizio *Divina Commedia*.

Un altro genio del cinema che spesso si è confrontato con l'opera di Dante è il russo Andrej Tarkovskij. In *Zerkalo - Lo specchio* (1975), mette in bocca a uno dei personaggi, che lavora in una tipografia, il primo verso della *Divina Commedia*. In *Stalker* (1979) la guida che conduce i due personaggi dello scrittore e dello scienziato nel viaggio oltre la dimensione dell'esperienza vissuta e visibile è una specie di Virgilio. I viaggiatori che si inoltrano con lo stalker nel labirinto infernale della Zona sono come due Dante, o meglio un Dante schizofrenicamente scisso, uno rappresenta la scienza, l'altro la cultura umanistica. Proprio per questa divisione non riusciranno ad arrivare al paradiso, né, tornati a riveder le stelle, avranno appreso qualcosa di nuovo dall'esperienza fatta.

All'inferno dantesco, come ambientazione, rinvia anche il sotterraneo trasformato in fabbrica d'armi di *Underground* (1995) di Emir Kusturica, da cui i rifugiati del 1941 usciranno solo dopo mezzo secolo per ritrovarsi nel bel mezzo di un'altra guerra, quella civile della dissoluzione della Jugoslavia.

A Divina Comédia (1991) del portoghese Manoel De Oliveira riprende invece il titolo del poema, anche se questa riflessione sulla condizione umana in forma di dialogo tra ospiti di casa di cura mentale che pensano di essere Adamo, Eva, Maria, Marta, Gesù, Lazzaro, Sonja e Raskol'nikov di *Delitto e castigo*, Ivan e Aljoscia dei *Fratelli Karamazov* spazia ben oltre Dante. Tra i pazzi, nondimeno, vi è pure chi si crede Santa Teresa d'Avila e recita passi della *Divina Commedia* tradotti in portoghese.

Il Novecento cinedantesco viene chiuso nel 1998 da un film "paradisiaco", *What Dreams May Come - Al di là dei sogni* (1998) del neozelandese Vincent Ward. Una pellicola in sintonia con le atmosfere New Age in auge in quello scorcio finale del secolo. Se il titolo, in questo caso, fa riferimento a un verso dell'*Amleto* di Shakespeare dal celebre monologo della prima scena del terzo atto, e non mancano legami con il mito di Orfeo ed Euridice, *Divina Commedia* vi è massicciamente presente, per quanto non espressamente citata.

All'insegna dei grandi autori si è aperto anche il nuovo millennio. Nel 2002 in *Russkij Kovčeg - Arca Russa* di Aleksandr Sokurov a condurre il protagonista senza volto nel labirinto del Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo, attraverso le varie epoche della storia russa, c'è un Virgilio, che assume le sembianze del marchese Astolphe de Custine, un diplomatico francese dell'Ottocento. Il film, realizzato in un unico arditissimo piano sequenza, si conclude con l'uscita dal palazzo verso un paesaggio acquatico. «Guardi», dice la voce del personaggio di cui abbiamo assunto lo sguardo fin dall'inizio, «c'è il mare tutto intorno. Dovremmo navigare per sempre. E vivere per sempre». E a noi sembra una metafora del Paradiso, dopo aver attraversato Inferno e Purgatorio della Storia.

Dalla struttura trina della *Divina Commedia* ha preso spunto, più esplicita-

mente, anche Jean-Luc Godard per *Notre musique* (2004). Il film è diviso in tre parti, di diseguale lunghezza, *Primo Regno: Inferno*, *Secondo Regno: Purgatorio* e *Terzo Regno: Paradiso*. La prima parte ci ricorda, mediante un montaggio di scene tratte da molteplici documentari e film, l'inferno della storia che ci ha preceduto, con guerre, massacri e ogni tipo di violenza. La parte centrale si svolge quasi tutta a Sarajevo, capitale martire della guerra civile jugoslava, ma concentra la riflessione su un altro interminabile conflitto, quello israelo-palestinese. Il film si conclude in un verdeggiante Eden, recintato e sorvegliato da marinai americani armati, dal quale si può uscire solo con verifica di un permesso stampigliato su un braccio. Una lenta carrellata laterale verso destra mostra ragazzi e bambini che giocano, fino a portare in primo piano la copertina di un libro nelle mani di un lettore. È *Sans espoir de retour* di David Goodis⁶³. Non c'è speranza e non c'è ritorno nemmeno in quel lembo di terra paradisiaco.

Il terzo autore a confrontarsi, più direttamente, con Dante negli anni Duemila è stato Jean-Marie Straub, che nel 2010 ha realizzato *O somma luce*. Sui titoli di testa parte la musica di *Déserts* di Edgar Varèse, opera per fiati, pianoforte, percussioni e nastro magnetico composta nel 1954⁶⁴, che prosegue poi su uno schermo che resta nero per più di sette minuti. Un nero così lungo su un film dedicato alla *somma luce* può sembrare paradossale, ma si colloca in pieno nel cinema concettuale del regista francese. È un nero che contiene in sé l'attesa della luce, così come Dante ha dovuto attraversare i deserti bui dell'inferno e opachi del purgatorio per ascendere al cielo più alto e luminoso del paradiso.

La musica cessa e l'immagine si apre su una persona seduta in un paesaggio collinare sopra un vecchio e arrugginito aratro. È lo studioso dantista Giorgio Passerone, professore di Letteratura italiana all'Università di Lille, che inizia a recitare le terzine del canto XXXIII del *Paradiso* dal verso 67 alla fine. Il cortometraggio prosegue alternando dizione o lettura dei versi a lente panoramiche sul paesaggio collinare toscano sotto un cielo azzurro ricamato di nuvole, che modificano la luminosità dell'inquadratura quando torna in campo il dicitore. E usiamo volutamente questo termine, perché Passerone, che è vissuto e ha studiato a Genova prima di trasferirsi in Francia, "dice" la visione di Dante in una lingua straniata, «nella difficoltà, poetica ma anche fonetica», come ha rilevato Alessandro Cappabianca, «di *dire l'avvento della*

⁶³ Un cupo noir il cui titolo originale è *Street of No Return*, tradotto in italiano *Strada senza ritorno*, da cui ha tratto un film un regista molto amato da Godard, Samuel Fuller.

⁶⁴ Qui proposta nella versione eseguita il 2 dicembre 1964 al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi.

luce»⁶⁵. «Nel film di Straub», continua il critico, «il dire della voce recitante non è altro che l'invenzione d'un linguaggio capace di dire l'impossibile – anche l'impossibile di una lingua italiana che si fa *altra*». Per questa via l'immagine si inchina totalmente alla possanza della parola dantesca di fronte all'ineffabile, quasi il regista volesse far proprio il verso 141:

A l'alta fantasia qui mancò possa.

Con una citazione dal canto XXX del *Purgatorio* posta in epigrafe parte *Onirica - Field of Dogs* (2014) del poliedrico polacco Lech Majewski, poeta, pittore, video-artista e regista:

Dante, perché Virgilio se ne vada,
non pianger anco, non pianger ancora;
ché pianger ti conven per altra spada

Il protagonista, che si chiama emblematicamente Adam⁶⁶, si risveglia sui banchi di una chiesa. Lavora come cassiere in un ipermercato e soffre di attacchi di narcolessia, durante i quali sogna angeli che compaiono ovunque, abba-cinanti paesaggi innevati, giovani donne che allattano sulle rive erbose di un fiume, il vecchio padre contadino che ara con una pariglia di buoi la corsia di un supermercato... Era un professore universitario, specializzato sui poeti modernisti della Giovane Polonia, ma la sua vita è cambiata dopo che ha perso in un incidente stradale la compagna Basia e il migliore amico Kamil. Il suo viaggio nella nuova dimensione è scandito dall'ascolto della *Divina Commedia* sul telefonino. Ed è proprio con *Inferno. Canto primo* che parte la prima tappa. È sera, Adam attende un tram a una fermata. Il successivo tragitto in carrozza, oltre che dai versi fino all'incontro con Virgilio, è accompagnato dall'esplorazione dei volti e dei corpi degli altri viaggiatori, alcuni immaginari, come una bambina angelica che tornerà più volte nel film, e dai riflessi della città notturna che scorrono sui vetri dei finestrini. L'inferno è tutto intorno a lui, negli eventi catastrofici trasmessi in televisione, nelle inondazioni che devastano la Polonia del sud, nella gigantesca eruzione del vulcano Eyjafjöll in Islanda che bloccano i voli in Europa, nella caduta dell'aereo presidenziale polacco con 124 morti, tra cui il presidente Lech Kaczyński: acqua, fuoco, ruina...

⁶⁵ A. Cappabianca, *O somma luce*, in «Uzak – Trimestrale di cultura cinematografica», 39, 2021 (<https://www.uzak.it/blog/o-somma-luce.html>)

⁶⁶ Ma nei titoli di coda della versione internazionale viene indicato come «Hero», eroe.

A fornirgli una guida nell'itinerario doloroso di fuga dai tormenti terreni, come un Virgilio, non è il prete con cui discute di «Dio onnipotente a tal punto da creare anche la propria impotenza, la misericordia», ma una vecchia colta e paciosa zia, con le sue riflessioni filosofiche sulla vita e sulla morte e le sue citazioni, da quella, molto dantesca, di un antico poema persiano che ha tradotto («Le tenebre non sono affatto l'opposto della luce, ma ne sono la culla. Soltanto nelle tenebre può nascere la luce»), alla lettera a Lucilio di Seneca sulla vita come morte *in progress* quotidiana, fino alla teoria del bosco oscuro come potenzialità dell'esistenza e della vita come fascio di luce di Heidegger.

Dante è presente anche come busto poggiato sulla scrivania sulla quale Adam scrive una lettera, accanto a una foto dell'amata Basia. Una nuova citazione di versi dall'*Inferno* giunge come voce fuori campo a metà film. È l'incipit del Canto III:

Per me si va ne la città dolente,
 per me si va ne l'eterno dolore,
 per me si va tra la perduta gente.
 Giustizia mosse il mio alto fattore;
 fecemi la divina podestate,
 la somma sapienza e 'l primo amore.
 Dinanzi a me non fuor cose create
 se non etterne, e io eterno duro.
 Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate,
 Queste parole di colore oscuro
 vid'io scritte al sommo d'una porta;
 per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro»
 Ed elli a me, come persona accorta:
 «Qui si convien lasciare ogne sospetto;
 ogne viltà convien che qui sia morta.
 Noi siam venuti al loco ov'ì t'ho detto
 che tu vedrai le genti dolorose
 c'hanno perduto il ben de l'intelletto».

Partite sul buio dopo lo spegnimento di una luce a casa di Adam, le terzine proseguono in un cimitero autunnale, davanti a una statua di Cristo e a una tomba con angelo, dove sosta una giovane donna incinta, mentre due incontenibili lussuriosi vanno a consumare un rapporto all'interno di una cappella tombale. Nelle scene successive, Adam sfoglia un libro con le illustrazioni della *Commedia* di Doré, prima in una biblioteca, poi sulla scrivania

a casa propria. E su di esse si appisola, sognando di continuare a girare le pagine, fino a quando non scopre che le pagine della *Divina Commedia* sono macchiate di sangue fresco, proprio al punto delle porte infernali. Dopo altri sogni, uno più mirabolante dell'altro, i versi del canto XI del *Paradiso* accompagnano Adam fuori dal tunnel in cui sta guidando

O insensata cura de' mortali,
 quanto son difettivi silogismi
 quei che ti fanno in basso batter l'ali!
 Chi dietro a iura, e chi ad amforismi
 sen giva, e chi seguendo sacerdozio,
 e chi regnar per forza o per sofismi,
 e chi rubare e chi civil negozio,
 chi nel diletto de la carne involto
 s'affaticava e chi si dava a l'ozio,
 quando, da tutte queste cose sciolto,
 con Batrice m'era suso in cielo
 cotanto gloriosamente accolto.
 Poi che ciascuno fu tornato ne lo
 punto del cerchio in che avanti s'era,
 fermossi, come a candellier candelo.
 E io senti' dentro a quella lumera
 che pria m'avea parlato (...)

seguiti, in continuazione diretta, da quelli del canto XIV, in cui una colomba bianca, simbolo ricorrente in tutto il film, lo guida fino a destinazione.

Oh vero sfavillar del Santo Spiro!
 come si fece sùbito e candente
 a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!
 Ma Bëatrice si bella e ridente
 mi si mostrò, che tra quelle vedute
 si vuol lasciar che non seguir la mente.
 Quindi ripreser li occhi miei virtute
 a rilevarsi; e vidimi translato
 sol con mia donna in più alta salute,
 Ben m'accors'io ch'io era più elevato,
 per l'affocato riso de la stella,
 che mi pareva più roggio che l'usato.

Con tutto 'l core e con quella favella
ch'è una in tutti, a Dio feci olocausto.

La meta, però, è solo un altro sogno. Una stanza in cui Adam bacia Basia sanguinante a terra e poi, levandosi in volo, sotto lo sguardo degli angeli, fa l'amore con lei a mezz'aria. E insieme ascendono, per poi scendere a un canale sotterraneo in cui navigano su una piccola barca che li condurrà alla chiesa dove il film è iniziato, allagata da una cascata d'acqua.

Onirica, scritto, diretto e allestito da Lech Majewski, è la dimostrazione che non serve seguire alla lettera la narrazione della *Commedia* per realizzare un grande e visionario film dantesco. Basta rimanere fedeli alla propria poetica.

Negli ultimi due decenni echi danteschi sono comparsi spesso anche in film di genere. Nella pellicola catastrofista di fantascienza *The Core* (2003) del britannico Jon Amiel, ad esempio, la nave che si sta dirigendo verso l'inferno di lava che sta per bloccare il movimento rotatorio della Terra si chiama Virgil e uno dei personaggi commenta: «Virgil, come il poeta che guidò Dante all'Inferno. Mi sembra appropriato». Sempre di fantascienza è *Dante 01* (2008) del francese Marc Caro. Dante 01 è il nome di una prigione spaziale di massima sicurezza che ruota intorno al pianeta infuocato Dante. In essa sono reclusi sei pericolosi criminali, dai nomi che sono tutto un programma, Cesare, Buddha, Lazzaro, Moloch, Rasputin e Attila. Essi hanno accettato di essere usati come cavie per esperimenti genetici pur di sfuggire alla pena capitale. In realtà non attendono altro che l'occasione per fuggire, che si presenta loro quando giunge un nuovo prigioniero, San Giorgio, dotato di innati e misteriosi poteri. I richiami alla *Divina Commedia* stanno, oltre che nel titolo, nei nomi dei carcerieri, Caronte e Persefone, e in una suddivisione in gironi infernali del penitenziario orbitante.

Al western, in particolare agli spaghetti western, si rifà il regista italiano Leonardo Corbucci Zanobi, che vive e lavora a Los Angeles, nel cortometraggio *The Purgatory* (2010), in cui però, più del titolo e di una fanciulla biancovestita che potrebbe assai vagamente richiamare Beatrice, del purgatorio dantesco null'altro pare esserci.

Ben più ampi i fantasiosi spunti danteschi in *Inferno* (2016), il thriller di Ron Howard, tratto dall'omonimo romanzo di Dan Brown e ambientato tutto a Firenze. Il protagonista Robert Langdon, professore di simbologia all'università di Harvard, ha ripetute terrificanti allucinazioni, ispirate all'*Inferno*, in cui appare sempre una donna velata in mezzo a un mare di fuoco e di morte. Vi è poi una misteriosa biocapsula, che contiene un sigillo d'osso, al cui interno è celato un microproiettore che mostra la mappa dell'*Inferno* di Sandro

Botticelli. Per non parlare della maschera mortuaria di Dante conservata agli Uffizi e dell'indizio anagrammatico legato al Canto XXV del Paradiso.

Al genere comico appartiene, o almeno nelle intenzioni vorrebbe tentare di appartenervi, *La solita commedia - Inferno* (2015) di Fabrizio Biggio e Francesco Mandelli, ossia I soliti idioti, con l'aiuto in regia di Martino Ferro. Dante Alighieri viene rispedito da Dio sulla terra per catalogare le nuove tipologie di peccati, dato che Minosse non sa più in che girone spedire i peccatori di ultima generazione e l'inferno è precipitato in un tale caos, da costringere Lucifero a chiedere l'aiuto del Creatore. Il film ha tutti i difetti del cinema italiano che prende spunto da programmi e personaggi televisivi di successo e serve solo a inanellare una serie di sketch, con al centro macchiette interpretate tutte dagli stessi due attori.

Non poteva ovviamente mancare l'horror, che arriva nel 2017 dagli Stati Uniti (riprese però effettuate in Messico) con *DIS* del texano Adrian Corona. Dis non è altro che l'infernale città di Dite, ma le suggestioni dantesche abbondano. Interessante dal punto di vista visivo, soprattutto per l'uso dei colori, e per la dimensione sonora, ha entusiasmato gli appassionati del genere. Ma solo loro.

Un miscuglio di tutti i generi possibili, dal *mockumentary*, il falso documentario, alla docufiction, dal mystery al *biopic*, fino all'animazione (nientemeno che delle tavole di Doré, con innesto di attori in carne e ossa), è *Il mistero di Dante* (2014) di Louis Nero. Curiosa operazione di rilettura esoterica della vita di Dante e della sua opera, sulla scia di un filone ermeneutico che ha i suoi seguaci in certa letteratura critica, gronda di citazioni e simbolismi che finiscono per imprigionare un film che vuole essere così programmaticamente sorprendente nella ricerca di un significato nascosto nella *Divina Commedia* da risultare scontato.

Ultima, ma non per importanza, viene l'animazione. Il primo esempio negli anni Duemila è *Dante's Inferno* (2007) di Sean Meredith. Una scritta iniziale dichiara che il film si è ispirato alla prima cantica del capolavoro dantesco (e addirittura Dante Film LCC si chiama la casa di produzione), seguendone fedelmente suddivisione, pene e personaggi. Metalinguisticamente l'azione parte in un teatro di burattini per bambini e pupazzi di carta disegnati a mano sono i protagonisti, in larga parte presi dalla *Commedia*, ma nell'adattamento modernizzato nel 2004 dall'artista visuale Sandow Birk e dallo scrittore Markus Sanders. La selva oscura è, ad esempio, una periferia urbana notturna, Minosse siede in un'aula di tribunale, i lussuriosi stanno in un quartiere a luci rosse e tra di essi vi sono, impegnati in vari esercizi da Kamasutra, anche JFK, ossia John Kennedy, alle prese con Marilyn Monroe,

e Paul Gauguin con il suo harem di tahitiane. Qui, in una di quelle vetrine le cui tende si aprono a gettone ci sono pure una Francesca e un Paolo pornodivi, che quando raccontano la loro storia leggono un romanzo cavalleresco dalle miniature oscene. E il Gianciotto che li uccide mena loro più fendenti del Norman Bates di *Psycho*. Il risultato è un divertissement di notevole livello, più per adulti che per quei bambini evocati nel teatro iniziale.

Molto più tradizionale, anche perché legato a un più ampio progetto didattico-documentaristico in atto da oltre un decennio che coinvolge tutta *La Divina Commedia*, è *Dante's Hell Animated (Dante's Inferno Art in Motion)* (2009) dell'americano Boris Acosta. L'andamento di questo mediometraggio di una quarantina di minuti, di cui esistono più versioni, è quello di un documentario animato, spesso in maniera molto semplice, che segue le varie tappe infernali in ordine cronologico.

Ben più ambizioso il multinazionale⁶⁷ *Dante's Inferno - An Animated Epic* (2010), basato su un videogioco dello stesso anno assai liberamente ispirato alla *Divina Commedia*, anche se l'incipit ne cita espressamente i versi iniziali. Dante è un crociato, che di ritorno dalla guerra dopo tre anni, attraversata una selva oscura dove deve battersi contro un leopardo maculato, un leone e una lupa, trova la sua famiglia massacrata e l'amata Beatrice mortalmente ferita. Mentre l'anima della donna sale al cielo viene ghermita da Lucifero fuoriuscito dalla terra, che la vuole trascinare con sé all'inferno per farne la sua sposa. Inizia così l'inseguimento di Dante e il suo viaggio infernale, nel corso del quale troverà l'aiuto di Virgilio e molti personaggi dell'*Inferno* dantesco. L'animazione è quella tipica dei manga, che frange l'azione per enfatizzare i momenti salienti, soprattutto quelli più violenti, accompagnati da effetti sonori ridondanti.

Un esperimento multimediale, che mette insieme vari tipi di animazione (2D, 3D, pupazzi e marionette), musica, fotografia, videoarte e cinema, è la coloratissima *La Divine Comédie* del musicista francese Simon Côté-Lapointe. A reggere tutto è il tessuto musicale, che mescola assieme elettronica, elettroacustica e acustica, con effetti sonori di ogni tipo. Pur nella assoluta libertà della raffigurazione, la linea narrativa segue abbastanza fedelmente la traccia dantesca.

Il viaggio nell'aldilà è al centro anche di *Coco* (2017), diretto da Lee Unkrich e co-diretto da Adrian Molina, della Disney/Pixar. Al piccolo Miguel

⁶⁷ La produzione era statunitense, giapponese e coreana e vi misero mano ben sette registi di varie nazionalità: Mike Disa, Shukō Murase, Yasuomi Umetsu, Victor Cook, Jong-Sik Nam, Kim Sang-jin e Lee Seung-Gyu.

tutte le anime rivolgono l'invito che Pia de' Tolomei fa a Dante nel *Purgatorio*: essere ricordate nell'aldiquà. Vi sono poi le guide che lo accompagnano nel viaggio, una delle quali, il cane, si chiama proprio Dante.

L'ultima apparizione di Dante sul grande schermo porta la firma del grande regista russo Andrej Končalovskij. *Il peccato – Il furore di Michelangelo* (2019) narra sì alcune vicende biografiche e artistiche del Buonarroti, ma si sofferma più volte sulla sua ossessione per Dante, di cui conosceva a memoria la prima cantica. Nel film Michelangelo dorme nella stanza che fu di Dante nel Castello Malaspina di Carrara. «Il grande Dante si fermò quasi due settimane in questa dimora [...] Un genio come voi vuol che permettersi di pernottare nella camera del divino Dante Alighieri», gli dice il marchese Malaspina a cena, mentre egli osserva un busto del poeta. «E dormire nel suo letto!». E la marchesa d'Este accompagna lo scultore, che «non osava sperare tanto», prima sugli spalti «dove veniva ad ammirare l'ascesa della luna» e poi nella stanza dove «c'è una porta segreta che conduce in una galleria, che permette di fuggire in montagna in caso di pericolo», perché Dante, condannato a morte, temeva i sicari fiorentini. Uno volta rimasto solo, Michelangelo si rivolge allo spirito di Dante che aleggia in quella camera illuminata solo da una candela. «Dove sei?», chiede al silenzio. «Dove? Dove posso trovarti?», continua, mentre s'inizia a sentire una lieve musica extradiegetica. «Dove sei? Sento che sei qui. Fatti vedere», chiude, prima di inoltrarsi nel passaggio segreto. Una luna piena tra velami di nuvole lo accoglie ed egli cammina su un sentiero erto e roccioso, sussurrando, con voce sempre più affannosa man mano che scala una roccia scoscesa a lato d'una cascatella, *Per me si va nella città dolente* e gli altri versi iniziali del canto III.

In un'altra scena, quando il nipote di Giulio II, Francesco Maria Della Rovere, aggredisce Michelangelo per ricordargli di onorare l'impegno assunto di scolpire la tomba del defunto papa, uno dei servi raccoglie da terra un libro, di cui ci viene mostrato il frontespizio: è *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino et d'Alessandro Vellutello*⁶⁸.

Dante ricompare infine, fantasmaticamente, nel finale del film, quando Michelangelo scopre che il suo aiutante è stato assassinato nel proprio letto con la giovane sposa la prima notte di nozze. Accasciato su uno sgabello, la faccia verso la parete, avverte la presenza silenziosa del poeta dietro di sé. E gli parla.

⁶⁸ E qui a Končalovskij si può perdonare l'anacronismo di aver mostrato una edizione, quella con "espositioni" al plurale, che fu stampata a Venezia solo dal 1564, anno di morte di Michelangelo, mentre la vicenda narrata nel film si svolge negli anni immediatamente successivi alla morte di Giulio II, avvenuta nel 1513.

«Sei arrivato. Ti ho cercato. E sei arrivato. Sei arrivato nel giorno della morte... Hanno ammazzato due bambini innocenti. Lo so che è colpa mia! Credevo di andare verso Dio, come hai fatto tu, ma in realtà me ne allontanavo. Sempre di più».

Uno stacco ripropone Michelangelo e Dante nella stessa identica posizione in esterno. Tra le rocce di una cava di marmo, seduto su una di esse, bianchissima.

«Volevo trovare Dio. Ma ho trovato soltanto l'uomo. Lo so, le mie creature sono bellissime. La gente le ammira... ma nessuno prega davanti a loro. Anzi, fanno venire pensieri peccaminosi. Ho capito, davanti a loro non si può pregare. Non la trovo la via verso Dio».

E con altra voce, di ragazzo, continua.

«Mi sono perso».

Quindi, voltandosi a mezzo verso lo spirito retrostante, gli chiede:

«Mostrami la strada».

Dante si stacca e si allontana. Il quadro si allarga, i due sono inquadrati ora dall'interno di una grotta.

«Silenzio...»,

dice lo scultore.

«Ascolta...»,

replica il poeta allontanandosi verso il buio.

«Ascolta?».

ripete con rabbia Michelangelo. Un'eco gli rimanda la sua domanda, mentre Dante viene inghiottito dall'ombra. Ma guardandosi attorno, esplorando con lo sguardo il cielo e il paesaggio e ascoltando la voce del vento tra le fronde, Michelangelo ritrova la strada. E ride. Finalmente felice. Per la prima volta.

Dante viene tratteggiato così, con una sostituzione di ruolo, come un Virgilio, una guida preziosa imprescindibile, nell'itinerario esistenziale, tra tormenti ed estasi, tra peccati e redenzioni, tra pene e penitenze, tra cadute rovinose e arditi slanci, di tanti animi sensibili che sono venuti dopo di lui e si sono alimentati e abbeverati delle sue divine parole per la propria arte. Uomini di cinema compresi.

ISBN: 979-12-80581-14-3



9 791280 581143