

DANTE E IL CINEMA

Opera aperta, teatrale, pluringuistica, sperimentale, visionaria, realistica, dialogica, narrativa e multisemica, la *Commedia* sembra richiedere, “trasmutabile” come il suo autore, attivi sviluppi intermediali in un *continuum* potenzialmente illimitato. E difatti, il fecondo poema dantesco (*Inferno in primis*) sollecitò fino dalla sua apparizione metamorfosi in tutte le arti: il 1907 segna l’avvento del primo cortometraggio (10 min.) a soggetto dantesco, *Francesca di Rimini* (o *The Two Brothers*), di William V. Ranous, prodotto negli USA dalla *Vitagraph Company*.

Già: la nuova sensazionale tecnologia subito assurta a moda internazionale, il *cinema*, permise per la prima volta nella storia di narrare non più soltanto *per verba* o mediante la mera giustapposizione di icone statiche (si pensi all’effetto di “moviola” delle illustrazioni alla *Commedia* di Sandro Botticelli con la ripetizione delle posizioni multiple assunte via via dai *viatores* Dante e Virgilio), ma con immagini finalmente in fluido movimento senza apparente soluzione di continuità. In fondo, trasporre la *Commedia* di Dante in un *film*, passando cioè da immobili significanti verbali disposti su di una pagina ad un *adattamento* che valga come *equivalente visivo dell’originale*, altro non è che una forma di *intertestualità*, o, più esattamente, di traduzione *intersemiotica*, in quanto passaggio da un dato *medium* espressivo ad un altro.

Agli albori della storia del cinema, che si caratterizza subito rispetto alle altre arti come prodotto industriale e di massa, ma che cerca ancora un suo specifico, alcune intraprendenti case di produzione di Milano, Torino, Roma e New York (*Milano Films, Itala, Comerio, Ambrosio, Fert-Pittalunga, Cines, Film d’Arte Italiana, Tespi, Alba, Vitagraph*), pensarono, e vinsero la scommessa, che *La Divina Commedia* (come invariabilmente veniva chiamata allora) avrebbe potuto essere lo *script* perfetto per nobilitare la decima Musa, ancora legata a forme di intrattenimento illusionistico e leggero da *vaudeville* e ad un pubblico popolare: Dante, con il suo indiscutibile valore letterario e civile ora elevato a ideologema patriottico e confessionale, avrebbe convinto una borghesia melomane e perbenista ad entrare in una “licenziosa” sala cinematografica.

Così, le vicende stesse dell'uomo Dante, le esiziali passioni di un manipolo di suoi grandi personaggi, il fantastico dei paesaggi oltremondani e la fisicità dei dannati si presentavano quali ottimi spunti cinematografici, tra l'altro già noti alla *audience* per il tramite della temperie culturale romantica, preraffaellita e decadente. Su tutto, indiscussa protagonista del cinema ad ispirazione dantesca, già celebrata da tele, sinfonie e *pièces* teatrali, Francesca, l'eroina romantica per eccellenza, la cui storia ha tutte le carte in regola per "funzionare" nel cinema poiché contiene in sé *in nuce*, con il suo *pathos* ed il suo erotismo illecito, caratteri di *comedy*, *drama*, *thriller* e... *sexy movie*.

I primi approcci del cinema con Dante, certo *naïfs*, consistono di brevi scene in costume in cui si vedono, filmati in un interno, i più celebri *characters* danteschi che mimano con i gesti enfatici tipici del teatro dell'epoca le loro vicissitudini, con al termine una spasmodicamente lenta morte (gli abiti e gli arredi sono di gusto neogotico e dannunziano). Tra il 1907 e il 1926 si collocano svariati adattamenti diretti della storia di Paolo e Francesca (a quello di Ranous seguirono quelli di Mario Marais [1908], Ugo Folena [1909] (con la grande Francesca Bertini), Stuart Blackton [1910], Eduardo D'Accurso [1917], Ubaldo Maria Del Colle [1919], Mario Volpe [1922], Aldo De Benedetti [1926] e vari anonimi), del Conte Ugolino (Giuseppe De Liguoro [1908], Giovanni Pastrone [1909]), di Pia de' Tolomei (Mario Caserini [1908], Gerolamo Lo Savio [1910], Giovanni Zannini [1921]), o di Dante stesso (*Guelfi e Ghibellini*, di Mario Caserini [1910], *Guido Cavalcanti*, prod. Cines [1911], *Dante e Beatrice*, di Mario Caserini [1913]). Sorprendentemente, a distanza di quasi cento anni, un amalgama di questi stessi ingredienti (mangiamento del cuore nel primo sonetto della *Vita nova*, suicidio di Pier delle Vigne accusato di tradimento, e tecnofagia di Ugolino) è stato riproposto da Ridley Scott nel suo *Hannibal* [2001], ambientato a Firenze sull'onda del torbido caso giudiziario del "mostro".

Su questa produzione pionieristica degli anni Dieci spicca *L'Inferno* diretto da Francesco Bertolini e Adolfo Padovan (con la collaborazione di Giuseppe de Liguoro ed Emilio Roncarolo), prodotto dalla *Saffi-Comerio* (poi *Milano Films*) nel 1911. Alla sua trionfale prima presso il Teatro Mercadante di Napoli il 2 Aprile 1911 (con ottime recensioni di Matilde Serao e di Antonio Labriola, che ne sottolineava l'utilità didattica) seguì una redditizia distribuzione anche all'estero grazie ad un nuovo sistema di *copyright* (ideato dal *promoter* Gustavo Lombardo) che vendeva non le "pizze" contenenti le pellicole, ma i diritti sulle proiezioni in esclusiva per zone. Si tratta del primo lungometraggio in Italia, e uno dei primi in assoluto (65 minuti, 1.400 metri di pellicola), che richiese ben due anni per la sua produzione, il che

permise a Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo della *Helios Film* di Velletri di plagiarlo mentre era in corso d'opera e di far uscire nelle sale il "proprio" pressoché identico ma ben più episodico *Inferno* (di 15 min.) nel Febbraio 1911 (con la differenza che Francesca è qui a seni nudi ma sono invece coperti i genitali degli uomini), cui tenne dietro un *Purgatorio* nell'anno successivo (mentre Giovanni Pettine realizzò un *Paradiso* per la casa la casa di produzione *Psiche* [1912]). L'*Inferno* di Bertolini e Padovan, diviso in 54 scene (ne sopravvivono due copie leggermente diverse tra di loro, una restaurata dal British Film Institute e una conservata presso la Cineteca Nazionale di Roma) intervallate dalle didascalie con le citazioni dei versi e concluso con un'immagine del monumento di Dante a Trento (all'epoca ancora terra irredenta), è una trasposizione completa e letterale dell'*Inferno* di Dante di grande suggestione visiva (ispirata alle incisioni di Gustave Doré come pressoché tutti i film danteschi a venire), nella quale le scene di teatro riservate ai personaggi principali (Paolo e Francesca, Pier delle Vigne, Conte Ugolino) rivivono quali *flashbacks* incastonati nella diegesi complessiva. Il grande successo fu dovuto anche ad un uso efficace della macchina da presa (il campo lunghissimo con i cerchi concentrici dei lussuriosi che volano e l'inquadratura dal basso di Farinata ne sono alcuni esempi) e dei primi effetti speciali (presi in prestito dal cinema fantascientifico di Georges Méliès): dai vecchi trucchi teatrali illusionistici delle funi (Beatrice che vola via), delle esplosioni fumanti (i ladri), dell'abito nero su fondo nero per simulare invisibilità (la testa tenuta in mano da Bertran de Born), fino alle tecniche di *dissolvenza* in entrata e in uscita (i ponti sospesi e i giganti) e di *esposizione multipla* (l'aureola luminescente e rotante di Beatrice, Dante e Virgilio fissi in un angolo dell'inquadratura mentre scorrono i paesaggi). Accanto a momenti di eleganza e di grazia, si riscontrano (almeno nelle copie sopravvissute) però anche errori di montaggio (la discesa su Gerione fuori posto) e omissioni (i sodomiti).

Dagli anni Venti si cominciano a produrre anche *mélanges* e *rielaborazioni*: il nuovo *medium* ha ormai acquisito gli strumenti per raccontare (da *cinema di illusione* a *cinema di narrazione*), e non ha più bisogno di Dante per costruire interamente un film, se non per collegarlo ad altri temi, sentimentali o politici (si prenda *Das Spiel mit dem Teufel* dell'austriaco Paul Czinner [1920], *La mirabile visione* di Luigi Sapelli [1921] (con il grande Gustavo Salvini), o *Dante nella vita dei tempi suoi* di Domenico Gaido [1922], che fonde riferimenti storici con la vita del poeta e la tragedia di Piccarda Donati). Su questa nuova linea di ibridazioni, sospeso tra superomismo e futurismo, *Maciste all'Inferno* di Guido Brignone del 1926 (ripreso in chiave surrealmente comica nel *Totò all'inferno* di Camillo Mastrocinque

[1955], ed in chiave *camp* – con ambientazione al tempo della caccia alle streghe – nel *remake* di Riccardo Freda [1962], autore anche di uno stilisticamente attardato *Conte Ugolino* [1949]). In questo polpettone melodrammatico (che pure stregò un giovanissimo Fellini per i suoi primi piani espressionistici e per lo *charme* di una formosa Proserpina in bikini) il re dell’Ade Plutone manda Barbariccia sulla terra per assoldare Maciste (il nuovo uomo fascista e virile, impersonato da Bartolomeo Pagano), ma invano; seduce allora un principe debosciato ed effeminato (il fragile *ancien régime*), che corrompe una ragazza. Per salvare il neonato, Maciste viene travolto all’Inferno, dove vige la regola che chi scambia un bacio con una donna viene lì trattenuto per sempre (ennesima rimodulazione del bacio fatale tra Paolo e Francesca). Maciste cede alle lusinghe di Proserpina, abbigliata come una dea egizia, e la bacia, per cui rimane incatenato come Prometeo ad una roccia, ma sarà alla fine salvato dalla preghiera in suo favore balbettata dall’infante nel giorno di Natale. Il film dispiega tutta una serie di reminiscenze dantesche (il nome Barbariccia, i diavoli crocifissi al terreno come Caifas o con la testa staccata come Bertran de Born ecc.), ma si tratta di un Inferno di soli eserciti di diavoli senza dannati, ibridato con l’Ade classico, e contrappuntato da invenzioni della modernità, quali grattacieli, aeroplani e perfino una sorta di televisore.

A partire dalla fase “classica” della produzione di Hollywood, i personaggi danteschi vengono disambientati in altri luoghi e tempi: così Henry Otto nel suo *Dante’s Inferno* [1924], così David Wark Griffith nel suo *Drums of Love* [1928] (che sposta in Sud America la storia di Paolo e Francesca), così Harry Lachmann nel suo *Dante’s Inferno* (1935, sonoro, con Spencer Tracy), che prende il nome dal *theme park* gestito da un avido capitalista che porta al suicidio il suo concorrente ma si pente leggendo l’episodio di Pier delle Vigne: il tipico puritanesimo americano porta questi registi ad interpretare Dante come un *morality play* che insegna a tornare sulla retta via (la parodia di quest’ottica, con un’allegra discesa in un Inferno fatto invece di *jazz*, *cocktails*, *strip tease* e *small talk* che trasgredisce il *taboo* del “politicamente corretto” si avrà al contrario in *Deconstructing Harry* [Woody Allen, 1997]).

Dal dopoguerra in poi, il cinema guarderà spesso a Dante, ma solo per estrapolarne elementi molto specifici e circoscritti da incorporare ed incastonare, popolarizzandoli, entro un testo filmico con una sua propria autonomia, stante l’impossibilità di realizzare *in toto* un equipollente della *Commedia* (penosi i tentativi di resuscitare nella modernità i generi del muto quali le *Pia de’ Tolomei* di Esodo Pratelli [1941] e di Sergio Greco [1958], i *Paolo e Francesca* di Riccardo Matarazzo [1949] e di Gianni Vernuccio [1971]): lo

stesso Fellini non andò oltre abbozzi di sceneggiatura di un suo *Inferno*, e dichiarò l'inadeguatezza di qualunque regista a tale compito. Nonostante che Mario Monicelli abbia scherzosamente dichiarato che la "Commedia all'Italiana" nasce proprio con Dante, manca a tutt'oggi una trasposizione completa della *Commedia*, e lo stesso Peter Greenaway, che ha realizzato nel 1989 il pur splendido *A TV Dante* (con la collaborazione dell'artista figurativo Tom Phillips) optando per il *format* della serie televisiva a puntate settimanali (trasmesse nel Regno Unito da Channel 4 a partire dall'episodio-pilota di *Inf. V*), non è di fatto riuscito ad andare oltre il Canto VIII dell'*Inferno* (modesto il tentativo di prosecuzione di Raul Ruiz [*Inferno 9-14*, 1995] ambientato a Santiago). Pur nel fallimento del progetto generale, il Dante per il piccolo schermo di Greenaway resta un capolavoro di stile, da collocare lungo una linea di sperimentazioni *off* e *underground* quali l'animazione *Thirteen Cantos of Hell* dello scultore inglese Peter King [1955, memore del *Principe Achmed* di Lotte Reiniger], il *Pokol* ('Inferno') televisivo dell'ungherese András Rajnai [1974] dove Dante diviene metafora dello scrittore dissidente e censurato, lo *Skärseld* ('Purgatorio') dello svedese Michael Meschke e del turco Orhan Oguz [1975], la *Comoedia* in chiave *punk* e morfina dell'italiano Bruno Pischiutta [1980] dove Dante è un eroinomane, il cortometraggio pittorico (6 min.) *The Dante Quartet* di Stan Brakhage [1987], il *Paradiso: Dante's Dream* di David Simpson [1990], o la più recente animazione *Dante's Inferno* dell'americano Sean Meredith [2007]. Il *TV Dante* di Greenaway è precorritore di *Internet* e dell'*ipertestualità*, dove, accanto ad un uso spregiudicato e raffinato al tempo stesso del nudo, delle *computer graphics*, del *cut-up* (sono presenti vecchi spezzoni di film ed altri *media*), della mera dizione poetica a riempire la scena (Virgilio è interpretato dall'attore shakespeariano Sir John Gielgud), della modalità di attualizzazione (la «selva oscura» del traffico metropolitano, il «greve truono» associato alla bomba atomica, gli scontri Guelfi-Ghibellini tradotti come scontri tra manifestanti e polizia, l'*Inferno* come campo di sterminio ecc.), appaiono sullo schermo dei *pop-ups* entro i quali esperti di specifiche aree (tra i quali il naturalista Peter Attemborough familiare agli spettatori) si avventurano per campionature nello spessore della polisemia dantesca, e dove la struttura dei collegamenti (i *links* appunto) non è celata, ma al contrario esibita secondo i dettami del postmoderno.

In definitiva, anche se manca una traduzione diretta dell'opera di Dante in *video* (se non, sorprendentemente, oggi in *video-gioco*, il *Dante's Inferno* della Eagames – che fonde il mito di Orfeo ed Euridice ad un Dante-crociato e quantomai muscolare – ora proposto in versione cinematografica per la *Universal Pictures*), quanto mai vari e diffusi sono i modi dei ri-usi e dei ri-

ciclaggi indiretti, soprattutto nel cinema d'autore, e centinaia sarebbero gli esempi di contatti più o meno profondi o significativi: si va dalla citazione di alcuni versi (la «lacrimetta» di Bonconte da Montefeltro nell'epigrafe di *Accattone* [Pasolini, 1961], la battuta frivola *en passant* «non rinnoviamo disperato dolor che il cor ci preme» del padre di Marcello che non vuole parlare della sua età ne *La dolce vita* [Fellini, 1960], il sarcasmo del «lasciate ogni speranza voi che entrate» rivolto ad una neoprotituta ancora in *Accattone*, il «vidi gente attuffata in uno sterco» recitato da un detenuto malato in *Mamma Roma* [Pasolini, 1962]), alla presenza di una riconoscibile effigie di Dante sulla scena (*Amarcord* [Fellini, 1974]), alla paronomasia (il “Convegno dei Dentisti Dantisti” di *Uccellacci e uccellini* [Pasolini, 1966]), alla ripresa di specifiche e precipue strutture morali infernali (i “gironi” “delle manie” “della merda” e “del sangue” di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [Pasolini, 1975]) e purgatoriali (il *serial-killer* che uccide secondo la legge del *contrappasso* e l'ordinamento dei sette peccati capitali in *Seven* [capolavoro di David Fincher, 1997, con Brad Pitt e Morgan Freeman]), all'inserimento di raffigurazioni dell'aldilà (*Decameron* [Pasolini, 1970]), al ricalco del rapporto attanziale Dante-Virgilio come rapporto pellegrino-guida nell'aldilà (così nel pastiche *new-age* cristiano-buddista *What Dreams May Come* [Vincent Ward, 1998]), alle libere modulazioni sul tema di Paolo e Francesca (l'ascolto della sinfonia *Francesca da Rimini* di Čajkovskij che fa sfiorare il delitto a un marito geloso in *Unfaithfully Yours* [Preston Sturges, 1948], la ri-lettura femminista della storia nel *Francesca è mia* di Robert Russo [1986, con Monica Vitti anche come collaboratrice alla stesura]).

Si arriva così, distanziandosi sempre più dal testo, all'astuto *marketing* di titoli ad effetto, “danteschi” solo in apparenza (ben 23 titoli che iniziano con *Inferno* sono registrati nel *Dizionario del Cinema* di Paolo Mereghetti): è il caso dei *disaster-movies* a effetto *A Towering Inferno* (di Irwin Allen [1974] dove l'inferno del grattacielo in fiamme sembra presagire l'11 Settembre) e *Dante's Peak* (di Roger Donaldson [1995] dove il ‘Picco di Dante’ è in effetti un vulcano realmente esistente sul territorio americano), della farsa psicotica *A Divina Comédia* del portoghese Manoel de Oliveira [1991], della serie televisiva americana di gay-horror sessualmente esplicito *Dante's Cove* (di Michael Costanza [2005-2009] dove la ‘Insenatura di Dante’ è il nome di un'isola di turismo di *élite*), infine della commedia metropolitana *Dante's Inferno* dell'americano Armand Mastroianni [2009], dove il nome del poeta e della sua opera diventano puri *flatus vocis*.

Massimiliano Chiamenti