

ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA



Paolo Emilio Persiani

"Immagine - Note di storia del cinema"
n. 24, 2021 (semestrale)
ISSN 1128-7101

Direttori: Michele Canosa, Luca Mazzei

Direttore responsabile: Luca Mazzei

Comitato di direzione: Silvio Alovisio, Monica Dall'Asta, Alessandro Faccioli, Luca Mazzei, Simone Venturini

Comitato scientifico: Ruth Ben-Ghiat (New York University), Giorgio Bertellini (University of Michigan), Mireille Berton (Université de Lausanne), Ivo Blom (Vrije Universiteit Amsterdam), María Magdalena Brotons Capó (Universitat de le Illes Balears), Paolo Caneppele (Österreichisches Filmmuseum), Giulia Carluccio (Università di Torino), Maurizio Cinquegrani (University of Kent), Paola Cristalli (Cineteca di Bologna), Luciano Curreri (Université de Liège), Elena Dagrada (Università di Milano), Raffaele De Berti (Università di Milano), Giovanna Fossati (Universiteit van Amsterdam), Céline Gailleurd (Université Paris 8), Jean Gili (Paris I Panthéon-Sorbonne), Laurent Guido (Charles-de-Gaulle Lille III), Stephen Gundle (University of Warwick), Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main), Cristina Jandelli (Università di Firenze), Giovanni Lista (C.N.R.S. - Centre National de la Recherche Scientifique), Massimo Locatelli (Università Cattolica del Sacro Cuore), Elena Mosconi (Università di Pavia), Paolo Noto (Università di Bologna), Viva Paci (Université du Québec à Montréal), Donata Pesenti Campagnoni, Federico Pierotti (Università di Firenze), Maria Assunta Pimpinelli (Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale), Ángel Quintana (Universitat de Girona),Pierre Sorlin (Université Sorbonne Nouvelle - Paris III), Federico Vitella (Università di Messina)

Coordinatori della redazione: Sila Berruti, Fabio Pezzetti Tonion, Elisa Uffreduzzi

Redazione italiana: Gina Annunziata, Matteo Berardini, Sara Casoli, Clizia Centorrino, Diego Cavallotti, Stella Dagna, Giovanni Grasso, Marco Grifo, Michael Guarneri, Denis Lotti, Anna Masecchia, Dalila Missero, Elena Nepoti, Marcello Seregni, Bruno Surace

Redazione estera: Manon Billaut, Elisa Cuter, Daniel Pitarch Fernández

Tutti i contributi pubblicati nel presente volume, a eccezione dell'Introduzione e delle schede e materiali pubblicati in appendice al dossier, sono stati sottoposti a valutazione con procedura *double-blind peer review*

Pubblicazione registrata presso il Tribunale di Venezia, n. 23 del 12 settembre 2012

In copertina: dalla brochure di *La mirabile visione* (regia Luigi Sapelli, Tespi Film, 1921), conservata presso la Biblioteca Luigi Chiarini, Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma

Poste Italiane S.p.a. – Spedizione in abbonamento postale
D.L. 353/ (con. In L. 27/02/2004 n. 46) art. 1, comma 1, CN/BO

ASSOCIAZIONE ITALIANA
PER LE RICERCHE
DI STORIA DEL CINEMA
Sede: via della Porticella, 13
00067 Morlupo (Roma)
www.airsc.org

Casa Editrice Persiani
BOLOGNA
piazza San Martino 9/C
40126 Bologna

Tel. (+39) 051/9913920
Fax (+39) 051/19901229
info@persianieditore.com
www.persianieditore.com

Immagine n. 24



Paolo Emilio Persiani

Sommario

Dossier

a cura di Luciano Curreri e Simone Starace

"E ALLOR FU LA MIA VISTA PIÙ VIVA".
IL LUNGO NOVECENTO DI DANTE AL CINEMA E ALLA TELEVISIONE

Introduzione
di Luciano Curreri
p. 9

Livio Lepratto
Zavattini 'all'Inferno'.
Itinerari parodistici zavattiniani sulla Divina Commedia
tra letteratura e cinema
p. 29

Giulio Genovese
Leonardo Sciascia and Elio Petri's "Todo Modo":
Intersemiotic Uses of Dante during the 'Anni di Piombo'
p. 45

Teresa Biondi
"A TV Dante" tra aspetti figurali danteschi,
videoarte, discorso sferico ėjzenštejniano e postmodernità
p. 63

Bruno Surace
Intraducibilità e ipertraducibilità della Divina Commedia.
Volti e Danti nel cinema contemporaneo
p. 85

APPENDICE

Silvia Zoppis
L'Inferno dantesco nel Fondo Joye: analisi delle copie superstiti
p. 107

Béatrice De Pastre e Maria Assunta Pimpinelli
"La mirabile visione" (1921) cento anni dopo.
Un progetto internazionale di ricerca, ricostruzione e restauro
p. 115

Andrea Mariani
Il vero volto di Dante tra cinema documentario e virtualità.
Il caso del GUF di Bologna
p. 131

ASTERISCHI

Matteo Citrini
Archeologia dello sguardo periscopico.
Variazioni tecnologiche dalle scienze militari al grande schermo
p. 147

Sinossi e biografie
p. 177

I revisori
p. 187

"E allor fu la mia vista più viva".
Il lungo Novecento di Dante al cinema e alla televisione

a cura di Luciano Curreri e Simone Starace

Introduzione

Per un Dante dappertutto e fuori posto, *encore que*...[1]

LUCIANO CURRERI

A Torino e all'Amicizia

I.

[...]
non sanza tema a dicer mi conduco;
ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo:
(*Inferno*, XXXII, vv. 6-9).

Diciamolo subito: è stata dura portare avanti un lavoro come questo, che è stato pensato, organizzato e curato sostanzialmente nell'anno e mezzo del più sofferto covid 'europeo', tra gennaio 2020 e giugno 2021. Certo, potremmo dire, un giorno: io c'ero e, grazie a Dio o a chi per Lui, ci son ancora. Ma il Dante che ci siamo sforzati di cercare e di mettere a fuoco non era così facilmente reperibile in archivi, biblioteche, bibliomediateche e tante altre istituzioni chiuse a doppia mandata, *et pour cause*. E una volta di più ci si è resi conto che in rete c'è qualcosa ma non c'è tutto. Siamo, in fin dei conti, critiche e critici, storiche e storici, studiose e studiosi, non 'pirati informatici'. E siamo fragili, con limiti fisici e psicologici, resi talora più evidenti da pandemia e quarantene.
Di più. Si è vissuta una vera e propria contraddizione. Con la mia prima 'compagna di viaggio', e co-curatrice, Stella Dagna, che ringrazio ancora (come ringrazio subito Silvio Alovisio, Alessandro Barbero, Alberto Casadei, Alessandro Faccioli e Stefano Jossa), non riuscivamo

a mandarci quello che volevamo, perché uno scritto e/o un video più o meno noti e utili mancavano sempre all'appello. A un tempo, tuttavia, ci sentivamo entrambi come 'assediati' da Dante, perché Dante era dappertutto. Certo, tra fine inverno e inizio primavera del 2020 si sentiva già arrivare, quasi fisicamente, il settecentesimo anniversario della morte del Nostro (scomparso a metà settembre circa del 1321). Ma non era questo approdo lontano, per quanto pure da noi inseguito, a stuzzicarci. Si sa che gli anniversari producono una febbre che si scioglie spesso nella ricerca della 'perla', di un'esegesi e di una vita nuove o supposte tali... Si fa di Dante e della sua *Commedia* in specie, come del *Pinocchio* di Collodi, una di quelle icone di cui apparentemente si ha bisogno, qui da noi (e altrove), per dirsi, per legittimarsi[2]. Li cito per capirci, il burattino e quell'umorista fine del suo babbo, anche se quell'andare *a braccetto* – come dice bene l'amico Stefano Jossa[3] – di Dante e di Pinocchio, almeno fino al "Dantocchio", il museo inaugurato il primo giugno 2019, a Firenze, era già nelle "pinocchiate" dantesche dei tre albi Nerbini di Bettino D'Aloja, degli anni Venti: un secolo e un anniversario fa, ma in cui è Dante a riconoscere e omaggiare Pinocchio. Certo, nelle belle illustrazioni, da attribuire quasi sicuramente a Giove Toppi, la cosa è più che capovolta e Dante è un gigante di fronte a un burattino minuto. In termini quasi metonimici si intuisce bene lo scambio simbolico e il senso del suggerimento più plateale ai lettori piccoli e grandi di quegli albi degli anni Venti: "prendere Dante col sorriso scanzonato con cui prendevano Pinocchio e Pinocchio con la gravità educativa con cui prendevano Dante"[4]. Mettiamolo da parte, per ora, e però ricordiamoci, per favore, di questo "sorriso scanzonato", che negli anni Quaranta passerà anche per le "trasposizioni [...] più scanzonate della *Commedia*, quelle di natura parodistica" – come "*La rovina in commedia. Grottesco satirico e dantesco*, pubblicata da Benito Jacovitti sul settimanale satirico 'Belzebù', nell'aprile 1947", innovativa e "prima di una lunga serie di trasposizioni comiche di opere letterarie (da Cervantes a Carlo Collodi, da Emilio Salgari al *Kama Sutra*) del grande fumettista di Termoli"[5] –, e che nei decenni successivi farà registrare una sua significativa disseminazione in alcuni famosi film di Totò e in certa commedia all'italiana.

II.

D'altro canto, l'idea del Dante dappertutto (come del Pinocchio dappertutto, cinema compreso, a partire da Giulio Antamoro, in arte Gant, e grazie a Ferdinand Guillaume-Tontolini-Polidor, all'altezza del 1911, per la Cines)[6], non è che fosse chissà che intuizione e non doveva né poteva esaurirsi in seno a un regesto bibliografico (comunque fatto e messo a disposizione di tutte e tutti quelli cui abbiamo inviato e mostrato, via il sito della rivista, il nostro *call for papers*). Rispondeva piuttosto, quest'idea, a un sentimento: era una disposizione d'animo, ecco, tesa a suggerire che Dante andava anche cercato là dove non era nei titoli, là dove non era sempre e solo presenza monumentale. In effetti, il Dante Pop che ti aspetteresti alla fine della fiera non è quello che occupa sempre e solo *le devant de la scène*: il Dante popolare del cinema italiano è anche presenza disseminata, 'decostruita', molto più di quanto si pensi, anche in termini di leggerezza ridanciana, scanzonata. Il manifesto può essere un mezzo, non un fine (e non penso però a quel Dante *testimonial* troppo visto e poco vivo nelle locandine pubblicitarie della prima macchina da scrivere italiana di Camillo Olivetti, dei primi anni Dieci, se non erro).

Facciamo un paio di esempi, per spiegarci.

Il comico, che mi sembra di aver presente e che è quello che sta nella cultura, nella vita come esplosione (non nel regesto che troppo spesso se ne fa, più o meno aridamente), ha opportunità meno sublimi, ovvio, ma diverse, plurali e plateali, che lo vedono mezzo, strumento, e non fine assoluto. Pensiamo ad *Amarcord* (1973), di Federico Fellini (1920), e all'episodio della serata danzante dove l'alto Dante ("Dante qui": suggerisce alzando la mano il colto narratore interno non protagonista, spesso beffeggiato), con la compagnia di Leopardi ("Leopardi qui": lo stesso indica più sotto, abbassando la mano, come a cercar la giusta proporzione), è quasi un'invisibile presenza a fianco dei seduttori romagnoli che ottengono la prova definitiva in amore dalle loro conquiste straniere (l'intimità posteriore).

Quest'uso straniante di Dante – fuori posto ma non involontario – ritorna in un altro famoso episodio e rientra strumentalmente nel discorso birichino sulla memoria straniata e straniante fatto in *Amarcord*

(1973): pensate al manifesto del FOSFORIL che ritrae un Dante con cervello sezionato in bella vista, serio ma non serioso testimone della famosa scena della tabaccaia: il ragazzo che soffia sul capezzolo invece di succhiare, leccare, non è diverso da quello cui piace la mamma dell'Aldina e che cerca di far uscire il greco come una pernacchia dicendo, maligno dall'aria innocente, "però ci ero quasi riuscito".
In *C'eravamo tanto amati* (1974) di Ettore Scola (1931), il personaggio più ingenuo ma anche più corretto del trio di amici partigiani, Antonio, un grande Manfredi, dopo aver sopportato per l'ennesima volta lo sproloquio intellettuale (allora e oggi di moda) e la citazione fine a se stessa di Nicola, al solito tronfio e snob, reagisce con un: "Ridi che la mamma ha fatto i gnocchi, Dante Alighieri". E l'effetto straniante della firma tutto sommato funziona perché Nicola aderisce sempre e troppo al dettato alto di un intellettuale che è di più, più oltre, e perché reagisce con stizza chiamando in causa una presa in giro e di fatto dimostrandosi più limitato di Antonio, che invece, efficace più di un coltello e di una nota del Sapegno, continuando la sua critica, replica: "L'ha detto, l'ha detto, che sai tutto te?".
E la *Commedia*? Il poema può essere integrato nella struttura di opere cinematografiche del tutto autonome, anche comicamente, via una *Commedia* parodiata, riscritta (un tempo si diceva 'travestita'), magari per prendere in giro la mafia, come, per esempio, in *I cento passi* (2000) di Marco Tullio Giordana (1950), che ha un impatto non 'inferiore' a quello del corto *O somma luce* (2010) di Jean-Marie Straub (1933).

III.

E tuttavia resta spesso padrona del campo, nel XX secolo tutto, una certa gravità. Perché?
Perché al Dante che, nel bene e nel male, accompagna i vari decenni del Novecento, al cinema e alla televisione, e che il numero di "Immagine. Note di Storia del Cinema" ha avuto anche l'intenzione (relativamente ambiziosa e tuttavia più figlia dell'entusiasmo che della boria) di 'coprire', è sempre sotteso, in qualche modo, un riconoscimento culturalmente più alto, anche e soprattutto perché il cinema ne ha bisogno, a inizio secolo. Ed è noto che si tende a legittimare più

facilmente un uomo, un personaggio, nel momento in cui si cerca, via questa simbolica legittimazione, un'ulteriore e non meno simbolica legittimazione per il proprio percorso.
La legittimità è un valore aggiunto che funziona quasi come un'imposta, culturalmente, in termini di uno scambio che la fa transitare verso il futuro ma riconducendola al passato: e anche per questo noi possiamo pensare che ci sia un qualche legame fra i "minii" che "fecero ridere le carte del poema sacro"[7], l'artigianale ma già tecnica potenza visionaria del cinema dantesco delle origini[8] – perché la costruzione dell'inferno cinematografico è espressione della storia della tecnica, dai trucchi dei primi anni Dieci agli effetti speciali e fino al digitale dei più recenti kolossal hollywoodiani – e l'esperimento anni Ottanta di *A TV Dante: The Inferno* (*Cantos I-VIII*; seguiti nel 1991 dai *Cantos IX-XIV*, di R. Ruiz), del cineasta Peter Greenaway e dello scrittore Tom Phillips, che proprio ai miniatori del Medioevo pensava quando si impegnava a operare su un testo di quel tempo così lontano, progettandolo e illuminandolo con una nuova e moderna penna d'oca: la televisione.
Lo possiamo finanche intuire, questo legame, in seno a una sorta di movimento circolare da una 'avanguardia' all'altra, che non fa che *boucler la boucle*, dai maestri, anche anonimi, del Tre-Quattrocento ai registi, ancora poco noti, del primo Novecento e fino ai sostenitori, oggi datati, dell'iper-testo multimediale degli ultimi due decenni del XX secolo[9]. In codesta circolarità la tassa di successione c'è sempre stata, anche se le versioni che ne sono state date sono diverse. E sotteso alla stessa è quel riconoscimento culturalmente più alto, sommo, che non fa di Dante un personaggio popolare *tout court*.
Un po' paradossalmente e provocatoriamente, potremmo insinuare che Dante e la *Commedia* si sciolgono in un orizzonte popolare quando l'agenzia delle entrate, il catalogo, l'operazione culturale vanno in vacanza, ovvero quando la battuta (non dico, volutamente, il motto di spirito) riesce a traghettare, senza pagar dazio e in modo più proverbiale e meno circolare, la sterminata e anonima produzione trecentesca all'anonimo e caotico World Wide Web.
Perché? Perché non è più la tappa, la stazione originaria del Dante

visualizzato dalle tante miniature o quella delle puntate televisive di Greenaway e Philipps – o, se volete, della quasi onnipresente influenza di Gustave Doré su tutta la cinematografia dantesca o dell'influsso di Dante Gabriel Rossetti su *A TV Dante* – a dover essere incorniciata o inquadrata una volta di più. La partenza e l'approdo più sublimi non valgono il traghettamento lungo nei secoli e nel Novecento del cinema e della televisione in specie. Il rischio è di mollare la presa "nel mezzo del cammin" e di cadere metaforicamente (e forse non solo) nella solita retorica del 'dopo di noi, neanche più Lui, il Sommo': una retorica da cui discende anche un pericolo maggiore, economicamente e politicamente parlando, ma dalla stessa cultura cavalcato, quello di un'unità speciosa di quel 'noi contro di loro, i sommessi' (oserei minuscolo per 'giocare' col Sommo, per l'appunto). E per suggellare suggerirei – con Carlo Alberto Madrignani – che "per chi è consapevole del tasso di violenza collegato alle strategie culturali non ha senso nessuna esaltazione della Cultura in un mondo plasmato dal dominio dei più forti"[10].

Insomma, più Dante si farà casa, museo, monumento, tempio (anzi Tempio: Danteum) – sotto il fascismo guarda caso – e più sarà da cercarsi nella testimonianza disseminata di coloro che, anche grazie alla memoria che avevano di Dante, tentavano di resistere e serbare una traccia di umanesimo e umanità nei campi di concentramento (ma tra gli sterminatori, come è noto, c'era anche chi sapeva leggere e citare Goethe...). Detto questo, il Dante imperiale della dittatura (e delle sue tristissime e tragicissime conseguenze) è lo stesso che sarà salvato per decenni, tra Europa e USA, non tanto come "Brother Dante", ovvero come fratello 'italoamericano' di un minatore umbro e poeta autodidatta alla ricerca di giustizia, a livello morale e politico, come Efrem Bartoletti, ma soprattutto come profeta di Mussolini e come modello di riferimento per tanto nazionalismo, oltre che per un'interpretazione imperiale del sapere, come mostra bene, nell'insieme, il bel lavoro di Martino Marazzi[11].

IV.

Assolutizzare e 'coprire' Dante in tal senso, prolungandone l'ombra in

seno al Novecento tutto e alla sua seconda metà in particolare, non è poi certo uno scherzo, "non è impresa da pigliare a gabbo" (*Inferno*, XXXII, v. 7). Legioni di critici e di poeti non sono bastati. Di più. Non è un caso che nel Novecento Dante abbia avuto una fortuna alterna che oscilla un po' come oscillano, in borsa, le quotazioni di un prodotto. Lo sostiene Anna Dolfi (nel 1987 e lo ribadisce nel 1996) per la poesia[12], ma la considerazione potrebbe essere estesa a una buona parte della critica e delle stesse *Lecturae Dantis*.

Detto questo, l'accademia e il teatro *d'antan* hanno esibito una non scontata e sempre somma continuità d'interesse, oscillando, per esempio, tra le attenzioni biografiche, ermeneutiche e filologiche di Maria Corti (1981, 1983) e Giorgio Petrocchi (1983)[13] e le celebri letture-messe in scena di Vittorio Gassman e Carmelo Bene[14].

E 'Mamma RAI' sembra quasi anticipare certe attenzioni in seno al 700° anniversario della nascita dell'Alighieri, ovvero in quel 1965 in cui giunge sui nostri schermi – grazie alla trilogia di "Vite celebri" voluta e curata da Angelo Guglielmi – *Vita di Dante*, uno sceneggiato di Vittorio Cottafavi, con Giorgio Albertazzi nella parte del poeta[15]. Un altro anno altrimenti decisivo sarà il 1987, in cui si affida a Vittorio Sermonti la registrazione radiofonica integrale dei cento canti della *Commedia*, introdotti dallo stesso con una premessa critica al testo per la quale (e non solo) Sermonti si avvale della collaborazione di un grande filologo, Gianfranco Contini, portando a termine la registrazione nel 1992.

Ora, tutto questo, non risponde sempre e solo a un dispositivo ideologico e intellettuale troppo arroccato, specie in quel secondo Novecento che al monolite imperiale e monumentale non è più così affezionato (*et pour cause*), né rima sempre con la ricerca di un'icona identitaria nazionale italiana, che è 'portata' da diversi individualismi. E l'individualismo etico di *Vita di Dante* (1965) di Cottafavi non coincide con quello di Sermonti, che nel 1995, trenta anni dopo, inizia le sue famose letture davanti a migliaia e migliaia di persone, in Italia e all'estero, quasi diventando una specie d'ambasciatore dell'universo dantesco, del capolavoro in versi in particolare, e dell'"ombra di Dante"[16].

Un po' più di recente ancora e con fare meno scanzonato di quanto si sia potuto pensare, sarà Roberto Benigni[17] a innescare un nuovo e più diffuso interesse, di fatto riconquistando, con le sue letture, le piazze italiane. A tal punto che oggi si parla finanche, in tal senso, di un "Gassman *versus* Benigni"[18] e/o di un Benigni contro Gassman, ovvero, mi pare di capire, di colui che sembra aver restituito Dante al popolo per davvero, contro quel Signore del teatro prestato al cinema che ormai lo declamava quasi più per sé che per gli altri, 'tra una commedia e l'altra', vien da dire, sorridendo.
Ma è andata per davvero così?
Non saprei dire. Bisognerebbe chiederlo al popolo, alle piazze di allora, ai teatri di qualche anno prima. Quello che, nel mio piccolo, posso suggerire è che una certa rilettura avvertita del sacro poema – tra etica e filologia – non ha finito per privilegiare la voce di un lettore apocalittico, dissidente, anche solo alla Carmelo Bene, per dire, o alla *Skärseld* (*Purgatorio,* M. Meschke, O. Oguz, 1975); e, soprattutto, non l'ha cercata fuori, ma dentro, attraverso quel 'toscanaccio' *enfant terrible* dei giorni nostri che ha finito per dar voce sia a Dante che a Pinocchio, guarda caso.
Si badi. In queste mie ultime righe, non è in questione l'esser riuscita o meno l'impresa (fu più fatale Pinocchio che Dante, a Roberto Benigni), ma il ripristino di un'angolazione – direi quasi di una inquadratura – 'strapaesana', provincial-nazionale, che, come è noto, non ci predispone a una 'libera appartenenza' ma – e lo sappiamo bene (anche se a tratti pare che lo si dimentichi) – a una già peraltro sperimentata e 'sofferta schiavitù'.

V.

Per continuare a rispondere alla domanda che ci siamo posti poco sopra, proviamo di nuovo a ricordare, forse con più serrata cronologia, la 'preistoria' di quel riversarsi di letteratura, cinema e televisione l'una nell'altro/a, in relazione al Nostro.
Una 'preistoria', in effetti, c'è sempre. Certo, non ho qui né lo spazio, né le competenze di due amici e colleghi come Alessandro Barbero, storico, e Alberto Casadei, italianista in nota già richiamato in virtù

delle sue aperture interdisciplinari[19], per fare risalire tale 'preistoria' fino al Medioevo[20]; e magari pure e ancora grazie al *Dante per immagini* (2018) di Lucia Battaglia Ricci, che parte "dalle miniature trecentesche" per arrivare a Mimmo Paladino[21].

Provo tuttavia a suggerire, con Corrado Bologna, che "Dante è uno scrittore medioevale del Novecento" e a insinuare che dopo un paio di secoli moderni sostanzialmente 'senza Dante', il Seicento e il Settecento[22], siamo in grado di cogliere una sorta di risorgenza variegata del Nostro sull'onda lunga del teatro romantico dell'Ottocento (non soltanto patriottico e risorgimentale, come è noto, e comunque mai del tutto dimentico dei termini civili e morali)[23]: a partire almeno dall'esemplare *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, rappresentata il 18 agosto 1815 al Teatro Re di Milano, e fino a quella di Gabriele d'Annunzio, sulle scene del Costanzi, a Roma, il 9 dicembre del 1901. Ecco, possiamo tentare di cogliere questa risorgenza e investirla del ruolo di novella mediatrice: ruolo in virtù del quale (e di certa libera filiazione) i personaggi danteschi diventano una più che ricorrente presenza e un incentivo nel cinema d'inizio Novecento. E pensiamo anche solo, per restare all'esempio fatto sopra[24], a *Francesca da Rimini; or, The Two Brothers*, di J.S. Blackton (1907, produzione Vitagraph).

Ma non si tratta unicamente dei personaggi danteschi da sempre più cantati e recitati. C'è un ritorno, col cinema, che va al di là dell'*exemplum* e muove verso quella profondità e spessore di visione che già la poesia di Giovanni Pascoli (pensiamo per l'appunto a *La mirabile visione*, del 1902) metteva liricamente e simbolicamente in scena quasi negli stessi anni, all'*incipit* del nuovo secolo.

Siamo di fronte a una visione alla potenza. Davvero si comincia, credo, a intuire il senso, anche autocritico, che abbiamo voluto dare alla citazione dalla *Commedia* pensata come titolo del nostro collettivo: *"E allor fu la mia vista più viva"* (*Inferno*, XXIX, v. 54). La vista si fa più chiara – e va omaggiata – nel momento in cui Dante percepisce la presenza dei "falsador", dei falsatori, dei falsari: i falsi fabbricatori di ogni opera, dal metallo alla parola.

E in questo nostro scegliere denunciamo pure, una volta ancora, quello che già il cinema d'inizio Novecento denunciava, cioè che l'inferno

ci ha sempre sedotto di più del paradiso, magari sulla scorta di tante dichiarazioni ottocentesche, non necessariamente e solo italiane.
Ancora ai nostri giorni, in un bel libro, sopra già evocato, anche se solo in nota, cioè in *Cerbero e gli altri. I mostri nella* Divina Commedia (2021), di Lorenzo Montemagno Ciseri, l'epigrafe scelta per l'Introduzione parla da sé: "Penso, da tutto quello che posso sapere, che il Paradiso abbia il miglior clima, ma l'Inferno la miglior compagnia" (*dixit* Benjamin Wade, avvocato e uomo politico americano del XIX secolo)[25]. Insomma, non è un caso che sia la prima cantica della *Commedia* a farsi più cinematografica e legittimata strada, e proprio nel momento in cui la settima arte comincia a fare e a proporre, ambiziosamente, altro, ma in seno a un contesto sinergicamente accogliente e ben disposto.
Nel 1911, per esempio, la ricezione di un ambizioso adattamento della prima cantica (*L'inferno* di F. Bertolini, A. Padovan e G. De Liguoro) segna in questo contesto un importante momento di legittimazione culturale della nascente industria cinematografica. Il successo internazionale dell'iniziativa conferma il potenziale iconopoietico dell'opera più celebre del Divin Poeta e, soprattutto, della prima cantica della stessa, ripetiamolo. È sufficiente gettare una anche rapida occhiata ai decenni successivi per constatare che l'*Inferno* in specie sarà al centro di riletture e adattamenti innumerevoli, plasmati sulla base dei diversi contesti produttivi: *moral plays* hollywoodiani anticapitalisti (*Dante's Inferno* di H. Otto, 1924; *Dante's Inferno*/*La nave dei dannati* di H. Lachman, 1935), *feuilletons* declinati già secondo i canoni di un maturo cinema di genere (*Il conte Ugolino* di R. Freda, 1949; *Paolo e Francesca* di R. Matarazzo, 1950), riletture psichedeliche (*The Comoedia* di B. Pischiutta, 1980), sperimentazioni astratte (*The Dante Quartet* di S. Brakhage, 1987), differenti declinazioni animate (*13 cantos of Hell* di P. King, 1955; *Dante's Inferno* di S. Meredith, 2007; o gli *anime* ispirati alle opere di Gō Nagai). Infine (si fa per dire), mentre è quasi scontato pensare che un po' di *Inferno* si ritrovi, più o meno facilmente, in alcuni film horror, magari "anche per quanto riguarda un aspetto *a priori* meno codificato"[26], colpisce e affascina la sua presenza più diretta in certi polizieschi, da *Peur sur la ville* (1975) di Henri

Verneuil (Achod Malakian, 1920) a *Seven* (1995) di David Fincher (1962): certo, nel primo film, Jean-Paul Belmondo, quando il suo secondo gli passa in macchina la *Commedia* (mi sembra di ricordare l'edizione dei "Classiques Garnier", quella di Henri Longnon, con la classica copertina gialla), l'eroe getta un occhio distratto, la ripone e fa una smorfia delle sue, un po' come in *Seven*, quando Morgan Freeman fa recapitare gli estratti e le fotocopie del testo di Dante, e di altri autori che hanno trattato dei peccati capitali, a Brad Pitt, in macchina, quest'ultimo non fa che innervosirsi una volta di più, gettando il pacchetto e i 'Bignami' americani. Ma è proprio questa la circostanza interessante: il fatto di ritrovare, a vent'anni di distanza, quasi la stessa dinamica, in seno a una simile rappresentazione. Anche se Freeman, seppur disilluso, è un passo avanti, perché sa che la cultura è azione: la cultura può 'arrestare' la barbarie, proprio perché la barbarie se ne è nutrita, nel bene e nel male, ed è un punto in tasca conoscere le letture e i pensieri del nemico, del criminale.

Una parentesi meriterebbe poi certo *peplum* cinematografico tra anni Cinquanta e Sessanta, e non solo per coprire quanto sembra restare fuori dalla nostra rapida occhiata qui sopra. In effetti, come è facile capire, l'inferno, nel *peplum*, è più presente di quanto, ancora oggi, si pensi, ma è un inferno 'bastardo' e spesso più pagano e/o 'laico' (e 'laido') che dantesco.

In tal direzione, un approdo sarà forse, tanto per capirci, il Dante che finisce per aspettare, dialogando asciuttamente con Nerone, il nostro Totò dalle parti dell'Inferno, per l'appunto. E a questo proposito sono davvero spassose, oltre che utili, le pagine dedicate a *Dante in Totò* del compianto Sergio Raffaelli, *Parole di film. Studi cinematografici 1961-2010* (2015)[27].

Di più. La storia della ricezione critica parla da sé, certe volte almeno. Provate un po' a leggere in parallelo – anche solo a scorrere e riversare l'un nell'altro – due importanti libri-regesti di Gianfranco Casadio, un collettivo e un monografico, e capirete di che cosa sto parlando: *Dante nel cinema* (a cura di, 1996) e *I mitici eroi. Il cinema "peplum" nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi (1930-1993)* (2007)[28]. Sono letture, queste ultime, parallele o meno che si inten-

dano, che ci aiutano a buttare giù qualche muro, tra un decennio e l'altro del Novecento e tra una ricezione dantesca alta, a tenuta stagna, e una più popolare, più liquida. Oggi, in effetti, che di Dante – e di tanto altro – sappiamo generalmente meno (in maniera meno distesa) che ai tempi di Totò, alziamo paradossalmente più muri per tutelare quel poco di tradizionale identità che sembra, agli occhi dei più aristocratici, non così condivisibile modello di interpretazione imperiale del sapere, specie se lo si vuole aumentare molto e condividere poco (il sapere di quel sommo modello). Sembra quasi, a momenti, che una legione scelta di vegliardi Jorge sia decisa ad avvelenare lo scambio simbolico che porta al "sorriso scanzonato", inteso come escursione volontaria che non teme il potere né il canone, ma prende in conto anche il lavoro delle colonie, delle comunità altre (comprese quelle degli 'onesti' falsari). Ecco, una certa cultura dantesca, che lo si voglia accettare o meno, continua ad agire così, anche da *Maciste all'inferno* ai film 'infernali' di Totò e, via via, anche nella 'battuta' che all'alba del 2000 fa quello spettatore che, durante la visione di *Il gladiatore* di Ridley Scott, quando sente Maximus esclamare "al mio segnale scatenami l'inferno", chiede sorridente al suo vicino: "ma Dante non viene dopo?" (sentita per davvero da chi scrive).

VI.

Già, Dante! In effetti, si tratta anche di Lui, dell'uomo, direi quasi dell'"uomo e del poeta" già sentito da Francesco De Sanctis, di contro a Petrarca "artista più che poeta", e, a un tempo e in parte, di quel "personaggio uomo", che alla vita somiglia e che Giacomo Debenedetti evoca "in decine di migliaia di esemplari tutti diversi tra loro" che ci vengono incontro "dai romanzi e adesso anche dai film"[29]: specie quando della e dalla vita quest'uomo racconta la frontiera, il destino, l'esilio, i contrasti, le inquietudini, le domande, i dubbi, gli scatti che riguardano anche te, lettore, se mai riuscirai ad esserlo, uomo; ovvero se mai riuscirai a lasciare che la vita e il tuo *alter ego* si intrometta per davvero e ti traghetti un giorno verso l'avventura, sacra o laica che sia, in un destino di tragedia o di comicità.
Ecco, al cinema – anche e proprio perché novecentesco – non poteva

non interessare pure il potenziale di quest'aperto *exemplum* medioevale e moderno a un tempo: la vita dell'Alighieri è uno, nessuno, centomila. Ecco perché l'uomo del Medioevo diventa un uomo del Novecento. Ecco perché la biografia del Poeta diviene il punto di partenza per una serie di trasposizioni, anche molto libere.

Certo, nell'Italia dei primi decenni del xx secolo, tali trasposizioni, ricontestualizzano più facilmente il personaggio in chiave romantica, politica e nazionalista: *Dante e Beatrice* di M. Caserini, 1913; *La mirabile visione* di L. Sapelli, 1921; *Dante nella vita dei tempi suoi* di D. Gaido, 1922. E un certo elenco potrebbe continuare ancora, pur variandosi, nei decenni successivi, perché con il personaggio Dante – e la sua *Commedia*, ovvio – si cimenteranno gli artisti e le realtà produttive più svariate, da Totò a Jean-Marie Straub, da Ron Howard a Jean-Luc Godard, muovendosi spesso fra citazione letterale e parodia, di cui si diceva già altrimenti più sopra.

La 'filmografia dantesca', insomma, è più ramificata e complessa di quanto non si sia soliti pensare. E solo a fine Novecento e inizio Duemila appaiono gli essenziali contributi di Vittorio Martinelli e John P. Welle[30], per un orientamento che è alla base di ogni tentativo di aggiornamento, come quello, per esempio, del progetto interuniversitario *Dante e l'arte* (<www.danteeilcinema.com/>) sotto la guida di Giuliana Nuvoli.

Tuttavia, la presenza del Poeta non si esaurisce negli adattamenti dichiarati, ma si allarga a una fitta e disseminata rete di rimandi intertestuali, di variazioni documentaristiche e di citazioni più o meno estemporanee, che sono altrettanto importanti. E se riconosciamo pure in tal senso la straordinaria portata cinegenica dell'opera dantesca, verificabile anche in opere virtuali, in film non realizzati, come l'incompiuto *Il viaggio di G. Mastorna* di Federico Fellini (o *Il volto di Dante* di Fabio Frassetto), solo la stesura di una filmografia esaustiva diventa un'impresa improba, forse impossibile.

Che fare? Senza perdere di vista gli ambiti produttivi e i titoli ancora poco studiati, non abbiamo inteso rinunciare – malgrado la ricchezza di alcuni contributi – né a produzioni più conosciute, ritenendo che queste possano continuare a offrire nuovi campi d'indagine, partico-

larmente in rapporto ai contesti produttivi e alle loro relazioni con le fonti del periodo, né, almeno per quanto mi riguarda, a una esemplificazione breve ma, spero, significativa di quella disseminata rete di rimandi, variazioni e citazioni, 'da non bucare'.

VII.

Penso a *Nell'anno del Signore*, uscito nel 1969, scritto e diretto da Luigi Magni (1928) e basato, come è noto, su un fatto realmente accaduto negli anni Venti dell'Ottocento, l'"esecuzione di giustizia" (*dixit* Cardinal Rivarola/Ugo Tognazzi) di due carbonari nella Roma papalina. La storia è nota, purtroppo, e chi la sa 'trasformare' in 'commedia' è un ciabattino (quanti ciabattini in gamba, non poco colti e non poco svegli, nella loro testardaggine, attraversano la tradizione culturale, letteraria in specie, del secondo Novecento, *n'est-ce pas*?).
Questo ciabattino si chiama Cornacchia (un grande Satur-Nino Manfredi, David di Donatello e Nastro d'argento 1970 come migliore attore protagonista) e fa parlare la statua di Pasquino, passando il testimone solo verso la fine del film a un altro popolano, Bellachioma (interpretato da Pippo Franco), cui dice, dandogli l'ultimo foglio scritto: "La guerra non finisce mai, il potere c'ha il tallone d'Achille, questi [indica i piedi] c'hanno il diritto di asilo, bussate e vi sarà aperto, io busso e me insinuo come il serpente, vado a fa' la vipera in seno, insomma, Bellachioma, vado a fa' come fece Dante Alighieri, che poi lasciò quer popò de *Commedia*". E presentandosi al frate che gli si rivolge col "che cercate, fratello?", il Nostro risponde "pace e minestra", rimediando dal primo questa risposta: "Eh… veramente Dante disse solo "pace", la minestra ce l'avete aggiunta voi". E Cornacchia: "perché? non c'è? [la minestra]". E il frate e il coro: "è cresciuto n'artro frate… brodo lungo e seguitate"[31].
Bisogna continuare a 'travestirsi', ché i tempi son duri (poco dopo, il colonnello Nardoni, un impeccabile Enrico Maria Salerno, insinua a un frate buono, Alberto Sordi – siamo, fuori della finzione propriamente, anche via le ultime sequenze del film, nella seconda metà degli anni Sessanta del Novecento –: "magari comandassero i colonnelli, non crede che le cose andrebbero meglio?"… *Vogliamo i colonnelli*

di Mario Monicelli è del 1973). Di fronte a un popolo e a un paio di rivoluzionari immaturi e a una Chiesa fin troppo matura, Cornacchia-Pasquino-Dante non è solo un'icona risorgimentale ma una coscienza che lavora in quel mezzo, 'trasformando', 'travestendosi', e osando 'pasquinate' in odor di "quer popò de *Commedia*".
Non sarà un caso, allora, che nel secondo capitolo della famosa trilogia di Luigi Magni, la coscienza sia quella di Monsignor Colombo da Priverno (un'evoluzione della 'serpe in seno' del Cornacchia?), ancora una volta un eccellente Manfredi, che bissa il successo ottenuto con l'interpretazione di Cornacchia-Pasquino in *In nome del Papa Re*, uscito nel 1977 a descrivere quanto centodieci anni prima capitava ancora, in quel di Roma, nel 1867 per l'appunto, al tempo dell'ultima condanna a morte decretata dall'autorità papale nel paese di Cesare Beccaria.
A tre quarti d'ora dall'inizio del film, il non più giovane ma neppur vecchissimo Monsignore si ricorda, insonne e in seno ai dubbi per quanto sta accadendo e lo riguarda, intimamente e pubblicamente, di quando da giovane pure lui cantava una sua serenata sotto una finestra, vicina a un'addolorata "Madonella de coccio che piagneva": una finestra che non si apriva mai… fino a quella sera in cui la finestra si aprì e venne giù una secchiata d'acqua che quasi l'affogava, il Monsignore. Lui tutto fradicio, la Madonna in lacrime, il fidanzamento scontato vive in seno a "un amore che [dice il Nostro] ancora me dura". La scena è famosa. Ma non mi pare sia stata prestata tanta attenzione al profilo scolpito di un Dante in primo piano – magari un semplice fermacarte – che gigante e silenzioso ne accompagna la fine, introducendo gli altri spostamenti notturni del Monsignore, che sono poi quelli che gli impone la sua coscienza, il suo aver saputo cantare, amare...

[1] Quella che segue è l'introduzione di Luciano Curreri (UNIUPO-ULIEGE) per il dossier monografico, co-diretto da Curreri con Simone Starace, *"E allor fu la mia vista più viva". Il lungo Novecento di Dante al cinema e alla televisione*, di "Immagine – Note di storia del cinema", n. 24, la cui uscita era prevista a fine 2021. Una versione della stessa era stata pubblicata in anteprima, con il consenso della rivista, per promuovere l'incontro dell'8 ottobre 2021 il quale, organizzato dall'Accademia delle Scienze di Torino in collaborazione con l'Università degli Studi, il Museo Nazionale del Cinema, la Bibliomediateca RAI-Centro Documentazione Dino Villani e la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino, era all'origine di una rassegna di iniziative dantesche, intitolata *Luce nova. Dante al cinema*, che ha animato il capoluogo piemontese sino alla fine del 2021. Trovate la versione in anteprima su "Retroguardia 3.0–Quaderno elettronico di critica letteraria", a cura di Francesco Sasso e Giuseppe Panella (✝), nella Rubrica "Avvisaglie & Pungoli promozionali", il 28/07/2021, via questo link: <https://retroguardia2.wordpress.com/2021/07/28/per-un-dante-dappertutto-e-fuori-posto-encore-que-saggio-di-luciano-curreri/> (ultima visita: 14/09/2021, alle 10h07).

[2] Penso qui all'affondo critico-militante che li congiunge di S. Jossa, *Dante e Pinocchio, fratelli d'Italia*, "Doppiozero", 5 giugno 2021, per cui cfr. <https://www.doppiozero.com/materiali/dante-e-pinocchio-fratelli-ditalia> (ultima visita, 20 giugno 2021, 11h16). Ma possiamo citare, per esemplificare in maniera separata, da un lato il recente F. Conti, *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci, 2021 e dall'altro L. Incisa di Camerana, *Pinocchio*, Bologna, il Mulino, 2004 (il libro esce significativamente nella collana «L'identità italiana» diretta da E. Galli della Loggia). Ripeto, si tratta solo di un paio di esemplificazioni.

[3] L. Curreri, S. Jossa, *In balìa di Dante e Pinocchio. Per una critica della cultura italiana*, Roma, Mauvais Livres, 2022, volume in cofanetto, unitamente ai tre albi, illustrati quasi certamente da Giove Toppi, del "Viaggio di Pinocchio nell'aldilà dantesco" firmati da Bettino D'Aloja, *Pinocchio all'inferno*; *Pinocchio nel purgatorio*; *Pinocchio in paradiso*, Firenze, Nerbini, [192?]. Il primo albo – B. D'Aloja, *Pinocchio all'inferno: straordinario viaggio del celebre burattino in compagnia di Dante Alighieri*, Firenze, Nerbini, [s. d. ma probabilmente 1921], pp. 24, ill. – si rilegge e si rivede anche in *Pinocchio e le "pinocchiate". Nuove misure del ritorno*, a cura di L. Curreri e M. Martelli, Cuneo, Nerosubianco, 2018, pp. 94-108, nella meritoria trascrizione (con qualche piccola distrazione) di E. Monsellato. Cfr. infine, per un quadro d'insieme, L. Curreri, *Play it again, Pinocchio. Saggi per una storia delle "pinocchiate"*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2017.

[4] Cfr. ancora l'affondo di S. Jossa, *Dante e Pinocchio, fratelli d'Italia*, cit.

[5] L. Montemagno Ciseri, *Cerbero e gli altri. I mostri nella* Divina Commedia, Roma, Carocci, 2021, p. 121. Del 1949-1950 è *L'inferno di Topolino*, su cui cfr. P.P. Argiolas, A. Cannas, G.V. Distefano, M. Guglielmi, *Le Grandi Parodie Disney ovvero I Classici fra le Nuvole*, Roma, Nicola Pesce Editore, 2013, pp. 110-125. Ma cfr. ora S. Laz-

zarin, *Per un atlante del fumetto dantesco. Sondaggi, analisi, congetture*, "Italianistica", n. 2 (monografico dedicato a *La mondializzazione di Dante*, a cura di G. Sangirardi), 2020, pp. 59-71.

[6] L. Mazzei, *L'italiano di legno (o le straordinarie avventure di un burattino di legno chiamato Pinocchio nel primo cinema italiano)*, "Bianco e nero", n. 579, 2014, pp. 121-135.

[7] L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 3-67.

[8] C. Gailleurd, *L'iconographie dantesque aux origines du cinéma italien*, "Double Jeu. Théâtre / Cinéma", n. 8, 2011, pp. 51-68, per cui cfr. <https://journals.openedition.org/doublejeu/1029> (ultima visita, 22 giugno 2021, 16h06).

[9] A. Cortellessa, *Hyper-Commedia.* A TV Dante *di Peter Greenaway (1984-1988)*, relazione al convegno *Dante in Italia e nel mondo. Dal Risorgimento al cinema*, Roma, 30 novembre 2012, vista per cortesia dell'autore, che ringrazio.

[10] C.A. Madrignani, *Verità e visioni. Poesia, pittura, cinema, politica*, a cura di A. Giannanti e G. Lo Castro, con uno scritto di A. Resta, Pisa, ETS, 2013, pp. 191-195; citazione da p. 193.

[11] M. Marazzi, *Danteum. Studi sul Dante imperiale nel Novecento*, Firenze, Cesati, 2015. Le belle pagine su Efrem Bartoletti sono le 94-97. Pel resto, si veda soprattutto il capitolo I e III, ma anche buona parte del II, per il *Dante nazionalista*, il *Dante profeta di Mussolini*...

[12] A. Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento*, in Ead., *Le parole dell'assenza. Diacronie sul Novecento*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 5-53: è il testo della *lectura Dantis* tenuta il 21 maggio 1987 a Firenze presso la Società dantesca italiana e pubblicato precedentemente in "Studi danteschi", n. 58, 1986, pp. 307-342. Ma cfr. almeno il più recente e interdisciplinarmente aperto A. Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, "L'Alighieri", n. 35, 2010, pp. 45-74, riedito con correzioni in Id., *Dante oltre la* Commedia, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 145-180.

[13] M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Le Lettere-Sansoni, 1981; Ead., *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 1983; G. Petrocchi, *Vita di Dante*, Roma, Laterza, 1983.

[14] Cfr. almeno V. Gassman, *Gassman legge Dante*, Bologna, Dehoniane, 2005; C. Bene, *Carmelo Bene legge Dante. Per l'anniversario della strage di Bologna*, Venezia, Marsilio, 2007.

[15] *Enciclopedia della televisione*, a cura di A. Grasso, Milano, Garzanti, 1996 e, riveduta e aggiornata, 2003, pp. 822-823.

[16] V. Sermonti, *L'ombra di Dante*, Milano, Garzanti, 2017.

[17] R. Benigni, *Il mio Dante*, con uno scritto di U. Eco, Torino, Einaudi, 2008. Cfr. G. Simonelli, *"Questo tuo grido farà come vento". Le trasposizioni di Dante dal cinema muto alla TV di Roberto Benigni*, "Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica", n. 61/62, 2011, pp. 253-261 e F. Musarra, P. Ramazzotti e N. Sparapani, Il mio Dante *di Roberto Benigni*, Firenze, Cesati, 2017 e, almeno, F. Musarra, M. Gianfranceschi, P. Ramazzotti e L. Nocchi, *Letture dell'*Inferno *di Roberto Benigni*, Firenze, Cesati, 2020.

[18] Cfr. A. Morini, *Dante letto da…: Gassman* versus *Benigni*, in *Dante pop. La* Divina Commedia *nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, a cura di S. Lazzarin e J. Dutel, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2018, pp. 219-231. Ma si veda pure *Dante trash. Sulla desacralizzazione della* Commedia *nella cultura contemporanea*, a cura di S. Lazzarin, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2021.

[19] A. Barbero, *Dante*, Roma, Laterza, 2020; A. Casadei, P. Gervasi, *La voce di Dante. Performance dantesche tra teatro, TV e nuovi media*, con una nota di R. Sacchettini, Roma, Sossella, 2021; A. Casadei, *Dante. Storia avventurosa della* Divina Commedia *dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, Il Saggiatore, 2021.

[20] E ci sono altri maestri, colleghi, amici che qui voglio, pur rapidamente e solo in nota, ricordare, per Dante, a partire dalla Torino che mi ha formato e approdando almeno all'amata Catania: Giovanni Getto, Giorgio Bàrberi Squarotti, Angelo Jacomuzzi, Nicolò Mineo, Nunzio Zago.

[21] L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, cit., pp. 3-67, 81-85 (118-119, note), 113-117 (121, note) e 256-261(263, note). Ma cfr. anche e almeno il recente (ma il convegno che gli atti concretizzano è del 2018) lavoro collettivo pubblicato da C. Klettke (a cura di), *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, Firenze, Cesati, 2021.

[22] C. Bologna, *Dante Alighieri: uno scrittore medioevale del Novecento*, "La Ricerca", 27 giugno 2012, per cui cfr. <https://laricerca.loescher.it/dante-alighieri-uno-scrittore-medioevale-del-novecento/> (ultima visita 20 giugno 2021, 13h03).

[23] Si scorra il saggio panoramico e abbastanza recente di F.S. Minervini, *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento*, "Sinestesieonline", supplemento di "Sinestesie", numero speciale (*Tavolozza teatrale all'italiana: omaggio a Dario Fo*), novembre 2016, per cui si rimanda al sito on line di <http://sinestesieonline.it/wp-content/uploads/2018/03/novembre2016-04.pdf> (ultima visita 20 giugno 2021, 13h06). Ma incursioni altre e mirate esistono da tempo, per cui cfr., per esempio, M.L. Patruno, *Dante nel pensiero e nel teatro di Giovanni Bovio*, in appendice *Il Millennio* (Dramma in tre parti) di Giovanni Bovio, Catania, C.R.E.S., 1989; il testo, alle pp. 39-70, pubblicato per la prima volta a Napoli nel 1895, è particolare testimone di un teatro politico ed educativo che mira urgentemente alla sua contemporaneità, nei termini di una riforma civile e morale della giovane nazione italiana.

[24] G. Nuvoli, *Francesca al Cinema: dalla "Commedia" allo schermo*, in B. Peroni (a cura di), *Leggere e rileggere la* Commedia *dantesca*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 47-68.

[25] L. Montemagno Ciseri, *Cerbero e gli altri. I mostri nella* Divina Commedia, cit., p. 9.

[26] Cfr., per esempio, N. Cvetko, *Poetica dello spazio in "Inferno" di Dario Argento (1980): un'architettura dantesca?*, in *Dante pop*, cit., pp. 205-218.

[27] S. Raffaelli, *Dante in Totò* in *Totò. Parole di attore e di poeta*, a cura di P. Bianchi e N. De Blasi, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2007, pp. 259-267, poi in S. Raffaelli, *Parole di film. Studi cinematografici 1961-2010*, a cura di M. Fanfani, Firenze, Cesati, 2015, pp. 195-199.

[28] G. Casadio (a cura di), *Dante nel Cinema*, Ravenna, Longo, 1996, con un occhio a G. Borlée, G. Casadio, G.L. Farinelli, V. Martinelli, *Schede dei film*, alle pp. 121-156; G. Casadio (a cura di), *I mitici eroi. Il cinema "peplum" nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi (1930-1993)* Ravenna, Longo, 2007 (in questo volume, le schede seguono a ogni capitolo).

[29] F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 1870, I vol., e 1871, II vol, e Torino, Einaudi, 1981, pp. 309-311; G. Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Milano, Il Saggiatore, 1970 e ivi, Garzanti, 1988, p. 11.

[30] V. Martinelli, *Filmografia ragionata*, in G. Casadio (a cura di), *Dante nel Cinema*, cit., pp. 103-119. J.P. Welle, *Early Cinema, Dante's Inferno of 1911 and the Origins of Italian film Culture*, in A.A. Iannucci (a cura di), *Dante, Cinema and Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004, pp. 21-50 (ma Welle aveva già iniziato queste ricerche e fornito almeno un primo studio in tal senso, che io non sono riuscito a vedere, a metà degli anni Novanta, se non erro). Cfr. infine il recente e utile lavoro di P. Speranza, *Dante e il cinema. I film ispirati alla vita e alle opere dell'autore della* Divina commedia, Roma, Gremese, 2021, percorso velocemente *in extremis* dopo la segnalazione di un caro amico che, come il sottoscritto, ama le citazioni più o meno ghiotte e *les images avant les idées*.

[31] La fonte della battuta relativa a Dante che chiede la pace (e non la minestra...) è l'"Epistola di Ilaro, o meglio di *frater Ylarus*", per cui cfr. almeno A. Casadei, *Considerazioni sull'* Epistola di Ilaro, "Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri", 8, 2011, pp. 11-21, che cerca – muovendosi fra i contributi recenti e sottili in termini di edizioni e di commenti, fortemente nutriti, come sono, di acribìa filologica e storica – di "valutare quali sono gli indizi che portano a una soluzione più economica per giustificare le numerose contraddizioni che comunque l'epistola manifesta, a detta sia dei sostenitori, sia degli scettici riguardo all'autenticità" (p. 11). *Bref*, recandosi dal frate al monastero di Santa Croce del Corvo, Dante avrebbe detto che cercava "pace", per l'appunto: "pace" e basta! E tuttavia, come sappiamo dal Sacchetti, altri finivano poi sempre per aggiungere qualcosa, e qui ci aggiungono la "minestra". Ora, sembra

pedante dire, anche solo in una nota di questo mio intervento, quanto tale *Epistola* generi dubbi sulla sua autenticità. Quest'ultima, per di più, è declinata altrimenti in seno alla posterità, che in questo cinematografico frangente, nato nondimeno all'interno di una tradizione alta e fascinosa, non toglie (né perde, come spesso si crede) ma aggiunge e partecipa del gioco *d'antan*, grazie a quello scambio di battute che ci indica una cosa molto importante, e cioè che gli sceneggiatori dell'epoca erano davvero bravi e colti: in effetti, in questo come in altri casi, i loro riferimenti sono palesi e insieme raffinati, e non poco.

Zavattini 'all'Inferno'. Itinerari parodistici zavattiniani sulla "Divina Commedia" tra letteratura e cinema

LIVIO LEPRATTO

La vasta ed eterogenea 'selva' di opere figlie dell'immaginario della *Divina Commedia* di Dante Alighieri ci offre lo spunto per un approfondimento di taglio interdisciplinare, ai fini di indagarne in particolare talune rivisitazioni parodistiche compiutene in Italia a partire dagli anni Trenta del Novecento. Tutto ciò ben consapevoli di come – secondo quanto recentemente osservato da Caroline Fischer – la *Divina Commedia* "a fait l'objet d'interprétations et de transpositions intermédiales pratiquement dès sa création"[1], e di come – stando a quanto messo in luce da Vincenzo Salerno – "la *Commedia* di Dante Alighieri, forse più di ogni altra opera nella letteratura contemporanea, ha offerto esempi di riscritture parodiche – 'ipertesti' satirici e umoristici – che testimoniano, per il tramite dello spostamento del contesto, la nascita di una 'nuova creazione'"[2]. Tra le principali ragioni della fortuna parodistica della *Commedia* va annoverata, a ben vedere, la natura parodistica implicita nello stesso poema dantesco, nonché la natura di fecondo e versatile parodista ravvisabile nello stesso Dante Alighieri, fervido sostenitore della parodia quale valido strumento letterario e sociale[3].

Tali premesse sembrano trovare conferma nelle rivisitazioni parodistiche della *Commedia* dantesca compiute da Cesare Zavattini, sin dall'opera d'esordio ufficiale di quest'ultimo, *Parliamo tanto di me*[4] (scritta tra il 1929 e il 1930, e pubblicata nel 1931), da cui prende appunto le mosse la nostra presente indagine. Ben più che mero e casuale citazionismo o parodizzazione, quello operato da Zavattini si rivela un cosciente e calibrato recupero del Sommo Poeta, dovuto a un'affinità nel concepire e trattare la materia umana e divina. Proprio dalla *Commedia* dantesca, Zavattini sembra in particolare recuperare

una precisa visione dell'umano, al quale si riconosce la capacità di raggiungere le vette del divino, proprio per quel suo essere profondamente umano[5]. E tale visione – che, come vedremo, improntera di sé gran parte della successiva parabola cinematografica di Zavattini – risulta appunto già riscontrabile in *Parliamo tanto di me*.

Presentandosi in apparenza come una raccolta di racconti di genere comico, a una più attenta lettura la suddetta opera d'esordio zavattiniana si rivelerà ben lontano da una facile collocazione, divenendo sin da subito un 'evento' e un 'caso' letterario. A destare interesse risulta innanzitutto la particolare vicenda quivi raccontata, in cui troviamo appunto il protagonista venire guidato da uno spirito in un surreale viaggio nell'aldilà, in una rivisitazione del capolavoro dantesco contraddistinta da un sottile umorismo 'esistenziale'.

Tale opera prima risponde innanzitutto alla forte esigenza – nutrita da Zavattini – di costruire un libro che non fosse il solito romanzo a intreccio, con eroi, fatti, eventi gerarchici – per i quali il nostro autore aveva già manifestato una chiara e irreversibile repulsione –, che conservasse la leggerezza e il dinamismo delle storielle, ma si presentasse al contempo legato da un pur esiguo filo conduttore.

La soluzione adottata da Zavattini è innanzitutto quella di manipolare taluni materiali da lui già pubblicati su giornali e riviste, ricomposti e in parte riscritti per l'occasione utilizzando il viaggio nell'aldilà come collante dei diversi racconti. È quanto apprendiamo dallo stesso Zavattini in un suo testo autobiografico di memorie, che fa luce sull'intero periodo di incubazione di quell'opera prima:

> cominciai dal primo libro a fare molto lavoro di montaggio di testi. Per organizzarli, mi ci voleva una struttura di racconto elementare, pretestuosa, dilatabile, itinerante, onnicomprensiva: così ho scelto lo schema più noto, quello dantesco del viaggio nell'aldilà, Inferno, Purgatorio, Paradiso, guidato da uno spirito interlocutore del protagonista[6].

Da tale cornice narrativa 'd'Oltretomba' presente in *Parliamo tanto di me* non può quindi non saltare da subito agli occhi – oltre che una reminiscenza dei viaggi agli Inferi descritti rispettivamente nell'*Odissea* e nell'*Eneide* – anche e soprattutto l'intento di una rilettura della

Divina Commedia. Alquanto emblematico risulta già l'incipit dell'opera, quando – in un contesto ambientale che pare tratto dal più noto repertorio favolistico nordico (una notte tempestosa, con il vento che sibila tra gli alberi di una cupa foresta, il tenue luccichio della neve, mentre dentro casa si ode il fuoco scoppiettante nel camino e il pendolo che scandisce il tempo) –, accoccolato sotto calde coltri, l'io protagonista riceve una visita da alcuni spiriti, uno dei quali gli propone "un viaggetto nell'oltretomba"[7].

I due casuali compagni – sorta di novelli Dante e Virgilio – si trovano così a intraprendere un viaggio nell'aldilà, fitto di scambi di idee e racconti, che si intersecheranno poi con ricordi e storielle evocati dagli spiriti incontrati lungo il percorso. Come già in Dante[8], anche il protagonista di Zavattini intraprende infatti un percorso nel quale, oltre a essere testimone (testimone dell'infinità di colpe e di esperienze di salvazione di cui l'umanità è soggetta e al tempo stesso protagonista), risulta al contempo egli stesso un autentico ed effettivo protagonista della vicenda. Mentre però Dante scende di girone in girone nell'Inferno – fino a scoprire la dimensione mostruosa della colpa umana, dell'irresistibile e invincibile, e irrimediabile inclinazione umana a commettere il male – il viaggio nell'oltretomba 'compiuto' dall'alter ego zavattiniano assume altre valenze e si colora di inedite connotazioni. L'insolito ed eccezionale viaggio nell'aldilà di *Parliamo tanto di me* ci viene infatti restituito da una narrazione contraddistinta da un'atmosfera surreale, fatta di situazioni assurde e quasi beckettiane, in cui un sottile umorismo eviscera temi di natura esistenziale. Emblematici in tal senso i seguenti passi, che raccontano le tappe del viaggio dei due protagonisti attraverso il girone dei bugiardi e quello dei golosi:

> Chiesi a uno [di quegli spiriti bugiardi]: "Quanto fanno due più due?" "Trentasette," rispose. Lo avrei preso a schiaffi […]. I golosi erano reclusi in ampie stanze. Nel mezzo di ciascuna, pile di croccanti, di budini, di gelati, si affiancavano in un sontuoso disordine. […] I condannati, assiepati intorno a quelle meraviglie, guardavano con gli occhi sgranati. Intanto i diavoli divoravano a quattro palmenti mugolando di giubilo, e taluno, battendosi il ventre, esclamava: "Questo è il Paradiso"[9].

Tale meccanismo parodistico operato da Zavattini si ricollega d'altronde alla tradizione classica dell'humour nero, del futurismo e del surrealismo, oltre che a un certo teatro di varietà, al cinema muto, nonché a una figura attoriale quale Antonio De Curtis, in arte Totò. Il rimando a Totò risulta tanto più pertinente e doveroso se si considera, ad esempio, un romanzo zavattiniano quale *Totò il buono*[10], ideato e scritto inizialmente come soggetto cinematografico proprio in funzione dell'interpretazione di Totò, e destinato poi a offrire l'ispirazione di base per *Miracolo a Milano* (Vittorio De Sica, 1951), sceneggiato dallo stesso Zavattini.

Ad acquisire particolare rilevanza ai fini della nostra indagine è il protagonista di *Totò il buono*, un uomo dall'esistenza povera quanto surreale, con più di un'attinenza con il protagonista di *Parliamo tanto di me*[11]. Tra le analogie con l'opera d'esordio zavattiniana, in *Totò il buono* ritroviamo inoltre diverse reminiscenze parodistiche della *Commedia* dantesca, come certificato dalla presenza nella storia di due angeli custodi che conferiscono al protagonista il potere di compiere miracoli per un giorno.

A *Parliamo tanto di me* e a *Totò il buono* sembrano inoltre rimandare con prepotenza diverse pellicole comiche che di lì a pochi anni rivisiteranno la *Commedia* dantesca, accomunate per l'appunto dalla presenza attoriale di Totò. Basti pensare, ad esempio, al personaggio del diavolo 'di seconda classe' Filippo Cosmedin in *Totò al giro d'Italia* (Mario Mattoli, 1948), che parte in missione per la Terra, e il quale non può non rimandare al "semplice, caro e modesto spiritello"[12] che in *Parliamo tanto di me* irrompe di notte nella dimora del protagonista, per condurlo poi nel viaggio nell'aldilà. Nelle sue reinterpretazioni parodistiche dantesche, Totò sembra inoltre fare propria quella zavattiniana interconnessione reciproca "tra gli aspetti dolenti e misteriosi dell'esistenza (in primo luogo la morte) con la comicità come potere apotropaico e assolutorio"[13]. L'esempio citato di *Totò al giro d'Italia* risulta inoltre tanto più pertinente alla nostra indagine in quanto profondamente intriso di quella cultura del teatro di varietà e dei settimanali umoristici, che lo stesso Zavattini condivide tra anni Trenta e Quaranta con gli sceneggiatori del film di Mattoli. Proprio

Vittorio Metz, Marcello Marchesi e Steno possono essere annoverati infatti tra i più fini sceneggiatori, vignettisti e umoristi dell'epoca, risultando legati a Zavattini dalla loro comune esperienza[14] presso i due più interessanti casi di pubblicazioni periodiche umoristiche e satiriche di quegli anni: il "Marc'Aurelio" (fondato a Roma nel 1931) e il "Bertoldo" (fondato a Milano nel 1936).
Nel caso di Zavattini, tale matrice culturale si innesta nel genere favolistico e nelle tradizioni folkloriche emiliane[15], che il nostro autore svilupperà poi in tutte le loro potenzialità nella sceneggiatura del già citato *Miracolo a Milano*. In particolare, le immagini, i sogni, le assurde speranze (tra le quali: trovare l'antidoto contro la morte, diventare ricchi, poter cambiare il destino) e gli aneddoti spassosi e strampalati presenti in *Parliamo tanto di me* e in *Miracolo a Milano* ci restituiscono una dimensione in cui "la morte diventa l'esatto equivalente della vita, con il vantaggio, però, di poterne parlare – della vita – dal di fuori, o, meglio, dall'Aldilà"[16].
Già sin da *Parliamo tanto di me* risulta da subito chiaro a tutti come la formula comune di umorismo – quella 'campanilesca' e 'folcloristica' – non sia adeguata a rappresentare la tragicità che si nasconde dietro il paradosso surreale e la malinconia 'metafisica' dell'opera prima zavattiniana. Quello intrapreso da Zavattini – come messo in luce giustamente da Cirillo – è semmai un umorismo "inteso nella sua complessità, quello duttile, tendenzioso, ossimorico, eminentemente intellettuale […] chiave di volta per capire i cambiamenti che la letteratura novecentesca aveva subìto e lo scossone inferto a tecniche e atteggiamenti ormai superati"[17]. È lo stesso Zavattini – a quasi cinquant'anni di distanza da quella sua opera prima – a fare luce sulle diverse possibilità di lettura del termine 'umorismo': "nella realtà corrente è quasi diminutivo, perché si sorvola sul filo di questa angolazione che è invertitoria, dissacratoria, proprio illuminante..."[18].
A un'attenta lettura, l'umorismo grottesco e 'nero' di *Parliamo tanto di me* risulta inoltre quanto mai intriso delle profonde inquietudini nutrite da Zavattini in quel clima plumbeo riscontrabile a metà del ventennio fascista. Sebbene la matrice politica antifascista di *Parliamo tanto di me* non fosse (e non potesse comprensibilmente essere)

esplicita e manifesta, tuttavia – analogamente alle già citate testate "Marc'Aurelio" e "Bertoldo" –, la linea umoristica surreale ivi condotta non poteva non veicolare agli occhi del pubblico di allora un ben riconoscibile retrogusto sovversivo di satira politica antigovernativa[19]. Tale humour noir denso di echi antifascisti richiama fortemente un'altra riscrittura parodica dantesca di ambito italiano, ossia *La rovina in Commedia*, di Benito Jacovitti. Quest'ultima opera ci permette inoltre di chiamare in causa quelle "traduzioni fumettistiche" che – come recentemente messo in luce da Nicola Catelli e Giovanna Rizzarelli – si sono spesso avventurate in operazioni di libera riscrittura parodica del testo dantesco, cimentandosi in "un confronto con il dettato poetico originario volto non soltanto a dare concretamente corpo all'implicita componente iconica delle storie, ma anche a trasferire nel linguaggio del *comic* i meccanismi stessi della narrazione poetica"[20].

A tal proposito è bene rifarsi ancora a Zavattini, il quale – in una lettera del 1959 all'amico Arrigo Polillo, alto dirigente della Mondadori – si poneva la seguente domanda: "Può essere fatta la Divina Commedia a fumetti?"[21]. Non sappiamo come la casa editrice abbia poi risposto a Zavattini, ma sappiamo come quest'ultimo – per sua stessa ammissione nel prosieguo della lettera appena citata – fosse convinto che la *Divina Commedia* avesse "tutte le qualità per essere fatta a fumetti, tradotta in fumetti, divulgata in fumetti, comunicando certi suoi valori storici e morali, tipici per noi italiani"[22].

In tal senso, la figura di Zavattini – nella sua eclettica quanto instancabile riflessione e attività intermediale – risulta ancora una volta un termine di riferimento prezioso per un'indagine sulle rivisitazioni fumettistiche italiane in chiave parodica della *Commedia* dantesca[23].

A tal proposito, risulta assai utile rammentare brevemente l'intensa e illuminante parabola percorsa da Zavattini in campo fumettistico, già sin dalla sua prima e più importante storia a fumetti, *Saturno contro la terra,* pubblicata per la prima volta nel 1936. Proprio attraverso il fumetto, Zavattini mostra una grande capacità di eludere i canoni patriottici, eroici e romantici del regime, nascondendosi dietro storie apparentemente rozze e manifestando al contempo uno spirito pacifista e un invito alla collaborazione dei popoli. Spirito pacifista

non sempre colto dal regime fascista e, di conseguenza, sovente non sottoposto a censura[24]. Antifascismo riscontrabile nell'intera parabola fumettistica di Zavattini, sino al suo ultimo lavoro fumettistico, *La grande avventura di Marco Za* (1949), disegnato da Pier Lorenzo De Vita, nel quale viene narrata l'epopea della liberazione di Roma da parte degli alleati.

La lezione di *Parliamo tanto di me* – giocata su parallele istanze parodistiche dantesche e antifasciste – sembra essere assorbita e fatta propria da Jacovitti nella sua già citata *Rovina in Commedia*. Come recentemente messo in luce da uno dei più interessanti studi sul celebre illustratore di Termoli, appare infatti molto probabile una reciproca stima e influenza tra quest'ultimo e Zavattini[25], testimoniate soprattutto da un loro analogo utilizzo dell'impianto umoristico in chiave grottesca e paradossale. Pubblicata nell'aprile dal 1947 sul settimanale satirico "Belzebù" (con l'intestazione coronata da due putti-partigiani con il mitra spianato), *La rovina in Commedia* risulta caratterizzata da un espressionismo pungente e da una certa dose di "grottesco, [inteso] come espressione legata alla caricatura che diviene maschera collettiva e manifestazione di massa, alla maniera di un'apocalisse quotidiana degna di un novello Bosch dello Strapaese"[26].

A un esame attento, traspare pertanto più di una continuità e comunanza ideologica tra il viaggio nell'aldilà di *Parliamo tanto di me* e la discesa agli inferi jacovittiana, tesa anche quest'ultima a mettere in ridicolo il sostrato di mortificante conformismo del Ventennio. Ciò che in particolare ci viene restituito dalla parodia 'noir' di *La rovina in Commedia* è quindi la viva e scottante attualità di un'Italia in qualche modo sopravvissuta al secondo conflitto mondiale, ma recante ferite ancora brucianti e insanabili, e tormentata dallo sgomento di un futuro incerto e tutto da (ri)costruire: come ben dimostra l'allegorica discesa agli inferi jacovittiana, imposta al ceto medio dalla dura transizione verso una democrazia (quella dell'immediato secondo dopoguerra) che sembra nascere già 'malata'[27].

Proprio tale attenzione all'umanità devastata dal conflitto mondiale appena concluso si situa in un dibattito più vasto sull'umano, sorto e sviluppatosi in Europa su quella crisi di valori e identità che la guer-

ra aveva così manifestamente enfatizzato. Un ruolo particolarmente emblematico all'interno di tale urgente questione dell''uomo nuovo' – quale risposta ai totalitarismi e agli stermini di massa del secondo conflitto mondiale da poco concluso – è giocato appunto da Zavattini. Come osservato da Stefania Parigi, la riflessione zavattiniana gravita infatti nell'orbita di un "umanesimo radicale che ha evidenti punti di contatto con il concetto sartriano di 'uomo totale'"[28].

In tal senso, non risulta affatto azzardato ravvisare in *Parliamo tanto di me* i primi semi di una 'filantropia' zavattiniana, ossia una predisposizione benevola verso l'essere umano colto in tutte le sue complesse e talvolta contraddittorie sfaccettature: tematica, questa, che costituirà a ben vedere l'ossessione costante e ricorrente anche dello Zavattini neorealista del dopoguerra.

Nel caso dell'opera prima zavattiniana, in particolare, il riferimento parodistico al testo dantesco gioca un ruolo decisivo nel mettere in luce i vizi e i lati oscuri del ventennio fascista, servendosi di quel principio dell'*adynaton* (ossia del 'mondo alla rovescia') già ravvisato da Francesco Rabissi quale meccanismo distintivo del comico dantesco[29]. *Adynaton* di cui Zavattini si serve per evidenziare i problemi, le storture e le contraddizioni caratterizzanti la società italiana dell'epoca.

La lezione zavattiniana sembra inoltre essere recepita e fatta propria anche da talune celebri parodie disneyane, le quali possono tornarci utili per la loro esemplarità[30]. Non va trascurata – a tal proposito – l'attività portata avanti a partire dal 1936 da Zavattini in qualità di direttore editoriale dei periodici Mondadori, compreso appunto il settore di fumetti disneyani.

Non va inoltre dimenticata un'opera zavattiniana a fumetti quale *Zorro nella metropoli* (1937), con sceneggiatore Guido Martina, futuro autore della più celebre parodia disneyana a fumetti della *Commedia* dantesca, ossia *L'Inferno di Topolino* (scritto appunto da Martina e disegnato da Angelo Bioletto, e pubblicato sui numeri 7-12 del periodico "Topolino", tra ottobre 1949 e marzo 1950), autentico apripista di successive e fortunate riscritture disneyane del capolavoro dantesco[31]. Similmente all''Inferno' zavattiniano, anche *L'Inferno di Topolino* attualizza il racconto dantesco, con un travestimento comico che ne

neutralizza ogni aspetto truce, senza cionondimeno rinunciare a un acre e pungente critica nei confronti della società italiana dell'epoca. Come già *La rovina in Commedia* jacovittiana, anche *L'Inferno di Topolino* sembra guardare all'opera d'esordio zavattiniana quale ineludibile punto di riferimento. Emblematico di tale 'debito' narrativo ed etico risulta ad esempio l'episodio riportato nel capitolo IX di *Parliamo tanto di me*, in cui i due compagni di viaggio protagonisti, nel corso della loro traversata infernale, si imbattono in un cenacolo di filosofi:

> Lo riconobbi subito; era un illustre filosofo. […] Egli era circondato da numerosi discepoli che lo ascoltavano a bocca aperta. Il filosofo dissertava sulle idee: "Le idee si mostrano da sole, quando meno te le aspetti, perfino durante il sonno. Sovente fanno una capatina e spariscono. A me capita così: le idee lodevoli si presentano sempre in compagnia di quelle biasimevoli, e altercano tra loro per ore e ore. In simili casi spesso mi annoio e aspetto l'esito del conflitto schiacciando un sonnellino."[32].

Ebbene: tale satira zavattiniana sembra ritornare prepotentemente nella feroce critica operata dall'*Inferno di Topolino* contro lo sterile 'lambiccare filosofico' e il superbo snobismo proprio degli intellettuali. Tra i bersagli polemici di Martina e Bioletto troviamo niente meno che Platone, Ovidio, Omero e il Sofisma, accompagnato da una figura strampalata che cerca di rallentare il passo dei due pellegrini. A proposito di tale figura, risulta indicativo il suggerimento fornito da Pippo/Virgilio a Topolino/Dante: "So che si fa chiamar filosofia, | però se vuoi seguire il mio consiglio | non ragionar con lei ma passa via!"[33].

Toni e critiche analoghe riaffioreranno poi nel fumoso e decadente 'Ritrovo degli Esistenzialisti' di *Totò all'Inferno* (Camillo Mastrocinque, 1955), in cui a essere apertamente presi di mira sono gli intellettuali, definiti come "la classe elevata dell'umanità, l'aristocrazia dello sporco, gli atleti dell'ozio, gli scienziati della nausea" ai quali tutto fa schifo e per i quali tutto è noia.

La suddetta inclinazione parodistica zavattiniana all'attualizzazione spazio-temporale ritornerà in tutta la sua evidenza in successive rivisitazioni parodistiche della *Divina Commedia*: da *Dante. La Divina*

Commedia a fumetti[34] (Marcello Toninelli, 1969), fino a recenti esempi di 'politicomics' quali *La nuova Commedia di Dante*[35] di Roberto Piumini e Francesco Altan, e *Inferno. La Commedia del Potere*[36] di Tommaso Cerno e Makkox.

Tale ancoramento alla realtà è ravvisabile in quel prototipo parodistico dantesco costituito per l'appunto da *Parliamo tanto di me*. Qui l'atmosfera favolistica si rivela infatti a ben vedere pretestuosa, lasciando presto il posto a un'architettura in cui reale e surreale, familiare e assurdo servono a illuminare quello che è il quotidiano dell'uomo qualunque.

È quanto testimoniato dal seguente passo del capitolo x di *Parliamo tanto di me*, in cui una tappa del viaggio 'infernale' si rivela un momento propizio di riflessione sociale sulla condizione degli 'ultimi': "Sostammo un momento davanti a tre spiriti che ragionavano pacatamente tra di loro. 'Sono tre poveri,' mi spiegò la guida, 'sempre insieme, e ripetono dall'alba al tramonto le stesse cose.' Per timidezza non chiesi come mai tre poveri si trovassero all'inferno"[37]. Ecco quindi come l'humour e il nonsense si rivelino funzionali a celare e a veicolare una pietas umana e un sottofondo morale.

Alla luce di tutto ciò, in *Parliamo tanto di me* sono già ravvisabili le radici dell'intera poetica zavattiniana tout-court, che poi troveranno il proprio pieno sviluppo nei decenni successivi: "l'identificazione di sé con gli altri e il principio di uguaglianza […], la 'poetica della meraviglia', il rovello ossessivo della morte, lo sguardo complice rivolto ai poveri e ai fanciulli"[38].

Già sin da quella sua opera prima, Zavattini si avvia quindi a incarnare tutte quelle istanze dell'afflato umano che saranno tipiche del neorealismo, in particolare "quella sua genericità e quella sua pre-socialità"[39] individuate da Francesco Pitassio, secondo le quali "bambini, anziani, disoccupati, o uomini e donne nell'eccezionalità bellica rappresentano una possibilità di investimento semantico e ideologico"[40].

Ciò traspare già appunto nell'aldilà zavattiniano da noi considerato, il quale si presenta denso di umanità, e al contempo privo di solennità, intriso semmai di evidenti deformazioni canzonatorie e caricaturali, da cui continuamente l'umorismo si rinnova. A fugare ogni possibile

solennità provvede una sostanziale affinità tra l'aldilà e il mondo terreno, ben evidenziata da Augusto Garsia in una recensione dell'epoca: "gli aspettanti del Purgatorio non san che far del loro tempo e ciarlano ciarlano. […] La vita si svolge in Paradiso, per sempre come per qualche momento sulla terra: in perfetta pace e letizia; ma la mentalità di quei beati è identica a quella dei buoni borghesi della domenica, quaggiù"[41]. Lo stesso Paradiso zavattiniano non è infatti immune dalle piccole noie e dagli spiacevoli inconvenienti del mondo terreno: "Una grossa palla di gomma piombò sul naso di un beato, che, steso all'ombra di una fronzuta quercia, stava sfogliando un libro illustrato. Il beato si alzò di scatto: 'Con tutti questi bambini, in Paradiso non ci si starà mai bene.' E si allontanò indignato"[42].

Alla luce delle opere zavattiniane da noi esaminate si può inoltre affermare come esse applichino – seppur in varia misura e con modalità differenti – tutti e tre i modelli di intermedialità individuati e classificati da Irina Rajewski[43]: la "trasposizione", per cui il contenuto di un medium viene adattato in un altro medium; la "combinazione", per cui più contenuti mediali convergono in uno stesso testo; e infine il "riferimento", ovvero il caso in cui un'opera contiene rimandi, evocazioni, descrizioni, tematizzazioni del contenuto o delle tecniche rappresentative di un altro medium.

In tutte le versioni parodistiche della *Divina Commedia* da noi esaminate, il lettore/spettatore è continuamente interpellato, sulla scorta di quella discrasia tra la piattaforma testuale di partenza (già in sé ricchissima di echi e suggestioni) e i tanti riferimenti all'immaginario della società e cultura attuali. A essere chiamata direttamente in causa è in particolare l'immaginazione 'critica' del lettore/spettatore, 'arma' indispensabile per interpretare e decifrare il gioco comico o umoristico veicolato di volta in volta dalle eterogenee rivisitazioni dantesche da noi sin qui analizzate. Queste ultime si ricollegano quindi alle acute riflessioni a cui pervengono Catelli e Rizzarelli, secondo cui, "nei casi di riscrittura […] più avvertita e rigorosa, l'opera derivata, proiettandosi a ritroso verso la sua scaturigine poetica, agisce come possibile commento critico e come dispositivo di analisi del testo originario"[44]. Alquanto utile a inquadrare la rielaborazione dantesca compiuta da

Zavattini risulta in particolare la classificazione dei livelli parodici proposta da Gérard Genette, il quale riconosce la 'parodia minimale' come la forma più efficace e, al contempo, più elegante di riscrittura. Una forma che, riprendendo l'originale, riesce infatti a conferire a quest'ultimo nuovi significati: giocando con il lessico, sviando le citazioni, modificando il contesto o il "livello di dignità"[45].

In ragione delle tematiche complesse (quali la morte e l'aldilà) da esso veicolate, il testo originario della *Commedia* dantesca consente inoltre a Zavattini di dare libero sfogo a tutta la propria *vis* creativa umoristica. Lo stesso Zavattini si presenta quindi quale complice dei propri lettori/spettatori, giocando con la familiarità di personaggi e situazioni, e facendo leva sul piacere che danno le storie già conosciute e sui cortocircuiti che le sue innovazioni umoristiche riescono a creare[46]. Ridendo o sorridendo insieme ai propri lettori e spettatori, Zavattini riesce con leggerezza e con rispetto a far proprio il testo dantesco, o meglio, l'idea a esso sottesa di catabasi, autentico Leitmotiv radicato da secoli (non senza abusi) nella tradizione letteraria e nella cultura popolare (non solo occidentale). Adottando e rielaborando in chiave immaginativa diversi richiami danteschi ormai consolidati e quasi 'scolastici' (dalla figura della guida nell'aldilà alla struttura dei gironi infernali), Zavattini opera un'autentica trasfigurazione del poema dantesco, giungendo addirittura a esorcizzare la paura della morte, ribaltando così quest'ultima in un positivo e vitalistico *carpe diem* da rivolgere ai propri lettori: riflessione, questa, destinata a sfociare nei decenni a venire in quella multiforme e vulcanica poetica dello stupore e della meraviglia di cui godranno letteratura e cinema zavattiniani. Ciò che emerge da *Parliamo tanto di me* è quindi in definitiva la funzionalità di un'opera celeberrima quale la *Commedia* dantesca a prestarsi non solo a rivisitazioni parodistiche interdisciplinari, ma anche a terreno congeniale a ospitare e favorire la fase embrionale di talune riflessioni che occuperanno in modo viepiù pressante l'intera opera zavattiniana.

Alla luce di tutto quanto visto sinora, si può quindi ravvisare nello zavattiniano *Parliamo tanto di me* un'anticipazione di quell'inedita attenzione all''uomo' che – come confessato dallo stesso Zavattini

durante il celebre convegno *Il neorealismo cinematografico* (Parma, 1953)[47], e come recentemente ribadito da Michele Guerra[48] – risulterà cifra tipica del fenomeno neorealista del secondo dopoguerra. Un 'uomo' – quello contemplato da Zavattini – inteso come il nostro 'prossimo', assillato da paure e desideri, disposto alla meraviglia e alla sorpresa, indifeso verso le ingiustizie della vita, "colto in pensieri e atteggiamenti elementari, disegnato attraverso un gesto, un pensiero, un aneddoto solo apparentemente minimalisti, in effetti rivelatori di sentimenti comuni profondi come delle più ovvie, eppure annichilenti, domande senza risposta sul senso della vita"[49].

[1] C. Fischer, *Dante intermédial: une introduction*, in H.-J. Backe, M. Fusillo, M. Lino (ed.), *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, "Between", vol. 10, n. 20, novembre 2020, p. 191, <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/4448/4556>.

[2] V. Salerno, *'Commedie' di Dante: riscritture parodiche nella letteratura illustrata contemporanea*, in E. Abignente et alii (a cura di), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, "Between", vol. 6, n. 12, novembre 2016, p. 1.

[3] Cfr. D. Alighieri, *Convivio* (1307), III, VIII, Milano, Mondadori, 2019, p. 11.

[4] Cfr. C. Zavattini, *Parliamo tanto di me* (1931), Milano, Bompiani, 2016.

[5] Cfr. A. Asor Rosa, *Dante, primo umanista che voleva salvare l'umanità*, "la Repubblica", 27 agosto 2016, p. 52.

[6] C. Zavattini, *Zavattini parla* (1977), in Id., *Parliamo tanto di me*, cit., p. XV.

[7] C. Zavattini, *Parliamo tanto di me*, cit., p. 31.

[8] Cfr. E. Pasquini, *Il viaggio di Dante. Storia illustrata della 'Commedia'*, Roma, Carocci, 2015.

[9] C. Zavattini, *Parliamo tanto di me*, cit., pp. 44-45.

[10] Cfr. C. Zavattini, *Totò il Buono. Romanzo per ragazzi (che possono leggere anche gli adulti)*, Milano, Bompiani, 1943.

[11] Cfr. M. Martelli, *Gli spazi marginali di un personaggio bizzarro: l'adattamento del romanzo 'Totò il buono'*, "Between", vol. 2, n. 4, novembre 2012, pp. 1-18.

[12] A. Garsia, *Letteratura italiana*, dattiloscritto, 1932, p. 2, Archivio Cesare Zavattini, Reggio Emilia.

[13] E. Bispuri, *Prefazione*, in G. Cozzolino, D. Livigni, *La paura fa Totò. Le parodie thriller e horror del principe della risata*, Villaricca (NA), CentoAutori, 2020, p. 7.

[14] Cfr. G. Conti, *Cesare Zavattini a Milano (1929-1939). Letteratura, rotocalchi, radio, fotografia, editoria, fumetti, cinema, pittura*, Voghera, Libreria Ticinum, 2019.

[15] Cfr. G. Conti, *In automobile verso la luna*, in A. Ferraboschi (a cura di), *Zavattini oltre i confini*, Reggio Emilia, Corsiero, 2019, p. 154.

[16] S. Cirillo, *"Non diventerebbe una cosa leggera, la morte?"*, in C. Zavattini, *Parliamo tanto di me*, cit., p. VII.

[17] Ivi, p. X.

[18] C. Zavattini, *Zavattini parla di Zavattini*, a cura di S. Cirillo, Roma, Bulzoni, 2003, p. 42.

[19] Cfr. M.A. Matard-Bonucci, *Rire sans éclats. Esquisse d'une histoire politique et sociale*

du rire en régime fasciste, "Revue d'histoire moderne et contemporaine", vol. 45, n. 1, Janvier-Mars 1998, pp. 193-195.

[20] N. Catelli, G. Rizzarelli, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, "Arabeschi", n. 7, gennaio-giugno 2016, p. 160.

[21] C. Zavattini, 'Lettera ad Arrigo Polillo', 4 aprile 1959, Archivio Cesare Zavattini, Reggio Emilia.

[22] *Ibid.*

[23] Cfr. L. Cantarelli, P. Guiducci (a cura di), *Nel Mezzo del Cammin di una Vignetta… Dante a fumetti*, Ravenna, Centro dantesco Frati minori conventuali, 2004.

[24] Cfr. G. Boccolari, *Cesare Zavattini e gli ambienti del cosmopolitismo ebraico*, in A. Ferraboschi (a cura di), *Zavattini oltre i confini. Un protagonista della cultura internazionale*, Reggio Emilia, Corsiero, 2019, pp. 213-227.

[25] Cfr. F. Bellacci *et al.*, *Jacovitti. Sessant'anni di surrealismo a fumetti*, Battipaglia (SA), NPE, 2010.

[26] A. Scarsella, *Caos comico e parodie del piccolo Bosch*, in N. Catelli, G. Rizzarelli (a cura di), *Poemi a fumetti*, cit., p. 200.

[27] Cfr. F.G. Manetti, *Jacovitti e la 'satira geopolitica'. Nei dintorni della seconda guerra mondiale*, <http://www.ereticamente.net/2014/06/19291945-la-percezione-del-mito.html>.

[28] S. Parigi, *Fisiologia dell'immagine. Il pensiero di Cesare Zavattini*, Torino, Lindau, 2006, p. 222.

[29] F. Rabissi, *Rielaborazioni del comico dantesco in 'Totò al giro d'Italia' e 'Totò all'Inferno'*, "Italica", vol. 95, n. 4, inverno 2018, p. 552.

[30] Cfr. P.P. Argiolas (a cura di), *Le Grandi Parodie Disney, ovvero I Classici fra le nuvole*, Roma, NPE, 2013.

[31] Cfr. G. Frezza, *La scrittura malinconica. Sceneggiatura e serialità nel fumetto italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1987, p. 46.

[32] C. Zavattini, *Parliamo tanto di me*, cit., p. 47.

[33] G. Martina, A. Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, "Topolino", n. 8, novembre 1949, p. 8.

[34] Cfr. M. Toninelli, *Dante. La Divina Commedia a fumetti* (1969), Brescia, Shockdom, 2015.

[35] Cfr. R. Piumini, F. Altan, *La Nuova Commedia di Dante*, Milano, Feltrinelli, 2004.

[36] Cfr. T. Cerno, Makkox, *Inferno. La Commedia del Potere*, Milano, Rizzoli, 2013, p. 8.

[37] C. Zavattini, *Parliamo tanto di me*, cit., p. 52.

[38] S. Cirillo, *"Non diventerebbe una cosa leggera, la morte?"*, cit., p. XI.

[39] F. Pitassio, *Una voce umana? Realismo, umanesimo, nazione nella cultura neorealista*, in G. Carluccio, E. Morreale, M. Pierini (a cura di), *Intorno al Neorealismo. Voci, contesti, linguaggi dell'Italia del dopoguerra*, Milano, Scalpendi, 2017, p. 42.

[40] *Ibid.*

[41] A. Garsia, *Letteratura italiana*, cit., p. 2.

[42] C. Zavattini, *Parliamo tanto di me*, cit., p. 81.

[43] Cfr. I. Rajewski, *Intermedialität*, Tübingen, Francke, 2002.

[44] N. Catelli, G. Rizzarelli, *Introduzione*, in *Poemi a fumetti*, cit., p. 163.

[45] G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982; tr. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, p. 20.

[46] Cfr. J. Balló, X. Pérez, *Io sono già stato qui. Fiction e ripetizione*, Santa Maria Capua Vetere, Ipermedium, 2007, p. 12.

[47] Cfr. C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, a cura di M. Argentieri, Milano, Bompiani, 1979, p. 123.

[48] Cfr. M. Guerra, *"Una sconfinata tematica sull'uomo": umanismi neorealisti*, in Id. (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Parma, Diabasis, 2015, p. 99.

[49] S. Cirillo, *"Non diventerebbe una cosa leggera, la morte?"*, cit., p. XII.

Leonardo Sciascia and Elio Petri's "Todo Modo". Intersemiotic Uses of Dante during the Anni di Piombo

GIULIO GENOVESE

Introduction

In his seminal *Opera aperta*, Umberto Eco stated that "un'opera d'arte […] è altresì aperta, possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irriproducibile singolarità ne risulti alterata"[1]. Arguing against the usual attempts of reducing every work of art into some fixed interpretation or meaning, Eco paved the way for an understanding of the *opera d'arte* as *opera in movimento*[2], impossible to reduce to a single point of view and open to a kaleidoscope of readings. If we look at the canon of texts belonging to the Italian literary tradition, surely Dante's *Commedia* shows itself to be the epitome of Eco's assumptions. As a matter of fact, the tradition of Dante's reception is filled with adaptations and re-interpretations that trascend any medium; the visual arts offer a rich pool of materials (from Botticelli, to Blake, to Doré[3], to contemporary Dantean comics books[4]), but it is also possible to find Dante's pervasive presence in films, television and theatre[5]. There is no need to mention the array of studies that have covered such a widespread Dantean presence in our contemporary culture; this contribution, however, seeks to navigate Dante's uses in a particularly dense decade of the Italian 20th century, that is the so-called *anni di piombo* (years of lead)[6]. The period, that conventionally begins on December 12th 1969 with the Piazza Fontana bombing and ends with the Bologna station terrorist attack on August 2nd 1980[7], casts a dark light on Italy's *dopoguerra*: after a relatively prosperous period of time, accompanied by impressive economic growth, the 70s were marked by increasing social and political discontent and an alarming amount of terrorist attacks – caused both by extreme left

and extreme right movements – which contributed to create the so called strategy of tension[8], opening a continuing fracture between the State and the many extra-parliamentary groups[9]. As Falciola points out, over the course of the decade several contingences contributed to an economic and social crisis, such as the 1973 oil shortage, inflation and growing unemployment[10]. It is no place here to delve into the historical and political complexities of such a period; it suffices to say that the profound impact of this decade continues to be a significant source of inspiration in contemporary Italian literature, films and TV shows[11]. Given the previous overview it should not come as a surprise that a vast array of authors, filmmakers, playwrights and intellectuals at large used Dante and his authority as a tool to express their own particular view of the circumstances surrounding the *anni di piombo*[12]. The focus here will be on Leonardo Sciascia's novel *Todo modo*, published in 1974, and its cinematic adaptation by Elio Petri, which came out two years later. Although Dante's presence in both works may seem circumstantial at a first glance (neither of them is a traditional adaptation of the *Commedia*), it will be shown how both Sciascia and Petri used the authority of the *sommo poeta* to enhance the political themes and commentary in the aforementioned novel and film. Drawing from Jakobson's notion of intersemiotic translation, the current analysis will shed light not only on the novel and the film as separate entities, but also on the way in which the movie adaptation of *Todo modo* is tangled with the novel as far as the Dantean references and uses are concerned[13].

Leonardo Sciascia's "Todo modo"

If we are to search particular authors that have associated themselves with Dante and his *oeuvre*, Leonardo Sciascia would not necessarily be one of them[14]. Politician as well as renowned writer (he served as both member of the Italian and the European Parliament from 1979 to 1984), Sciascia often imbued his literary works with political themes and commentary, and the Italian 1970s proved to be fertile ground[15]: as it happens, one of his most famous works, *L'affaire Moro*, was published in 1978 right after the infamous kidnapping and mur-

der of the DC (Democrazia Cristiana) party president Aldo Moro by the terrorist group "Brigate Rosse"[16]. Such a political undertone is to be found in *Todo modo* as well; published a few years before the Moro crime, it tells the story of one unnamed painter[17] who finds himself in serendipitous fashion at the threshold of a hermitage, now converted in a hotel run by an ambiguous character, Don Gaetano. The painter soon finds out that the hermitage is often used for spiritual retreats by renowned politicians, economists, and, in general, by the current ruling class; after a sudden murder during one of the spiritual exercises, the novel turns into crime fiction with the arrival of the prosecutor Scalambri, who investigates the first murder and the ones that follow. The ending does not provide a clear resolution to the story; Sciascia creates a microcosm that mirrors the political situation of the time in which high functionaries are tangled with criminal endeavours, whose fogginess enhances the tense climate felt in the hermitage (and in Italian society as a whole). Given these premises, where does Dante fit in such a charged, contemporary narrative? Is it mere citationism or something more? Citations from canonic literary and philosophical authorities play a huge part in the novel, starting from the title: *Todo modo* is taken from the beginning of Ignatius of Loyola's saying *Todo modo para buscar la voluntad divina* ("Every way to look for divine will"). The presence of Jesuit tradition in the novel is accompanied by a myriad of literary and philosophical references (from Kant to Pirandello, to Voltaire), so that Dario Stazzone refers to *Todo modo*'s writing as palimpsestic and filled with a continuous citation game[18]. (He also points out that the complexity of citazionism in this novel covers the visual arts as well, in particular when the reader is presented with a painting by Rutilio Manetti – *Sant'Antonio tentato* – that functions as a striking connection between the subject of the painting and Don Gaetano)[19]. The fundamental role of *citazionismo* in *Todo Modo* is also highlighted by Ricciarda Ricorda: the scholar sheds light on the use of high-brow citations that serve the allegorical nature of the novel[20]. *Todo modo* – she argues – functions as an allegorical tale that, on the surface, deals with the mystery and the crime investigation in the Italian 70s, but that, through the elaborate series

of citations, shows a second level of meaning that deals with universal themes of corruption and the eschatological destiny of humankind[21]. Since Dante has often been put to political use[22], it is no surprise that Sciascia should include the *sommo poeta* in his citation game; however, one could argue that Dante's presence in the novel is much more pervasive and organic than that of the other authors, philosophers and artists gathered in its pages. Pier Paolo Pasolini himself acknowledged Dante's presence in his review of Sciascia's novel: "In *Todo modo* questa concezione quasi dantesca del mondo ritorna a riproporre la sua forma, la piramide del potere, monolitica all'esterno, estremamente complicata, labirintica, mostruosa all'interno"[23]. Pasolini rightfully underlines the physical and metaphysical spaces of the novel: just like in the Dantean *Inferno,* the spaces of *Todo modo* (namely the hermitage Zafer and its many ramifications) are extremely well-constructed and thought-out. Each guest is strictly confined to one room; meals are consumed communally at the same hour in the refectory; each spiritual exercise is to be made in a specific area of the building, with specific instructions and precise positions. Such attentive division of physical spaces in the *Commedia* (as in the rigorous explication that Virgil gives Dante in *Inferno* XI)[24] mirrors the eschatological destiny of the damned souls; in a similar fashion, in Sciascia's novel the attention paid to a choreographed spatiality (enhanced by the rituals of the spiritual exercises and, later on, by the murder investigation's proceedings) creates a seemingly organized reality which in fact is inhabited by a variety of modern-day sinners. In this regard, the scene in which the protagonist observes the first spiritual exercise appears to be quite telling. All the guests of the hermitage are reunited in the courtyard to continue their exercises. The protagonist, who does not participate in them, observes the scene from afar and notes that "tutti andavano raccogliendosi intorno a don Gaetano: non casualmente, ma come per un'adunata stabilita, prescritta"[25]. The ritual character of the scene is further revealed when the narrator notes how organized their movements are, and how they place themselves in geometric figures throughout the excercise while continuously chanting (first, they form a circle, then a square). The choreographed nature of the operation slowly transforms them and their reality in the eyes of the

protagonist, so much so that the chanted expressions "si intridevano di un senso tutto fisico, non più metafore ma eventi che stavano realizzandosi, che si realizzavano, in quel posto al confine del mondo, al confine dell'inferno, che era l'hotel di Zafer"[26]. Such a radical and spiritual transformation is further made explicit at the end of the sequence:

> E in quel momento anche chi, come me e il cuoco, li vedeva nell'abietta mistificazione e nel grottesco, scopriva che c'era qualcosa di vero, vera paura, vera pena, in quel loro andare nel buio dicendo preghiere: qualcosa che veramente attingeva all'esercizio spirituale: quasi che fossero e si sentissero disperati, nella confusione di una bolgia, sul punto della metamorfosi. E veniva facile pensare alla dantesca bolgia dei ladri[27].

There is perhaps no place more gruesome than the seventh *bolgia* of the eight circle of Hell in Dante's *Inferno*: the sinners destined to be there were thieves, and their punishment consists in being continuously transformed into reptiles, and viceversa. Dante pushes the boundaries of the vernacular language in order to go into battle with the Latin poet Ovid (author of the *Metamorphoses*) and create a chilling scene of complete dehumanisation[28]. Sciascia's specific reference to that moment in the *Inferno* is by no means arbitrary: just as the sinners in the seventh *bolgia,* once criminals, are so detached from their own essence as human beings that they perpetually become something inhuman, so the participants of the spiritual exercises, respected members of civic and political society, once in the hermitage begin their process of transformation. The hermitage functions as an infernal place in which its occupants reveal their fraudulent selves; the subsequent murders further enhance such infernal spiralling. Sciascia's intent in leaning into the specific Dantean imaginery of the *bolge* is furthermore revealed in the last section of the novel, when the protagonist is about to leave the premises of the hermitage. He arrives in the courtyard with his luggage; upon seeing him, Scalambri and the police commissioner exchange the following dialogue:

> "Hai fatto presto" – constatò Scalambri guardandomi le valige.
> "Non vede l'ora, è naturale, di lasciare questa bolgia" disse il commissario"[29].

The murders have not been resolved, and order has not been restored: the climate of uncertainty and fear which ruled over the hermitage mirrors the political situation of the world outside. By linking the Dantean imaginary of the seventh *bolgia* with the process of metamorphosis the guests undergo, Sciascia seems to treat his characters like the damned souls in the *Inferno*: as Auerbach pointed out, in the *Commedia* the human being appears to be in life a mere *figura* of his final and complete destiny in the afterlife[30]. In *Todo modo,* the contained spatiality of the hermitage slowly reveals the true nature of its occupants; respected figures in life, criminals in this physical metaphor of afterlife. The murders remain unsolved precisely because Sciascia does not want to blame a specific member of the community: all of them, in some way, contribute to the fraudulent and criminal proceedings both of the situation in the hermitage and of the country as a whole[31]. Scuderi underlines how the assassination of the ruling power in the novel makes Sciascia a symbolic avenger of the entire social order of the 70s – an order which was severely delegitimized[32]. At the beginning of the novel, Sciascia uses the word "sdoppiamento" to refer to Don Gaetano's demeanour[33], highlighting the double nature of the priest[34] that will be a trait of all the people involved in the murders: the physical ambivalence of the sinners of the seventh *bolgia* becomes, in Sciascia, a moral one.

As stated, the spatialized references to the *Inferno* allow Sciascia to compare Dantean use of morality and the lack of it in 1970s Italian political structure[35]: however, dispersed throughout the book there are linguistic references to the *Paradiso* as well that appear to serve another purpose. If, in fact, the Dantean echoes of the *Inferno* function both as evocative representations and charged metaphors of a pervasive criminality, the use of few, selected expressions linked with the third *cantica* allow Sciascia to touch upon the themes of the ineffable and the mysterious. It is worth remembering that when Sciascia was writing the novel, terrorist attacks and unsolved murders were spiking throughout the entire country, and their entanglement with the government and the ruling class was starting to infect the psyche of the general public[36]. Two of the main characteristics of Dante's *Para-*

diso are the growing impossibility of putting into words the ineffable experience of the *viator,* and heartfelt expectation of the final mystery of the *visio dei*: both these themes are aptly repurposed by Sciascia by the use of a calculated lexicon. A few pages into *Todo modo*, when the protagonist reaches the hermitage for the first time, he states that, while walking, he felt he experienced a "lago di sole"[37] (a lake of sun), a synaesthesia that it is similarly used by Dante in *Paradiso* I when he is about to begin his final journey to experience the mystery of God[38]. Don Gaetano also uses the word "transumanità"[39], which appears in the very same first *canto* of the *Paradiso,* when Dante is ascending toward God with Beatrice[40]. Furthermore, the changing geometrical forms assumed by the partecipants in undertaking the spiritual exercises (first they form a circle, then a square) remind us of the constant changes of position of the blessed souls that Dante encounters in each celestial *cielo,* and the metaphor of the "quadratura del cerchio", which indicates the impossibility of finding a solution to a problem, is used by both Sciascia[41] and Dante[42]. Also, when the protagonist is speaking with Don Gaetano about the murder that has just occured, the priest states: "Eppure non abbiamo che parole… bisognerebbe entrare nell'inesprimibile senza la necessità di esprimerlo"[43]. Instead of relying on its physical reality, like he did for the *Inferno,* Sciascia employs the linguistic resources of the *Paradiso* to enhance the aura of mystery and the limitations of language. In the *Paradiso*, a strenous battle with language finally leads Dante not only to reveal the ultimate mystery of the trinity – just for one, single moment – but also to reveal the journey to his readers. In Sciascia, the dispersed, linguistic reminders of these two aspects of the third *cantica* underline, by contrast, that the mystery of the murders must necessarily remain unsolved, and that not even language – of any kind – can bring us to a clarity of vision and understanding in the Italian *anni di piombo.*

Elio Petri's "Todo modo"

Distributed in 1976, only two years after the publication of its paper counterpart, Elio Petri's *Todo modo* quickly became one of the most debated – and censured – films of postwar Italy, so that its reception

led to a filmic *damnatio memoriae*[44]. The reasons for such ostracism lie in Petri's unflinching depiction of the entire political class of the time, and particularly of the protagonist, who appears to be a fictionalized version of the politician Aldo Moro (referenced in the film as M, the President), played by Gian Maria Volonté. Petri in fact shifts the narrative point of view, from the character of the painter (an outsider) in the novel, to the alleged Aldo Moro himself, who becomes one of the participants of the spiritual exercises. Since Moro was assassinated by the terrorist group Brigate Rosse in 1978, the general sentiment toward a film that made him a corrupt, volatile and morally questionable figure was not by any means positive. As a matter of fact, not only did the Christian Democratic Party try to block the film's release and postpone it after the 1976 summer election[45], but also, as Larry Portis points out, after the Moro attack Petri "was immediately accused in the press as having encouraged the kidnapping and murder with his film *Todo modo*"[46]. Naturally, the attention of critics and the press mainly focused, at the time, on the political themes of the film rather than its execution and its ties with Sciascia's novel. Since our interest here lies in tracing the Dantean references that have informed the novel as well, and especially how Petri has handled the Dantean vibe in the film, the theoretical framework of adaptation studies will necessarily need to be pushed further: Petri's *Todo modo* is, on a primary level, a 'showing' adaptation (in Hutcheon's aforementioned words), but it is also a second-hand adaptation of already adapted intersemiotic elements (the Dantean themes and references which are present in the novel). Therefore, since *Todo modo* – the film – functions as an adaptation *mise en abyme* (given the double, hierarical layer of intersemiotic adaptation – from poem to novel, and from novel to a film that adapts elements both from the poem and the novel), it will be necessary to assess in which cases both these adaptation layers intertwine in the film and when, instead, the Dantean visual and thematic references are employed without any direct ties with Sciascia's novel.
Michalczyk recognizes that "Petri designs a symbolic, Dantesque descent into hell"[47]. Compared to Sciascia's novel, which spatialized references to the *Inferno* by placing the characters into specific situ-

ations, Petri's *Todo modo* uses the visual potential of film to enhance the Dantean allegory. The circular descent into hell starts at the very beginning of the film, with the alledged Moro in the car that is taking him to the hermitage. The camera work immerses the viewer in a 360 degrees perspective, moving in circles while the car is crossing a roundabout, already highlithing the circular shape both of the Dantean underworld and of the film narrative. When the protagonist arrives at the destination, he enters the hermitage through a circular elevator that is featured several times in the course of the film; while Sciascia did not describe in forensic detail the hermitage itself, Petri – aided by the expertise of production designer Dante Ferretti – crafts a minimalistic, and yet expressive microcosm whose Dantean ties are more conceptual than literal. Aside from the already mentioned infernal elevator (a stand-in for the nine circles of hell that brings us to the underground hermitage in which no natural light is to be found)[48], several choices of interior design and structural planning point toward a Dantean vibe. First of all, the setting is filled with several white statues, dispersed throughout the hermitage, that appear to be made of gypsum; one of the first the viewer encounters is placed in the catacombs (a place not present in Sciascia's novel) and represents the shape of a headless man, whose head is being held by the man himself. In the ninth *bolgia* of the eight circle (where the sowers of discord are punished), Dante and Virgil encounter the soul of Bertran de Born, holding his own head in his hands as *contrappasso* for having contributed to the estrangement between king Henry II of England and his son Henry the Young King[49]. The statue is framed in the background during the first meeting between the President and Don Gaetano, the representatives of the State and the Church respectively. As the film makes progressively clear, the way in which both characters interact with and eventually transform into one another (the President dresses up as Don Gaetano in the last section of the film)[50] problematizes the relationship between Church and State in the Italian social and political situation of the time; by juxtaposing their first interaction with a Dantean reminder of a distruptor of order and natural equilibrium,

Petri emphazises the unbalanced and toxic dynamic between the two institutions[51].

Another structural conceptualization of a Dantean infernal space comes when the audience follows the President into his ascetic bedroom: the most curious feature of the otherwise minimal space is a rounded, open hole in the ceiling (the same feature will be present in another crucial room of the hermitage, the main refectory). In the *Malebolgie* (the eight infernal circle – in which fraudulent sinners are punished – appears to be, both for Sciascia and Petri, the most evocative and repurposed of *bolgie*), Dante and Virgil come across those who committed the sin of simony, a punishment usually reserved for the clergy; their eternal destiny is to be stuck upside down in circular holes spread throughout the *bolgia*, waiting for the next sinner to push them further into the ground[52]. For Petri, the dichotomy between spirituality and materiality concerns each member of the ruling class: every single participant in the spiritual exercises finds himself[53] at the bottom of the simoniac *bolgia,* where – despite the *raison d'être* of their gathering – greed is favored over spiritual fulfillment. Petri further mocks their fraudulent attachment to money in a later scene, when the inconclusive investigation of the murders is still being held and each participant has to declare his financial, political, and economic affiliations. The scene, borderline ridiculous, resolves into a nonsensical blabblering, accentuating both the corrupt nature of the participants and the impossibility of uttering a resolution. As stated, Sciascia employed linguistic references to the *Paradiso* in order to stress the out-of-reach ineffability of the solution to the investigation (and of the country's *omertà* as a whole); Petri still uses language to express the impossibility of expression, but he leans on indecipherable initials and anagrams that recall the prophetic properties of the *Commedia*[54]. As Rugo points out, "in *Todo Modo* the director starts from clarity and slowly proceeds towards the acknowledgement that it is indeed impossible to overcome the essential ambiguity of the situation"[55]. Such ambiguity is therefore expressed through language, characters' blending (the President becoming Don Gaetano) and the pervasive presence of props such as the aforementioned statues and

the overarching cameras that hint at a second level of meaning. However, what Petri is *not* ambigous about is the adamant link between the hermitage and hell.

Just a few scenes in, Don Gaetano utters to the President that "L'inferno è qui vicino, sotto terra, ci siamo dentro, e io sono qui per accompagnarvi per mano"[56], and the priest later dedicates one of his meditations to the concept of hell, giving a passionate speech about the importance of remembering its existence and its depiction. Other infernal hints present themselves throughout the film (such as the aforementioned elevator, in which the character of the cardinal utters *descendamus ut ascendamus*[57], in a very Dantean fashion), developing Petri's intention to re-create the infernal microcosm (physical and metaphysical) that Sciascia has already narrated in the novel. Compared to Sciascia, however, Petri in his filmic adaptation renders the continuity between the infernal figurality of the hermitage and the infernal reality of the world outside even more apparent, resulting in the evocative Dantean final sequence. In this regard, an element which was not present in Sciascia's novel is the outbreak of a deadly pandemic which is deeply affecting the country. In the very first scene, the President's car journey to the hermitage is accompanied by a radio voice-over which informs its listeners about the latest news on the new pandemic, its death toll and its growing and alarming severity. Aside from the almost disturbing ties with our contemporaneity, Petri's choice to include an external threat (which is constantly repeated throughout the film) enhances the dichotomy between the two infernal worlds, or, in the aforementioned Auerbach's words, the figurality between the events in the outside world and the ones happening in the hermitage[58].

The final sequence aptly portrays such a parallelism. After the murder investigation has spiralled out of control, without arriving anywhere near a solution, the President exits the hermitage and finds himself surrounded by flames, caused by 'pandemic exterminators'. The shot of the circular elevator bringing him to the surface anticipates the reverse infernal logic of the final sequence: instead of finding flames at the bottom of an allegoric hell, the President – and the viewer –

experiences the resemblance of actual eternal torments once back in the real world. The reverse Dantean journey the President experiences is made further apparent by his entering a wood, a *selva*[59], where the final moments of the film take place. Here, following a path made of pages and pages of documents, the viewer is presented with a continuous stream of murdered people – the same people who participated in the spiritual exercises. They are not framed all together, but Petri shows them as if they belonged to a specific place, just as the damned souls in Dante's *Inferno* belong to a specific ultramundane circle. They are shown either alone or in groups[60]; in each shot, Petri enhances a specific characteristic that somehow reminds us of the condition of the *dannati*: the stench, the gore, the nudity. The latter is particularly associated with the last group of murdered people, piled all together, showing their bare bottoms to the camera, just like the sodomites in *Inferno* XV and XVI[61]. The members of the ruling class faced their final destiny once they exited the hermitage; the presence of their photographs on each of their murdered backs functions both as irrefutable recognition and as ultimate figurality. In this regard, it appears that Petri has chosen to film an infernal journey *à rebours*: his departure from the novel regarding the film's last sequence enhances the dichotomy between the two infernal settings, resulting in a much more brutal commentary on the country's political situation in the middle of one of the most heated decades of post-war Italy.

Conclusion

The canons of Italian literature and films of the second half of the twentieth century hardly ever include either of the two aforementioned works; due to unfortunate historical contingences (as stated, Moro's assassination occurred shortly after their publication and release) and a political climate that was not ready for such a politicized literal and filmic discourse, Sciascia's novel, and especially Petri's film, have been sidelined from a very long time. If, on the one hand, Sciascia's importance as a novelist and literary figure has been widely recognized since then, only recently has Petri's contribution to post-war Italian filmic tradition started to grow[62]. Nevertheless, their con-

nection to Dante's otherwordly imaginary has never been taken into serious consideration. Dante, we have noted, has been often used as a political authority, or as a source for endless political commentary over the centuries, in Italy and abroad[63]. Intersemiotic analysis of both Sciascia's novel and Petri's adaptation has shown that Dante's use as a political tool did not stop during the *anni di piombo*, although it is important to highlight the different choices and approaches in which each redeploys Dante. The novel *Todo modo* employs Dante both in its language choice and in its spatialized themes, whereas the film has enhances both the infernal imaginary and the continuity between the microcosm of the hermitage and the macrocosm of 1970s' Italy. Although Dante's presence can be considered to be of a second-hand nature in both the novel and the film[64], it nevertheless enriches Sciascia and Petri's *intentio operis*[65], offering only a first glimpse of a pervasive Dantean presence in the *anni di piombo* that demands further investigation.

[1] U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, p. 34.

[2] Ivi, p. 48.

[3] See F.A. Koslow, *Fantastic Illustrations to Dante's Inferno: Romantic and Contemporary Visions*, "Journal of the Fantastic in the Arts", Vol. 2, n. 4, 1990 and B.J. Watts, *Sandro Botticelli's Drawings for Dante's 'Inferno': Narrative Structure, Topography, and Manuscript Design*, "Artibus et Historiae", Vol. XVI, n. 32, 1995.

[4] See U. Winter, *L'inferno up to date. Attualizzazioni dell'Inferno di Dante nei fumetti* in "Dante e l'Arte", n. 5, 2018.

[5] See, among others, B. Corrigan, *Dante and Italian Theater: A Study in Dramatic Fashions*, "Dante Studies", n. 89, 1971 and A. Iannucci, *Dante, Cinema, and Television,* Toronto, University of Toronto Press, 2004.

[6] This expression comes from, surpisingly, from a 1981 German movie, *Die bleierne Zeit*, directed by Margarethe von Trotta, which dealt with two members of the Red Army Faction, a West German far-left group which came to prominence during the same period. See also G.M. Ceci, *Il terrorismo italiano. Storia di un dibattito,* Roma, Carocci, 2014.

[7] Although the periodization may vary: see A. Giovagnoli, *Gli anni Settanta e la storiografia sull'Italia repubblicana*, "Contemporanea", vol. XIII, n. 1, 2010.

[8] The term was coined by the English newspaper "The Observer" in 1969, following the Piazza Fontana bombing.

[9] For a broader insight on the period, see G. Oliva, *Anni di piombo e di tritolo. 1969-1980. Il terrorismo nero e il terrorismo rosso da piazza Fontana alla strage di Bologna,* Milano, Mondadori, 2019.

[10] L. Falciola, *Il movimento del 1977 in Italia*, Roma, Carocci, 2015, pp. 23-24.

[11] As we can see in E. Conti, *Gli anni di piombo nella letteratura italiana,* Ravenna, Longo Editore, 2013.

[12] In this regard, one of the most prominent examples is Carmelo Bene's 1981 *lectura Dantis* to commemorate the victims of the bombing of Bologna's main station in 1980. See R. Maenza, *Carmelo Bene legge Dante. Per l'anniversario della strage di Bologna (un video inedito),* Venezia, Marsilio, 2008.

[13] R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Id., *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239. Jakobson theorizes three ways of interpreting and analyzing verbal signs: intralingual translation (translation into other signs of the same language); interlingual translation (translation into another language); and intersemiotic translation (translation from language into another, nonverbal system of symbols). See also D. Aguiar and J. Queiroz, *Towards a Model of Intersemiotic Translation,* "The International Journal of the Arts in Society", n. 4,

2009, pp. 203-210; K.L. O'Halloran, S. Tan, P. Wignell, *Intersemiotic Translation as Resemiotisation: A Multimodal Perspective*, "Signata", n. 7, 2016.

[14] If dealing with the same time period, authors like Pasolini would better or more obviously fit the link between Dante and modernity. See E. Patti, *Pasolini e Dante. La divina mimesis e la politica delle rappresentazioni,* Oxford, Legenda, 2016.

[15] Maria Rizzarelli argues that the 70s marked a specific turn in Sciascia's narrative strategies, insofar as the relationship between literature and reality drastically changes. See M. Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini,* Pisa, ETS, 2013, p. 22.

[16] L. Sciascia, *L'affaire Moro,* Palermo, Sellerio, 1978.

[17] Traina proposes a possible identification with the painters Guttuso or Fabrizio Clerici. See G. Traina, *Una problematica modernità*, Acireale, Bonanno Editore, 2009, pp. 139-50.

[18] D. Stazzone, *Palinsesti letterari e pittorici in 'Todo Modo' di Leonardo Sciascia*, "Sinestesie", n. 1, 2021, p. 383.

[19] Ivi, pp. 385-386.

[20] R. Ricorda, *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, "Studi novecenteschi", vol. 6, n. 16, 1977, pp. 59-60.

[21] *Ibid.*

[22] See S.J. Noakes, *Medieval Texts and National Identities: Dante in Red, White, Green: Then Black*, "The Journal of the Midwest Modern Language Association", Vol. XL, n. 1, 2007.

[23] P.P. Pasolini, *Leonardo Sciascia, Todo modo*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano 1999, p. 233.

[24] After entering the city of Dis and encountering the eretics, Virgil describes to Dante the rigorous precision in which all the categories of sinners are distributed in the Inferno. D. Alighieri*, Commedia*, ed. G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-67.

[25] L. Sciascia, *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 50.

[26] Ivi*,* p. 51.

[27] Ivi, pp. 51-52.

[28] A glaring example can be found in verses 70-75 of *Inferno* XXV: "Già eran li due capi un divenuti | quando n'apparver due figure miste | in una faccia, ov' eran due perduti | Fersi le braccia due di quattro liste | le cosce con le gambe e 'l ventre e 'l casso | divenner membra che non fuor mai viste". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[29] L. Sciascia, *Todo modo*, cit., p. 120.

[30] Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2005.

[31] Roberto Contu aptly underlines how Sciascia publicly denounced fogginess and uncertainty of the bombing of Milan police headquarters, which happened only a year before the publication of *Todo modo*. See R. Contu, *Anni di piombo, penne di latta,* Perugia, Aguaplano, 2015, pp. 272-273.

[32] A. Scuderi, *Lo stile dell'ironia. Leonardo Sciascia e la tradizione del romanzo,* Lecce, Milella, 2004, p. 165.

[33] L. Sciascia, *Todo modo*, cit., p. 25.

[34] Rizzarelli underlines the double-nature of the character, linking it to the aforementioned painting and to the detail of the glasses. According to the scholar, "la lettura si complica, le parole si dispiegano in tutta la loro più feconda risonanza, implicando diversi livelli ermeneutici". See M. Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini*, cit., p. 33.

[35] As Traina points out, it is worth remembering that Sciascia is writing *Todo modo* "mentre matura l'esperienza del compromesso storico tra DC e PSI" and so the novel represents the ambiguity of the "solidarietà nazionale". See G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 22.

[36] After the aforementioned Piazza Fontana bombing, similar attacks took place in Gioia Tauro (July 22, 1970), in the police headquarters in Milan (May 17, 1973) and in Brescia (May 28, 1974).

[37] L. Sciascia, *Todo modo*, cit., p. 19.

[38] *Paradiso* I, vv. 79-81: "parvemi tanto allor del cielo acceso | de la fiamma del sol, che pioggia o fiume | lago non fece alcun tanto disteso". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[39] L. Sciascia, *Todo modo*, cit., p. 52.

[40] *Paradiso* I, vv. 70-72: "Trasumanar significar *per verba* | non si poria; però l'essemplo basti | a cui esperïenza grazia serba". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[41] L. Sciascia, *Todo modo*, cit., pp. 50, 70, 71.

[42] *Paradiso* XXXIII, vv. 133-136: "Qual è 'l geomètra che tutto s'affige | per misurar lo cerchio, e non ritrova, | pensando, quel principio ond'elli indige, | tal era io a quella vista nova". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[43] L. Sciascia, *Todo modo,* cit., p. 80.

[44] Not by Sciascia himself, who approved the plot changes of the filmic adaptation. See L. Sciascia, *Il mio 'Todo modo' e quello del film*, "L'ora", maggio, n. 5-6, 1976.

[45] J.J. Michalczyk, *The Political Adaptation: Rosi and Petri Film Sciascia*, "Annali d'Italianistica", vol. 6 (*Film and Literature*), 1988, p. 229. See also L. Donghi, *L'utopia grottesca: 'Todo modo' e l'apocalisse della DC,* in *Elio Petri, uomo di cinema. Impegno, spettacolo, industria culturale*, Roma, Bonanno Editore, 2015, pp. 205-212.

[46] L. Portis, *The Director Who Must Not Be Forgotten*, "Film International 46", Vol. 8, n. 4, 2010. Giacomo Tagliani also highlights the heated political climate surrounding the release of *Todo modo* in G. Tagliani, *Estetiche della verità. Pasolini, Foucault, Petri*, Cosenza, Pellegrini Editore, 2020, pp. 179-185.

[47] J.J. Michalczyk, *The Political Adaptation: Rosi and Petri Film Sciascia*, cit.

[48] As Dante would have put it, "un loco d'ogni luce muto" (*Inferno* v, v. 28). D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[49] *Inferno* xxviii, vv. 139-142: "Perch'io parti' così giunte persone | partito porto il mio cerebro, lasso! | dal suo principio ch'è in questo troncone. | Così s'osserva in me lo contrapasso". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[50] The theme of metamorphoses, which Sciascia specifically linked to the Dantean *bolgia* of the thieves, in Petri is less focused but more generally pervasive throughout the film.

[51] Let's not forget Dante's 'theory of the two suns', both present in the third book of the *Monarchia* and in *Purgatorio* xvi, vv. 98-99: "l pastor che procede | rugumar può, ma non ha l'unghie fesse". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[52] *Inferno* xix, vv. 73-75: "Di sotto al capo mio son li altri tratti | che precedetter me simoneggiando, | per le fessure de la pietra piatti". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[53] No woman participates in the spiritual exercises: in 1970s Italy, power, in all its form, was still firmly being held by men.

[54] A glaring example can be found in the last *canto* of *Purgatorio*, when Dante employs the vague expression "cinquecento diece e cinque" which could translate into the latin word dvx. *Purgatorio* xxxiii, vv. 43-45: "Nel quale un cinquecento diece e cinque, | messo di Dio, anciderà la fuia | con quel gigante che con lei delinque". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[55] D. Rugo, *The Pedagoy of Political Film. Elio Petri's "Todo modo"*, "Studies in European Cinema", June 2015, Vol. xii, n. 2, pp. 106-117.

[56] My translation: "Hell is near, underground, we are in it, and I'm here to accompany you by hand".

[57] My translation: "We shall descend in order to ascend".

[58] E. Auerbach, *Studi su Dante*, cit.

[59] Dante's *Inferno* opens with Dante-character lost in a "selva oscura".

[60] Dante either presents a category of sinners as a whole (*canto* vii) or singles out specific individuals (as it happens often in the last circle, where the betrayers are punished).

[61] *Inferno* XVI, vv. 22-26: "Qual sogliono i campion far nudi e unti | avvisando lor presa e lor vantaggio, | prima che sien tra lor battuti e punti | così rotando, ciascuno il visaggio | drizzava a me". D. Alighieri, *Commedia*, cit.

[62] See D. Mondella, *L'ultima trovata. Trent'anni di cinema senza Elio Petri*, Bologna, Pendragon, 2013.

[63] In this regard, Dante's authority has vastly been used also over the course of the Italian political unification. See I. De Michelis, *Dante nel Risorgimento italiano*, "Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri", Vol. 9, 2012.

[64] As previously argued, both function as an adaptation *mise en abyme*.

[65] As defined by Umberto Eco in his *I limiti dell'interpretazione*, Milano, La Nave di Teseo, 2016.

"A TV Dante" tra aspetti figurali danteschi, videoarte, discorso sferico ėjzenštejniano e postmodernità

TERESA BIONDI

Introduzione

A TV Dante, serie televisiva scritta e diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips (1985-89)[1], è il primo caso compiuto di traslitterazione audiovisuale – come afferma lo stesso Greenaway[2] – dei primi 8 canti dell'*Inferno*[3], strutturata a partire da tre aspetti drammaturgici centrali nella *Commedia* di Dante e (ri)proposti alla base dell'interpretazione registica: la capacità figurale, il potenziale enciclopedico e l'universalità dei temi trattati. Questi aspetti, plasmati e ricreati in forma di videoarte, trasfigurati grazie alla grafica computerizzata e all'elaborazione delle immagini elettroniche della televisione del tempo, convergono in un 'diverso immaginario infernale' desunto da una rilettura attualizzata e storicamente contestualizzata del testo originale.

L'attualizzazione, nello specifico, propone eventi e simbologie che hanno caratterizzato la storia del Novecento, riletta, partendo dalla 'mente di Dante' o dalle forme allegoriche desumibili dal pensiero simbolico insito nei canti, in una chiave culturale che abbraccia i temi storico-filosofici della cosiddetta postmodernità – della quale, all'inizio degli anni Ottanta, si dibatteva in opposizione alla modernità[4] –, principalmente le teorie sulla destrutturazione delle "grandi narrazioni"[5]. Tale prospettiva narrativa, a vantaggio di nuove letture della Storia, è inoltre inclusiva di punti di vista interdisciplinari, un aspetto rimarcato dalla presenza in scena di esperti di varie aree scientifiche chiamati a recitare nei modi che spiegheremo più avanti. Anche la forma visiva è destrutturata e ricostruita in modo nuovo, non solo al fine di accentuare l'intento di ridefinizione dei punti di vista (o le interpretazioni nuove) sui fatti, ma anche per dar corpo all'idea

di Greenaway di creare un'arte in cui le immagini siano il principale strumento di comunicazione, nel complesso anche in grado di includere nella rappresentazione disparati aspetti figurali provenienti dal mondo delle arti ampiamente inteso, e con forme metadiscorsive incentrate sui diversi linguaggi della cultura visuale che ha contraddistinto l'ampliamento delle forme di comunicazione nel corso Novecento[6]. Proprio le espressioni artistiche, infatti, sono state anch'esse al centro delle teorie postmoderne direttamente riferite alla cultura visuale, inizialmente con attenzione ristretta al postmoderno architettonico come spiega Pravadelli[7], e successivamente, a partire dagli anni Novanta, con attenzione più consona al cinema, anche se con iniziale restrizione a quello americano[8].

Per Greenaway il nucleo centrale dell'arte filmica deve basarsi essenzialmente sulle immagini e sulla ricchezza espressiva della cultura visuale, di contro agli aspetti narrativi che invece contraddistinguono da sempre la storia del cinema, a suo parere negativamente, come ha rimarcato di recente[9]. Questa teoria spiega la scelta di adattare la *Commedia* a partire dal suo valore visuale, da rappresentare, come ha sempre fatto in ogni sua opera filmica, con la tecnologia più adatta a consentire la maggiore espressione visuale:

> La mia idea di cinema è quella di fare immagini sempre più grandi e rumorose. Ma è un problema di proporzioni, gli schermi televisivi stanno prendendo proporzioni maggiori, mentre quelli cinematografici rimpiccioliscono[10].

Inoltre, di contro alla varietà delle edizioni accademiche della *Commedia*, i due autori intendevano realizzare un audio-video-testo di tipo popolare e non accademico[11], fondato sulla visualizzazione dei concetti e non sulla narrazione, seguendo le direttive delle pratiche artistiche postmoderne che, anche nel cinema, avevano cominciato a mettere al centro della comunicazione la 'percezione esperienziale' (e dunque emozionale)[12] grazie a nuovi format che innovavano i modi del racconto. Per ottenere il potenziamento percettivo innanzitutto bisognava rompere le regole intrinseche ai generi, destrutturare il tempo e lo spazio, e favorire ibridazioni e innesti tra linguaggi mediali, specialmente dalla videoarte[13]. Tra i primi studiosi della Film Theory

che si sono occupati di analizzare lo 'scontro formale' tra moderno e postmoderno al cinema, Turim[14] sottolinea il tentativo del postmoderno di avvicinare arte e cultura popolare confondendo e ridefinendo le reciproche forme per ottenere una comunicazione dai toni pop. Ma per *A TV Dante*, purtroppo, nonostante l'impegno di democratizzazione, la regia ha incentrato la forma audiovisiva su una complessa modalità narrativo-rappresentazionale di non facile approccio per lo spettatore televisivo, basata su un'estetica della videoarte mai vista prima in televisione e inoltre in netta opposizione sia con le pratiche del racconto cinematografico classico, sia con quelle della modernità e della postmodernità cinematografica. Di quest'ultima sono comunque rinvenibili alcuni aspetti centrali quali il prevalere dell'aspetto visivo e figurale su quello letterario/narrativo, il metadiscorso sulle arti, l'intermedialità e finanche la forma del 'pastiche jamesioniano'[15].
A TV Dante, per raggiungere l'obiettivo di creare un'opera popolare, si fonda su un precedente lavoro di traduzione e illustrazione della *Commedia* realizzato dal pittore Tom Phillips[16], opera di chiaro impianto pop e postmodernista; il lavoro creativo di Phillips si basava sulla visualizzazione di temi e forme allegoriche della *Commedia* riattualizzate nella prospettiva formale della cultura audio-visuale più d'avanguardia in quegli anni. Di contro a tale innovazione estetica e formale, l'obiettivo drammaturgico è fondato sul rispetto assoluto dei temi danteschi e della multidimensionalità di senso intrinseca alla narrazione letteraria, al fine di riprodurre l'aspetto enciclopedico che ha reso l'opera di Dante materia intellettuale di alto valore espressivo e conoscitivo dell'essere umano. A tal complesso scopo la forma rappresentazionale scelta per questa operazione di differente adattamento della *Commedia* è costruita secondo logiche antinarrative che ben si correlano al discorso sferico ėjzenštejniano (come spiegato più avanti), e si connette sia al precedente lavoro artistico di Phillips, sia ai modi di riproduzione audiovisuale neo-avanguardista dei film di Greenaway[17] e della videoarte del tempo[18]. In tal prospettiva estetico-drammaturgica, le singole parti visive che arricchiscono l'inquadratura di più 'finestre/quadri audiovisivi' appaiono in relazione e in dialogo tra esse a partire da connessioni allegoriche e metaforiche da

comprendere sia nella totalità delle immagini, sia nella correlazione implicita con la recitazione del testo dantesco affidata alla voce di attori e personaggi del mondo della cultura e delle scienze.
Tale innovativa ridefinizione della *Commedia* ha dato seguito sin da subito a letture difformi della serie che ne hanno colto da un lato l'originalità espressiva e dall'altro la distanza dal testo originale, ma anche in tempi più recenti: ad esempio Simonelli[19] ne ha spiegato nuovamente la resa discorsiva come un'interpretazione critica che differisce notevolmente dalla fonte per motivi estetico-drammaturgici, ma infine in grado di produrre una particolare originalità espressiva; mentre per Taylor[20] si tratta di un tradimento dell'originale, difforme anche dall'intento di democratizzazione del testo voluta dai registi e responsabile di una nuova forma di provincializzazione della *Commedia*, resa in tal modo essenzialmente britannica e dunque autonoma dal testo originale.
Lo stesso Greenaway ha dichiarato recentemente[21] che i limiti di *A TV* Dante sono dati dalla forma poco commerciale e ancora troppo accademica, precisando però che per nessun motivo si dissocia dalle scelte estetiche e contenutistiche che contraddistinguono il linguaggio della serie.
Nonostante le diverse posizioni assunte dalla critica, e l'autocritica di Greenaway stesso, la serie resta un esempio unico di adattamento audiovisivo della *Commedia* ri-attualizzata nella forma neo-avanguardista della videoarte televisiva del tempo, in grado di rappresentare, nella visualizzazione innovativa costruita dai due autori, sia le intrinseche capacità figurali del testo originale, sia la sua capacità enciclopedica riprodotta nel discorso sferico e multisensoriale del linguaggio intermediale, rendendo in tal modo merito alla complessità della 'mente analitica' di Dante; quest'ultima, rivisitata a partire dalle ontologiche competenze archetipiche o universali nei calchi contemporanei della trasposizione novecentesca, ha prodotto una traslitterazione trans-storica e transculturale che appare, formalmente e contenutisticamente, quale espressione artistica (forma) e storico-culturale (contenuti) della postmodernità.

La capacità figurale: riformulazione e trasfigurazione nella videoarte e nella destrutturazione formale del multiscreen

La 'capacità figurale' della *Commedia* è da sempre alla base del suo successo transculturale e della sua intelligibilità globale[22]; mentre più recentemente, per tale capacità, Nuvoli[23] ha affermato che Dante può essere finanche considerato il primo sceneggiatore della Storia. Data la centralità di questo aspetto, da sempre studiato come la massima innovazione del linguaggio dantesco, per le celebrazioni dei 700 anni dalla morte di Dante il 2021 si è aperto con la mostra "*A riveder le stelle". Dante illustrato*: l'esposizione, proposta sul sito degli Uffizi, include 88 tavole illustrate di Federico Zuccari realizzate tra il 1586 e il 1588, digitalizzate in alta definizione e rese virtualmente immersive grazie alla possibilità dell'ipervisione che consente di ingrandire le immagini e muoversi visivamente nelle parti di ogni singola opera per poterne vedere i dettagli in modo nuovo[24]. Anche Greenaway e Phillips, nella loro riduzione televisiva, grazie all'uso della videoarte e della composizione di immagini sovrapposte e arricchite da parole, suoni e grafica digitale, intendono mostrare gli aspetti figurali della *Commedia* in un percorso audiovisuale in cui lo sguardo e i sensi dello spettatore, coinvolti in una moltitudine di immagini e suoni, interagiscono all'interno del quadro televisivo in modo nuovo e iperstimolante. Il punto di partenza sono le illustrazioni della *Commedia* prodotte nel corso del tempo[25] e altre forme di ricezione dell'opera nelle arti performative[26]; ma, principalmente, come anticipato nell'introduzione, la regia trae spunto dalle illustrazioni di Phillips[27]. Phillips, infatti, che lavorava da anni a una nuova forma di visualizzazione della *Commedia*, nel 1983 ha pubblicato la prima edizione del libro d'arte *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. A Verse Translation by Tom Phillips with Images and Commentary*[28]: si tratta di una traduzione arricchita da 138 disegni e illustrazioni realizzate nella forma del collage e di altre tecniche dell'arte figurale del tempo. L'opera, postmoderna e neo-avanguardista, presenta aspetti della Pop Art anglosassone legata alla riproduzione di oggetti-feticcio divenuti di uso di massa grazie all'esposizione mediale, forme iconiche e rielaborazioni di opere celebri usate alla stregua di citazioni tra le quali fumetti e icone media-

li e commerciali divenute 'manifesto della cultura visuale e pop', un insieme variegato di figure allegoriche alla base della produzione di mitologie mediali e consumistiche del Novecento.
A TV Dante, riprendendo tale immaginario iconico, si presenta dunque, in prospettiva meta-figurale e anti-narrativa, come un simulacro dell'inferno contemporaneo essenzialmente allegorico e rappresentazionale sia nelle immagini che nei suoni; e la correlata struttura audiovisiva a più livelli, basata sulla sperimentazione discorsiva di tipo iper-inter-testuale, si attesta principalmente nelle pratiche della videoarte degli anni Ottanta, e molto meno nella forma di prodotto televisivo nonostante produttivamente appartenga a questa categoria. I contenuti, infatti, sono strutturati in griglie audiovisive e polisemiche[29] cariche di immagini dentro immagini in cui implodono segni grafici, suoni e musiche, voci e dialoghi che rimandano a schemi logici e significati non sempre esplicati in primo piano nella recitazione del testo dantesco, ma celati in forme intermediali ibride, destrutturate come in un puzzle da ricomporre e interpretabili dallo spettatore solo connettendo tutte le parti visive e sonore che definiscono la drammaturgia di questa nuova, e unica, forma d'arte televisiva.
A TV Dante può quindi essere definito come un audio-video-testo formalmente innovativo[30] che condensa una molteplicità di contenuti di tipo storico-filosofico, ma anche socio-antropologico, legati alla cultura del Novecento come vedremo più avanti, e di forme drammaturgiche ed estetiche legate alla storia dell'arte e all'uso dell'elettronica combinata a strumenti digitali anch'essi molto innovativi per l'epoca[31]. Questa ridefinizione delle immagini e dello spazio visivo ha il fine di produrre significati generati dalla sovrapposizione di quadri audiovisivi, contenenti a loro volta diversi piani narrativi arricchiti da didascalie, note e segni grafici che rimandano a simboli e metafore innestate sulla parola/lettura, o recitazione, della *Commedia*. Ne consegue che l'audio-visione di ogni multiquadro 'esplode' nella molteplicità di livelli del racconto che destrutturano l'organicità dell'immagine televisiva a vantaggio di una trasfigurazione generata dalla moltitudine di immagini coordinate, direttamente in dialogo tra loro al fine di riprodurre il carattere enciclopedico della *Commedia*. Alla base delle

idee a supporto della costruzione dei multilivelli di immagini in *A TV Dante* vi è la rivoluzione tecnologica ed estetica degli anni Settanta, incentrata sugli sviluppi dell'immersività audiovisiva prodotta da effetti digitali che miravano a migliorare la percezione della profondità di campo e delle nuove forme di narratività, operazione in netto anticipo sul cinema digitale e sulle forme di ipermedialità odierne.
Altra fonte dalla quale i due autori traggono i riferimenti formali è la storia dell'arte. Si riscontrano influenze di autori cari specialmente a Greenaway come Masaccio e Francis Bacon, oppure forme visive ispirate alla Pop Art e in misura maggiore alla Body Art usata per creare le immagini dello sfondo, una figurazione realistica, quasi abominevole, di una moltitudine di corpi nudi evocanti le anime dell'inferno, sulle quali si innestano quadri visivi con altre immagini riferite a personaggi e situazioni che fanno evolvere il senso infernale e catastrofico dei fatti presentati.
Entrambi gli autori, dunque, in termini formali sono interessati al potenziale figurale della *Commedia*; mentre a livello contenutistico Greenaway è attratto principalmente dalle competenze 'enciclopediche' e da metafore e temi alla base del suo cinema come la corporeità, i peccati, la morte e l'omicidio, aspetti fondanti della sua poetica cinematografica a sua volta connessa alla *Commedia*[32]. Le influenze principali riguardano anche il simbolismo dei numeri – in particolare la trinità –, le forme di catalogazione che rimandano all'ossessione di riprodurre un ordine assoluto del mondo, una lezione che ha imparato dalla *Commedia* e che a suo avviso Dante stesso proponeva agli uomini del suo tempo[33]. Inoltre, per personalizzare ancora di più la serie, specialmente nei contenuti, Greenaway ha rintracciato e riproposto tutti i riferimenti dell'opera di Dante più ricorrenti nei suoi film, come ad esempio animali e corpi umani[34], ma anche temi simbolici legati alla creatività, al senso del tragico e specialmente alla morte[35]. Altro aspetto figurale che ha influenzato le sue opere è l'immaginario medievale come proposto nella *Commedia*[36].
Il testo letterale dantesco, trasposto anch'esso a partire dalla traduzione di Phillips, è recitato dagli attori attraverso lo sguardo in macchina. Dante è interpretato da Bob Peck, Virgilio da John Gielgud, Beatrice

da Joanne Whalley; mentre economisti, psicologi, zoologi, teologi, naturalisti, storici e altri scienziati, nonché personalità con notorietà mediatica come ad esempio David Attenborough, sono inseriti in riquadri con funzione di 'note a piè di pagina' per spiegare le connessioni tra la *Commedia*, la Storia e la cultura contemporanea, una struttura discorsiva utile a spiegare i potenziali atemporali dei temi danteschi, ma anche aspetto della serie riconosciuto da Farassino[37] come l'ennesimo elemento scolastico.

Nei modi registici appare inoltre evidente che Greenaway e Phillips allestiscono la forma artistica di una rappresentazione meta-televisiva come provano l'uso dello sguardo in macchina degli attori e i loro volti incorniciati in quadri dentro al quadro televisivo, evocando una retorica del linguaggio televisivo che appare però rinnovato, dinamico e in netto contrasto con la piattezza e la monotematicità dell'impianto visivo classico. Anche la scelta dell'uso sperimentale delle immagini elettroniche, elaborate grazie alla tecnologia digitale (principalmente il software *Paint-Box* della Quantel), risponde all'esigenza di rompere gli schemi di regia in uso, per comporre di contro dei quadri pittorici/audiovisivi in grado di portare lo spettatore in uno spazio ipermediale senza luogo e senza tempo, simulando una sorta di viaggio simbolico in una sorta di 'multiquadro d'arte contemporanea' (cubista, pop, strutturale, minimalista) che produce un'estetica figurale molto diversa dalle immagini dal vero tipiche della televisione e del cinema classico. Proprio le connessioni di senso prodotte dal rapporto dialogico tra i singoli quadri e il multiquadro che le contiene inducono a una logica complessa o 'discorso sferico', dimensione intellettuale fatta di significati simbolici e metaforici convogliati in un percorso cognitivo sovraccaricato da stimoli sonori, atto a far percepire in modo nuovo l'esperienza televisiva di azioni e situazioni che nel loro insieme riproducono temi filosofici e socio-antropologici che hanno contrassegnato il Novecento e l'avvento, sia nelle arti sia negli studi umanistici, della stagione culturale definita come da molti, a varie ragioni, postmodernità[38].

Il sapere enciclopedico della Commedia nel discorso sferico di "A TV Dante"

Nel corso della storia del cinema sono stati realizzati vari tentativi di riprodurre in forma filmica la *Commedia* o meglio parti di essa, e sin dai primi esperimenti gli autori hanno scelto di trasporre principalmente l'*Inferno* e non gli altri canti[39]. Ma, nonostante la varietà di adattamenti realizzati fino a oggi, data la complessità dell'opera, la ricchezza dei temi trattati, delle storie e dei personaggi contenuti, è sempre stato difficile, se non impossibile, realizzare un adattamento fedele e completo; al tempo stesso temi e aspetti singoli sono diventati spesso fonti di ispirazione per film, serie televisive, *anime*, giochi e altre forme di narrazione mediale, come nel caso di *A TV Dante*.

Nello specifico della serie inglese, infatti, i due autori intendevano potenziare la parola di Dante riconfigurandola e attualizzandola nella forma che più si addice alla sua transcodificazione in altro canone[40]: il linguaggio audiovisivo, formalmente espressivo del realismo figurale dell'opera.

Greenaway, innanzitutto, reputa prioritario il valore comunicazionale delle singole immagini, che costruisce con cura e dettagli anche in profondità di campo, e come in pittura concepisce ogni inquadratura come una forma d'arte finita degna di autonomia espressiva; inoltre, come in letteratura, grazie al montaggio (interno ed esterno) costruisce discorsi molto ampi strutturando in modo coordinato le singole immagini, con il fine ultimo di riprodurre il senso dialogico dato dalle connessioni tra esse (montaggio intellettuale) e conseguentemente il valore enciclopedico espresso dall'opera finita, proprio come nella *Commedia*.

Il multiscreen, a sua volta, definendo un vero proprio montaggio interno al quadro (ed elettronico) – che si somma al montaggio esterno o classicamente inteso –, implementa i potenziali espressivi dell'aspetto figurale, producendo da un lato una resa visuale molto simile al collage di immagini e segni grafici che Phillips usa nel suo libro d'arte[41], mentre da un altro lato, in una prospettiva storico-filosofica più ampia, innesca i vari livelli narrativi che inducono il discorso sferico, concretizzando con questa scelta estetica e formale l'omoni-

ma forma cinematografica che Ėjzenštejn nel 1930 aveva spiegato nel saggio-conferenza *The Dinamic Square* e cercato di realizzare con il progetto filmico *Glass House*[42]. Il film, purtroppo mai realizzato, era pensato come sperimentazione delle tecniche di 'allargamento dello sguardo meccanicamente riprodotto' in corso proprio in quegli anni, e mirava alla costruzione di una visione 'radiografica':

> Al di là della trama, continuamente rivisitata, ciò che più colpisce del lavoro eisensteiniano è la libertà della cinepresa, il suo modo di guardare quasi 'radiografico' alla Moholy-Nagy, che avrebbe dovuto portare lo spettatore a un totale 'straniamento', in quanto sottoposto a un continuo cambio di punto di vista: "Des angles de vue absolument nouveaux"[43].

Proprio in relazione al concetto di 'sguardo radiografico' della macchina da presa, Somaini – che ha dedicato anche un libro al progetto *Glass House*[44] – ha ricordato le intenzioni creative di Ėjzenštejn in relazione alle possibilità di manipolare le dimensioni dello schermo al fine di ottenere un potenziamento sia dei livelli espressivi e narrativi, sia della dinamicità dello schermo:

> Che *Glass House* fosse stato concepito da Ejzenštejn sin dall'inizio come un esperimento volto a rivoluzionare il modo tradizionale di intendere l'inquadratura e lo spazio cinematografico, attraverso un ripensamento della forma e delle dimensioni di quell'elemento fondamentale del dispositivo cinematografico che è lo schermo, emerge in tutta evidenza dalle note e dai disegni che ci documentano questo progetto. [...] il cinema doveva secondo Ejzenštejn rivedere i propri presupposti e adottare uno schermo di forma e dimensioni variabili: uno schermo che avrebbe saputo accogliere in sé tutti questi conflitti tra verticalità e orizzontalità grazie a una forma variabile che Ejzenštejn definisce con l'espressione "quadrato dinamico"[45].

Ma la più ampia teoria del discorso sferico, come spiegata da Ėjzenštejn, è basata sulla simultaneità di visioni di azioni che nel suo progetto *Glass House* accadono in un grattacielo-casa di vetro – "un cinéma à plusieurs points de vue, à multiples entrées"[46] –, le cui pareti e i piani trasparenti consentono, a chi si trova al suo interno, lo sguardo onnicomprensivo dei vari livelli/spazi visivi (piani e stanze). Le pareti e i piani, quali cornici di vetro/inquadrature, alla pari di una serie di schermi mostrano azioni di personaggi che agiscono (e

visivamente interagiscono) in spazi differenti, separati dalle stanze ma contemporaneamente connessi da una visione solidale/sferica; inoltre, in questo tipo di visione scenografica (e registica) anche chi guarda la casa da fuori vede tanto i singoli piani narrativi (stanze) quanto la totalità della storia (grattacielo-casa): dunque lo spettatore, che si trova di fronte a questo tipo di condizione visuale ampiamente prospettica o a 360°, percepisce anch'egli una condizione visuale sferica dalla quale desumere dei discorsi connessi che includono, per l'appunto, più livelli narrativi quanti sono i piani e le stanza della casa.
Inoltre, il progetto nella sua interezza, che abbraccia anche contenuti e intenti, consente di esplorare la genealogia delle teorie di Ėjzenštejn sul ruolo estetico e drammaturgico di "trasparenze e opacità nel cinema" come spiega Dottorini[47], al tempo stesso testimonianza del suo complesso concetto di "metodo"[48] nel quale si innesta pienamente il "pensiero sensoriale"[49].
L'esempio teorico appena riportato non costituisce il primo esperimento della storia del cinema fondato sulla moltiplicazione di quadri, punti di vista e cornici visive – già sperimentate nei film d'avanguardia degli anni Venti e con particolare successo nel capolavoro di Abel Gance *Napoléon* (1927), per poi divenire una pratica fondante della videoarte a partire dagli anni Sessanta[50] –, ma è sicuramente il più congeniale per definire il potenziale espressivo costruito da Greenaway e Phillips al fine di riprodurre la capacità figurale ed enciclopedica della *Commedia*. In altre parole si può affermare che la struttura drammaturgica di *A TV Dante* trova spiegazione nella teoria alla base del progetto *Glass House*, e che la stessa teoria di Ėjzenštejn, mai concretizzata dall'autore, si realizza formalmente in *A TV Dante*: l'immagine allegorica della casa di vetro, intesa come moltitudine di schermi contenuti in un solo spazio narrativo, 'rispecchia' la composizione audiovisiva del multiscreen, di fronte al quale lo spettatore, posto davanti a una moltitudine di stanze/schermi che si aprono davanti ai suoi occhi, vive un'esperienza immersiva stimolante a più livelli contenutistici e capace di produrre, nella percezione della totalità narrativo-espressiva data dal montaggio (interno ed esterno), il cosiddetto discorso sferico ėjzenštejniano, induttivo di più ragionamenti che si generano sia dai

singoli quadri, sia dai collegamenti tra essi e tra essi e il multiscreen.
Altro aspetto che accomuna il discorso sferico ėjzenštejniano e *A TV Dante* è di tipo contenutistico: la ridefinizione dello spazio cinematografico in *Glass House* mirava a creare una drammaturgia capace di metaforizzare, con l'allegoria della casa di vetro, la trasparenza della vita sociale e delle relazioni che si instaurano tra le genti che convivono in un dato contesto comune, in tal modo svelata nelle sue ontologiche e archetipiche derive disumane, lo stesso intento di Greenaway nel mostrare la disumanità contemporanea a partire da contesti sociali, e storici, degenerati nel corso del Novecento.
L'esperienza sferica connessa alla totalità di azioni che si svolgono nelle immagini di *A TV Dante*, pensata dunque come il modo più congeniale per far rivivere allo spettatore la complessità enciclopedica della *Commedia*[51], come anticipato nell'introduzione è infatti fondata sulla narrazione di fatti del Novecento di particolare valore storico e ideologico, a loro volta connessi a principi socio-filosofici alla base dell'avvento della già citata postmodernità e traslitterati in simulacri audiovisivi delle derive nazionalistiche e degli abusi di potere più 'demoniaci del secolo' come spiegheremo nel prossimo paragrafo, un tipo di interpretazione della *Commedia*, e della Storia, che ha reso la televisione pubblica inglese spazio altamente qualificato di cultura e metacultura del tempo, nonché spazio di divulgazione popolare della videoarte.

L'attualità della Commedia o 'l'inferno del secolo breve'

La *Commedia* è sempre stata una fonte inestimabile di aspetti allegorici e figurativi divenuti matrici ineludibili dell'immaginario collettivo riferito al mondo dell'aldilà, a sua volta fonte di interesse cruciale nelle narrazioni filmiche derivate, principalmente incentrate sull'immaginario infernale, sia nella forma autoreferenziale circoscritta alla descrizione dantesca e con chiari intenti filologici, sia nelle più disparate attualizzazioni applicate a generi cinematografici canonici oppure a forme sperimentali innovative come *A TV Dante*, che ricalca la forma della *Commedia* per generarne una simile ma di tutt'altra

materia espressiva, anche dal punto di vista dei personaggi e dei fatti rappresentati.
A TV Dante usa le allegorie dell'*Inferno* dantesco come lenti di ingrandimento capaci di mostrare i contenuti delle "pieghe della storia ufficiale" o degli "interstizi della cultura" nella famosa definizione di Bhabha[52], una visione socio-antropologica atta a svelare le ragioni demoniache che nel corso del Novecento hanno motivano il concretizzarsi di 'situazioni infernali' anche dalla portata mortale incommensurabile, come ad esempio nei casi della bomba atomica e dei genocidi.
L'opinione di Greenaway sulla Storia ufficiale è che non esiste la realtà storica, ma solo forme soggettive di racconto di determinati fatti[53]: con *A TV Dante*, infatti, propone nuovi punti di vista a partire dalla visualizzazione di situazioni legate a fatti storici di importanza cruciale, senza pretendere mai di mostrare verità assolute ma di evocare, allegoricamente (come fa Dante nella *Commedia*), il dramma della disumanità, rappresentato in una complessa 'simbolica' audiovisuale dei maggiori mali del Novecento. Le immagini della realtà, se esistono, secondo Greenaway – così come proposto già nel 1921 nella teoria sull'isomorfismo delle immagini di Wittgenstein[54] –, si formalizzano tramite il linguaggio e il pensiero, e non nelle cose: ovvero, in altre parole, non esiste una realtà oggettiva poiché il mondo non è l'insieme delle cose ma dei fatti; e i fatti sono a loro volta determinati dalla percezione di ognuno, e costantemente ridefiniti e ibridati dalle forme narrative che, tramite i racconti, per loro ontologia cognitivo-percettiva, ne decurtano la veridicità o presunta oggettività. Per tali motivi Greenaway predilige l'approfondimento degli aspetti figurali e delle tecniche di rappresentazione di contro alla narrazione, con l'obiettivo di 'visualizzare i fatti' come fa anche Dante nella *Commedia*, l'unico modo, a suo parere, per avvicinarsi alla riproduzione del 'vero umano' attraverso forme e linguaggi delle arti: la pittura, il disegno, il cinema, il teatro e ogni altra forma di riproduzione visuale basata sulle immagini mentali degli autori, e dunque espressione diretta di punti di vista soggettivi.
Proprio agli inizi degli anni Novanta alcuni scritti celebri della postmodernità rivedono anche i metodi della vecchia storiografia che

Greenaway stesso intende eludere: ad esempio Hobsbawm[55] propone la teoria del "secolo breve", nuova visione sintetica e interstiziale dei fatti storici che vanno dal 1914 al 1991, della quale *A TV Dante*, specialmente per alcuni temi come le guerre e i nazionalismi, sembra essere una sorta di anticipazione o di paratesto involontario, a partire dalla selezione e sintesi visuale degli aspetti più 'infernali' del Novecento; inoltre è interessante notare come il senso di ogni puntata sembra essere più vicino alla saggistica filosofica che al racconto letterario (*Commedia* inclusa) o filmico, e quanto alcuni significati sembrano derivare dalle teorie di Lyotard[56] sulla crisi delle "grandi narrazioni"; mentre l'uso di nuove tecnologie a servizio della rappresentazione audiovisiva di fatti del Novecento sembra visualizzare i principi di Bauman[57] sulla perdita della razionalità umana connessa alla violenza indotta dalle trasformazioni industriali e tecnologiche che hanno contraddistinto i falsi avanzamenti sociali del cosiddetto 'secolo breve' (es. industria delle armi pesanti), alla base di genocidi come l'Olocausto. Inoltre, è importante precisare che la *Commedia* e il Novecento hanno anche un altro legame implicito o di interdipendenza culturale reciproca, o consustanziale, in quanto il secolo in questione costituisce l'epoca indiscussa dell'avvento della cultura visuale e della conseguente globalizzazione dei contenuti mediali, fenomeni che hanno divulgato ed espanso in modo nuovo e capillare anche i temi e le derivazioni multidisciplinari del testo dantesco e di ogni sua nuova forma di riproduzione mediale e intermediale[58], rigenerandone l'immagine e i contenuti con approfondimenti senza precedenti storici, come mostra proprio *A TV Dante*. Nella serie, infatti, l'attualità dei contenuti si dimostra plasmabile nelle varie discipline scientifiche chiamate in causa dai vari testimonial/attori, finanche interpretabile secondo una prospettiva socio-antropologica olistica o quale mappa di caratteri universali della cultura, caratteristiche archetipiche e matrici di immaginari legati al sesso, al potere e alla violenza capaci di spiegare comportamenti di ogni epoca, come provano i fatti del Novecento mostrati nella serie ma emblematici sia della cultura degli anni in cui sono accaduti, sia di temi e comportamenti infernali contenuti, in altra forma, nella *Commedia* e dunque appartenenti anche al passato.

L'attualità, posta in incipit alla serie, appare anche come discorso metanarrativo, annunciato da Phillips in apertura del primo episodio, dove, con lo sguardo in macchina diretto allo spettatore, afferma perentoriamente: "A good old play always is a blank for new things". Lo scopo di questa frase è di avvalorare l'attualità della *Commedia* ma anche di annunciare l'originalità della nuova opera, un modo per esplicitare che non si tratta di un'interpretazione filologica del testo ma di una rilettura attualizzata basata sulla visualizzazione, complessa e antropomorfica, dei concetti portanti. Le immagini, di fatto, hanno una pura funzione di rivitalizzazione del senso o dell'insieme dei significati contenuti nell'opera originale, visualizzati e attualizzati attraverso eventi tratti da un vasto materiale d'archivio del Novecento e da una rielaborazione artistica d'immaginari attuali che hanno una forte valenza simbolica per la cultura moderna e post-moderna: la selva oscura è una moderna metropoli; l'inferno è il mondo nazista, l'Olocausto, la bomba atomica; la vastità dell'inferno è riproposta in gruppi di fotografie tratte da schedari di polizia; immagini di sconvolgimenti atmosferici e devastazioni ambientali sono simboliche dell'impervia condizione disumanizzata in cui versa l'esistenza umana nell'attualità; immagini di ecografie cardiache e di radiografie mediche rappresentano sia la tecnologia in grado di scansionare e riprodurre i segni della vitalità degli uomini, sia l'emotività dei personaggi in momenti tragici, drammatizzati dal battito cardiaco accelerato; immagini tratte da vecchi cinegiornali mostrano personaggi che hanno segnato le sorti del secolo come Mussolini, Papa Pio XII e Papa Giovanni XXIII, o anche momenti particolari che hanno ridefinito l'immaginario collettivo, storico e sociale di popoli di diverse nazioni come le occupazioni sessantottesche, le manifestazioni di strada per la lotta dei diritti umani e razziali, e altro ancora riguardante anche il tema della globalizzazione come studiato nella prospettiva formale e contenutisticamente 'complessa' della citata cultura postmoderna.

Al tempo stesso emergono matrici formali della videoarte, che in tal caso usa allegorie visive per evocare i contenuti della *Commedia* in modo innovativo e molto arguto, come riassume Amaducci nella descrizione che segue, in cui riporta alcune metonimie figurali che

contraddistinguono l'estetica visuale (anti)narrativa e distopica di *A TV Dante*:

> I filmati d'archivio servono a descrivere alcuni ambienti, come immagini di repertorio di bufere e tempeste sono funzionali a descrivere la pena dei lussuriosi, mentre grafici con informazioni mediche o immagini al microscopio di batteri vengono usate per descrivere lo 'stato di salute' di Dante o per identificare l'infezione del male come un fenomeno intimo e intrinseco all'essere umano. I piccoli set, dichiaratamente artificiali e circondati dal buio, servono a descrivere l'atmosfera chiusa e claustrofobica di un non-luogo. Vi sono continue contaminazioni con la contemporaneità: la discesa agli inferi viene visualizzata attraverso l'immagine di un montacarichi, e arditi accostamenti simbolici, come avviene nel V canto, dove il personaggio di Francesca è associato a quello di Eva, entrambe legate dal coraggio di rompere le catene delle regole precostituite[59].

Ma più in generale, nell'intera serie, le immagini sono spesso il simbolo 'dell'inferno in terra' e si popolano di luoghi di morte e di distruzione, nonché di esseri umani al tempo stesso esseri demoniaci che hanno soppresso la capacità di percepire il senso del male, evocando una prospettiva ideologica che non presenta alcuna soluzione propositiva ai problemi dell'uomo, affermando inoltre, indirettamente, l'impossibilità dell'esistenza del paradiso[60]. Da questo punto di vista deriva una visione negativa e fallace di *A TV Dante*, legata anche a quello che appare come un adattamento forzato al Novecento, secolo non paragonabile ai tempi di Dante. Ma la questione più cruciale nella teoria di un allontanamento radicale dal testo dantesco resta comunque la negazione assoluta del 'paradiso in terra': ovvero, secondo Taylor[61], riportando la simbologia dell'inferno alla realtà storica del Novecento, e negando ogni elemento di salvezza umana o di paradisiaca condizione, si stravolge il pensiero di Dante e il significato della *Commedia*, che prevedeva invece la possibilità di scegliere la giusta strada per assurgere al paradiso.

A TV Dante, infine, tra potenziali formali ed espressivi e limiti drammaturgici, nel quadro delle più recenti interpretazioni critiche è tuttora una serie descritta come esempio ben riuscito di "rimetabolizzazione" della *Commedia*[62], forma esemplare di sperimentazione intermediale capace di produrre ulteriori studi nella direzione della rilettura

o adattamento dell'opera originale in più forme e linguaggi visuali e audiovisuali[63], riscoperti e analizzati da nuovi punti di vista interdisciplinari proprio in occasione delle variegate celebrazioni dantesche ancora in pieno svolgimento.

[1] Produzione: Channel 4 Television Corporation. La versione europea in DVD è distribuita da Digital Classics DVD (www.digitalclassics.co.uk); mentre quella americana da Films Media Group (www.films.com). Versione on-line su UbuWeb: <https://www.ubu.com/film/greenaway-phillips_dante.html> (ultima consultazione 29/09/2021).

[2] Cfr. P. Greenaway, [intervista del 26/05/2017] <https://www.youtube.com/watch?v=o-DdP2qrh3o> (ultima consultazione 29/09/2021).

[3] Il progetto *A TV Dante* è composto dalla puntata pilota *Dante. The Inferno. Canto V*, (15', 1985) e dalla serie *Dante. The Inferno. Cantos I-VIII* (10' circa a puntata, 1988). In seguito il progetto è stato affidato a Raúl Ruiz, che ha adattato i canti successivi fino al XIV, e si è concluso nel 1992.

[4] Cfr. J. Habermas, S. Ben-Habib, *Modernity versus Postmodernity*, "New German Critique", n. 22, 1981, pp. 3-14.

[5] Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2008 [1979].

[6] Cfr. F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005; A. Pinotti, A. Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016; M. Cometa, *Cultura visuale*, Torino, Einaudi, 2020.

[7] Cfr. V. Pravadelli, *Postmoderno e nuova spettatorialità*, in G. De Vincenti, E. Carocci (a cura di), *Il cinema e le emozioni*, Roma, Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo, 2012, pp. 379-397.

[8] Cfr. *ibid.*

[9] Greenaway, cfr. intervista citata in nota 2.

[10] Cfr. L. Ceretto, *Il testo è un'immagine. Conversazione con Peter Greenaway* [intervista del 24 giugno 2000], "Primi Piani. Rivista di cinema e letteratura" [on-line], n. 1, settembre 2016, <https://primipiani.wordpress.com/numeri-della-rivista/i-peter-greenaway/il-testo-e-unimmagine-conversazione-con-peter-greenaway/> (ultima consultazione 30/09/2021).

[11] Cfr. intervista citata in nota 2.

[12] Cfr. S. Shaviro, *Le Cinematic Body*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993; L. Jullier, *L'écran post-moderne. Un Cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997; tr. it. *Il cinema postmoderno*, Torino, Kaplan, 2006.

[13] Cfr. A. Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, Kaplan, 2018.

[14] Cfr. M. Turim, *Cinemas of Modernity and Postmodernity*, in I. Hoesterey (ed.), *Zeitgeist in Babel: The. Postmodernist Controversy*, Bloomington, Indiana University Press, 1991, pp. 177-189.

[15] Per una precisa ricognizione degli studi sul postmoderno nel cinema si rimanda

agli studi Veronica Pravadelli, il già citato saggio del 2012 e il volume *Dal Classico al postmoderno al Global. Teorie e analisi delle forme filmiche*, Venezia, Marsilio, 2019.

[16] Cfr. T. Phillips, *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. A Verse Translation by Tom Phillips with Images and Commentary*, London, Talfourd Press, 1983.

[17] Cfr. G. Bogani, *Peter Greenaway*, Milano, Il Castoro, 1995; D. De Gaetano, *Il cinema di Peter Greenaway*, Torino, Lindau, 1995.

[18] Cfr. V. Valentini, *Videogenia di Peter Greenaway*, "Bianco e Nero", n. 1, 1998; S. Lischi, *Visioni elettroniche*, Roma, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Edizioni di Bianco e Nero, 2001; Id., *L'alfabeto TV: Greenaway in video*, "Cineteca", n. 7, 1995.

[19] Cfr. G. Simonelli, "*Questo tuo grido farà come vento". Le trasposizioni di Dante dal cinema muto alla televisione di Roberto Benigni*, "Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica", vol. XXXII, n. 61-62, 2011, pp. 253-261.

[20] Cfr. A. Taylor, *Television, Translation, and Vulgarization: Reflections on Phillips' and Greenaway's A TV Dante*, in *Dante, Cinema, and Television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, pp. 145-152.

[21] Cfr. intervista citata in nota 2.

[22] Cfr. E. Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2017 [1963]; Id., *Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 2000 [1946].

[23] Cfr. G. Nuvoli, *Il primo sceneggiatore. Dante, quanti film dentro una Commedia*, "Bianco e Nero", n. 752, 2014, pp. 21-33.

[24] Cfr. <https://www.uffizi.it/mostre-virtuali-categorie/a-riveder-le-stelle> (ultima consultazione 29/09/2021).

[25] Cfr. L. Battaglia Ricci, *Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del 'dante illustrato*', "Italianistica. Rivista di Letteratura Italiana", Vol. 38, n. 2, 2009, pp. 39-58; Id. *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 2018; A. Amendola, M. Tirino, *Il filtro di Dante: l'impronta di Gustave Doré dal cinema muto al digitale*, "Dante e l'arte", n. 3, 2016, pp. 11-38.

[26] Cfr. A. Braida, L. Calé (a cura di), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Ashgate, Burlington, 2007.

[27] Cfr. T. Kretschmann, *A TV Dante – Cantos I-VIII (1989) by Peter Greenaway and Tom Phillips. A symbolical translation of Dante's Inferno for television*, "Dante e l'Arte", n. 2, 2015, pp. 227-254.

[28] Cfr. T. Phillps, *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. A Verse Translation by Tom Phillips with Images and Commentary*, cit.; versione on-line: <http://www.tomphillips.co.uk/works/artists-books/item/5287-dantes-inferno> (ultima consultazione 29/09/2021).

[29] Cfr. L. Calè, *From Dante's Inferno to a TV Dante: Phillips and Greenaway remediating Dante's Polysemy*, in A. Braida, L. Cale (eds.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, cit., pp. 177-192.

[30] Cfr. P. Scremin, *A TV Dante, un videotesto sulla pagina dantesca*, "Cinema & Cinema", n. 62, settembre-dicembre, 1991, pp. 151-153.

[31] Cfr. M.M. Gazzano, *Il cinema sulle tracce del cinema: dal film alle arti elettroniche, andata e ritorno*, "Bianco e Nero", n. 554-555, 2006.

[32] Cfr. G. D'Errico, *L'infernale ossessione di Peter Greenaway*, "Dante: Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri", n. 9, 2012, pp. 87-104.

[33] Cfr. intervista citata in nota 2.

[34] Cfr. E. Fiorini, *Il maschile, il femminile e la morte nell'opera di Greenaway*, "Cinema Nuovo", maggio-giugno, 1991; A. Samueli, *Lo zoo decomposto*, "La Cosa Vista", n. 11-12, 1989.

[35] Cfr. A. Woods, *A New 'Inferno': Tom Phillips's Dante*, "The Cambridge Quarterly", vol. 18, n. 1, 1989, pp. 98-104.

[36] Cfr. M. Gragnolati, *Experiencing the Afterlife: Soul and Body in Dante and Medieval Culture*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2005.

[37] Cfr. A. Farassino, *Dante nel cinema moderno e contemporaneo*, in G. Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, Ravenna, Longo Editore, 1996, pp. 89-90.

[38] Cfr. G. Morra, *Il quarto uomo: postmodernità o crisi della modernità?*, Roma, Armando Editore, 1992.

[39] Cfr. G. Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit.; A. Iannucci (ed.), *Dante, Cinema, and Television*, Toronto, University of Toronto Press, 2004; M. Aghemo, *Dante e la Commedia nell'immaginario del cinema e della televisione*, in T. Biondi (a cura di), *Greenaway's D.A.N.T.E. Dante Audiovisivo nella Televisione Elettronica*, Atripalda (AV), Mephite, 2008, pp. 53-65; A. Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, "L'Alighieri", n. 35, 2010, pp. 45-74, riedito in Id., *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino, 2013, pp. 145-180; S. Lazzarin, J. Dutel (a cura di), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli, 2018. Cfr. anche <https://www.danteeilcinema.com/> (ultima consultazione 29/09/2021).

[40] Cfr. A. Amaducci, *'A TV Dante-The Inferno' di Peter Greenaway e Tom Phillips: la rappresentazione audiovisiva di un testo classico*, in *Dialoghi con Dante: riscritture e ricodificazioni della Commedia*, Torino, Edizioni Storia e Letteratura, 2007, pp. 1-10.

[41] Cfr. M. Fusillo, M. Petricola, *Into the Video-Inferno. Vertical Television, Experimental Seriality and the Moving Collage*, "Betweeen", Vol. x, n. 20, 2020, pp. 299-328.

[42] Cfr. S.M. Eisenstein, *Glass house: du projet de film au film comme projet*, par F. Albera, Dijon, Presses du Réel, 2009. Per consultare l'introduzione di Albera : <https://www.lespressesdureel.com/EN/file/ouvrage/1134/extrait_pdf_1134.pdf> (ultima consultazione 29/09/2021).

[43] M. Puliatti, *Il luogo della trasparenza. Glass House di S.M. Ejzenštejn*, "FuoriAsse", n. 22, aprile 2018, p. 23.

[44] Cfr. A. Somaini, *La Glass House de Sergueï Eisenstein: cinématisme et architecture de verre*, Paris, Editions B2, 2017.

[45] A. Somaini, *Lo schermo come quadrato dinamico e l'architettura di vetro*, "Rivista di Estetica", n. 55, 2014, pp.155-167; cfr. <https://journals.openedition.org/estetica/993> (ultima consultazione 30/09/2021).

[46] *S.M. Eisenstein: Glass house: du projet de film au film comme projet*, cit., p. 8.

[47] Cfr. D. Dottorini, *Glass House. Trasparenze e opacità del cinema*, "Fata Morgana", n. 3, Pellegrini, 2007, pp. 45-54.

[48] Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Il metodo*, vol. I, a cura di A. Cervini, Venezia, Marsilio, 2020.

[49] Cfr. R. De Gaetano, *La vita e le forme*, "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.it/il-metodo-ejzenstejn-alessia-cervini/> (ultima consultazione 30/09/2021).

[50] Cfr. A. Amaducci, *Videoarte*, cit.

[51] Cfr. T. Biondi, *Greenaway's D.A.n.T. E. Dante Audiovisivo nella Televisione Elettronica*, cit.

[52] Cfr. K. H. Bhabha, *The Location of Culture*, New York, Routledge, 1994.

[53] Cfr. P. Greenaway, [intervista del 03/06/2016]: <https://www.youtube.com/watch?v=t-KRr3E9XQs> (ultima consultazione 29/09/2021).

[54] Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A.G. Conte, Torino, Einaudi, 2009.

[55] Cfr. E.J. Hobsbawm & M. Cumming, *Age of Extremes: The Short Ttwentieth Century, 1914-1991*, London, Abacus, 1995.

[56] Cfr. J.F. Lyotard, *La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, cit.

[57] Cfr. Z. Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1989.

[58] Cfr. A. Audeh, N. Havely, N.R. Havely (eds.), *Dante nel lungo diciannovesimo secolo: nazionalità, identità e appropriazione*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

[59] A. Amaducci, *Videoarte,* cit., p. 132.

[60] Cfr. A. Casadei, *Dante. Interpretare la 'Divina Commedia'*, Milano, Il Saggiatore, 2020.

[61] Cfr. A. Taylor, *Television, Translation, and Vulgarization: Reflections on Phillips' and Greenaway's A TV Dante*, cit.

[62] Cfr. O. Affuso, E. Giap Parini, *Rimetabolizzare Dante e il suo Purgatorio tra cinema, letteratura e altri media*, "Italian Studies in Southern Africa", vol. 33, n. 1, 2020, pp. 81-109.

[63] Cfr. A. Casadei, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, il Saggiatore, 2021; Id., *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)*, "L'Alighieri", n. 51, 2010, pp. 45-74; A. Casadei, P. Gervasi, *La voce di Dante. Performance dantesche tra teatro, TV e nuovi media*, Roma, Sossella Editore, 2021.

Intraducibilità e ipertraducibilità della Divina Commedia. Volti e Danti nel cinema contemporaneo

BRUNO SURACE

Dante al cinema: dall'Inferno al Development Hell

Opera letteraria fondamentale della storia umana, la *Divina Commedia* si relaziona con il cinema in una maniera duplice e apparentemente paradossale[1]. Una farragine di film piuttosto ricca e, dato rilevante, eterogenea, tenta invero di trasporla costantemente, dal cinema delle origini ad oggi[2], tanto fedelmente quanto nell'esercizio della libera interpretazione; tuttavia i risultati appaiono sempre marginali, esclusi dal novero della memorabilità, transitori. Ponendola in termini un po' qualunquistici ma di immediata comprensibilità: è difficile che qualcuno risponda che il suo film preferito è una rivisitazione del poema dantesco. Come se – ed è questa una delle prime ipotesi che muoviamo – il testo di partenza, la *Commedia*, sia consustanzialmente refrattario alla traduzione, tanto più se intersemiotica, come nel passaggio dal testo poetico ad altre forme di linguaggio[3].

In effetti il giogo che bisogna affrontare quando si tenta di trasformare la *Commedia* o alcune delle sue parti in cinema è proprio quello di lavorare su un testo la cui 'pienezza' e armonia si rendono in qualche modo intoccabili, così da produrre qualcosa che è, semplicemente, 'imparagonabile' (e quindi al massimo 'ispirato a'). Se, per intenderci, appare legittimo nell'universo discorsivo delle interpretazioni testuali rivolgere quesiti del tipo 'è meglio il libro o il film?' quando si parla di altre opere derivative, questo tipo di domande per Dante, semplicemente, non si pone. La *Commedia* gode, almeno ad oggi, di una sorta di statuto semiotico bipolare: essa è intraducibile, e per questo è necessariamente iper-tradotta, cioè progressivamente derivata, 'rivisitata' (formula che si dà come dichiarazione preliminare di un'infedeltà vo-

luta). È il fatto che sia la prima cosa a rendere conseguente la seconda. E lo è, hjelmslevianamente[4], nell'intreccio stretto (così come accade, in effetti, per l'esegetica dei testi sacri) fra sostanza dell'espressione – l'esemplare endecasillabo, la costruzione per canti e cantiche, la struttura a rime incatenate, l'estensione, la mirifica cornucopia lessicale – e del contenuto – il sistema straordinariamente stratificato di livelli di lettura che lo stesso Dante, in una finissima estrinsecazione dell'*intentio auctoris*, già esplicitava nell'Epistola a Cangrande, aprendo la strada a una fitta tradizione esegetica segnata da momenti altissimi, come per l'applicazione della celebre interpretazione figurale operata da Auerbach[5]. Questa capacità del testo di suscitare un tale dispiegarsi interpretativo è così opposta a una sua sorta di corazzatura, un'aura sacrale: la *Commedia* è una monade per sé, che non si traduce ma, al più, si traspone; trasporre la *Commedia* è, sempre, un esercizio parafrastico e perifrastico, un'ecfrasi premessa da una connaturata parzialità.

Se si parte da una delle prime occorrenze cinematografiche della *Commedia* se ne ha subito un saggio. *L'inferno* di Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e Adolfo Padovan (1911), è anzitutto, così come da titolo, incentrato sulla prima cantica. Così sarà per la stragrande maggioranza delle traduzioni filmiche dantesche, a seguire una sorta di tradizione tacita (ed equivoca) che vede nell'*Inferno* il soggetto più fascinoso, intellegibile, visivo e in qualche misura 'cinematografabile' (convinzione questa già rivelatrice). Il film, della durata di poco più di un'ora, fa uso di gran copia di effetti speciali e segue pedissequamente la narrazione dantesca dalla discesa negli inferi fino alla fine della cantica. La traduzione è rivolta esclusivamente alla diegesi, e anche questo sarà un trend destinato a reiterarsi stancamente. La struttura poetica della *Commedia*, basilarmente composta da terzine incatenate di endecasillabi, ma poi anche impreziosita da un coacervo di soluzioni quali rime interne, enjambement, figure retoriche e stilistiche di ogni foggia, mai fini a se stesse e sempre legate a doppia mandata con il livello contenutistico, è *de facto* sacrificata. È evidente l'impoverimento di fondo, che si evince ancora di più dal lavoro sulle didascalie. Se infatti è una sfida ancora mai affrontata quella di rendere il piano enunciativo dell'opera letteraria in forma cinematografica

(cioè di fatto tradurre la struttura poetica secondo qualche modalità del linguaggio cinematografico), nemmeno sulla didascalia si sceglie di mantenere il verso dantesco, ma al contrario compare una sorta di prosa che ha l'esclusiva funzione di contestualizzare gli episodi che si susseguono, fornendo peraltro dei cenni di esegesi deittica. Cioè, ad esempio, asserendo che il viaggio di Dante negli inferi è scaturigine del suo amore per Beatrice, la quale nei fatti compare effettivamente nel canto II dell'*Inferno*, ma assume ruolo esplicito solo nel *Paradiso*, dove diviene guida di Dante, dopo un'altra comparsa nel canto XXX del Purgatorio. Il film coevo ed omonimo *L'inferno* di Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo segue un protocollo simile, riducendo nello spazio temporale canonico di un film delle origini (poco più di 15 minuti) la struttura della cantica ai suoi episodi significativi. Va da sé che questo sistema è da contestualizzarsi rispetto alla storia mediale del cinema: siamo negli anni del passaggio dalle origini all'integrazione narrativa, e non si può pretendere ancora un complesso livello di organicità diegetica.

Tuttavia come per il caso precedente non si può che constatare una certa depauperazione rispetto all'opera originaria, incapsulata in piccoli momenti che appiattiscono la forma sul contenuto, e il contenuto su se stesso ai suoi minimi termini. Questa considerazione, è bene precisarlo, vale solo nel momento in cui si indulge in un'analisi comparatistica (ma come farne a meno?), e non è da intendersi come giudizio di valore sui film in quanto tali, che invece considerati isolatamente, senza porsi il problema del confronto con la fonte letteraria, si rivelano di pregio. E simili considerazioni possono essere mosse rispetto alla lunga lista di Divine Commedie cinematografiche che si susseguono nella storia del cinema le quali, in virtù di una sorta di autocoscienza man mano assimilata e come a difendersi, appaiono vieppiù progetti mutili, che da un lato ingaggiano la lotta con un testo così complesso, e dall'altro si abbandonano man mano alla 'libera interpretazione', anche in cagione di una sorta di aura divistica edificata attorno al Poeta:

> Throughout the history of Hollywood, therefore, Dante has been a sustained and continued influence. He has contributed to filmic

> vehicles of every sort and has fed the imagination of countless directors who, once they enter Dante's world to retrieve a single detail, scene, or idea, often become ensnared in the web of interrelated references that his rich and varied parallel poetic universe provides. As a result, they wind up appropriating from Dante much more than they had probably originally intended, and the Dante intertext often overwhelms other obvious sources. This is true of the films I have discussed, certainly of the three I have privileged in the sound era. This overriding form of borrowing from Dante I like to call 'appropriation by metonymy.' In fine, myriad characters, scenes, themes, and structural elements from Dante's work have been given new cinematic life, and through the cinema his work is reaching an ever growing audience. Thus, in film, as in so many other areas, Dante has achieved rare star power[6].

Così l'iconografia dell'Inferno per gironi viene preservata sul piano ideale, ma Paolo e Francesca, Farinata degli Uberti, Pier della Vigna e molti altri, cedono il passo a figure nuove. Così chi si perde nella selva oscura non è più il 'Dante di Dante', ma uno stuolo di Danti vari ed eventuali. Così la prima fondamentale contestualizzazione storica viene messa di lato in forza di una condivisa universalità dell'opera, che viene utilizzata (nel passaggio echiano dall'*intepretazione* all'*uso*)[7] come sorta di Babele su convocazione: la *Commedia* è una specie di libro scritto in molte lingue, e che ognuno può far parlare a suo modo. Le sue pertinenze sono via via più manifestamente plurivoche e polisemiche, purché qualche tratto minimo sia preservato: la discesa negli inferi e il viaggio a ritroso da lì al paradiso, i versi più famosi (l'inflazionatissimo mezzo del cammin di nostra vita), le allegorie. Tutto ciò si configura forse come risposta collettiva e spontanea di una 'intelligenza dello sciame', di autori e cineasti che, quasi a volersi benevolmente vendicare delle resistenze della *Commedia*, concordano per una deturpazione creativa, cioè per quella ipertraduzione di cui sopra, che sperimenta nel cinema contemporaneo il suo zenit. D'altronde quella della *Commedia* filmica è a tutti gli effetti non solo la storia di un Inferno, ma anche la storia di un 'inferno di sviluppo' (*development hell*), come si usa dire nel mondo del cinema quando ci si riferisce di progetti a lungo vagheggiati, annunciati, proclamati e finanche lavorati, ma poi usciti con anni di ritardo, a metà, o non usciti affatto. Lo dimostra il fatto che di una *Divina Commedia* cine-

matografica 'autentica' – ovvero aderente in maniera fedele all'originale (operazione impossibile come sanno i traduttologi) – si parla da moltissimo tempo, e che ancora all'orizzonte nulla si è visto.

Dante fantoccio

Nel 2007 Sean Meredith gira *Dante's Inferno*. Se non avessimo afferrato che ogni *Divina Commedia* al cinema si dà come versione consustanzialmente *sui generis*, allora in questo caso l'epiteto sarebbe particolarmente calzante: "una tragiCommediarecitata da marionette di carta"[8] la cui "adaptive formula is in fact based on a contradictory combination of fidelity and liberty, and the movie does not always succed in finding the right balance between elaboration and appropriation"[9]. Sin dall'incipit il film si presenta come un'operazione stratificata su una serie di metalivelli. Non si è invero immediatamente proiettati nell'inferno postmoderno in cui un Dante Alighieri contemporaneo, con felpa rossa e cappuccio a mimare l'iconografia classica del poeta, si aggira per squallidi sottoboschi urbani negli Stati Uniti. La primissima inquadratura è infatti quella di un affresco, su cui campeggia centralmente l'occhio aperto di Dio, che irradia il creato ("indi a l'etterno lume s'addrizzaro, | nel qual non si dee creder che s'invii | per creatura l'occhio tanto chiaro", *Paradiso* XXXIII, vv. 43-45). Di lato a sinistra un demone, probabilmente Lucifero stesso, a destra un angelo, nel perfetto bilanciamento di una cosmogonia simmetrica che si estrinseca con un movimento di *zoom out* prima, a rivelarci lo spazio di un teatro, e una carrellata verticale poi che bilancia il campo mostrandoci un proscenio e il suo pubblico, a creare un *surcadrage*. Tutto è di carta, tutto è 'figura', tutto è *mise-en-scène* orgogliosamente palesata. La tesi dell'ipertraduzione come risposta all'intraducibilità è corroborata dall'esposizione plateale di simulacri che abbandona ogni pretesa di referenzialità e che, nella commistione programmatica di varie forme d'arte (la letteratura come origine, il cinema che si interpola con il teatro e con la musica come destinazione) dichiarano l'impossibilità di carpire l'originario e la necessità quindi di una celebrazione, ulteriormente acuita dal fatto che il sipario che si solleva non lascia immediatamente il passo alla narrazione, ma è seguito da

una sequela di altri sipari, uno addosso all'altro. Sono le stratificazioni culturali che si susseguono, le esegesi che si accavallano, la dichiarazione onesta di una poetica che si costituisce, giocoforza, spuria.
Nel congegno filmico architettato da Meredith dunque c'è anzitutto la presa di coscienza di una perdita, di un'impossibilità di 'rifare la *Commedia*'. Ogni *Commedia* è una *Commedia* edificata sulla propria *alterità*, che non può che impoverire alcune pertinenze dantesche ma, al contempo, tentare invece di enfatizzarne e impiguarne delle altre. Così in *Dante's Inferno* la strategia si focalizza su alcuni dispositivi danteschi, situati sia sul piano del contenuto che su quello dell'espressione. Semanticamente il Dante di Meredith compie, come il 'Dante di Dante', un viaggio all'inferno come percorso di autocoscienza e morale, in cui mettere alla prova anzitutto se stesso. Questo tipo di dialettica, in cui le pirotecnie esteriori dell'inferno dantesco si riflettono su una discesa negli abissi interiori del poeta, tanto che a tutti gli effetti più si va in fondo più anche all'esterno l'inferno si fa un luogo rarefatto, impalpabile, essenziale, è uno dei più presenti *loci communes* delle *Divine Commedie* postmoderne. Dante acquisisce consapevolezza, e di conseguenza il coacervo di figure bislacche e scenari astrusi che lo contornano si rende meno necessario, divenendo l'interiorità il luogo privilegiato dell'esplorazione. Per capirlo fino in fondo è necessario calarsi nello *Zeitgeist*, nello spirito dell'epoca in cui questi film vengono prodotti, dominato dalle proprie mitologie e dalle proprie ideologie, in cui il ruolo dell'individuo è cardinale ed è, ad esempio, assai sacrificata la rilevanza del divino. Capita così che Dio in questi film se c'è è un dato accessorio, cosmetico, tuttalpiù funzionale allo sviluppo diegetico.
Sul piano dell'espressione invero vengono preservati, sebbene in una sorta di traslitterazione molteplice, alcuni congegni linguistici. Dai più celeberrimi versi, che ricorrono qua e là, alle polisemie dantesche, rese da Meredith in una straordinaria attenzione agli *inside jokes*. Vi è inoltre un'attenzione peculiare alla struttura per canti della *Commedia*, qui ricalcata con diverse strategie, che vanno dal sipario che cala a sancire la chiusura di un episodio, all'inserzione di indizi nello spazio profilmico (insegne, targhe, cartelli con la dicitura del passaggio di

canto, di girone, o con altri indicatori che forniscono le coordinate rispetto alla posizione del personaggio nell'economia della cantica dantesca).

Così come in Dante poi vi è un grande ricorso ad anacronismi, od operazioni 'cronosismische': Meredith cioè replica l'impostazione della *Commedia*, costellata di personaggi coevi a Dante tanto quanto invece appartenenti a epoche pregresse se non addirittura letterari o immaginari, ma naturalmente traspone questa operazione alla contemporaneità, sia per quanto riguarda i dannati – figureranno quindi stuoli di dittatori, politici, personaggi noti di varia natura – che per le dinamiche del contrappasso. Gli ignavi ad esempio, cui Dante e Virgilio si approssimano dopo una traversata sul 'traghetto Acheronte', sono condannati a protestare per sempre, non sapendo per cosa protestano, e nel film con una battuta il contrappasso viene associato al concetto di *karma* (che, se ci si pensa, è un bel salto culturale dal cristianesimo dantesco a una terminologia sanscrita di derivazione induista). Minosse, che tradizionalmente "giudica e manda secondo ch'avvinghia" (*Inferno* v, v. 6), è qui trasfigurato, per l'appunto, in un giudice di corte, questa volta dalla morfologia umana, la cui coda dantesca è figurata da un tubo il quale, una volta scelto il girone di destinazione aspira il dannato di turno. Il primo dei quali è condannato per aver scaricato illegalmente un po' di musica dei Metallica, e ciò ci riporta a un altro parallelo rilevante con l'opera dantesca, che fra i vari livelli ha chiaramente in sé quello della satira nei confronti delle strutture di potere coeve a Dante. A tutti gli effetti esiste ed è stata praticata una esegetica polemica e politica della *Commedia*. Basti pensare alle analisi di Enrico Sannia o a come Emma Boghen Conigliani, a proposito della prima terzina di *Inferno* XXVI ("Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande | che per mare e per terra batti l'ali, | e per lo 'nferno tuo nome si spande!"), elogia l'irrisione di Firenze a opera del Poeta: "La satira dantesca ha una potenza insuperata che deriva dalla forte e virtuosa commozione del Poeta di cui l'anima si ribella dinanzi ad ogni bassezza")[10]. Così se per Dante la corruzione fiorentina nel XIV secolo è bersaglio di dileggio, per Meredith lo sono i politici contemporanei – mirabile un'intera sequenza girata a mo' di musical e ambientata

a Capitol Hill, in cui i politici sono associati ai seduttori – ma pure i monopolisti della discografia i quali, negli anni di produzione del film, facevano una guerra spietata nei confronti dei 'pirati informatici' che scaricavano illegalmente musica online ed erano pubblicamente vituperati come i peggiori e più delittuosi criminali.
In questa carrellata di riferimenti, che rispecchia la ricchezza della *Commedia*, si è così rimbalzati in una logica di corrispondenze che restituisce un'ulteriore dimensione del testo originario: quella ludica. La *Commedia* è un testo che sfida il lettore, un'opera pre-moderna ma anche postmoderna, in cui la caccia all'allusione e alla citazione richiede fortissime competenze intertestuali e un approccio da "superlettore"[11]. Così Meredith, nello spazio limitato di un film, tenta di riproporre gli stessi meccanismi: ci sono, fra i tanti, Cleopatra e Gauguin, Elena di Troia e John Fitzgerald Kennedy, che condividono la pena di Paolo e Francesca, condannati a copulare eternamente per via della loro lussuria nella vita terrena. C'è l'iracondo Filippo Argenti, che però era l'insegnante di nuoto di Dante e ora chiede pietà mentre affoga, frattanto che un Flegiàs vestito da capitano di barca traghetta i due viaggiatori per le acque paludose dello Stige. C'è Farinata degli Uberti che condivide il girone degli eresiarchi con Jim Jones, colui che edificò una setta fondata sul culto di massa per la sua persona e culminato negli anni Settanta con l'induzione al suicidio e il massacro di quasi un migliaio di persone. Ci sono Mussolini, Pol Pot, Stalin, ma pure Hitler, quest'ultimo condannato nel girone degli indovini (perché anche all'Inferno, ci viene detto, la pena si conferisce per questioni di dettagli). Ci sono i simoniaci (Alessandro VI, Giovanni XII, Bonifacio VIII), e il film, in una delle non poche rotture della quarta parete, suggerisce di 'googlare' i loro nomi per aver contezza dei loro peccati. C'è Ulisse. Ci sono i falsificatori nelle Malebolge, fra cui compare il nome di "Parmalat". C'è infine il diavolo, confitto dalla vita in basso nel ghiaccio come nella *Commedia* ("da mezzo 'l petto uscìa fuor de la ghiaccia", *Inferno* XXXIV, v. 29), che sgranocchia Bruto, ma anche Himmler. C'è addirittura un tassista musulmano che ingiuria il povero Dante, inconsapevole, accusandolo di aver contribuito al generarsi dell'islamofobia occidentale (nella *Commedia* Maometto è

nell'ottavo girone, tra i seminatori di discordie), che rende definitivamente conto di come Meredith *de facto* tratti la *Commedia* dantesca in quanto l'architesto che guida[12], come una bussola, la lettura della sua versione postmoderna. Il Dante di Meredith non è infatti il Dante di Dante: egli non ha scritto la *Commedia*, non è colpevole di aver mal collocato Maometto. Questa accusa il tassista islamico avrebbe dovuto rivolgerla al Dante del testo di partenza, ma è proprio nel gioco del cortocircuito metalinguistico, del cronosisma, che si colloca l'onestà intellettuale del film, il quale si dichiara un riflesso dell'originale, cui bisogna riferirsi non solo a mo' di omaggio, ma anche per via della sua ricchezza inesauribile. La trasmutazione postmoderna però non si riduce a pallido scimmiottamento, ma costruisce una vera e propria "fenomenologia del riutilizzo"[13], sfruttando la potenza eversiva dell'originale per costruire un'invettiva politica a quelli che Meredith considera i grandi peccati della contemporaneità, e cioè il consumismo, la corruzione politica, l'imperialismo economico, tutti contraddistinti da responsabili di cui impietosamente si dicono i nomi e si mostrano, soprattutto, i volti.

Al volto è effettivamente dedicata peculiare attenzione nel film, inteso come contraltare personalizzante di una straordinaria composizione scenografica che fa da sfondo alle vicende dei singoli personaggi rappresentati. È anzitutto il volto di Dante il protagonista. Un volto bidimensionale, disegnato e colorato a mano, la cui volumetria è però garantita da una serie di componenti formali: il 'doppiaggio' di Dermot Mulroney, l'utilizzo di tecniche di 'animazione' come nel caso in cui l'archetipo visivo delle fauci spalancate è reso tramite una apertura *pop-up* del disegno, il sopperire alle 'mancanze' dell'animazione con movimenti di macchina e un gran impiego di primi piani, un'attenzione all'espressività che è tutta nel disegno e che si focalizza sulla zona oculare (sopracciglia inarcate, occhi spalancati, e così via).

Similmente una posizione preminente è occupata dal volto di Beatrice, *absentia in præsentia* (così come lo è nell'*Inferno* di Dante), che negli snodi principali emerge come visione celestiale, contornata da una cornice dorata da cui raggi argentei si promanano nell'universo. È poi ai volti dei dannati più celebri affidata la drammaticità della loro

condizione, dal momento splatter in cui il volto, prima integro, di Filippo Argenti, viene scarnificato per rivelarne i muscoli per mano di altre anime iraconde ("Dopo ciò poco vid'io quello strazio | far di costui a le fangose genti, | che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio", *Inferno* VIII, vv. 58-60), a quello macabro in cui il ferale conte Ugolino cannibalizza l'arcivescovo Ruggieri ("La bocca sollevò dal fiero pasto | quel peccator, forbendola a'capelli | del capo ch'elli avea di retro guasto," *Inferno* XXXIII, vv. 1-3). E ancora è fondamentale il volto di Lucifero, per cui l'eccezionalità è tale che Meredith sceglie di fornire una tridimensionalità effettiva, facendolo interpretare da un attore in carne e ossa, che mentre divora flemmaticamente i peggiori peccatori sorseggia una bibita in lattina e fa zapping. Qui attraverso l'uso del dettaglio il suo volto è ripreso in primissimo piano: la pelle vermiglia, le labbra nere, le corna asimmetriche (tutto grazie al trucco di Jeff Farley), gli occhi vitrei, è nella sua espressione vacua tutta la crudele miseria del personaggio che adempie al suo compito senza colpo ferire.

L'economia di una narrazione di tale complessità è così affidata a una solida dialettica fra un paesaggismo fitto ed evocativo, una regia capace di 'filmicare' quello che altrimenti è uno spettacolo di teatro per bambini, l'abilità di un gruppo di una ventina di marionettisti[14], e una precipua estetica-poetica del volto, per quel che concerne e il versante patemico (l'orrore, la perversione, il disgusto dei personaggi), e quello narrativo (la loro riconoscibilità in un così eteroclito brodo citazionista e il loro definire i paralleli con l'architesto), e quello ancora identitario (il fatto che molti di essi siano *iconici*, e al loro volto sia affidato l'immaginario che deriva dalle loro figure)[15]. Su quest'ultimo punto val la pena ancora di menzionare, in chiusura, il momento in cui Virgilio accompagna Dante nel VII girone, quello dei violenti, cui avrà esperienza 'dall'alto', tramite una sorta di binocolo panoramico, che gli restituirà prima una vista d'insieme, e poi una sequela di identikit segnaletici dei dannati, tutti in primo piano, ognuno con il suo volto che si fa metonimia della colpa per la quale è relegato nell'infernale prigione. Qui i *j'accuse* di Meredith rivelano ulteriormente la loro composita variegatura in una sorta di iconologia del peccato, dal momento che in rapida sequenza lo spettatore si trova davanti i volti

dei seguenti personaggi, ognuno considerato come colpevole di una specifica configurazione di inemendabile violenza: Vasco Núñez de Balboa, Hernando de Soto, William M. "Boss" Tweed, J.P. Morgan, Attila, John Wilkes Booth, Hermann Goering, Guglielmo II di Germania, Fārūq I d'Egitto, Dean Martin, Pol Pot, Robert Moses, Lyndon B. Johnson, Marge Schott, Friedrich Nietzsche, Richard Nixon, Iva Toguri D'Aquino ("Tokyo Rose"), Lee Atwater, Al Capone, Peter Lawford, Richard Helms, Leni Riefenstahl, Billy Carter, F. Lee Bailey, Francisco Franco, John Gotti, Charles Ponzi, Henri-Philippe Petain, John Wayne Gacy, Marshall Applewhite, Nathuram Godse. Sarà divertimento del lettore spulciare le biografie di costoro per farsi un'idea di come mai si trovino fra la perduta gente.

Dante (?) estone

Se la *Divina Commedia* si traduce solo in forma di derivazione, se il suo carattere universale si fa cagione per poter raccontare discese infernali (o, molto più raramente, ascese paradisiache) di ogni ordine e grado, allora può capitare anche che Dante Alighieri si trasformi in Tõnu (Tony), che gli inferi acquisiscano i caratteri delle macerie di un'Estonia post-industrializzata, che Beatrice da figura eterea e angelicata divenga la pietanza di un banchetto cannibale, come in *Viridiana* (Buñuel 1961), ma più *gore*. In effetti così accade in *Püha Tõnu kiusamine*, ovvero *La tentazione di Sant'Antonio*, di Veiko Õunpuu del 2009.

Tony è qui un personaggio criptico, dallo sguardo abulico, che si trascina nel proprio personale inferno in bianco e nero senza alcuna guida:

> è un riallacciarsi al discorso dantesco che, al contempo, è subito un distanziarsi da esso per porsi in questa spaziatura o frattura che si è creata, che si è voluta creare. Tony come Dante, quindi, ma più vicino al Dante-poeta che al Dante-comedìa, perché, se da una parte abbiamo la consapevolezza che la diritta via è smarrita, dall'altra abbiamo questo brancolare incosciente nella miseria umana, ed è un'incoscienza, quella di Tony, che dipana un surrealismo non solo cinematografico ma prima di tutto etico e metafisico. Dante osserva e constata, Tony vive: ed è vissuto dal male che lo attornia e lo stran-

> gola. Perché Tony è l'ethos, ma lo è solo in termini extra-diegetici; diegeticamente, infatti, non è possibile non scoprire in Tony uno stralunato, almeno in senso societario e morale, uno stralunato non allineato con quanto gli sta d'attorno[16].

Non vi è Virgilio, ma piuttosto un'automobile nera, che il personaggio idolatra come ultimo scampolo feticistico in un mondo decadente e squallido, dove si avvicendano personaggi assurdi e brutture di ogni tipo. Già questo dovrebbe farci riflettere, e in effetti la poca letteratura sul film lo considera come una rappresentazione della "infernal machine of neoliberalism and accumulation by dispossession"[17]. Il fatto che il suo viaggio sia, in qualche misura, dantesco, è suggerito dall'incipit del film che riprende letteralmente la terzina iniziale della *Commedia* ("Nel mezzo del cammin di nostra vita" ecc.), tradotta in estone. Tale esordio imposta la chiave ermeneutica su cui si imperniерà il film, di fatto inducendo lo spettatore in una sorta di caccia al tesoro ai riferimenti e alle corrispondenze, in questo caso particolarmente latenti. Non ci sono conformità fra nomi, così come fra episodi o personaggi. Ci è possibile identificare un alter ego di Dante in Tony, e in qualche modo intuiamo che quest'uomo di mezza età, piccolo dirigente dall'espressione catatonica, intraprende un percorso di autocoscienza che inizia con lo strampalato funerale del padre, prosegue attraverso feste all'insegna di un crescente parossismo, confessioni a preti onniscienti e paranormali, alcune venature noir (il ritrovamento di mani umane in un bosco), e finisce in un assurdo e grandguignolesco club ove ricchi frequentatori seviziano e divorano le proprie vittime, gestito da quello che ci pare proprio un satanasso. Si tratta di un inferno idiosincratico, personale, ma pure condiviso, sociale, capace di generare cortocircuiti ontologici per i quali, alla fine, l'assurdo si fa possibile. Ma soprattutto, a differenza della cornucopia descrittiva di Dante, quello di Õunpuu è un inferno rarefatto: Tony è, immancabilmente solo, senza guida, se non forse un cane prima da lui investito e poi misticamente risorto; i personaggi con cui si interfaccia sono radi e monodimensionali, così come lo è lui. Le scenografie sono minimali e costituiscono figure-soglia entro le quali il personaggio si divincola stancamente, senza una vera curiosità, senza quello slancio gnoseologico che nel Dante di Dante era essenziale. È vero che così

come nell'inferno originario regnava il ghiaccio nell'Estonia di Tony man mano che il film va avanti si accumula la neve, ma è pure vero che se il Dante di Dante uscì a rivedere le stelle il Tony di Õunpuu si arrende alla sua natura belluina, divorando, da un tavolo posto in una pista da *ice-skating* su cui il diavolo-gestore di club aggraziatamente si esibisce, la sua propria Beatrice, la bella e tormentata Nadezhda. Quest'ultima, invero, è proprio una donna idealizzata, che Tony non ha mai davvero conosciuto, e che pure, in qualche misura, l'ha rapito, così come accade per Dante.
Questi possibili paralleli fra la *Commedia*e *Püha Tõnu kiusamine*, man mano che si avanza meno laschi, enfatizzano l'idea dell'opera dantesca come innesco per riflessioni astratte, più o meno pretestuosamente ad essa riferite purché vi siano alla base concetti ampissimi come quelli di perdita, smarrimento, amore, e così via. Come sostiene Mazierska, che ancora una volta tende a leggere il film come anzitutto un testo politico, a partire dalla terzina dantesca che dà avvio alla pellicola:

> These words refer to the situation of the film's protagonist Tony […], who is literally lost on the way home from his father's funeral. The narrative can also be seen as metaphorically referring to Estonia being lost in its passage from being a colony of the Soviet Union to becoming nominally an independent country, yet very dependent on the West as its main economic partner and guarantor of its freedom from Russian interference. Moreover, it can be read as a diagnosis of the world which lost its way, with the funeral of Tony's father acting as a metaphor for the burial of the old, communist Estonia and the entrance to a new period[18].

Il cerebralismo di fondo del film dunque, che ne fa una sorta di crocevia fra l'estetica di David Lynch, Werner Herzog, Roy Andersson, Béla Tarr, Luis Buñuel, Andrej Tarkovskij e Ingmar Bergman, in una salsa baltica che lo accomuna, ad esempio, al lavoro di Šarūnas Bartas, ne fa un'opera costitutivamente aperta, in cui l'intelaiatura intertestuale è tale da usare Dante come miccia per poi dispiegarsi su molti altri orizzonti conoscitivi. Se ci si sofferma sul titolo, già è necessario prendere atto di come questo stabilisca dei nessi con le *Tentazioni di Sant'Antonio* che gli sono precedute, dall'ambito pittorico (il Tintoretto del 1577, il trittico di Bosch del 1501, e ancora Grünewald, Cé-

zanne, Dalí, e molti altri), a quello letterario (Flaubert, Chesterton), fino a quello cinematografico, essendo il soggetto già presente in un film delle origini di Georges Méliès (1898).
Qui vediamo il devoto sant'Antonio abate, la cui storia canonica (che si diparte dalla *Vita Antonii* di Atanasio) è quella di un anacoreta che nel deserto molti diavoli provarono ad adescare, e che integerrimo tenta di praticare la sua devozione e di resistere alle tentazioni che gli compaiono innanzi, nelle sembianze di giovani fanciulle (che l'estroso Méliès fa spuntare dal nulla producendo un effetto per l'epoca sicuramente di gran fascino), tanto moleste – e tanto demoniache – sì da addirittura prendere il posto del Cristo sulla croce (naturalmente non può che tornare in mente anche il *Simón del desierto* di buñueliana memoria, 1964). Nella *Commedia* poi sant'Antonio compare in quanto venerato dai frati del suo Ordine, che però Beatrice (siamo nel canto XXIX del *Paradiso* dedicato all'angelologia) condanna come falsi predicatori che sostanzialmente, per "ingrassarsi" ("Di questo ingrassa il porco sant'Antonio, | e altri assai che sono ancor più porci, | pagando di moneta sanza conio", vv. 124-126), operano una sorta di circonvenzione di incapaci ai danni di poveri creduloni. L'oggetto di interesse di Õunpuu non è dunque, così come per Dante, sant'Antonio in quanto tale, ma il suo essere l'incarnazione del tema della tentazione. È in questo senso che la figura di Tony acquisisce una sua complessità. La sua idolatria nei confronti dell'automobile che non esita a proteggere dal sangue con il quale uno sventurato rischia all'inizio del film di sporcarla, la tensione sessuale con una Beatrice che sta per sedurre proprio nella casa in cui risiede il di lei padre, appena licenziato dallo stesso Tony e visibilmente sconvolto, sono tutte tentazioni che lo trafiggono e che alla fine trovano un contrappasso nel farsi lui stesso oggetto di consumo, rapito dal club di perversi e per poco non macellato vivo prima (in una sorta di *Hostel* à la Eli Roth, 2005), cannibale e consumatore finale – per cui non si prevede alcuna risalita "a riveder le stelle" – del corpo della sua stessa 'amata'. Se il Sant'Antonio di Méliès alla fine riesce a sconfiggere le peccaminose lusinghe delle candide vergini che gli si parano di fronte, guidato dalla comparsa di un angelo, quello di Õunpuu invece si abbandona

al consumo della sua iperrealtà baudrillardiana, viene inglobato dallo squallore da cui tentava di smarcarsi (al contempo alimentandolo), accetta una condizione che tuttavia ci è mostrata come ineluttabile dal suo sguardo perso, alieno. Il cannibalismo finale è il *transfert* definitivo in cui Tony si fa, in qualche modo, Lucifero a sua volta, che nella *Commedia* divora Bruto, Cassio e Giuda. È, a tutti gli effetti, una interpretazione cinematografica del capitalismo così come lo intendevano Mark Fisher – "è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo"[19] – o Pasolini.

È nel volto finale di Tony, straniato più che straziato, da cui la cinepresa si allontana, che l'ultima speranza di ritrovamento si congeda. Egli, nel solipsismo che ha governato il film, condivide ora lo spazio profilmico con il suo tentatore, che difatti lo serve versandogli il vino, e con il corpo della sua vittima. Sono così tre i volti che campeggiano, come tre sono le facce del Lucifero di Dante: "Oh quanto parve a me gran maraviglia | quand'io vidi tre facce a la sua testa!" (*Inferno* XXXIV, vv. 37-38). Si tratta peraltro di volti sofferenti, che piangono: "Con sei occhi piangea, e per tre menti | gocciava 'l pianto e sanguinosa bava" (ivi, vv. 53-54). Così, come per Meredith, anche in *Püha Tõnu kiusamine* le tappe di un itinerario interiore sono scandite da una sorta di microscopia cinematografica del volto, su cui si può soffermare analiticamente con più o meno ardimento. Se si mettono a confronto ad esempio la Fig. 1, in cui si ha un primo piano laterale di Tony con il titolo sovrimpresso, con la Fig. 8, si noterà come la lateralità iniziale, segno di una condizione mediana, incerta, è ora risolta con una frontalità, ma pure con un allontanamento progressivo, segno della perdizione. Ciò si evince inoltre nel passaggio da Fig. 6 a Fig. 7, prima, e poi da Fig. 7 un primo piano piuttosto vigoroso, a Fig. 8: dalla vicinanza all'allontanamento, dalla presa alla perdita di contatto, dall'aderenza allo scollamento, il volto si fa dispositivo più che diegetico mimetico di un'anima smarrita e priva di speranza. E ancora in Fig. 3, che si colloca all'incirca a metà film, ecco il confronto di Tony con se stesso allo specchio[20], luogo di una ricerca identitaria nel momento in cui il personaggio inizia a rendersi conto di non sapere più chi è. Così come per Tony, anche le figure smunte che gli gravi-

tano attorno è nel momento dell'enfasi sul volto che si rivelano nella loro inconsistenza, come per Nadezhda, Fig. 2, ripresa attraverso il filtro del parabrezza, opacizzata e ancora più velata dalle ombre delle fronde degli alberi[21], e per di più a sua volta vitrea nell'espressione, il Gesù eternamente sofferente di Fig. 4, il misterioso prete dagli occhi color pece di Fig. 5. Volti, quelli di Õunpuu, che in una sorta di *mise en abyme* metafisica entrano nel nostro immaginario, e lasciano ogni speranza (Figg. 1-8).

De vulgari cinematografia o dell'ecfrasi incompossibile

I due film presi in analisi non costituiscono che una selezione limitata, ma significativa, del lavorio semantico che attorno alla *Divina Commedia* il cinema contemporaneo ha edificato, sempre in forma derivativa, evocativa, allusiva. Un vaglio più ampio potrebbe quindi rintracciare molti altri testi rilevanti in questo senso. Basti pensare a *Dante's Inferno: An Animated Epic* (Mike Disa, Shūkō Murase, Yasuomi Umetsu, Victor Cook, Jong-Sik Nam, Kim Sang-jin, Lee Seung-Gyu, 2010), lungometraggio animato derivato da un videogioco di tipo *hack 'n' slash*, cioè sostanzialmente di combattimento con armi bianche, dall'omonimo titolo. Il film, destinato al circuito home video, riprende in forma di spin-off l'estetica del videogioco affidandola alla mano di sei registi e rivivendo le avventure di quello che è presentato come un Dante crociato e nerboruto, in missione per salvare la sua Beatrice dalle grinfie di Lucifero. Questa premessa restituisce da subito il grado di complessità di un'opera che, nell'ordine, si ispira alla *Divina Commedia*, riprendendone personaggi e, in alcuni momenti, citazioni testuali, ma anche si ispira a un videogioco di successo (tale da interessare all'epoca molta stampa italiana, dato non scontato per quel che concerne l'universo videoludico), presenta chiaramente alcuni tratti stilistici e semantici degli *anime* giapponesi, e ancora è affidato alle mani di sei diversi registi, ognuno dei quali interviene con una differente *intentio auctoris* contribuendo a illuminare aspetti differenti della personalità del personaggio. Oppure al nostrano *Il mistero di Dante* (Louis Nero, 2014), in cui nella forma di una sorta di crasi fra mockumentary e documentario si propone una lettura esoterico-mas-

sonica della *Commedia*, a partire dalla presunta appartenenza di Dante alla setta dei Fedeli d'Amore (identificata da un lavoro semiotico sull'opera che ne rintraccia delle isotopie settarie: "O voi ch'avete li 'ntelletti sani | mirate la dottrina che s'asconde | sotto 'l velame de li versi strani", *Inferno* IX, vv. 61-63), con una peculiare mistura di interviste e rappresentazione del viaggio dantesco in forma 'animata'. O ancora *Dante* di Luca Lussoso (2014), ulteriore rivisitazione postmoderna dell'opera che ne riprende alcuni lati allegorici. *The Dante Quartet* (Stan Brakhage 1987), cortometraggio avanguardista in cui il regista, conscio dell'inafferrabilità della *Commedia*, pur avendola ampiamente studiata nelle sue varie traduzioni inglesi, si abbandona all'astrattismo puro dipingendo a mano la pellicola e lasciando che il flusso in qualche modo alluda alla sua personale interiorizzazione dell'opera commista alle sue contingenze biografiche. *The Comoedia* (Bruno Pischiutta 1980), in cui è di nuovo un certo squallore a farla da padrone e un Dante drogato e disperato visita il suo inferno dopo essere morto di overdose. E l'elenco potrebbe proseguire a lungo, delineando una peculiare filmografia dantesca contemporanea in cui la *Commedia* si fa il collante paradossale di opere metamorfiche, e dell'opera e del poeta che nell'opera si rappresenta[22], che vi si relazionano a partire proprio dell'incompossibilità di afferrarla, nel suo "primo e ineffabile Valore" (*Paradiso* X, v. 3).

[1] Il cinema di derivazione dantesca è stato già esplorato, anche se sempre con una certa sporadicità. Manca ad oggi una tradizione di studi cinematografici sistematicamente dedicati alla questione, sebbene esistano fonti di pregio a riguardo come: G. Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, Ravenna, Longo, 1996; A. Moscariello, *L'immagine equivalente: corrispondenze tra cinema e letteratura da Dante a Robbe-Grillet*, Bologna, Pitagora, 2005; A. Braida, L. Calè (eds.), *Dante on View: the Reception of Dante in the Visual and Performing Arts,* Aldershot-Burlington, VT, Ashgate, 2007; S. Lazzarin, J. Dutel (a cura di), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Manziana (RM), Vecchiarelli, 2018.

[2] Sulla trasposizione cinematografica di Dante nel cinema muto si veda D. De Martino, *'L'inferno' (1911) e 'Dante's Inferno' (1924): due capolavori del muto e la loro fortuna*, "Dante e l'arte", III, 2016, pp. 39-56, e *Note sul cinema muto e il suo rapporto con la letteratura* in S. Alovisio, *Il cinema muto italiano e i letterati*, 2017, < https://www.ilcinemamuto.it/betatest/il-cinema-muto-italiano-e-i-letterati> (ultima consultazione 28/02/2021).

[3] La dicitura "traduzione intersemiotica" si deve a R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in Krystyna Pomorska, Stephen Rudy (eds.), *Language in Literature*, Cambridge (Massachussets), Harvard University Press, 1987, pp. 428-435. Da qui in avanti la traduzione intersemiotica è definita, anzitutto, come "l'interpretazione di segni linguistici con segni non linguistici, quella che Jakobson definisce 'trasmutazione': il trasferimento di un determinato mezzo espressivo in un altro, come la 'traduzione' di un romanzo in un film", J.-R. Ladmiral, *Della traduzione. Dall'estetica all'epistemologia*, Modena, Mucchi, 2009, p. 40.

[4] Il riferimento è L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.

[5] E. Auerbach, *Figura*, "Archivum romanicum", XXII, 1938, pp. 436-489.

[6] A.A. Iannucci, *Dante and Hollywood*, in A.A. Iannucci (ed.), *Dante, Cinema, and Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004, p. 18.

[7] Si veda ad esempio U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.

[8] B. Peroni, *Leggere e rileggere la Commedia dantesca*, Milano, UNICOPLI, 2009, p. 61.

[9] R. De Rooy, *A Cardboard Dante: Hell's Metropolis Revisited*, in M. Gragnolati, F. Camilletti e F. Lampart (eds.), *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Wienn-Berlin, Verlag Turia + Kant, 2010, p. 358.

[10] E. Sannia, *Il comico, l'umorismo e la satira nella Divina Commedia*, Milano, Hoepli, 1909; E. Boghen Conigliani, *La Divina commedia. Scene e figure*, Torino-Palermo, Carlo Clausen, 1894, p. 17.

[11] Questa tipologia di lettore implicito è postulata in M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971. Sulle competenze intertestuali si può partire da

Umberto Eco, *Lector in fabula* (cit.), sebbene il concetto moderno di intertestualità sia usualmente fatto coincidere anzitutto con J. Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978 [ed. or. 1967].

[12] Vedi G. Genette, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche, 1981.

[13] A. Gelmi, *Fenomenologia del riutilizzo: Dante in M. Pearl e S. Meredith*, "Carte Romanze", III, n. 2, 2015, pp. 355-376. Sul riuso di Dante nel cinema, specificamente statunitense, si veda anche M. Tavoni, *L'"Inferno" di Dante nel cinema americano prima e dopo la Seconda Guerra Mondiale*, "Deutsches Dante-Jahrbuch", XCIV, n. 1, 2019, pp. 89-121.

[14] L'elenco completo e altri credits sono nel sito <dantefilm.com>, ad oggi (data ultima consultazione: 27/02/2021) completamente visitabile.

[15] Il tema del volto iconico è affrontato in questi termini da G. Marino, *The Semiotics of the Iconic Face* (conferenza visionabile online qui: <https://www.youtube.com/watch?v=ITUqxEZmUS8&t=402s>, ultima consultazione 28/02/2021). Marino prende le mosse da C. Schmölders, *Hitlers Geischt: Eine physiognomische Biographie*, Munich, Beck, 2000.

[16] F. Cazzin, "*The Temptation Of St. Tony (Püha Tõnu Kiusamine)*", 2013, in <https://emergeredelpossibile.blogspot.com/2013/09/the-temptation-of-st-tony-puha-tonu.html> (ultima consultazione 26/02/2021).

[17] E. Näripea, *Accumulation by dispossession: reflections of neoliberal life and work in recent Estonian auteur cinema*, in "Studies in Eastern European Cinema", VI, n. 1, 2015, pp. 82-99.

[18] E. Mazierska, *The East Meets the West in Eastern European Films*, in I. Bondebjerg, E. Novrup Redvall, A. Higson (ed.), *European Cinema and Television. Cultural Policy and Everyday Life*, New York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 164.

[19] Il testo seminale di riferimento è M. Fisher, *Capitalist Realism: is There no Alternative?*, Winchester-Washington DC, Zero books, 2009.

[20] Sullo specchio come luogo di confronto con il sé si vedano B. Surace, *Il valico violato e il volto orrorifico*, "Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni" (numero monografico *Cornice*), n. IXL, 2020; Id., *Culture del volto e sociosemiotica della selfie dysmorphia*, "Filosofi(e)Semiotiche", VII, n. 2, 2020.

[21] Si tratta di un vero è proprio 'sistema del velo' filmico, come dinamica semisimbolica che, mediante la semi-trasparenza del volto umano ne suggerisce una sua impenetrabilità. Sul tema si veda M. Leone, V. Stoichita, H. de Riedmatten (a cura di), *Il sistema del velo. Trasparenze e opacità nell'arte moderna e contemporanea*, Roma, Aracne, 2016.

[22] G. Addivinola, *Attraverso Dante: Nuove ricerche sulla tradizione esegetica, le appropriazioni e le metamorfosi del poeta e della sua opera*, "Italian Studies", LXXII, n. 4, 2017, pp. 467-474.

Appendice

L'Inferno dantesco nel Fondo Joye: analisi delle copie superstiti

SILVIA ZOPPIS

Contesto storico

Questa ricerca indaga le vicende di un adattamento in pellicola della prima cantica della *Divina Commedia*: *L'Inferno* prodotto nel 1911 dalla Helios Film di Velletri, per la regia di Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo, un film che rimane in disparte rispetto al ben più famoso omonimo *L'Inferno* della Milano Films (Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro, 1911).

L'interesse del presente saggio non risiede tanto nella ricostruzione delle vicende produttive, quanto piuttosto nell'analisi dei materiali sopravvissuti fino ad oggi e della loro storia. Il percorso di *L'Inferno* si intreccia con vicende riguardanti collezioni filmiche di rilievo internazionale, come il Fondo Josef Joye, e collezioni particolari, come quella di fotogrammi raccolti da Davide Turconi, peraltro strettamente legata al Fondo Joye.

La collezione di frammenti è attualmente conservata in larga parte presso il George Eastman Museum di Rochester, mentre altre due porzioni sono conservate presso il laboratorio La Camera Ottica di Udine e presso la Cineteca di Bologna. La collezione Davide Turconi costituisce, anche grazie al database ad essa collegato, una fonte fondamentale per lo studio del cinema muto. Tramite il sito del progetto è infatti possibile visionare 116 frammenti relativi al film in oggetto: un positivo in nitrato imbibito con colorazioni azzurre, arancio e rosse, e didascalie in tedesco con imbibizioni rosse[1]. Questo testimone è significativo, e consente di segnare un punto di partenza: l'esistenza di una copia originale in nitrato del film *L'Inferno* (Helios) all'interno del Fondo Joye.

Una prima catalogazione del Fondo Joye è stata realizzata nel 1942, e integrata nel 1958 da Padre Stefan Bamberger che procedette allo spostamento della collezione da Basilea all'Apologetischen Institut des Schweizerischen Katholischen Volksvereins di Zurigo, al fine di garantire migliori condizioni di conservazione[2]. A metà degli anni Sessanta, Davide Turconi venne a conoscenza dell'esistenza del fondo e, anche grazie all'aiuto dello stesso Bamberger e di Padre Nazzareno Taddei, si recò a Zurigo per visionare le pellicole. Constatato l'avanzato stato di decadimento di molti elementi, decise di procedere alla rimozione di alcuni fotogrammi per ogni pellicola, andando a costituire la Collezione Davide Turconi. Contestualmente, procedette anche alla realizzazione di un numero, ancora non ben precisato, di duplicati su pellicola di sicurezza per la conservazione[3]. Questa operazione fu condotta grazie al sostegno, anche finanziario, dell' AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema) , di cui Turconi era membro fondatore, e in collaborazione con la Cineteca Italiana di Milano[4]. Nel frattempo, le pellicole originali vennero depositate presso l'allora National Film Archive di Londra, attuale British Film Institute. Anche Roland Cosandey in una nota del suo articolo *L'abbé Joye, une collection, une pratique. Première approche* menziona la questione della stampa su pellicola *safety* di circa 200 copie a partire dagli originali del Fondo[5]. Secondo questa documentazione, le pellicole positive su supporto *safety* generate dal lavoro di duplicazione sono andate a costituire il nucleo centrale della collezione dell'AIRSC, mentre i controtipi negativi sono stati depositati presso una non meglio specificata sede romana della Compagnia di Gesù. Tuttavia, attualmente questo insieme di negativi non risulta essere presente presso la Curia Generalizia dei Padri Gesuiti di Borgo Santo Spirito a Roma, anche sede dell'ARSI (Archivium Romanum Societatis Iesu), né presso l'Archivio Storico della Provincia Euro-Mediterranea della Compagnia di Gesù, sempre con sede a Roma. Da un colloquio con la dott.ssa Claudia Di Giovanni, direttrice della Filmoteca Vaticana, è stato però possibile constatare la presenza nel loro archivio di circa 250 copie negative provenienti dal Fondo Joye, consegnate alla Filmoteca Vaticana dalla Curia Generalizia dei Padri Gesuiti di Roma alla fine degli anni Novanta[6], tra le quali è presente anche *L'Inferno* della Helios Film.

Attualmente è quindi possibile rintracciare la presenza di questo film in due archivi. Il primo archivio è il British Film Institute di Londra, che possiede l'originale 35 mm in nitrato colorato della lunghezza di circa 290 metri, mentre l'altro archivio è la Filmoteca Vaticana, che conserva un controtipo negativo in bianco e nero[7].

Le copie

Lavorando con la documentazione attualmente disponibile, è possibile presentare alcuni dati a supporto della seguente congettura: la copia di *L'Inferno* conservata al Vaticano proviene dalla copia originale in nitrato ora conservata al BFI di Londra. Nonostante si tratti di un dato non confortato da ulteriore documentazione scritta, è possibile ipotizzare che le pellicole in possesso della Filmoteca Vaticana siano i controtipi realizzati su iniziativa di Davide Turconi.

La presenza di *L'Inferno* nell'archivio della Filmoteca Vaticana non venne alla luce fino ai primi anni del Duemila, quando, in occasione di un convegno organizzato dall'Unesco durante la Mostra del cinema di Venezia, il film *L'Inferno* venne dichiarato perduto[8]. Presente all'incontro era l'allora direttore della Filmoteca Monsignor Enrique Planas, che riconobbe il film descritto come una delle pellicole appartenenti all'archivio della Filmoteca. Trattandosi di un controtipo negativo su pellicola di sicurezza, la copia presenta tracce di decadimento stampate sull'immagine.

Il primo dato di rilievo è che la copia della Filmoteca Vaticana proviene da un originale destinato al mercato tedesco e fa parte di una collezione di circa 250 pellicole tutte con didascalie in tedesco[9]. Tutti i film Joye conservati alla Filmoteca Vaticana, compreso *L'Inferno*, erano quindi destinati al mercato tedesco, così come le pellicole originali del Fondo Joye. Inoltre, un'analisi comparativa tra il positivo corrispondente al controtipo conservato presso la Filmoteca Vaticana e una copia positiva in bianco e nero proveniente dall'originale nitrato conservato presso il BFI di Londra, tenendo conto dei frammenti della collezione Turconi, può fornire altri indizi riguardo alla possibilità che i film Joye della Filmoteca Vaticana siano i controtipi realizzati da Turconi.

Osservando le due copie possiamo notare gli stessi segni di decadimen-

to, più aggravati nel caso della copia del BFI, mentre nella copia del Vaticano sono presenti alcuni salti dell'immagine, probabilmente derivanti dalla rottura della pellicola, riscontrabili negli stessi punti anche nella copia BFI. Questo permette di ritenere che la copia del Vaticano sia stata tratta dall'originale nitrato ora conservato al BFI.
In generale, la successione di quadri e didascalie collima in entrambe le copie. Tuttavia, nei primi quadri della copia del Vaticano sono riscontrabili alcune differenze/errori. Il primo quadro è in entrambi i casi un'inquadratura di Dante e Virgilio che guardano fuori campo. Nella copia del Vaticano i due personaggi guardano verso destra, mentre in quella del BFI guardano verso sinistra. Tra i frammenti di Turconi è possibile trovare dei fotogrammi relativi a questo quadro in cui i due personaggi guardano verso sinistra, come nella copia del BFI.
Il quadro subito successivo è un'inquadratura fissa di Dante che cammina nella selva. Nella copia del Vaticano Dante entra in scena da sinistra arrivando fino al centro dell'inquadratura, dopodiché la stessa scena si ripete identica ma invertita: Dante entra in scena da destra e prosegue verso sinistra. Questa volta, invece di arrestarsi, la scena prosegue e Dante esce dall'inquadratura a sinistra. La prima metà del quadro, quindi, si ripete due volte: la prima volta l'immagine risulta essere invertita, mentre la seconda volta risulta essere corretta. Infatti, nella copia del BFI Dante entra da destra e prosegue verso sinistra. Anche in questo caso si possono trovare dei frammenti relativi al quadro in questione nella collezione Turconi in cui Dante effettua il suo percorso da destra a sinistra.
Un'altra differenza è presente nel quarto quadro, in cui vediamo Dante che, dalla selva, raggiunge Virgilio, quindi guadagnano le porte dell'Inferno. Nella copia del Vaticano è presente una ripetizione della prima parte del quadro, in cui Dante entra in campo da destra e si avvicina alla metà dell'inquadratura. Qui abbiamo un'interruzione e la stessa scena si ripete in maniera identica, per poi proseguire fino all'uscita di scena di entrambi i personaggi.
La questione dell'inversione destra/sinistra è un'occorrenza non rara nel cinema muto, e potrebbe essere data da un errore presente originariamente nella copia in nitrato, non corretto al momento della prima

duplicazione. Successivamente, un intervento più accurato di riparazione e correzione delle inversioni, probabilmente effettuato presso il BFI al momento dell'arrivo del Fondo, ha emendato questi errori, – in ogni caso, successivamente alla produzione dei controtipi in Italia.
Nel confronto tra le due copie è possibile notare un'altra differenza significativa. Nella copia del BFI sono visibili numerose interruzioni di pellicola che producono un effetto visivo simile ad un moderno *jump-cut*. Si tratta di un effetto visivo procurato dalla mancanza di un tratto della pellicola, e può verificarsi in caso di rotture o nell'eventualità in cui si sia intervenuti consapevolmente alla rimozione di fotogrammi, come nel caso dell'intervento di Turconi sull'intero Fondo Joye. Infatti, a un'analisi più attenta è possibile associare la maggior parte di queste interruzioni ai frammenti contenuti nella collezione Turconi. La copia del BFI risulta infatti essere costellata da molte interruzioni lungo tutta la durata del film, e questa alta concentrazione fa pensare a un intervento deliberato più che a una serie consecutiva di rotture di pellicola. Ogni quadro presenta da due a sei interruzioni, e nella maggior parte dei casi è possibile trovare i frammenti mancanti tra i frammenti di Turconi. D'altro canto, come già detto, la copia del Vaticano riporta alcune interruzioni di pellicola sempre riscontrabili anche nella copia BFI, ma in numero decisamente minore e probabilmente derivanti, questa volta, dalla rottura accidentale della pellicola: perlopiù, il film scorre fluido. La maggior parte delle interruzioni presenti nella copia del BFI non sono presenti nella copia del Vaticano. Sappiamo infatti che questi frammenti sono stati prelevati dalla copia sicuramente prima della consegna del fondo al BFI, e questo spiega la frequenza delle interruzioni della copia londinese. Ma l'assenza della maggior parte di queste interruzioni nella copia del Vaticano suggerisce invece che questo duplicato sia stato realizzato sicuramente *prima* di quello realizzato dal BFI, ma anche *prima* del prelievo dei frammenti da parte di Turconi. Si tratterebbe, quindi, di due duplicati della stessa pellicola originale in nitrato, realizzati in due momenti diversi: il primo duplicato intorno alla seconda metà degli anni Sessanta, il secondo duplicato nel 1988.

Conclusioni

Lo studio del film *L'Inferno* è partito dall'analisi delle pellicole superstiti, conservate in due archivi distinti: la prima copia è un controtipo negativo in bianco e nero, ed è conservata presso la Filmoteca Vaticana; la seconda è un originale nitrato colorato conservato presso il British Film Institute di Londra. Dall'analisi del positivo corrispondente al controtipo conservato alla Filmoteca Vaticana e del duplicato positivo in bianco e nero proveniente dal nitrato conservato presso il BFI, è stato possibile operare un raffronto che ha portato alla luce somiglianze e differenze. Tra le somiglianze si annoverano i segni di decadimento e alcune interruzioni di pellicola, identici in entrambe le copie. Questo dato suggerisce la provenienza della copia del Vaticano dall'originale del BFI, e la sua conseguente appartenenza all'insieme delle pellicole di seconda generazione realizzate a partire dal Fondo Joye. Un'ipotesi possibile è che, per analogia, facciano parte di questo insieme anche le altre pellicole Joye conservate presso il Vaticano.
Per quanto riguarda le differenze, invece, è stato possibile riscontrare che la copia del BFI presenta una moltitudine di interruzioni di pellicola distribuite in maniera più o meno uniforme per tutta la lunghezza del film. Tali interruzioni corrispondono ai frammenti prelevati da Davide Turconi, e non sono presenti nella copia del Vaticano, che risulta quindi essere stata realizzata precedentemente all'intervento di Turconi. Insomma, la copia del Vaticano e la copia del BFI sono due duplicati dello stesso nitrato originale realizzati in momenti diversi.
Per concludere, lo studio del singolo film si avvale sempre dello studio dei contesti in cui il film ha transitato. D'altro canto, l'analisi di singoli casi di studio può portare alla luce dati utili allo studio dei contesti generali. Lo studio di questi materiali, infatti, appartiene ad un contesto molto più ampio che necessita di un ulteriore e impegnativo lavoro di approfondimento ed è ovviamente ben lontano dal potersi definire concluso.

[1] Articolo consultabile online all'indirizzo <http://www.cinetecadelfriuli.org/progettoturconi/default.html> (consultato il 5 febbraio 2021).

[2] J. Yumibe, *Dreaming in color: The Image and the Artifact*, in J. Yumibe *et al.* (eds.), *Provenance and Early Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 2020, p. 99.

[3] J. Yumibe, *From Switzerland to Italy and all around the world: the Joseph Joye and Davide Turconi collections*, in R. Abel, G. Bertellini, R. King (eds.), *Early cinema and the National*, London, Libbey, 2008, p. 325.

[4] L'indicazione sul luogo in cui è avvenuta la duplicazione dei materiali è menzionata nel *Catalogo della cineteca* AIRSC. *Nuova edizione riveduta e aggiornata* a cura di Federico Striuli e confermata da una lettera scritta da Stefan Bamberger al suo superiore nel 1967, riportata da Joshua Yumibe nel suo articolo *Dreaming in color: The Image and the Artifact*. In questa lettera Bamberger dichiara che 11.000 metri di pellicola provenienti dal Fondo Joye sono stati duplicati presso Milano grazie a un accordo con l'AIRSC, e a spese dell'associazione stessa. Vedi: J. Yumibe, *Dreaming in color: The Image and the Artifact*, cit., p. 103 e V. Martinelli, R. Redi, F. Striuli, *Catalogo della cineteca* AIRSC. *Nuova edizione riveduta e aggiornata*, Roma, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, 2012.

[5] R. Cosandey, *L'abbé Joye, une collection, une pratique. Premiére approche*, in R. Cosandey, A. Gaudreault, T. Gunning (par), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, Sainte-Foy, Québec, Presses de l'Université Laval, 1992, nota 8, p. 68.

[6] Notizia riportata anche in A. Pillosio, *La Filmoteca Vaticana a cinquant'anni dalla sua nascita, incontri e curiosità,* Roma, Libera editrice vaticana, 2009, p. 88.

[7] Comunicazione privata con Claudia Di Giovanni, direttrice della Filmoteca Vaticana. La lunghezza dichiarata della pellicola prima del restauro è di 524 metri. In base alle testimonianze di Stefano Ballirano e Carlo Cotta presenti nei contenuti speciali dell'edizione del restauro, il controtipo è stato prodotto con una stampante ottica adottando la pratica dello *stretching*, dando luogo anche ad alcuni *freeze frames*. Pertanto, il controtipo risulta essere notevolmente più lungo rispetto alla copia originale.

[8] Vedi: G. Mulas, *Visioni dell'Inferno di G. Berardi e A. Busnengo (Helios Film, 1911). Storia di un film e del suo restauro,* Tesi di laurea in Filmologia, Università di Bologna, a.a. 2008/2009, e dvd *L'Inferno,* regia di Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo, Italia, Bayer per la cultura, 2006.

[9] Intervista della scrivente a Claudia Di Giovanni.

"La mirabile visione" (1921) cento anni dopo. Un progetto internazionale di ricerca, ricostruzione e restauro

BÉATRICE DE PASTRE, MARIA ASSUNTA PIMPINELLI[1]

Film dalla struttura complessa, suddiviso in due parti, a loro volta articolate in episodi, *La mirabile visione* è dedicato a "vita e sublimazione poetica delle opere di Dante" ed è stato realizzato nell'ambito delle celebrazioni del Sesto Centenario della morte del Sommo Poeta.

Le vicende del film

Le prime notizie risalgono all'estate del 1920, quando in alcune riviste si annuncia il progetto di "riprodurre cinematograficamente il soggetto dantesco *La mirabile visione*, genialmente concepito da Fausto Salvatori per contribuire alle Feste centenarie dantesche del 1921". Vi si dichiara inoltre che, a tale scopo, si sono "consociati" la casa di produzione romana Tespi Film, "che mette i teatri e la produzione industriale", la Società Editoriale Cinematografica, proprietaria del soggetto cinematografico, il regista Cav. Sapelli (in arte Caramba) e il Cav. Ercolini, ingegnere per le costruzioni. Si annuncia altresì che gli studi danteschi vengono affidati a esperti capeggiati dal giornalista e studioso Vincenzo Morello[2].

Il film, definito *Rappresentazione storica del secolo XIV di Nostro Signore*, si avvale di un'*équipe* collaudata, che, grazie alla collaborazione tra la casa di produzione Tespi Film e la Società Editoriale Cinematografica, l'anno prima ha già realizzato il grandioso film "d'arte" *I Borgia* (1920).

Dell'*équipe* in questione, oltre alle società sopra citate, fanno parte: Caramba, direttore artistico, noto soprattutto per la lunga e estrosa attività di scenografo e costumista teatrale, il poeta e librettista Fausto Salvatori, autore di poemi religiosi e soggetti per il cinema (tra cui

quello del *Christus* di Giulio Antamoro, 1916) tragedie, libretti d'opera, versi e inni sacri, tra cui il famigerato *Inno a Roma*, musicato da Puccini e poi ripreso dalla propaganda fascista, e Carlo Montuori, già esperto e apprezzato direttore della fotografia, con una lunghissima e prestigiosa carriera davanti a sé.
La prima proiezione avviene al Teatro Argentina di Roma il 21 ottobre 1921 (poco più di un mese dopo la ricorrenza della data della morte di Dante, 14 settembre 1321), alla presenza delle più alte personalità della nobiltà romana e della diplomazia internazionale[3].

I materiali filmici conservati

Una versione quasi completa, comprendente tutti gli episodi ad eccezione dell'ultimo della seconda parte, è conservata in Francia al CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image Animée – Direction du patrimoine) di Bois d'Arcy. Si tratta di un positivo nitrato 35mm con imbibizioni e didascalie francesi depositato da Gaumont Pathé Archives, che corrisponde alla versione messa a punto per la distribuzione francese dalla casa Les Films André Ghilbert.
La versione originale del film, con didascalie italiane, è invece conservata al CSC – Cineteca Nazionale, su positivo nitrato 35mm bianco e nero e con imbibizioni, solo limitatamente a due episodi: *La crudeltà che fuor mi serra* (Prima parte. Episodio II) e *Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca* (Seconda parte. Episodio III).

Nel seguente prospetto sono riportati gli episodi conservati della versione francese, in rapporto a quanto conservato, invece, della versione originale italiana.

Parti / episodi	Versione francese (CNC) Episodi conservati	Versione italiana (CSC – CN) Episodi attestati / episodi conservati*
PRIMA PARTE		
Episodio I	*Episode n. 1*	*La selva oscura*
Episodio II	*La cruauté qui me tient en exil*	*La crudeltà che fuor mi serra**
Episodio III	*Le Lévrier*	*Il Veltro*
Episodio IV	*Le pain d'autrui*[4]	*Lo pane altrui*
Episodio V	*Dernier refuge*	*Ultimo rifugio*
SECONDA PARTE		
Episodio I	*Florence. Représentation de la Vita Nova*	*Amor mi mosse. Rappresentazioni della Vita Nova*
Episodio II	*Comte Ugolin*	*Anime crudeli. La tragedia dell'odio. Il conte Ugolino*
Episodio III		*Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca**

I documenti extra-filmici

L'uscita del film fu accompagnata da un libretto di pregevole fattura, decorato nello stesso stile 'neo-medievale' del film, stampato dalla tipografia Centenari di Roma.

Una copia è conservata dalla Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia ed è consultabile nella sezione *Documenti* del Portale del Cinema Muto Italiano[5]. Un'altra copia risulta conservata nel Fondo Sibilla Aleramo, custodito dalla Fondazione Gramsci a Roma[6].

L'opuscolo, caratterizzato da una veste grafica molto curata, contiene le trame degli episodi illustrate da immagini dal film e documenta fedelmente la struttura complessa dell'opera, realizzata nel Sesto Centenario della morte di Dante e suddivisa in parti ed episodi, dedicati a "vita e sublimazione poetica delle opere di Dante".

Scheda bibliografica: *La mirabile visione: rappresentazione storica del secolo 14. di Nostro Signore in due parti* | di Fausto Salvatori; diresse ed animò la visione Caramba. – [S.l.] Società Editoriale Cinematografica; Società Anonima "Tespi Film", [s.d.]. – 71 p.: in gran parte ill.; 25 cm.

Il restauro (2014-2017)

Un progetto di collaborazione tra CNC-Direction du patrimoine (Bois d'Arcy), GP Archives (Parigi) e CSC-Cineteca Nazionale (Roma)

Il progetto è stato intrapreso nel 2014, quando, a seguito di una serie di contatti e verifiche tra CNC-Direction du patrimoine e CSC-Cineteca Nazionale, è stato riscontrato che entrambi gli archivi conservavano materiali in nitrato del film in questione.
Nel 2014 i materiali conservati al CSC-Cineteca Nazionale sono stati inviati in Francia, alla sede del CNC a Bois d'Arcy, per permetterne l'analisi, la comparazione e la completa documentazione, al fine di elaborare un progetto di restauro, che è stato poi interamente condotto in Francia, a cura del laboratorio digitale del CNC, in costante collaborazione con Gaumont Pathé Archives e con il CSC-Cineteca Nazionale.
Si è constatato che gli unici due episodi in versione italiana, *La crudeltà che fuor mi serra* e *Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca*, contengono le didascalie originali, il cui testo riecheggia, rielabora e talvolta cita espressamente i testi danteschi, scritti in caratteri medievaleggianti e inquadrati da cornici variegate, con decorazioni distintive dei singoli episodi.
Le parti restanti, tutte in versione francese, presentano pure didascalie che dipendono completamente da quelle italiane, per stile e impostazione, inclusa la citazione o rielaborazione di versi danteschi.
A seguito della comparazione dei materiali, è stata decisa in primo luogo l'integrazione delle due versioni e la realizzazione di una nuova ricostruzione 'di studio' con le parti francesi tradotte in italiano, al fine di rendere fruibile il film nella versione più vicina possibile a quella originale.

Il CSC – Cineteca Nazionale ha collaborato al progetto traducendo in italiano le oltre cento didascalie francesi e realizzando, laddove necessario, didascalie di raccordo e cartelli integrativi, che sono stati inseriti per una migliore comprensione e per la ricostruzione dell'intera struttura del film. Fondamentale, a questo fine, è stato il ricorso al libretto d'epoca sul film conservato dalla Biblioteca Chiarini del CSC di Roma, che contiene i sommari di tutti gli episodi.
L'intervento sui materiali, eseguito totalmente presso il laboratorio digitale del CNC a Bois d'Arcy in Francia, ha previsto il ripristino fisico dei positivi nitrato 35mm e la loro digitalizzazione a 4K. A seguire sono stati eseguiti interventi di restauro digitale (stabilizzazione, *de-flickering* e pulizia digitale dell'immagine) ed è stata eseguita la restituzione delle colorazioni sulla base delle imbibizioni presenti sulle copie nitrato di partenza (arancio, rosa, verde, rosso, verde/blu).
Una prima versione ricostruita è stata presentata dal CNC al festival *Toute la mémoire du monde* alla Cinémathèque Française il 4 febbraio 20167, mentre la prima presentazione italiana è avvenuta a Pisa il 28 maggio 2016 nell'ambito degli eventi di *Dante posticipato*, iniziativa organizzata per il 751° anniversario della nascita di Dante a cura dal prof. Marco Santagata dell'Università di Pisa.
In realtà, la versione fin qui ricostruita, della durata di 124' (a 20 fps), era ancora mancante del terzo episodio della prima parte, *Il veltro*, e la lacuna relativa era stata integrata con cartelli riassuntivi e con una fotografia riprodotta dal libretto d'epoca.
Non molto tempo dopo, nel dicembre 2016, durante una ricognizione su materiali ancora non identificati, al CNC è stato finalmente individuato l'episodio mancante, *Le Lévrier*, e nel corso del 2017 sono state eseguite le lavorazioni per integrarlo nel progetto.
Quest'ultimo intervento ha completato il progetto e ha permesso di giungere alla nuova versione ricostruita, tutta con didascalie italiane, in parte con i testi originali, in parte con i testi tradotti dalla versione francese, corrispondente a una lunghezza di 3080 metri sui 4026 riportati nel visto di censura originale, per una durata complessiva di 134' (a 20 fps).
Sono evidentemente ancora presenti delle lacune e, tra queste, le due più rilevanti riguardano il finale dell'episodio *Lo pane altrui* (Prima

Parte, episodio IV) e tutta la prima parte dell'episodio *Anime crudeli. La tragedia dell'odio. Il conte Ugolino* (Seconda Parte, episodio II), entrambe integrate con cartelli riassuntivi basati sulla sinossi del libretto d'epoca.
Il progetto, secondo gli accordi intercorsi tra CNC, Gaumont-Pathé Archives e CSC-Cineteca Nazionale, prevede, a completamento delle lavorazioni, la completa salvaguardia del film restaurato, su master digitali in formato non compresso (sia della mera scansione 4K che del film restaurato) e su nuovo negativo 35mm, grazie al ritorno in pellicola. Inoltre, oltre alla creazione di un DCP di proiezione della versione ricostruita con didascalie italiane, è prevista anche la realizzazione di un DCP della versione francese, con l'episodio finale (l'unico conservato solo in italiano: *Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca*) sottotitolato.

La scheda filmografica

Regia: Caramba (Luigi Sapelli); produzione: Tespi Film, Roma; distribuzione: UCI; visto censura: n. 16448, 01/10/1921; lunghezza originale: 4026 m; prima visione: 21/10/1921 (Roma, Teatro Argentina); sceneggiatura: Fausto Salvatori; fotografia: Carlo Montuori; scenografia: Caramba.

Interpreti e personaggi: Camillo Talamo (Dante Alighieri), Alfredo Boccolini (Corso Donati), Maria Verbich (Monna Vanna), Lamberto Picasso (Guido Cavalcanti), Luigi Serventi (Arrigo VII), Ciro Galvani (Bonifacio VIII), Leone Papa (il diacono Merlino), Fabio Fabiani (Filippo Argenti), *Tina Cinquini* (Gemma Donati), Giovanna Scotto (Beatrice figlia di Dante), E. De Roberto (Cangrande della Scala), Raffaello Mariani (Lapo Gianni), Antonio Salinas (Jacopo di Lapo Gianni), Mario Forti (Manoello Giudeo), Mario Cusmich (Guido Da Polenta), Carlo Cavalieri (l'Inquisitore), Achille Pasini (Pier Traversari), Liliana Millanova (Beatrice Portinari), Gustavo Salvini (Arcivescovo Ruggeri), *Ettore Berti* (Ugolino della Gherardesca), *Rina Calabria* (Cinzia), Carlo Benetti (Paolo Malatesta), Carmen di San Giusto (Francesca da Rimini), *Reetta Tiber* (Gianciotto)[8].

Parte prima: *Vita Dantis*

I. La selva oscura
Nell'anno 1300 Dante è Priore di Firenze ed è coinvolto nelle contese politiche tra le fazioni dei Bianchi e dei Neri. Di queste vicende è vittima l'amico fraterno Guido Cavalcanti, che, resosi colpevole di superbia contro la plebe, viene punito con l'esilio. Nel frattempo, con il favore dei Neri, Carlo di Valois, legato di Bonifacio VIII e fratello di Filippo il Bello, re di Francia, giunge in città con il ruolo, pretestuoso, di pacificatore, ma i Bianchi si oppongono alla sua azione. Si delibera di inviare una delegazione dal Papa, e Dante, scelto tra gli ambasciatori, si mette in viaggio per Roma.

II. La crudeltà che fuor mi serra
Dante è a capo dell'ambasceria fiorentina verso Roma (novembre 1301) e lungo la via si ritrova con i pellegrini giunti a Roma per l'Anno Santo. La vista delle grandiose rovine della città induce Dante a sognare la grandezza di "quella Roma da cui Cristo è romano", ma l'incontro con il papa, che riceve la delegazione fiorentina nel palazzo del Laterano, si rivela fallimentare. Durante il soggiorno romano, mentre Bonifacio VIII benedice i fedeli, Dante riceve la notizia del bando di esilio da Firenze, decretato dai Neri (marzo 1302). Nel frattempo Guido Cavalcanti, dopo le febbri malariche sofferte durante l'esilio a Sarzana, è rientrato a Firenze, ma all'udire il banditore in strada proclamare gli onori a Carlo di Valois, muore per un accesso di rabbia (29 agosto 1300).

III. Il Veltro
L'imperatore Arrigo VII scende in Italia e viene incoronato a Roma in Laterano (29 giugno 1312). In lui si incentrano le speranze di Dante, che concepisce intorno a lui l'auspicio della restaurazione del Sacro Romano Impero nel potere di una sola autorità. Ma Arrigo muore improvvisamente a Buonconvento, vicino Siena (24 agosto 1313), e con lui si spengono le aspettative politiche e personali di Dante, comprese quelle di poter rientrare in patria dall'esilio.

IV. Lo pane altrui

La moglie di Dante, Gemma Donati, è rimasta sola con i quattro figli e per poter andare avanti mette a frutto l'orto ricevuto in dote. La figlia di Dante, Beatrice[9], si innamora, ricambiata, di Jacopo, figlio di Lapo Gianni. Quest'ultimo, insieme al figlio e a Beatrice, si reca da Dante, esule in un convento in Lunigiana, per comunicargli la notizia dell'amnistia concessa dal podestà di Firenze agli esiliati dei Bianchi, a condizione che facciano atto di ammenda e sottomissione.

Dante, sdegnato, rifiuta la grazia e, accompagnato da Beatrice (che per stargli vicino rinuncia all'amore di Jacopo), si reca a Verona, dove viene accolto da Cangrande della Scala. Alla corte veronese Dante viene sbeffeggiato da cortigiani e buffoni, e, amareggiato dall'umiliazione, riprende la via dell'esilio (1316).

V. Ultimo rifugio

Dante e Beatrice si dirigono a Ravenna e vengono accolti a corte da Guido Novello, signore della città. Ben presto Dante viene apprezzato e amato da tutti per la sua cortesia e affabilità. A corte, tuttavia, il sinistro Pier Traversari, invaghitosi di Beatrice, si vendica su Dante, accusandolo di aver lanciato un incantesimo sulle nuove campane, appena fuse per la basilica di San Vitale, per renderle mute. Dante, accusato di magia, chiede di essere condotto davanti all'Inquisitore e a propria difesa recita i suoi stessi versi dell'invocazione alla Madonna del Canto XXXIII del Paradiso. Il popolo è commosso e pentito, e si prosterna davanti al poeta.

Guido Novello chiama Giotto a Ravenna con l'incarico di dipingere nella stanza di Dante una veduta di Firenze. Il poeta, nell'ammirare il dipinto, spera che un giorno sarà incoronato con il lauro dei poeti in San Giovanni, dove è stato battezzato. Il 14 settembre 1321 Dante muore, tra le braccia di Beatrice e alla presenza di Guido Novello, dopo aver invocato per l'ultima volta la sua Firenze.

Parte seconda: *Visioni di vita e di poesia*

I. Amor mi mosse. Rappresentazioni della Vita Nova

Beatrice Portinari, "primo e ideale amore di Dante", è morta (8 giugno 1290). Nella casa il suo corpo è disteso su un giaciglio e le donne lo coprono pietosamente con un velo. Dante si reca a visitarla, si sofferma davanti a lei raccolto nel proprio dolore. Giunge Guido Cavalcanti, il quale, con gesto amorevole, lo conduce fuori, in giardino, dove fanciulle recano fasci di fiori. Dante torna con il pensiero al giorno in cui a Firenze ha incontrato Beatrice per la prima volta, e al secondo momento in cui, durante uno sposalizio, i loro sguardi si sono incontrati di nuovo. Infine, i due poeti, profondamente commossi, si soffermano al passaggio del corteo funebre. A suggello, la penultima didascalia riporta l'espressione "Beata Beatrice"[10], mentre la successiva, a conclusione, esalta l'amore per la donna ideale come la più alta fonte di ispirazione del poeta.

II. Anime crudeli. La tragedia dell'odio. Il conte Ugolino

Parte prima. Pisa – La tragedia dell'odio

A Pisa, una congiura guelfa minaccia la vita dell'imperatore Arrigo VII, nel periodo in cui questi tiene corte in città (1313). Dante si schiera a sua difesa e i traditori vengono catturati e gettati nella torre dei Gualandi. In questo luogo il poeta è attratto dalla voce di un prigioniero che invoca libertà e giustizia: si tratta di uno dei nipoti del Conte Ugolino della Gherardesca, Guelfetto II, che è stato incarcerato, innocente, nello stesso luogo in cui molti anni prima era stato rinchiuso il Conte con i suoi figli. Dante si adopera per far liberare Guelfetto II e nella notte, mentre il prigioniero liberato dorme un sonno tormentato, una pia donna, Cinzia, gli narra le vicende che suscitarono l'odio dell'arcivescovo Ruggeri nei confronti del Conte Ugolino[11].

Parte seconda. Il Conte Ugolino

La vicenda è narrata a Dante da Cinzia. Nelle residenze del Conte è

veglia d'armi, quando, scortato dalle proprie guardie, giunge l'Arcivescovo Ruggieri con intento pacificatore: l'incontro tra i due è suggellato da un abbraccio. Ma l'atteggiamento dell'arcivescovo è un inganno: nella notte irrompe con le guardie armate nella residenza del Conte, dichiarandogli di avere "fame e sete" di vendetta, le stesse sofferenze che Ugolino e i figli dovranno patire in prigione, avendo il conte ucciso il nipote dell'arcivescovo. Le guardie di Ruggieri rinchiudono il Conte con tutti i figli nella torre, e le chiavi vengono gettate in Arno. Dante immagina la tragedia e lo strazio del padre che vede i propri figli morire davanti ai propri occhi. Si è così compiuta così la tragedia dell'odio.

III. Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca

Paolo Malatesta giunge a Ravenna con il mandato per sposare Francesca, figlia del signore della città, Guido da Polenta, in nome del fratello Gianciotto. Francesca, ignara dell'inganno, rimane incantata dalla figura di Paolo e crede che il suo futuro sposo sia lui. Solo la sera prima delle nozze Francesca capisce che lo sposo in realtà è Gianciotto, zoppo e di sgradevole aspetto. Paolo fugge lontano, a sua volta disperato d'amore. Quando ritorna torna ritrova Francesca, ormai sposata a Gianciotto, e un giorno, durante la lettura del romanzo di Lancillotto e Ginevra, i due cedono alla passione. Una spia riferisce a Gianciotto i propri sospetti sul comportamento di Francesca e gli suggerisce di allontanarsi per poi far ritorno di nascosto. Francesca, rimasta sola, si incontra con Paolo nelle sue stanze, ma Gianciotto, rientrato all'improvviso, li sorprende e li uccide entrambi. La tragedia dell'amore è così compiuta.

Apparato iconografico

Fig. 1
La mirabile visione di Caramba (Luigi Sapelli), 1921.
Parte prima - Episodio I, *La selva oscura.* Guido Cavalcanti e Dante (Lamberto Picasso e Camillo Talamo). Fotogramma dalla versione restaurata (2017), per gentile concessione di CNC, Gaumont - Pathé Archives e CSC - Cineteca Nazionale.

Fig. 2
La mirabile visione di Caramba (Luigi Sapelli), 1921.
Parte prima - Episodio III, *Il veltro*. Arrigo VII incoronato (Luigi Serventi). Fotogramma dalla versione restaurata (2017), per gentile concessione di CNC, Gaumont - Pathé Archives e CSC - Cineteca Nazionale.

Fig. 3
La mirabile visione di Caramba (Luigi Sapelli), 1921.
Parte seconda - Episodio I, *Amor mi mosse. Rappresentazioni della Vita Nova*. Dante ispirato dall'amore per Beatrice (Camillo Talamo). Fotogramma dalla versione restaurata (2017), per gentile concessione di CNC, Gaumont - Pathé Archives e CSC - Cineteca Nazionale.

Fig. 4
La mirabile visione di Caramba (Luigi Sapelli), 1921.
Parte seconda - Episodio III, *Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca*. Paolo e Francesca leggono il libro "galeotto" (Carlo Benetti e Carmen di San Giusto). Fotogramma dalla versione restaurata (2017), per gentile concessione di CNC, Gaumont - Pathé Archives e CSC - Cineteca Nazionale.



Fig. 1



Fig. 2

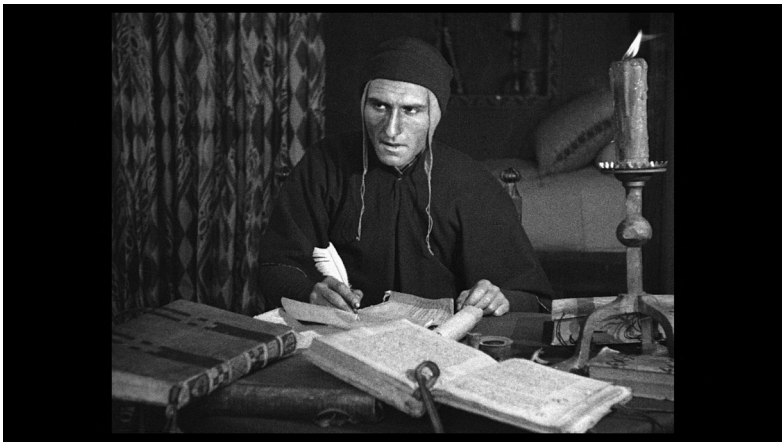


Fig. 3



Fig. 4

[1] Questo contributo è stato pianificato e organizzato congiuntamente dalle due autrici. In particolare, Maria Assunta Pimpinelli ha curato le sezioni relative alle vicende del film, alla ricostruzione filmografica e ai materiali conservati, Béatrice De Pastre ha collaborato alla sezione sul restauro.

[2] Cfr. *Il centenario dantesco e la cinematografia*, "Apollon. Rassegna di arte cinematografica", a. v, n. 5, 30 giugno 1920, p. 25; e "Apollon. Rassegna di arte cinematografica", a. v, n. 7, 31 agosto 1920, p. 16 (annuncio pubblicitario); *La mirabile visione alla Tespi Film*, in R. Mattozzi, "Rassegna generale della cinematografia", a. II, 1921-22, *Relazione polemico-storica sugli avvenimenti industriali e commerciali della cinematografia italiana negli anni 1919-20-21*, pp. 1- 23, pp. 20-21.

[3] "La rivista cinematografica", Torino, a. II, n. 20, 25 ottobre 1921, p. 68. Cit. *supra*.

[4] In questa unica copia in versione francese, l'episodio *Il pane altrui* è, con tutta probabilità, incompleto, perché finisce con la didascalia "L'episodio continua". Nella versione restaurata il finale è stato integrato ricorrendo al testo del libretto di accompagnamento del film conservato dalla Biblioteca Luigi Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia.

[5] <https://www.ilcinemamuto.it/betatest/materiali/documenti/> (ultima consultazione: 14 settembre 2021).

[6] <https://www.fondazionegramsci.org/wp-content/uploads/2015/03/Catalogo_Fondo_SA1.pdf> (ultima consultazione: 14 settembre 2021).

[7] <https://www.cinematheque.fr/film/129308.html> (ultima consultazione: 14 settembre 2021).

[8] "La rivista cinematografica", cit. Questa testimonianza permette di identificare alcuni degli interpreti non inclusi nei credits del film, in particolare: Tina Cinquini nel ruolo di Gemma Donati, Ettore Berti nei due ruoli del Conte Ugolino e di Gianciotto (in realtà nel primo caso è riportato lo pseudonimo anagrammato di "Reetta Tiber", nel secondo il nome per esteso di Ettore Berti) e infine Rina Calabria nel ruolo di Cinzia, la donna pisana che racconta a Dante le vicende del Conte Ugolino.

[9] In realtà il nome della figlia di Dante era Antonia; "suor Beatrice" è il nome che prende dopo la morte del padre, quando si fa prende i voti a Ravenna.

[10] Probabile citazione dal quadro *Beata Beatrix* (1863-1870, Londra, Tate Britain Gallery) del pittore preraffaellita Dante Gabriel Rossetti; il riferimento è sottolineato anche dall'evidente calco iconografico, nella scena iniziale dell'episodio con le donne a lato del letto funebre, di un altro quadro dello stesso pittore, *Il sogno di Dante alla morte di Beatrice* (1869-71, Liverpool, National Museums).

[11] Nei testi del libretto che accompagna il film si dichiara che la tragedia del Conte Ugolino viene narrata secondo il racconto dell'antico cronista, con riferimento a Giuseppe Ferrari, *Histoires des révolutions d'Italie, ou Guelfes et Gibelins*, Paris, Didier, 1858.

Il vero volto di Dante tra cinema documentario e virtualità. Il caso del GUF di Bologna

ANDREA MARIANI

Il documento che di seguito presentiamo, riproduce il secondo e più avanzato trattamento del soggetto di un film documentario mai realizzato e promosso dall'antropologo bolognese Fabio Frassetto: egli è allievo dell'antropologo Giuseppe Sèrgi e autore del fortunato volume *Dantis ossa* del 1933, esito più completo di una ricerca ventennale condotta sui resti del Poeta. Questo secondo trattamento è anche quello che restituisce più efficacemente la successione delle scene di un film che avrebbe raccontato in modo particolare il tentativo di Frassetto di restituire una rappresentazione plastica attendibile delle sembianze di Dante: una vera e propria simulazione del suo volto, fondata su analisi scientifiche. Al film, in particolare, sarebbe spettato il compito di restituire in immagini le complesse fasi della ricreazione del volto di Dante, guidata da Frassetto con l'aiuto dello scultore Alfonso Borghesani, sulla base delle sue analisi e osservazioni antropometriche. Alfredo Cottignoli, filologo sett-ottocentista, e Giorgio Gruppioni, antropologo 'erede' della scuola bolognese di Frassetto, ne hanno ricostruito dettagliatamente le vicende storico-produttive oltre che filogenetiche, ricerche a cui rimandiamo per un quadro più esaustivo della vicenda, per le varianti del testo, e per un vero approfondimento della struttura narrativa del film[1]. Questa breve introduzione servirà piuttosto a collocare il progetto del film *Il volto di Dante ricostruito dopo secoli*, nel quadro della storia culturale del cinema. È utile procedere per gradi: possiamo infatti rileggere il senso di questo *work in progress*, almeno a tre livelli di profondità. Intanto il progetto deve essere compreso nel quadro del rapporto tra i media moderni – in particolare il cinema – e il mondo scientifico. Su questo punto è utile riprendere quanto già sostenuto da chi scrive con Diego Cavallotti, sulla scorta degli studi di Silvio Alovisio, sottolineando che "il ricono-

scimento dell'importanza dei media all'interno della prassi medica […] ci porta a ipotizzare la presenza di una serie culturale autonoma, in cui i media vengono utilizzati più per fini analitico-scientifici che per fini rappresentativi"[2]. Per quanto la scena 45, così descritta "Dante è un dolicocefalo della razza mediterranea", possa lasciar ipotizzare delle intenzioni propagandistiche (il progetto prende forma tra il 1939 e il 1940), è indubbio che l'interesse sia prevalentemente scientifico. Come ben argomentano Cottignoli e Grupponi, anzi, i riferimenti più marcatamente razziali, potrebbero beninteso essere stati condizionati dalle ambizioni notevoli del Frassetto, che lo spinsero a proporre il progetto cinematografico prima alla Direzione tecnica dell'Istituto Luce[3], quindi ad Alessandro Pavolini al Ministero della Cultura Popolare, e infine al Cineguf di Ravenna e di Bologna, che firma il trattamento che qui riportiamo. Dunque al di là di tali riferimenti rimane chiaro che l'idea fosse orientata "all'illustrazione del ventennale lavoro scientifico del Frassetto, che dalla ricognizione delle ossa di Dante era felicemente approdato, come sappiamo, alla ricostruzione, con l'ausilio di Borghesiani, del volto del poeta"[4]. Il peso notevole che occupa, nello script, la descrizione minuziosa delle operazioni antrometriche, lasciano intendere finalità didattiche e scientifiche più che promozionali o celebrative. Il secondo livello di contestualizzazione ci chiede una specificazione disciplinare: il film che qui possiamo parzialmente dedurre rappresenterebbe il terzo contributo delle sezioni cinematografiche dei GUF alla messa in scena di argomenti di Antropologia fisica. I film che, allo stato attuale, possiamo segnalare tra le produzioni cinematografiche dei GUF a tema antropologico, sono pressoché tutti collegati a figure e scoperte apicali della disciplina: *Cranio Saccopastore* (GUF di Roma, 1938 – perduto), è dedicato alla rievocazione della scoperta, presso la località romana di Saccopastore, del primo cranio fossile neanderthaliano in Italia da parte di Sergio Sèrgi – figlio di Giovanni Sèrgi, tra i capiscuola italiani di Antropologia fisica; *L'uomo fossile del Monte Circeo* (GUF di Pisa, 1939), è dedicato al secondo cranio neanderthaliano ritrovato dall'altropologo[5]; infine questo *Il volto di Dante ricostruito dopo secoli*, riconduce fatalmente ancora al magistero di Giovanni Sergi: si consolida così

un'affinità profonda tra il cinema – soprattutto 'a passo ridotto' – e la giovane disciplina dell'Antropologia fisica. Un'affinità 'disciplinare' che può rivelare più di un punto di contatto anche sul piano epistemologico. Il terzo livello che vogliamo mettere in evidenza esula dal ristretto contesto storico culturale che abbiamo sommariamente tracciato, e rimanda più generalmente al tema del dispositivo cinematografico e alla fenomenologia del film nei primi anni del Novecento. C'è una questione fondamentale al centro di questo trattamento cinematografico, ben più marcata di quanto non fosse nel precedente documentario scientifico che illustrava le caratteristiche del cranio neanderthaliano: il tema della 'restituzione' del corpo. Al centro del trattamento cinematografico non vi è tanto la riesumazione e l'esposizione del cranio del poeta, quanto l'ossessione di (ri)vederne finalmente i connotati fisici ricostruiti e rappresentati. La simulazione, scientificamente guidata, del volto di Dante così com'era nell'istante della sua morte. La scelta del medium cinematografico sembra compensare, nella vicenda di Frassetto, i limiti della rappresentazione letteraria della scoperta e della sua 'simulazione plastica' che egli avevano tentato nel volume *Dantis Ossa*: è evidente che in questa operazione il cinema permetta di andare oltre, tuttavia la convinzione è che non si tratti solo di una volontà di ampliare la platea del suo pubblico. Non c'è solo un impulso pedagogico e divulgativo alla base di questa scelta. Il medium cinematografico è, nei primi anni del Novecento, il medium che riesce davvero a mettere in crisi l'egemonia della scrittura[6] e lo fa innescando una 'redenzione' del corpo nel processo comunicativo (pensiamo alla centralità del complesso sensorio corporeo e dei modi non-linguistici delle immagini filmiche in *Der Sichtbare Mensch* di Béla Balázs del 1924), grazie al "potere delle sue immagini in movimento di attivare sistemi senso-motori e affettivi che erano rimasti relativamente intaccati tanto dalle immagini esterne quanto dall'atto fisico della scrittura/lettura"[7]: il cinema ripristina una visione 'incarnata'[8]. Si potrebbe dire che il trattamento del film è percorso da una tensione fortissima di *visual imaging* dove lo spettatore 'ideale' (a maggior ragione perché il film non venne realizzato) non è solo accompagnato in un percorso deduttivo e induttivo finalizzato a ricreare

i volumi corporei del volto di Dante (grazie alla ricostruzione minuziosa delle analisi di Frassetto e alla simulazione plastica guidata dalla mano dell'artista scultore), ma è sollecitato in questo viaggio da un dispositivo tecnologico che più di tutti, allora, poteva risvegliare nel processo percettivo le tensioni di una riorganizzazione totale dei sensi corporei, in primis quello di uno sguardo capace di 'toccare'[9]. Anzi, da questo punto di vista, la lunga sequenza di inquadrature ravvicinate e dettagli sui corpi ossei che possiamo dedurre dallo script, allenta una qualsivoglia stabilità narrativa del film, per veicolare tutta l'attenzione dello spettatore sulla frammentarietà dell'esposizione e intensificare il suo sguardo sulle qualità aptiche dell'immagine. Da questo punto di visto l'ambiente 'cine-sperimentale' in cui nasce questo film favorisce una messa in scena tutt'altro che classica e unitaria, cui solo la voce fuori campo – annunciata nello script ma spesso difficilmente integrabile, soprattutto in ambiente dilettantistico – potrebbe semmai nuocere. Il senso immersivo del film, infine, non è solo plastico e condizionato dalla complessa fenomenologia spettatoriale che il dispositivo cinematografico orchestra; il titolo del film mette in primo piano una vertigine temporale – *Il volto di Dante… dopo secoli.* Fin dal titolo il mezzo cinematografico richiede un coinvolgimento complesso dell'immaginazione e degli strumenti di conoscenza dello spettatore: il viaggio del suo sguardo non è solo un viaggio 'nella carne' (e 'con la carne') attraverso lo schermo, ma è anche un viaggio nel tempo che incrementa ulteriormente la complessità della sua esperienza spazio-temporale.

G.U.F. "G. VEBEZIAN"
BOLOGNA

IL VOLTO DI DANTE RICOSTRUITO DOPO SECOLI

*

TRATTAMENTO CON ACCENNO DI SCENEGGIATURA

A cura dei fasc. univ.
Dott. Giovanni Gioannetti, dott. Giuseppe Masi, stud. Cesare Pirani[10]

IL VOLTO DI DANTE RICOSTRUITO DOPO SEI SECOLI

*

1) Ravenna.
Introduzione musicale del M° Medici.
2) La zona del silenzio.
Si apre austera nel silenzio antico l'area sacra a Dante in Ravenna.
È cinta di neri cipressi sotto un cielo grave. Passa l'occhio di luce religiosa raggiata sui marmi e sui mattoni, che nei secoli furono custodi della veste mortale
del Grande Spirito.
3) La cappella.
È nella commozione più forte, che via via appaiono i vetusti monumenti...
4) Il Sacello
(visto internamente col bassorilievo) mentre nel cuore si accumulano le rimembranze...
5) Dante vate.
del vate...
6) Dante, cittadino.
del cittadino...

7) Dante, priore.
del priore...
8) Dante, soldato.
del soldato...
9) Dante, esule e fuggiasco.
Dell'esule, del fuggiasco...
10) Dante profeta.
del profeta...
11) Dante (nel monumento in Trento).
mito e simbolo d'Italia. E corre l'animo al fatale cammino delle spoglie, rinvenute nel 1865.
12) Due disegni (dal *Dantis ossa*).
Dal cadere del secolo decimottavo sapevasi che i resti dell'Alighieri più non giacevano nell'arca sua venerata, poiché amorosamente trafugati dai pietosi francescani per sottrarli alla cupidigia dei fiorentini.
13) Il recinto di Braccioforte.
Si attardano lenti gli occhi sulle antiche costruzioni...
14 e 15) (dettagli del 13).
che si contesero la gloria dei resti...
16) Il muro.
che mai giacquero nella pace di morte.
17) La nicchia.
Ecco la nicchia, che custodì...
18) La cassetta lignea.
la vecchia cassetta lignea, ove la pietà dei monaci racchiuse il gran tesoro, involandolo alla cupidigia dei fiorentini venuti per rapirlo.
19) La capsula di piombo.
Appare la capsula di piombo entro la quale i resti del vate furono suggellati.
20) *Idem* (aperta).
Le ossa furono estratte...
21) Una mano estrae delle ossa (inq<uadrare> partic.).
se ne fece l'elenco. Al riscontro risultano mancanti 77 ossa e importantissimo pezzo,
la mandibola; i denti pure, tutti mancano alla verifica.

22) [CT] Il Prof. Frassetto in aula.
Il prof. Frassetto mostra con quale procedimento eseguì le indagini e raggiunse i rilievi accertati particolarmente sul cranio.
23) Un cranio (avente simiglianza di forma con quello di Dante).
Trascegliendo un cranio avente simiglianza di forma con quello di Dante, ripetiamo su di esso alcune delle misurazioni cui fu già sottoposto l'originale dantesco.
24) Il compasso.
Lo strumento d'azione è un compasso a branche ricurve (asta graduata) col quale
si determinano i principali diametri...
25) Panoramica dal compasso al cranio.
del cranio. Via via si misurano i diametri principali...
26) Segnatura dei punti estremi (con una matita).
segnando con una matita i punti estremi individuati col compasso, controllandone la misurazione.
27) Risultato.
La lunghezza massima del cranio di Dante (glabella=metalambda) risulta di mm.
193.
28) Determinazione del diametro trasverso max. (tra i due parietali).
La larghezza massima (eurion=eurion) di mm. 156.
29) *Idem* del terzo diametro.
L'altezza massima (basion=bregma) risulta di mm. 144.
30) Immagine del *Dantis ossa* e tecnica per la misurazione dell'angolo facciale.
Pel cranio di Dante si procedette analogamente per oltre cento misurazioni, corde,
curve, superfici, perimetri. Si riscontra tra i più importanti caratteri che Dante è
tipicamente ortognato (gradi 93).
Eseguite le principali misure del cranio è ora il momento della determinazione
della capacità cranica, col metodo diretto.
31) CT (come il 22).

32) Otturazione dei fori.
Si otturano i fori del cranio con ovatta, all'infuori del foro occipitale.
33) La provetta di vetro graduata.
Si riempie con miglio una provetta di vetro graduata di 1.000 c.c.
34) Travasatura.
che si travasa in un sol colpo nel cranio.
35) Stazzatura.
Segue la stazzatura...
36) Aggiunta di altro miglio.
quindi si aggiunge altro miglio e si procede ad...
37) Altra stazzatura.
una nuova stazzatura...
38) Aggiunta di minimi.
aggiungendo poi piccole quantità di miglio.
39) Travasazione nella misura di vetro di più di 2 litri.
Si rovescia il contenuto in un'altra misura graduata di vetro di 2.000 c.c.
40) [PP] La misura graduata.
La capacità cranica di Dante risulta di cm. cc. 1.700. La riprova, eseguita coi metodi matematici, ha confermato il risultato sperimentale. Dalla capacità cranica si deduce che il peso dell'encefalo del Poeta è alto, a paragone della modesta statura e del presumibile scarso peso del corpo, suggerito dalla statura e dalla magrezza (kg. 1,54).
41) Collocazione del cranio sulla bilancia.
Altro rilievo è la pesatura.
42) Lettura del peso.
Il peso del cranio di Dante, privo di mandibola e di denti è di gr. 776, mentre si ritiene che, dotato di ogni sua parte, pesi gr. 786.
43) Diagrammi di raffronto fra cranio medio e cr<anio> di Dante.
Esso è superiore di gr.150 a quello medio degli Italiani maschi adulti.
44) [MPP] Il Prof. Frassetto orienta il cranio.
Dalla norma verticale il cranio di Dante appare di forma ovoidale; ciò unito all'indice cefalico che è di 75 e adº7 altri caratteri rivela che...
45) Fotografia (*Dantis ossa*, pag. 16).
Dante è un dolicocefalo della razza mediterranea.

46) Altra fotografia.
Per il cospicuo volume del capo Dante appartiene al tipo cerebrale.
47) Altra fotografia.
mostra anche l'ampiezza della fronte. Le particolarità ed anomalie più notevoli
sono...
48) Bozza del centro del linguaggio.
la bozza corrispondente al centro del linguaggio.
49) Indicaz<ione> in fotog<rafia> della deviazione> n<asale> a s<inistra>.
la accentuata deviazione del naso...
50) Il palato asimmetrico (*Dantis ossa*, pag. 31).
l'asimmetria del palato con presenza del terzo molare e...
51) Alveoli atrofizzati.
l'atrofia degli alveoli di due incisivi.
51 bis) Lo scheletro.
Lo scheletro rivela altre particolità ed anomalie...
52) Clavicole.
le clavicole sono inferiori alla media femminile.
53) Il bacino.
Il bacino è tipicamente maschile, come del resto tutto lo scheletro, a confermare
il suo maschio temperamento:

Sì com' fui dentro, in un bogliente vetro
gittato mi saria per rinfrescarmi,
tant'era ivi lo incendio senza metro.

54) La colonna vertebrale.
La colonna vertebrale testimonia delle sofferenze fisiche da Lui patite per l'artrite senile anchilosante, che dà ragione del suo modo di camminare "alquanto curvetto" come dice il Boccaccio, e come rileviamo dai versi di Dante stesso:

Seguendo Lui portava la mia fronte

come colui che l'ha di pensier carca,
che fa di sé un mezzo arco di ponte.

55) L'aula in cui avvengono 54, 53, 52.
I rilievi fin'ora accertati sul cranio confermano il sospetto insorto nella mente
dello studioso che la maschera dantesca che si conserva...
56) [CL] La sala del Museo Dantesco a Ravenna.
al Museo Dantesco di Ravenna, e dalla tradizione considerata come autentica ed
eseguita sul volto del cadavere del Poeta, non...
57) [PP] La maschera.
risponda a quei dati scientifici testè riscontrati sul cranio. È questa maschera la vera effigie di Dante?
58) Contorno autentico del profilo.
Istituendo dei confronti grafici...
59) La maschera con il contorno.
fra la maschera ed il contorno autentico del profilo del cranio, appare notevole discordanza sopratutto nella fronte, che nella maschera si presenta piccola e sfuggente. La maschera, che presenta la fronte stretta e sfuggente, il naso poco deviato
e poco prominente, conferma il sospetto che essa sia stata modellata al cospetto del cadavere, ma non su di esso. Decaduta l'autenticità della maschera, rivolgiamoci allora all'iconografia dantesca più rappresentativa.
60) (Iconografia, a colori ove possibile) a) Busto del Torrigiani. .
60) b) Busto di Napoli.
60) c) Busto del Vela.
60) d), e), f), ... prosegue l'iconografia.
Ma nessuna regge al confronto scientifico, sebbene si ritenga che...
61) Immagine di Giotto.
la copia giottesca e...
62) Immagine del Codice Palatino.
la palatina corrispondano a qualche veridicità. È allora alla Scienza lasciato il compito di una scrupolosa ed esatta ricostruzione del vero

volto di Dante, così alterato da artisti, storici, letterati.
63) [CL] L'aula delle operazioni (col prof. F<rassetto>).
L'opera di ricostruzione è condotta nell'Istituto di Antropologia della R. Università di Bologna dal suo Direttore prof. Fabio Frassetto.
64) Il Prof. si accinge all'opera.
Si procede alla ricostruzione del cranio dantesco modellato in gesso...
65) a), b), c), ... Le varie operazioni.
misurando in seguito e modificando a seconda dei dati già ricavati (fatica della ricostruzione);
66) Profili.
indi si procede al confronto del modello ottenuto con la fotografia del cranio in
grandezza naturale e poi alla verifica dei...
67) Confronti.
diametri, delle corde, curve, perimetri, già rilevati sul vero.
68) Carrello di mandibole (vere).
Si passa poi alla creazione della mandibola mancante, trascegliendone una adattabile al cranio dantesco;
69) Scelta della mandibola (con indicazione).
70) Determinazione della "sinfisi".
se ne determina l'altezza (sinfisi) e la si adatta, procedendo poi alla ricostruzione dell'arcata dentale
71) Ricostruzione dell'arcata dent<ale> inf<eriore>.
inferiore, quindi di...
72) (Idem come il preced<ente>, ma per la superiore).
quella superiore.
73) Determinazione dell'altezza facciale.
La faccia viene determinata nella sua altezza totale...
74) Confronto col Cod. Palat<ino> (inq. mobile).
e confrontata con l'immagine del Codice Palatino. La felice completa ricostruzione del cranio invoglia lo studioso a continuare il suo studio, cioè a rivestirlo delle parti molli secondo una particolare tecnica, che si vale dell'aiuto di dati noti...
75) Radiografie e confronti.
controllati su radiografie di teste viventi approssimativamente simili

a quella del Poeta. Si sono così verificati gli spessori delle parti molli. (Intervento dello scultore Alfonso Borghesani).
76) L'immagine del Cod. palat<ino> (statica)
(presentazioni alternate).
La plastica generale del volto si ottiene, per le parti molli non determinabili da un substrato scheletrico (piramide nasale cartilaginea, labbra, mento), ricavandole dal ritratto del Codice Palatino. Se ne accentuano i tratti per rappresentare il Poeta in un'età più adulta.
77) Il vero volto di Dante.
78) Dettagli ad indicazione luminosa (in asincronismo).
Si giunge al lieto e grandioso risultato. Dante è vero. Ora il mondo non ammira che quel Dante che la Scienza italiana ha ridato dopo sei secoli alla Storia con le sue grandiose scoperte, coadiuvata da una squisita intuizione artistica. I tratti nobilissimi del...
79) Il busto (ripresa generale alla Riefenstahl dei due busti esistenti, per ultimo quello bronzeo nel suo colore naturale).
volto del Poeta dicono che egli è il simbolo ed il supremo rappresentante della
grande e gloriosa razza mediterranea (il sonoro del 79 inizia con musica di sfondo,
termina in crescendo. Musica del M° Medici).

FINE

Nota: La parte parlata è strettamente integrativa del trattamento; costituisce perciò, specialmente in riguardo alle operazioni scientifiche, la scorta essenziale sulla quale ci si dovrà basare in sede di realizzazione. Quindi non si tema, ad esempio, che al rivestimento del cranio delle parti molli non si sia dato l'adeguato sviluppo, come dal trattamento potrebbe a prima vista apparire: il sonoro esplicativo indica già quali operazioni verranno riprese.

[1] A. Cottignoli, G. Gruppioni, *Fabio Frassetto e l'enigma del volto di Dante. Un antropologo fra arte e scienza*, Ravenna, Longo Editore, 2012.

[2] D. Cavallotti, A. Mariani, *Un interessante caso di spasma da torsione: sapere medico e documentario sperimentale nel GUF di Perugia*, "Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia", n. 4, 2018, p. 70. Sulla nozione di "serie culturale" si rimanda a A. Gaudreault, P. Marion, *Défense et illustration de la notion de série culturelle*, in D. Cavallotti, F. Giordano, L. Quaresima (a cura di), *A History of Cinema Without Names: A Research Project*, Milano/Udine, Mimesis, 2016, pp. 59-71.

[3] A. Cottignoli, G. Gruppioni, *Fabio Frassetto e l'enigma del volto di Dante,* cit., pp. 15-16.

[4] Ivi, p. 17.

[5] F. Altamura, A. Mariani, G. Melandri, *L'uomo fossile del Monte Circeo (1939). Il Cineguf di Pisa e il documentario sulla Grotta Guattari,* "L'Avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes", n. 1, 2020, pp. 63-85.

[6] R.F. Cook, *Post-cinematic Vision. The Coevolution of Moving-Image Media and the Spectator*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2020, p. 126.

[7] Ivi, p. 127. Traduzione mia.

[8] Il tema, come noto, è stato poi portato al centro del dibattito contemporaneo sul cinema dagli studi di Vivian Sobchack.

[9] *Ibid*. Su questo il riferimento a Balázs è ancora centrale.

[10] Dattiloscritto, Carte Frassetto, Museo di Antropologia dell'Università di Bologna, poi in A. Cottignoli, G. Gruppioni, *Fabio Frassetto e l'enigma del volto di Dante,* cit., pp. 58-64. Per le note filologiche inerenti all'originale si rimanda al volume di Cottignoli e Grupponi.

Asterischi

Archeologia dello sguardo periscopico. Variazioni tecnologiche dalle scienze militari al grande schermo

MATTEO CITRINI

Cogliendo l'invito posto da Thomas Elsaesser per una lettura alternativa della storia del cinema che sappia tener maggiormente conto di quelle che definisce le "quattro pratiche s/m del dispositivo cinematico"[1], questo contributo si pone in una prospettiva di studi cinematografici che adotta uno sguardo media archeologico, così come descritto dallo stesso Elsaesser e ripreso da Jussi Parikka[2]. Nello specifico, l'abbandono di una storicità lineare nell'analisi delle tecnologie e l'attenzione posta sugli aspetti di divergenza e aporia tra i vari casi presi in esame sono state le linee guida per uno studio il cui fine non è la costruzione di un sistema in cui far convergere coerentemente una costellazione di dispositivi legati da alcune caratteristiche comuni, quanto piuttosto di confrontarne analogie e differenze per arrivare a illuminare zone finora rimaste in ombra nel complesso panorama multimediale in cui ha origine il cinematografo[3]. Saranno in particolar modo le pratiche di *Surveillance and Military*, ossia le ingerenze tra scienza bellica, dispositivi di controllo e produzione spettacolare, ad assumere fondamentale rilevanza per una ricostruzione archeologica sulle origini dello 'sguardo periscopico', dove con quest'ultimo s'intende l'insieme di tecnologie e pratiche culturali inerenti a modalità di visione mediate da un sistema di lenti e prismi che vanno a rompere la coincidenza tra il punto di vista dell'apparato macchinico e quello corporeo dell'osservatore. Una scissione che permette al contempo di raggiungere luoghi altresì inaccessibili e di garantire protezione e invisibilità al suo fruitore. Due vantaggi che si vedrà essere determinanti nelle dinamiche di adozione di strumenti periscopici nella cornice produttiva della logistica militare a partire da – ma non limitandosi a – lo sviluppo della navigazione sommergibilistica.

Sono infatti bastate poche, decisive, settimane dallo scoppio della Prima guerra mondiale nell'estate del 1914, perché si prendesse coscienza del potenziale mortifero dei sottomarini. La minaccia dei temibili U-Boot tedeschi non ha solo trasformato lo scenario tattico militare del conflitto[4], ma ha anche influenzato profondamente l'opinione pubblica e l'immaginario collettivo al pari di altre novità tecnologiche che fanno la loro comparsa in quegli anni, quali l'utilizzo delle armi chimiche e i bombardamenti aerei[5]. In breve tempo, l'invisibile sottomarino e il suo occhio ciclopico, il periscopio, sono diventati presenze costanti nella produzione culturale e propagandistica dei Paesi coinvolti nella Grande guerra, rafforzando in maniera decisiva e persistente il processo di assimilazione di queste tecnologie da parte non più solo degli specialisti del settore militare, ma anche di un pubblico più ampio.
Sebbene non vi siano dubbi che gli anni del conflitto abbiano portato alla ribalta la tecnologia periscopica in relazione ai veicoli sottomarini, il periscopio come dispositivo ottico affonda le sue radici in tempi anche di gran lunga antecedenti. Le sue applicazioni afferiscono inoltre a un più ampio orizzonte che è opportuno analizzare per comprendere come la visione periscopica non sia un fenomeno che pertiene esclusivamente al campo delle scienze militari. Occorre piuttosto inquadrarlo come una modalità generale di sguardo al pari di quella panoramica o quella stereoscopica (due esempi con cui si vedrà condividere diversi elementi). La visione periscopica è infatti dotata di precise caratteristiche sia a livello tecnologico sia legate alle modalità d'uso che non esauriscono il loro valore all'interno della specifica branca delle pratiche di guerra, ma si applicano ad altre dinamiche scientifico-culturali parallele agli sviluppi della tecnologia bellica nel periodo che si apre con la fine del XIX secolo per arrivare all'esperienza totalizzante della Grande guerra.

Il 'tempo profondo' del periscopio

Sebbene si sia soliti far risalire l'origine moderna del periscopio agli anni Novanta del XIX secolo, durante i quali si assiste a un boom di studi, brevetti e discorsi relativi alla tecnologia, è importante eviden-

ziare come casi di dispositivi periscopici siano apparsi sporadicamente in tempi precedenti. Se ne trova un esempio già all'interno del trattato scientifico *Selenographia, sive Lunae descriptio*[6], scritto nel 1647 dall'astronomo polacco Johannes Hevelius e in cui si descrive uno strumento di sua invenzione, il *Polemoscopio* (Fig. 1), capace di sfruttare un sistema di lenti distanziate tra loro per dislocare più in alto il punto di vista dell'osservatore[7]. È significativo l'uso che Hevelius ipotizza per lo strumento: come si evince dall'etimologia stessa del nome (*pólemos* = combattimento, guerra), il polemoscopio è pensato principalmente per un uso militare e per permettere alle vedette un controllo del territorio circostante da un punto di vista superiore rispetto al proprio, coprendo così una più ampia porzione di terreno[8]. Al di là però di qualche sporadico caso (Fig. 2), non vi sono tracce di un'adozione permanente o consistente del polemoscopio nelle tattiche militari dei periodi successivi.

La presenza, anche solo a livello teorico, di un dispositivo periscopico già nel XVII secolo è una prima evidenza di come anche questo tipo di tecnologia possegga, per usare la terminologia dell'archeologo dei media Siegfried Zielinski, un suo 'tempo profondo'[9]. Simili manifestazioni, a distanza anche di secoli dagli anni del relativo consolidamento del mezzo, non vanno considerate come antecedenti o forme imperfette, migliorate dall'evoluzione successiva. Si tratta piuttosto di episodi autonomi che evidenziano le possibilità di diversificazione di un medium, la sua 'variantologia', per riprendere un altro concetto cardine degli studi di Zielinski[10]. In questa prospettiva, il polemoscopio e i dispositivi che analizzeremo, non vanno quindi inquadrati come prototipi o antesignani del periscopio moderno, ma come varianti, declinazioni alternative di un medesimo regime di visione. Oltre alla tecnologia di Hevelius, si possono iscrivere a questa casistica gli studi di Hippolyte Marié-Davy, pioniere della meteorologia francese che nel 1854 tentò di applicare la tecnologia periscopica alla navigazione sottomarina (ancora però in una fase estremamente sperimentale)[11], così come l'apparecchio ottico costruito dall'ufficiale statunitense Thomas H. Doughty e da lui usato durante la guerra di secessione per scrutare i dintorni restando al riparo a bordo della monitor *Osage*[12].

Il primo a introdurre il termine 'periscopio' fu molto probabilmente il fisico e astronomo tedesco Karl August Steinheil nel 1855. Il suo *Periskop* era costituito da due menischi convessi simmetrici distanziati tra loro e incapsulati dentro a un tubo, che permetteva all'immagine catturata da una delle due lenti di riflettersi con un sufficiente grado di precisione sull'altra[13]. Le lenti periscopiche Steinheil rappresentano un passaggio importante per la diffusione sia del termine stesso in ambito scientifico e fotografico sia del sistema di lenti simmetriche capaci di traslare il punto di vista dell'osservatore, distanziandolo di qualche decimetro. Sebbene la sua applicazione fosse principalmente legata alla fotografia e all'astronomia, il sistema di lenti periscopiche di Steinheil trovò nei decenni successivi altri utilizzi e, in particolare, in campo medico.

Il 2 ottobre 1877, il dottor Maximilian Carl-Friedrich Nitze, professore di urologia all'Università di Berlino, presentò al collegio medico nazionale dell'Istituto di Patologia a Dresda la sua invenzione, da lui denominata *Kystoskop* (Fig. 3). L'apparecchio di Nitze era costituito da un tubo telescopico avvolto in una guaina, da un sistema di lenti che sfruttava quello ideato da Steinheil (ma su dimensioni molto più ridotte) e da una fonte luminosa posta all'estremità del tubo e utilizzata per illuminare l'interno della vescica del paziente. L'introduzione e il successo del cistoscopio nel campo dell'urologia furono rapidi e ispirarono in breve tempo numerose ricerche[14]. Lo stesso Nitze, nel 1889, dette alle stampe *Lehrbuch der Kystoskopie*[15], un manuale nel quale, oltre a descrivere lo strumento, illustrava la tecnica usata per ingrandire le immagini prese da cistoscopio, allo scopo di facilitare l'osservazione medica. Cinque anni più tardi pubblicò il *Kystophotographischer Atlas*[16], in cui era presente un importante corredo di fotografie scattate all'interno di un corpo umano vivo e ottenute tramite quello che Nitze battezza *Photographier-Kystoskop*, dispositivo nato proprio dall'unione di un cistoscopio e una macchina fotografica.

In maniera non dissimile dalle ricerche coeve di Hermann von Helmholtz sulla fisiologia ottica e in cui si trovano diversi esperimenti realizzati con l'ausilio di specchi e lenti (tra cui in particolare l'oftalmoscopio)[17], l'opera di Nitze, pur non interessandosi mai ad applicazioni

che non fossero direttamente inerenti alla pratica medica, ha giocato un ruolo importante nel mostrare le possibilità di ingrandimento delle immagini ottenute con un dispositivo che non necessita di un tubo telescopico dalle dimensioni eccessivamente ampie, ma che anzi è in grado di assottigliarsi in maniera significativa. Proprio sulla base di queste osservazioni, si può comprendere come sia la scuola militare tedesca sia il pioniere italiano Paolo Triulzi identificano in Nitze il padre del periscopio sottomarino[18]. Tra le lenti di Steinheil, lo strumento di Nitze e la tecnologia sommergibilistica si viene così a creare un cortocircuito tra analogie tecnologiche e eterogeneità applicative che, a sua volta, rappresenta un chiaro esempio delle dinamiche di reciproco scambio tra sapere medico e strumentazione ottica messe in evidenza da Lisa Cartwright in *Screening the Body* e riprese da Elsaesser nel riferirsi alle pratiche di 'Scientific and Medical Imagining' di primo Novecento[19].

Quasi parallelamente alle ricerche endoscopiche berlinesi di Nitze, a Parigi si teneva l'Esposizione universale del 1878, in occasione della quale il colonnello dell'esercito francese Alphonse Mangin, già noto per i suoi studi nel campo della telegrafia ottica[20], presentò al pubblico il *Périgraphe instantané*. La prima dettagliata descrizione dell'apparecchio fu redatta dall'allora comandante Aimé Laussedat, figura chiave per le ricerche scientifico-militari francesi. Nel suo rapporto, Laussedat elogiava l'ingegno di Mangin nell'aver creato un dispositivo fotografico capace di proiettare in una camera oscura l'immagine anulare dell'intero orizzonte circostante (Fig. 4)[21]. Sfruttando una lente sferica posta sulla sommità, il perigrafo Mangin era infatti in grado di riprodurre immagini panoramiche a trecentosessanta gradi. Sebbene di per sé il perigrafo non fosse che un miglioramento di tentativi precedenti di fotografia sferica[22], il suo impiego fu ampio grazie alla sua versatilità. Lo strumento era consigliato non solo per la pratica amatoriale della fotografia panoramica, ma anche per i rilievi fotogrammetrici, nonché all'interno di una fortificazione o di un osservatorio di telegrafia ottica per "indiquer de nuit aussi bien que de jour, la direction des points intéressants dans la campagne"[23].

Nel quadro che stiamo delineando, il perigrafo Mangin si rivela fon-

damentale per una duplice ragione. In primo luogo, il suo successo è un punto di riferimento per la giustificazione di ricerche militari successive in campo ottico: i numerosi interventi che sul finire del secolo appaiono sulle riviste militari, volti a favorire sia un maggior uso degli apparati esistenti sia la progettazione di nuovi, lo citano costantemente come esempio proficuo. In secondo luogo, gli studi sul perigrafo interessarono a tal punto Aimé Laussedat, pioniere della fotogrammetria, da spingerlo a proporre una collaborazione a Mangin per lo sviluppo della tecnologia perigrafica in relazione alla navigazione sottomarina. Proprio in quegli stessi anni, quest'ultima conosceva una nuova ondata d'interesse grazie a una serie di progressi tecnologici che la rendevano più concretamente attuabile rispetto agli anni di Marié-Davy. Quando nel 1888 fu varato il *Gymnote*, il primo sottomarino operativo francese, lo strumento adibito alla visione durante la navigazione era proprio il perigrafo nato dalla collaborazione tra Mangin e Laussedat. Sfruttando un tozzo tubo telescopico, l'immagine veniva catturata dalla lente sferica posta all'esterno del sottomarino, trasportata da un sistema di lenti e prismi che ne limitavano il più possibile le deformazioni e proiettata all'interno di una camera oscura nella cabina di pilotaggio[24].

Il *Kystoskop* di Nitze e il *Périgraphe instantané* di Mangin, sebbene provenienti da settori molto distanti tra loro, hanno contribuito in egual misura al processo di costituzione e standardizzazione del periscopio militare che ha preso corpo alla fine degli anni Novanta dell'Ottocento. Anche solo rimanendo nell'ambito dei sottomarini, la ricchezza di brevetti, discussioni e riflessioni avanzate in questo periodo è estremamente articolata[25], anche per via della segretezza che ha accompagnato lo sviluppo delle tecnologie periscopiche dal momento in cui gli eserciti nazionali ne hanno compreso il potenziale strategico. Parallelamente all'adozione sistematica della strumentazione periscopica per la navigazione subacquea, non mancarono critiche e manifestazioni di insofferenza verso i suoi limiti visivi. In particolare, nei confronti della bassa qualità delle immagini, della fatica fisica per le vedette, dell'iniziale fissità del meccanismo e delle dimensioni eccessive del tubo, che rendevano facilmente individuabile il veicolo, minandone

la caratteristica fondamentale: l'invisibilità agli occhi del nemico[26]. Lo scetticismo per il sottomarino e il periscopio non scomparve, dunque, con la diffusione di queste tecnologie, ma conobbe anzi una fase di inasprimento proprio negli anni antecedenti al conflitto a causa anche di un momento di stagnazione tecnologica[27].

La diffusione del periscopio in ambito militare a cavallo del Novecento non è però circoscrivibile alla sola applicazione sottomarina, ma spazia in altre aree, con particolare riferimento alla strumentazione campale per la visione in trincea. Fin dalla fine della Guerra franco-prussiana e con l'esperienza successiva della Guerra russo-giapponese, la trincea si diffonde come pratica militare, che inizia a riconoscerne sempre più l'importanza di fronte a un contesto strategico in cui l'artiglieria ha reso per potenza e per precisione inefficaci le protezioni delle truppe ammassate[28]. Ne troviamo numerose tracce nelle riflessioni militari del tempo, a partire da Leo Tellenbach, che già nel 1873 osservava come "la nostra armatura oggigiorno è il terreno"[29]; per arrivare alle osservazioni di poco precedenti alla Guerra italo-turca del tenente colonnello Alberto Bernardoni: "In poco più di sessant'anni le armi hanno aumentato di tanto la loro efficacia, il loro raggio d'azione, che ogni mezzo di schermo […] ha assunto un'importanza eccezionale"[30]. Come per il sottomarino, anche per la trincea l'elemento fondamentale è la protezione dei soldati tramite l'invisibilità e la conseguente impossibilità per il nemico di puntare efficacemente il proprio tiro[31]. In questa prospettiva, si evince come le tecnologie periscopiche diventino essenziali per permettere ai soldati di restare celati, ma non per questo ciechi: la traslazione del punto di vista dell'osservatore dal corpo fisico al corpo protesico dello strumento, non più in termini di potenziale scientifico di scoperta e conoscenza ma di controllo militare, è la chiave per comprendere la rapida adozione di apparati periscopici da parte degli eserciti di primo Novecento. Questi dispositivi (Fig. 5) fungono, pertanto, da principale e necessaria modalità visiva per gli ufficiali di fanteria nascosti nel terreno; senza di essi l'atto stesso del vedere si tradurrebbe in una pratica azzardata e rischiosa, una pericolosa gara mortale tra nemici a chi trova per primo l'altro.

Lo sguardo periscopico e il cinematografo

La proliferazione alla fine del diciannovesimo secolo di strumenti periscopici è rimasta, come si è visto, inizialmente limitata a settori specialistici quali le ricerche militari, topografiche o mediche, oppure ad aree di nicchia delle pratiche artistico-spettacolari come il mercato della fotografia panoramica. Dagli inizi del Novecento si assiste però a una progressiva familiarizzazione del periscopio in fasce sempre più larghe della popolazione. Al di là di fattori quali per esempio l'esperienza della Guerra russo-giapponese, nella quale il periscopio campale ebbe largo utilizzo tra le truppe e una discreta visibilità mediatica, è probabilmente l'impatto culturale del sottomarino a favorire la diffusione generale del periscopio. Impatto che certamente si intensifica alla fine del 1914, quando si assiste alla messa in scacco delle forze marittime britanniche a opera della flotta tedesca, ma che è misurabile fin dai primi anni del XX secolo, durante i quali si assiste a un incremento di interesse per la descrizione di queste apparentemente fantastiche navi invisibili e del loro occhio iconico che affiora solitario tra le onde del mare.

Il cinema è stato uno dei vettori principali su cui si è declinata questa diffusione culturale del periscopio. Tra i primissimi esempi di pellicole in cui appare, troviamo la serie militare del 1908 *Torpedo Attack*, con scene esplicitamente dedicate all'immersione del sommergibile e alla navigazione tramite periscopio[32]. Più in generale, le produzioni cinematografiche militari non lesinano nel mettere in mostra sul grande schermo i propri veicoli subacquei, esaltandone la potenza e le peculiarità. Le manovre di inabissamento ed emersione risultano un elemento ricorrente e il periscopio diventa così, anche per il pubblico, una sorta di metonimia visiva per l'intero sommergibile; come poi lo sarà per le vedette delle forze navali, perennemente alla ricerca del suo luccichio traditore.

Oltre che nelle pellicole militari, il periscopio appare anche nelle produzioni di intrattenimento dei primi anni Dieci. Un caso emblematico è *From the Bottom of the Sea* (Imp., 1911)[33], breve film la cui trama ruota attorno alla caccia alla spia/rivale in amore all'interno di un sottomarino. In un articolo pubblicato su "Moving Picture World"

si rimarca come, per riprodurre l'interno della nave, la Imp. avesse fotografato l'interno di un vero sottomarino, l'*Octopus* di stanza a Newport, ricreandolo meticolosamente in studio, al punto – si dice – da rendere ogni meccanismo realmente funzionante. L'autore lodava la precisione della scena e sottolineava come, proprio grazie all'accuratezza nella produzione scenografica del film, "we get an idea of the working of the periscope"[34].

La tecnologia periscopica appare sul grande schermo anche fuori dal contesto sottomarino. Di interesse in tal senso è la serie realizzata dalla Pathé americana *I misteri di New York* (*The Exploits of Pauline*, 1914)[35], costituita da quattordici episodi che ruotano attorno alla protagonista Pauline (Pearl White), la quale, con l'aiuto del protettivo investigatore Craig Kennedy (Arnold Daly), è alla ricerca degli assassini del padre. La serie è contraddistinta dalla presenza di gadget fantascientifici che il detective sfrutta per avvantaggiarsi sugli avversari e controllare l'impetuosa Pauline. Tra questi, il *Teleview* è una sorta di periscopio dotato al contempo di lenti telescopiche e capace, quindi, di osservare da un punto di vista separato dal proprio e a una distanza superiore a quella possibile dall'occhio nudo[36]. Troviamo un esempio del suo utilizzo in una scena del quinto episodio, *The Poisoned Room*, in cui Kennedy "by means of a periscope"[37] osserva attraverso finestra della sua camera il maggiordomo che, in un'altra stanza, si appresta a incontrare l'assistente della *Clutching Hand*, l'antagonista del film. Nella serie successiva, *The New Exploits of Pauline* (Pathé, 1915), Kennedy fa nuovamente uso del suo periscopio portatile nell'episodio *The Saving Circles*, in cui lo si vede scoprire gli stratagemmi dell'avversario spiando al sicuro dalla sua camera.

Queste apparizioni cinematografiche del periscopio, per quanto rare, assumono significato soprattutto se analizzate per l'eterogeneità che ne contraddistingue l'impiego e, in particolare negli episodi de *I misteri di New York*, per averne saputo mettere in evidenza un aspetto peculiare, già evidente nei dispositivi perigrafici di Mangin e Laussedat: la funzione di controllo e sorveglianza. Predisponendo una relazione tra osservatore e osservato in cui il primo si pone nella condizione strategicamente favorevole di vedere senza essere visto, i dispositivi

periscopici si avvicinano al modello del *panopticon*, che come è noto Michel Foucault ha messo in relazione con il regime visivo della sorveglianza[38]. Nel caso delle tecnologie periscopiche, tuttavia, esiste anche una profonda differenza: laddove nel modello panottico di Jeremy Bentham l'osservatore si poneva in una posizione predominante, al centro del dispositivo, nelle forme di sorveglianza periscopica il soggetto si defila per lasciare spazio allo sguardo della macchina, che lo sostituisce collocandosi nel luogo privilegiato della visione.

L'esempio più complesso di sguardo periscopico nel cinema degli anni Dieci resta tuttavia la produzione scientifico-spettacolare dei fratelli Williamson, pionieri del cinema sottomarino[39]. Attorno al 1913, il giornalista americano John Ernest Williamson ebbe l'idea di riprendere un vecchio brevetto del padre, il capitano Charles Williamson, che consisteva in un tubo elastico collegato a una nave e capace di scendere nelle profondità marine. Il condotto era capiente abbastanza per ospitare una persona, che si trovava così a osservare il panorama sottomarino circostante all'interno di una bolla dotata di lenti. J.E. Williamson riprese il dispositivo del padre con l'intenzione principale di produrre quelle che lui riteneva essere le prime fotografie sottomarine della storia[40]. A tal proposito, denomina il dispositivo *Photosphere* e modifica la forma della cabina sottomarina in modo da poter contenere un operatore e una macchina fotografica (Fig. 6). I risultati ottenuti nelle prime immersioni tra i mari caraibici furono accolti con grande entusiasmo per la loro importanza scientifica e la qualità degli scatti. Nell'osservare le fotografie, Williamson intuì che le condizioni di luce nei mari cristallini dei tropici erano sufficienti anche per la ripresa cinematografica. Con l'aiuto del fratello fondò la *Submarine Film Corporation* e nel 1914 realizzò il primo cortometraggio, *Thirty Leagues Under the Sea*[41].

Sull'onda del successo riscosso con questa prima pellicola, J.E. Williamson decise di impiegare il suo *Photosphere* per un progetto molto più ambizioso: l'adattamento di *Ventimila leghe sotto i mari*, il famosissimo romanzo di Jules Verne del 1870 che aveva esercitato grande influenza nella fascinazione del giovane Williamson per le profondità marine[42]. La rocambolesca produzione del film, durata due anni,

è particolarmente interessante per quanto riguarda la creazione del *Nautilus*, il leggendario sottomarino del capitano Nemo. Di fronte al diniego delle autorità a prestare un vero sottomarino per il film, Williamson intraprese l'ambizioso progetto di trasformare in un sommergibile una vecchia nave in disuso. Dopo numerosi sforzi ottenne il proprio *Nautilus*, che rivendicò orgogliosamente essere pressoché identico a quello descritto dalla penna di Verne[43]. Proprio alla luce delle rivendicazioni di Williamson emerge significativamente la principale discrepanza tra i due modelli, in quanto quello letterario è sprovvisto di periscopio. Verne, infatti, non aveva previsto un dispositivo ottico specifico per la navigazione sottomarina a eccezione degli oblò di vetro che costellano l'esterno del *Nautilus* e che permetterebbero a Nemo di manovrare sotto il pelo dell'acqua. Williamson, dunque, pur riprendendo in maniera certosina ogni altro punto del veicolo di Verne, decise di inserire un periscopio. Una scelta sintomatica di come il periscopio fosse ormai diventato elemento imprescindibile agli occhi del pubblico per una ricostruzione credibile della navigazione sottomarina.

Nell'analizzare il *Photosphere* dei fratelli Williamson ci si trova di fronte al curioso riflesso del sottomarino. Se, infatti, quest'ultimo consiste in un veicolo sommerso che si affida a un sistema di prismi e lenti connessi tra loro da un tubo per vedere sopra il livello dell'acqua, il *Photosphere* è una nave ancorata in superficie che tramite un tubo elastico, culminante in una sfera vetrata, sonda le profondità marine. Questo ribaltamento è chiaramente spiegabile a partire dalle intenzioni applicative dei due strumenti. Da un lato, il periscopio è funzionale all'immersione del veicolo e alla sua invisibilità, secondo un'ottica di controllo dei rapporti di forza tra osservatori ostili che si riallaccia alle logiche panottiche prima analizzate. Dall'altro, il tubo periscopico del *Photosphere* è pensato per permettere all'osservatore di sondare un ambiente solitamente inaccessibile e risponde, quindi, a istanze conoscitive e attrazionali, il piacere avventuroso di guardare luoghi altrimenti inaccessibili.

Il terzo film prodotto dai fratelli Williamson, *The Submarine Eye* (1916), accentua ancor di più questo ribaltamento tra dispositivi pe-

riscopici, complicandone al contempo la distinzione e introducendo nuovi elementi. Sebbene il film risulti perduto[44], ci si può fare un'idea della trama leggendo alcuni articoli coevi: il geniale inventore John Fulton (Chester Barnett) decide di sfruttare il suo nuovo strumento, un periscopio capace di vedere nelle acque profonde, per sondare i mari in cerca di fantastici tesori; a finanziare il viaggio è Dorothy Morgan (Barbara Tennant), una ricca ereditiera innamorata dell'uomo. Scena principale del film è quella in cui il protagonista si cala sott'acqua per recuperare un antico forziere, ma rimane intrappolato dal peso della cassa. In quell'istante sopraggiungono squali famelici che minacciano il sommozzatore (Figg. 7a e 7b). Fortunatamente, l'ereditiera ha tenuto d'occhio la situazione grazie al periscopio installato sulla nave e riesce a coadiuvare i soccorsi per trarre in salvo l'amato. *The Submarine Eye*, oltre a rappresentare il primo esempio filmico in cui un dispositivo periscopico gioca di fatto un ruolo da protagonista, essendo non solo il motore dell'azione ma anche il risolutore finale, ingloba numerosi aspetti dello sguardo periscopico che abbiamo finora incontrato: il lato scientifico e spettacolare già presente nel *Photosphere*, con l'avventurosa ricerca di fantastici tesori sepolti; la lotta per la sopravvivenza contro mostri marini e la contemplazione di splendidi panorami esotici. Ma, al contempo, introduce un importante elemento di controllo nella figura di Dorothy Morgan che monitora i fondali e salva lo scienziato dalle minacce sottomarine. Non diversamente dal *Teleview* usato dal detective Kennedy in *I misteri di New York*, anche lo sguardo periscopico dei fratelli Williamson, pur partendo da istanze molto diverse, finisce per alludere a forme di controllo visivo e di mappatura del territorio affidate a uno sguardo protesico.

Lo sguardo periscopico: verso una possibile definizione

La ricognizione archeologica qui condotta non mira a esaurire il discorso intorno alle prime forme di sguardo periscopico, quanto piuttosto a metterne in evidenza la complessità. È emerso un panorama mediale caratterizzato da ricerche anche completamente indipendenti tra loro, che profilano una serie di strade parallele rispetto al semplice connubio periscopio-sottomarino militare. Tali ricerche, al contem-

po, si collegano a una serie di strumenti e caratteristiche che costituiscono i due cardini definitori di quello che si è finora chiamato sguardo periscopico.
In primo luogo, esso prevede la rottura della coincidenza tra il corpo fisico dell'osservatore e il punto di vista, che si disloca dalla sua abituale posizione per posizionarsi in un luogo altro, fuori da sé. Anche quando la dislocazione è di soli pochi centimetri, come per il cistoscopio di Nitze, lo scarto fisico che avviene con la visione periscopica è la sua caratteristica fondamentale, in quanto permette l'accesso, attraverso una visione protesica soggettiva, ad ambienti prima inaccessibili o difficilmente raggiungibili dal corpo fisico dell'osservatore. L'interno del corpo umano, le profondità marine, il campo di battaglia moderno sono tutte soglie invalicabili per l'individuo; solo affidandosi a un corpo macchinico, potenzialmente invisibile e insensibile, vi si può accedere.
In secondo luogo, lo sguardo periscopico implica una forma di protezione per l'osservatore. Insieme al desiderio conoscitivo di accedere, seppur solo visivamente, a zone prima irraggiungibili, il periscopio cela la presenza di chi guarda e permette di collocarsi in una situazione tatticamente vantaggiosa, che è sì particolarmente significativa per le tattiche militari tipiche del primo Novecento, ma che, più in generale, si riallaccia a tutte le strategie di controllo visivo che hanno il loro antesignano nel modello panottico di Bentham. Come esemplificano i casi del *Teleview* e di *The Submarine Eye*, anche in quelle produzioni che appaiono distanti dall'universo militare lo sguardo periscopico finisce per appropriarsi delle logiche di sorveglianza, con un osservatore che monitora il paesaggio circostante protetto dagli sguardi altrui.
A partire dall'identificazione di queste due caratteristiche, che si possono anche inquadrare come 'condizioni d'esistenza' dello sguardo periscopico secondo la terminologia proposta da Foucault e riadattata da Parikka in chiave media archeologica[45], si può meglio notare come i dispositivi afferenti a questa particolare modalità di visione intersechino senza soluzione di continuità i campi della produzione spettacolare e quella tecno-scientifica. Il risultato di fondo rimane tuttavia tutt'altro che omogeneo poiché sopra queste due condizioni si im-

perniano una serie di pratiche divergenti tra loro e che afferiscono di volta in volta a istanze di controllo, d'intrattenimento o di scoperta.
Una simile fenomenologia centrifuga è riscontrabile non solo nel campo della visione periscopica, ma anche in altre categorie di sguardo pressoché coeve a essa come quelle stereoscopica e panoramica. A partire dalla scelta stessa della nozione di osservatore, si può notare come secondo Jonathan Crary la proliferazione di strumenti stereoscopici non si possa ricondurre alla sola dimensione spettacolare, ma trovi fondamento a partire dalla ricerca scientifica sulla visione umana e si leghi intimamente alle trasformazioni di primo Ottocento nel sistema di limiti e convenzioni che guidano l'atto stesso del vedere[46].
È sempre lo storico dell'arte statunitense a sottolineare come anche lo sguardo panoramico prevedesse una simile riconfigurazione delle condizioni dello spettatore che si riallaccia alla predisposizione dei dispositivi panoramici a fornire immagini dell'ambiente circostante nella sua totalità[47]. Una condizione che li rende particolarmente inclini a convogliare in sé pratiche di sorveglianza e di controllo del territorio, in maniera non molto distante da quella dei dispositivi periscopici analizzati. In questa prospettiva, il perigrafo Mangin-Laussedat si pone come esempio cristallino della congiunzione tra le istanze panoramiche di una visione illimitata a trecentosessanta gradi e quelle periscopiche di occultazione dell'osservatore.
Una simile affinità con altre categorie di visione non sminuisce il carattere precipuo dello sguardo periscopico, ma anzi aiuta a collocarlo correttamente all'interno del contesto tecno-culturale di primo Novecento e in cui si assiste alla sua diffusione lungo diverse traiettorie che trovano spesso terreno fertile all'interno della nascente cornice cinematografica. Proprio in riferimento al campo delle immagini in movimento, il periscopio e le sue varianti s'integrano inizialmente come attrazione tecnologica al pari di altre meraviglie della modernità come, per esempio, l'aeroplano[48]. Lungi però dall'essere un semplice oggetto di scena, il periscopio fornisce anche nuovi espedienti visivi stimolando riprese che simulano una soggettiva da punti desueti e altrimenti irraggiungibili come attestano sia le scene in cui il detective Kennedy spia le mosse avversarie sia la filmografia subacquea dei fra-

telli Williamson. Si può quindi osservare come il periscopio divenga nel corso degli anni Dieci un mezzo per ampliare e ridefinire gli orizzonti del visibile sia sul piano filmico che profilmico.

Apparato iconografico

Fig. 1. Illustrazione del polemoscopio e delle sue componenti (J. Hevelius, *Selenographia sive Lunae descriptio*, 1647, p. 6).

Fig. 2. Un raro esempio di uso militare del polemoscopio si noti come, pur differendo profondamente da quello di Hevelius, questo dispositivo sfrutti la stessa idea di base, ovvero il riflesso di un'immagine da una lente o uno specchio a un altro, il quale è distanziato dal primo non lungo la direzione dello sguardo, ma provocando un cambio angolare della traiettoria visiva. F. Marion, *L'Optique*, Paris, L'Hachette et C^{ie}, 1867, p. 302.

Fig. 3. Illustrazione del cistoscopio di Nitze e Leiter (W. Meyer, *On Cystoscopy and the New Cystoscope of Nitze and Leiter*, ristampa da "New York Medical Journal", 21 April 1888, p. 2).

Fig. 4. A sinistra il disegno mostra graficamente il funzionamento interno del perigrafo mentre a destra si può vedere una fotografia anulare del *Dôme des Invalides et environs* ottenuta tramite il dispositivo di Mangin (*A Laussedat Recherches sur les instruments, les méthodes et le dessin topographiques*, t. 2, Paris, Gauthier Villars, 1901).

Fig. 5. Tra gli esempi più complessi di periscopio da trincea, il modello prodotto dalla Optische Anstalt CP Goerz AG, qua illustrato, combina le funzioni del periscopio a quelle del telemetro allo scopo di unificare le procedure di osservazione e puntamento. "Journal of the United States Artillery", Vol. 36, 1911, p. 323.

Fig. 6. L'illustrazione mostra schematicamente il funzionamento del photosphere con in basso un operatore mentre filma il fondale marino dall'interno della cabina (J.E. Williamson, *Twenty Years Under the Sea*, New York, Poligraphic Company, 1936, p. 32).

Fig. 7a. Fotogramma da *The Submarine Eye.* Si vede il sopraggiungere del nativo caraibico inviato in soccorso del palombaro da Miss Morgan, la quale sta controllando il fondale attraverso lo strumento periscopico sottomarino che si vede in alto a sinistra, mentre lei resta al sicuro in superficie (si ringrazia la Library of Congress per la disponibilità della copia digitale).

Fig. 7b. Dettaglio di una pubblicità al film *The Submarine Eye* in cui si riprende la scena osservata in Fig. 7a. Si noti, in basso a sinistra, quella che si può considerare una vera e propria metafora dello sguardo periscopico, con l'occhio di Barbara Tennant che, separato dal resto del corpo, illumina e scruta l'ambiente circostante. "Motion Picture News", Vol. 15, n. 17, April-June 1917, p. 2610.

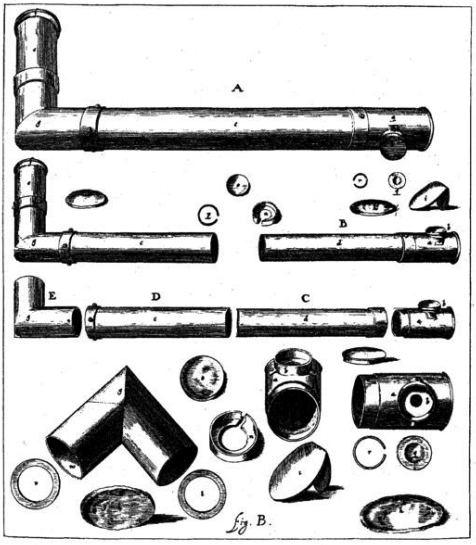


Fig. 1

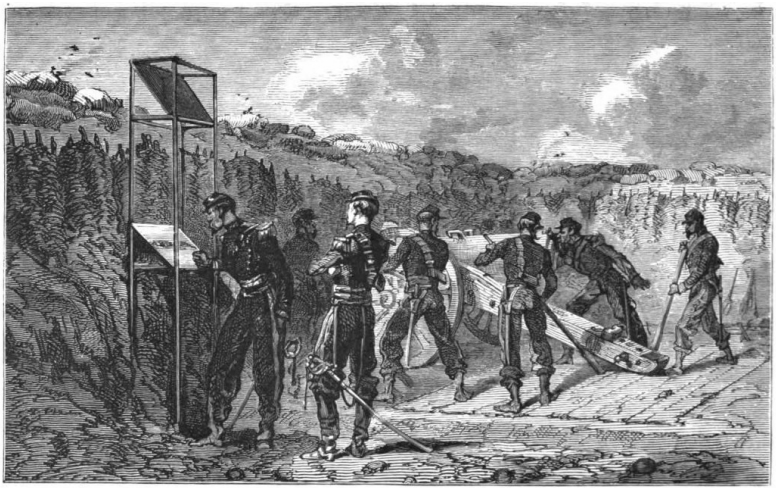


Fig. 2

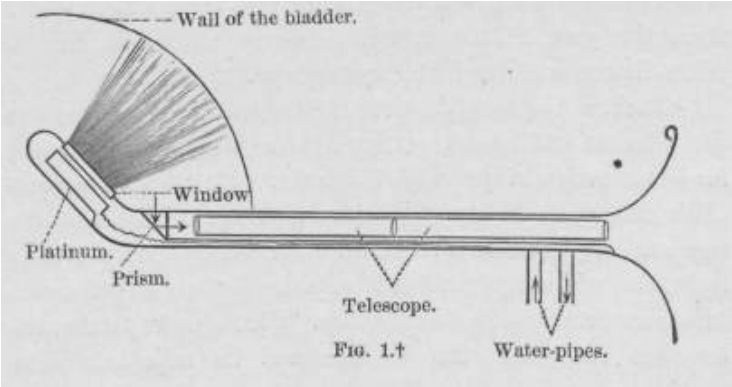

Wall of the bladder.
Window
Platinum.
Prism.
Telescope.
Water-pipes.

FIG. 1.†

Fig. 3

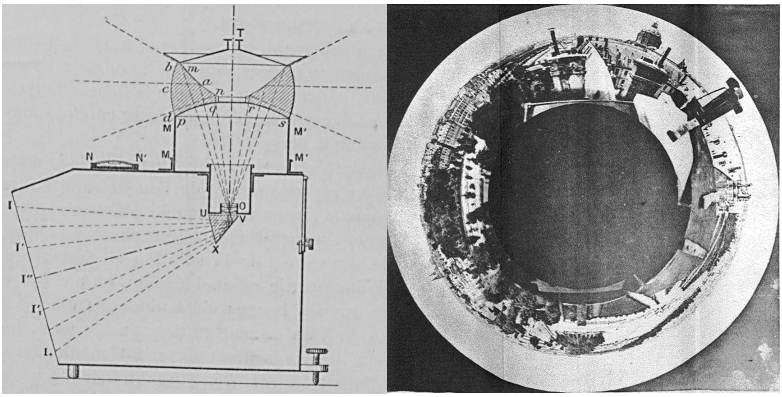


Fig. 4

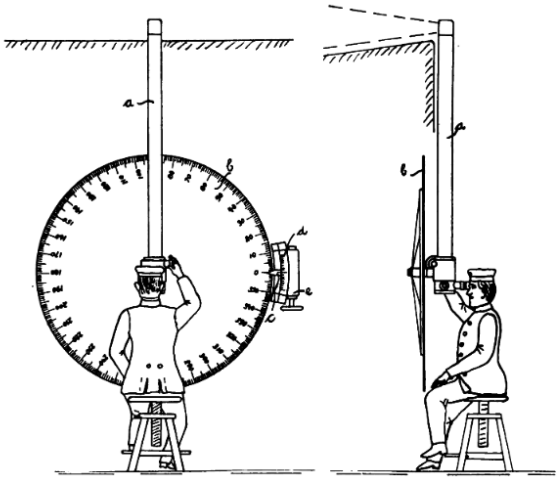


Fig. 5

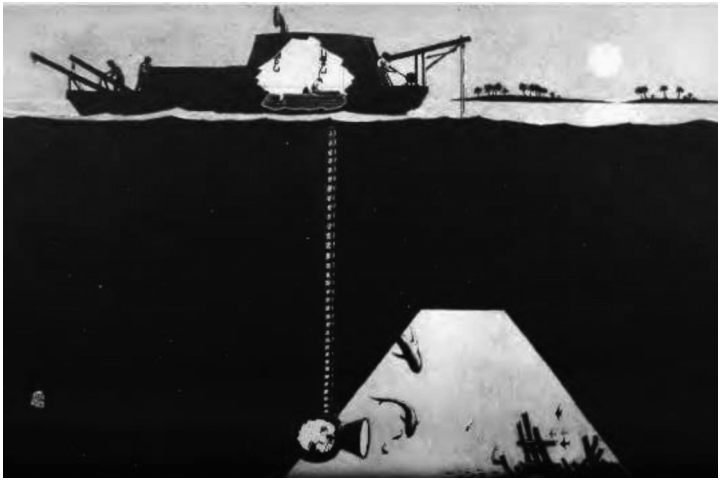


Fig. 6



Fig. 7a

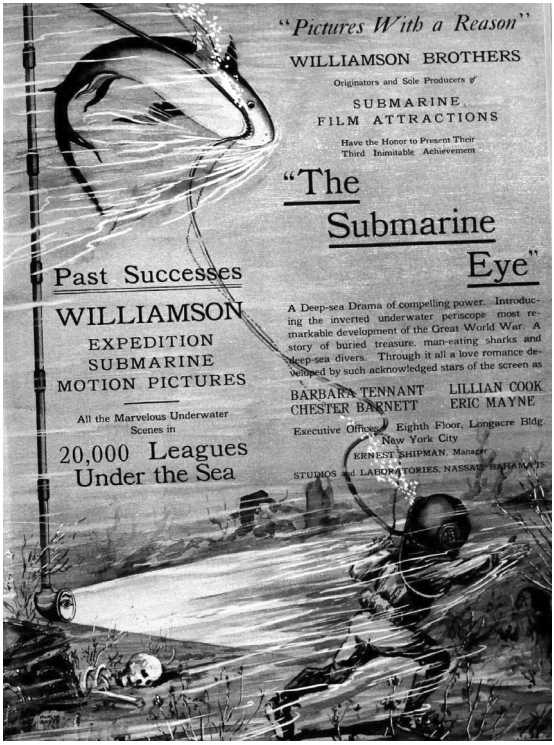

"Pictures With a Reason"
WILLIAMSON BROTHERS
Originators and Sole Producers of
SUBMARINE FILM ATTRACTIONS
Have the Honor to Present Their Third Inimitable Achievement
"The Submarine Eye"
A Deep-sea Drama of compelling power. Introducing the inverted underwater periscope most remarkable development of the Great World War. A story of buried treasure, man-eating sharks and deep-sea divers. Through it all a love romance developed by such acknowledged stars of the screen as
BARBARA TENNANT
LILLIAN COOK
CHESTER BARNETT
ERIC MAYNE
Executive Offices: Eighth Floor, Longacre Bldg. New York City
ERNEST SHIPMAN, Manager
STUDIOS and LABORATORIES, NASSAU, BAHAMAS
Past Successes
WILLIAMSON
EXPEDITION
SUBMARINE
MOTION PICTURES
All the Marvelous Underwater Scenes in
20,000 Leagues Under the Sea

Fig. 7b

[1] T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology. Tracking Digital Cinema*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2016. In particolare, per quanto concerne le "pratiche s/m", cfr. pp. 120-124.

[2] E. Huhtamo, J. Parikka (eds.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 2011; J. Parikka, *What is Media Archaeology?*, Cambridge, Polity Press, 2012; tr. it. *Archeologia dei media. Nuove prospettive per la storia e la teoria della comunicazione*, Roma, Carocci, 2019.

[3] In tal senso, il richiamo più diretto oltre agli studi di Elsaesser è all'impostazione "anarchica" proposta da Siegfried Zielinski in diversi suoi scritti e, in particolare, in S. Zielinski, *Archäologie der Medien: Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002.

[4] Per una dettagliata ricostruzione del conflitto sottomarino durante la Prima guerra mondiale cfr. R. Compton-Hall, *Submarines at War 1914-1918*, Periscope Publishing Ltd., 2004; E. Gray, *British Submarine at War 1914-1918*, Pen&Sword, 2016; A. Sheldon-Duplaix, D. Camus, *Les sous-marins. Fantômes des profondeurs*, Paris, Gallimard, 2006.

[5] In entrambi i casi non mancano dei precedenti, ma è la Prima guerra mondiale l'evento in cui si assiste a una loro applicazione su larga scala.

[6] J. Hevelius, *Selenographia, sive Lunae descriptio*, 1647; ristampato a New York, Johnson Reprint, 1967.

[7] La scelta del termine 'osservatore' si rifà agli studi di Jonathan Crary e, in particolare, a *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MIT Press, 1990; tr. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Torino, Einaudi, 2013.

[8] Si trova una descrizione di diverse possibili applicazioni del polemoscopio in F. Marion, *L'Optique*, Paris, L. Hachette et C^ie^, 1867, pp. 302-306. Il polemoscopio, in riferimento però a una sua variante settecentesca, è inoltre citato in: C.A. Zotti Minici, *Sapere scientifico e pratiche spettacolari prima dei Lumière*, in G.P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, vol. v, Torino, Einaudi, 2001.

[9] S. Zielinski, *Archäologie der Medien*, cit.

[10] S. Zielinski, S. M. Wagnermaier (a cura di), *Variantology – On Deep Time Relations of Arts, Sciences and Technologies*, Cologne, Buchhandlung König, 2005.

[11] Si trovano riferimenti alle ricerche di Marié-Davy in W. Hovgaard, *Modern history of warships, comprising a discussion of present standpoint and recent war experiences, for the use of students of naval construction, naval constructors, naval officers, and others interested in naval matters*, New York, Spon&Chamberlain, 1920; H.F. Cope, *Serpent of the Seas: the Submarine*, New York, Funk&Wagnalls, 1942, p. 184.

[12] L'episodio è rapidamente descritto in W.R. Hodoes, *Who Invented the Periscope?*, "Scientific American", Vol. 112, 6 March 1915, p. 217.

[13] Una breve descrizione delle lenti di Steinheil si trova in F.P. Liesegang, *Photographische Objektivkunde*, "Der Kinematograph", n. 18, 1 May 1907, pp. 6-7.

[14] Sull'introduzione del cistoscopio nelle pratiche urologiche si confronti tra gli altri M.E. Moran, *History of Cystoscopy*, in S.R. Patel, M.E. Moran, S.Y. Nakada (eds.), *The History of Technologic Advancements in Urology*, Springer International Publishing, 2018, pp. 3-20; M.K. Samplaski, J.S. Jones, *Two centuries of cystoscopy: the development of imaging, instrumentation and synergistic technologies*, "BJUI International", Vol. CIII, n. 2, January 2009, pp. 154-158.

[15] M. Nitze, *Lehrbuch der Kystoskopie*, Wiesbaden, J.F. Bergmann, 1889.

[16] M. Nitze, *Kystographischer Atlas*, Wiesbaden, J.F. Bergmann, 1894.

[17] H. von Helmholtz, *Handbuch der physiologischen Optik*, Leipzig, Leopold Voss, 1867.

[18] P. Martinez, *Sulla costituzione dei periscopi e sulle loro qualità ottiche*, "Rivista Marittima", vol. LVI, parte III, 1923, pp. 19-46.

[19] L. Cartwright, *Screening the Body. Tracing Medicine's Visual Culture*, Minneapolis-London, University of Minneapolis Press, 1995; T. Elsaesser, *Film History as Media Archaeology*, cit., p. 121.

[20] Sull'importanza di Mangin nel campo della telegrafia e delle ricerche sugli specchi parabolici per i primi proiettori elettrici cfr. S.M. Marras, *Panorama tattico 1930*, "Rivista militare italiana", a. IV, n. 7, luglio 1930, p. 1734.

[21] Per una dettagliata spiegazione in italiano dell'apparecchio cfr. cap. F. Pescetto, *Sul perigrafo istantaneo del colonnello Mangin*, "Rivista d'Artiglieria e Genio", vol. I, parte IV, 1884, pp. 284-291.

[22] Tra i pionieri della fotografia panoramica sferica si annovera, per esempio, Ignazio Porro, che la sviluppò soprattutto per scopi fotogrammetrici negli anni Cinquanta del XIX secolo.

[23] *Appareils périgraphiques,* "Revue d'artillerie", a. VII, t. XIII, octobre 1878-mars 1879, pp. 278-289.

[24] *Le périscope du 'Gymnote'*, "Annales industrielles", a. XIII, t. I, 1 mai 1890, p. 33. Curiosamente, per il dispositivo a bordo del *Gymnote* si utilizzano indistintamente sia il termine perigrafo sia quello di periscopio, dando adito a non poca confusione. Per una distinzione più precisa tra perigrafi e periscopi cfr. G. Procacci, *Perigrafi e periscopi*, "Rivista Marittima", vol. XLVIII, parte II, 1915, pp. 362-397. In sintesi, ci si riferisce a un perigrafo quando l'immagine viene proiettata su un supporto esterno, mentre a un periscopio quando ne è possibile la visione diretta tramite lo strumento stesso.

[25] Per una sintesi dei principali sviluppi della visione periscopica cfr. F. Weidert, *Entwicklung und Konstruktion der Unterseeboots-Sehrohre*, Berlin, Springer, 1914; G. Procacci, *Perigrafi e periscopi*, cit.; A.M. Trivulzio, S. Triulzi, *L'invenzione del periscopio per sommergibili*, "Atti della fondazione Giorgio Ronchi", a. LXX, n. 3, maggio-giugno 2015, Firenze, L'Arcobaleno, 2015, pp. 279-342.

[26] Queste criticità si ritrovano in numerosi articoli del tempo, tra gli altri: *Le 'Gustave Zédé'*, "Annales industrielles", 30 Décembre 1894, a. XXVI, t. II, p. 833; *Submarine Boats*, "Journal of the United States Artillery", Vol. 21, 1904, pp. 363-364 (originalmente in "Engineering", 18 March 1904).

[27] G. Procacci, *Perigrafi e periscopi*, cit., p. 368.

[28] Tra i numerosi articoli sull'argomento cfr. T.N. Horn, *Present method and lessons in regard to field artillery taught by the Russo-Japanese War*, "Journal of United States Artillery", Vol. 30, 1908, pp. 251-262; cap. A. Pavia, *L'odierna trincea da battaglia per la fanteria*, "Rivista militare italiana", 1908, a. LIII, parte IV, pp. 2001-2015.

[29] L. Tellenback, *La istituzione di una scuola del combattere in ordine sparso*, Modena, Tipografia sociale, 1873, p. 77.

[30] Ten. col. A. Bernardoni, *Brevi considerazioni sui combattimenti notturni*, "Rivista militare italiana", 1909, a. LIV, parte I, p. 47.

[31] Testo di riferimento per lo studio del carattere eminentemente visuale della guerra moderna rimane il volume di Paul Virilio *Guerra e cinema*, in cui il filosofo analizza non solo l'intima connessione tra le due dimensioni, ma anche l'importanza che assunse sul campo di battaglia novecentesco la questione del controllo e della mappatura del territorio. P. Virilio, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1984; tr. it. *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau, 1996.

[32] *Revised List of High Class Original Films made by Gaumont, Urban-Eclipse, Théophile Pathé, Carlo Rossi, Ambrosio and other foreign and American Companies*, 1908, p. 163.

[33] Il film, proiettato per la prima volta il 20 novembre 1911, è attualmente dato per disperso. Dalle fonti del tempo risulta esser stata la prima pellicola a due bobine rilasciata dalla Imp. con la cooperazione del governo degli Stati Uniti. Cfr. *'From the Bottom of the Sea' – (Imp)*, "The Moving Picture World", Vol. 9, 7 October 1911-30 December 1911, p. 434.

[34] Ivi, pp. 454-455.

[35] Sull'importanza della serie nel panorama cinematografico degli anni Dieci cfr. M. Dall'Asta, *Trame spezzate. Archeologia del film seriale*, Genova, Le Mani, pp. 143-167. Mentre per una descrizione degli strumenti usati nella serie cfr. M. Hennefeld, *The Exploits of Elaine*, disponibile all'indirizzo online: <https://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/exploits.pdf> (ultima consultazione: 14 settembre 2021).

[36] Oltre alle istanze legate allo sguardo periscopico, il *Televiewe* chiama in gioco anche le forme della soggettiva studiate da Elena Dagrada in *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, Bologna, CLUEB, 1998.

[37] N.G. Caward, *Clutching Hand Hatches Crafty Scheme,* "Motography", Vol. 13, 6 February 1915, pp. 191-192.

[38] M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975; tr. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino, Einaudi, 1976.

[39] Sulla produzione cinematografica dei fratelli Williamson cfr. l'autobiografia di J.E. Williamson: *Twenty Years Under the Sea*, New York, Poligraphic Company, 1936; M. Gaudiosi, *Lo schermo e l'acquario. Scienza, finzione e immersività nel cinema degli abissi*, Pisa, Edizioni ETS, 2019, pp. 99-101; K.A. Thompson, *An Eye for the Tropics. Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*, Durham-London, Duke University Press, 2006, pp. 156-203.

[40] Su esperienze precedenti di fotografia sottomarina cfr. L. Boutan, *La Photographie sous-marine et le progrès de la photographie*, Paris, Schleicher Frères, 1900.

[41] Una copia del film è conservata all'Eye Filmmuseum di Amsterdam, che ne ha reso disponibile la versione digitale sul proprio canale Youtube.

[42] Sull'influenza del romanzo di Verne nella costituzione di quella che l'autore definisce la "veduta acquariale" cfr. M. Gaudiosi, *Lo schermo e l'acquario*, cit. pp. 19-24.

[43] J.E. Williamson, *Twenty Years Under the Sea*, cit., pp. 118-131.

[44] Rimangono però circa duecento *stills* del film, conservate presso la Library of Congress; cfr. B. Taves, *A Pioneer Under the Sea*, disponibile all'indirizzo online: <https://www.loc.gov/loc/lcib/9615/sea.html> (ultima consultazione: 14 settembre 2021).

[45] J. Parikka, *Archeologia dei media*, cit., pp. 32-34.

[46] J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore*, cit.

[47] Per un ulteriore confronto tra sguardo stereoscopico e panoramico: J. Crary, *Géricault, the Panorama, and Sites of Reality in the Early Nineteenth Century*, "Grey Room", n. 9, Fall 2002, pp. 5-25. Nella ricca bibliografia sui dispositivi panoramici, due studi che mettono in particolare evidenza il carattere di sorveglianza territoriale implicito nello sguardo panoramico sono: T. Castro, *La Pensée cartographique des images*, Lyon, Aléas, 2008; N. Verhoeff, *Mobile Screens. Visual Regime of Navigation*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

[48] Sulle interazioni tra cinema delle origini e la nascita dell'aviazione si veda, tra gli altri, il citato *Guerra e cinema* di Paul Virilio, in cui l'autore mette in luce le analogie tra l'esperienza aerea dei primi voli e quella delle immagini in movimento a partire proprio dalla loro reciproca adozione durante la Prima guerra mondiale, secondo una dinamica storica che si è vista valere anche per il periscopio.

Sinossi e biografie

DOSSIER

"E allor fu la mia vista più viva". Il lungo novecento di Dante al cinema e alla televisione
a cura di Luciano Curreri e Simone Starace

"E allor fu la mia vista più viva". Dante's Long Twentieth Century in Cinema and Television
Edited by Luciano Curreri and Simone Starace

luciano curreri
Introduzione

Abstract
La mia *Introduzione* cerca di partecipare al lavoro preparato tra 2020 e 2021 da un collettivo, precisandone scopo e contesto: onorare il settecentesimo anniversario della morte di Dante, senza caderne in balìa, e cercare di mettere a fuoco la sua continua e significativa presenza nel Novecento del cinema e della televisione, senza pregiudizi. Ecco, durante l'anno e mezzo della più dura e tragica pandemia dei nostri giorni, abbiamo tentato di capire una volta di più quanto sia importante ricordare, *les images avant les idées*, come suggeriva Bachelard, e offrire un quadro d'insieme, plurale, variegato, critico ma anche affettuoso, divertente.

Introduction
My *Introduction* seeks to participate in the work prepared between 2020 and 2021 by a collective, specifying its purpose and context: to honour the 700th anniversary of Dante's death, without falling prey to it, to trying to focus without prejudice on his continuing and significant presence in 20th century cinema and television. Here, during the year and a half of the harshest and most tragic pandemic of our times, we have tried to understand once again how important it is to remember, *les images avant les idées*, as Bachelard suggested, and to offer an overall picture, plural, varied, critical but also affectionate, amusing.

Luciano Curreri (1966), formatosi all'Università di Torino, sarà lettore all'Université de Savoie e a.t.e.r. all'Université Grenoble-Alpes, quindi assegnista di ricerca all'Università di Firenze e professore associato all'Université de Liège, ordinario nel

2008 e dall'autunno del 2023 all'Università del Piemonte Orientale. Ha animato puntate di *Il Tempo e la Storia* (2013-16) e *Passato e presente* (2019-24) su RAI 3. Ha collaborato a documentari: *Paul Meyer et la mémoire aux alouettes* (2007) di Jean-Claude Riga e *Pastrone!* (2019) di Lorenzo De Nicola.

Luciano Curreri (1966) was educated at the University of Turin and became reader at the Université of Savoy and a.t.e.r. at the University of Grenoble-Alpes, then research fellow at the University of Florence and associate professor, then full professor (2008) at the University of Liège. He has taught at the University of Eastern Piedmont since the Fall of 2023. He has animated episodes of *Il Tempo e la Storia* (2013-16) and *Passato e presente* (2019-24) on RAI 3. He has collaborated on documentaries including: *Paul Meyer et la mémoire aux alouettes* (2007) by Jean-Claude Riga and *Pastrone!* (2019) by Lorenzo De Nicola.

LIVIO LEPRATTO

Zavattini 'all'Inferno'. Itinerari parodistici zavattiniani sulla Divina Commedia tra letteratura e cinema

Abstract

Il presente contributo intende indagare talune emblematiche riscritture parodistiche intermediali della *Divina Commedia*, a partire dall'opera prima di Cesare Zavattini, *Parliamo tanto di me* (1931), raccolta di racconti in cui il protagonista viene guidato da uno spirito in un surreale viaggio nell'aldilà, in una rivisitazione del capolavoro dantesco contraddistinta da un sottile umorismo 'esistenziale'. La rilettura zavattiniana delle tre Cantiche dantesche ben si presta a un'analisi comparata con lo humour nero dei 'film infernali' di Totò, oltre che con il 'regime ludico' di alcune rivisitazioni fumettistiche parodistiche: dalla pungente satira antifascista de *La rovina in commedia* (1947) di Jacovitti fino all'esilarante riscrittura umoristica della *Commedia* compiuta nel 1985 da Marcello Toninelli. Attraverso un nutrito corpus di casi studio e fonti documentali e inedite (tra cui scritture private e carteggi epistolari zavattiniani reperiti all'Archivio Cesare Zavattini di Reggio Emilia), il presente contributo mette in luce in definitiva lo straordinario e tutt'oggi inesauribile potenziale 'iconopoietico' e 'cinegenico' della *Commedia* dantesca.

Zavattini 'in Hell'. Zavattianian Parodic Itineraries on the Divine Comedy Between Literature and Cinema

This essay intends to investigate some emblematic intermediate parodic rewritings of the *Divine Comedy*, starting from Cesare Zavattini's first work, *Parliamo tanto di me* ('Let's talk a lot about me') (1931), a collection of short stories in which the protagonist is guided by a spirit on a surreal journey into the afterlife, in a revisitation of Dante's masterpiece characterized by a subtle 'existential' humor. Zavattini's rereading of Dante's three *Cantiche* lends itself well to a comparative analysis with

the black humor of Totò's 'infernal films', as well as with the 'ludic regime' of some parodistic comic book reinterpretations: from the biting anti-fascist satire of *La rovina in commedia* ('The ruin in comedy') (1947) by Jacovitti until the hilarious humorous rewriting of the *Comedy* done in 1985 by Marcello Toninelli. Through a large corpus of case studies and documentary and unpublished sources (including private writings and Zavattini's epistolary correspondence found in the Cesare Zavattini Archive of Reggio Emilia), this contribution ultimately highlights the extraordinary and still inexhaustible potential 'iconopoietic' and 'cinegenic' of Dante's *Comedy*.

Livio Lepratto ha conseguito nel 2017 un Dottorato di ricerca in "Storia dell'arte e dello spettacolo" presso l'Università di Parma. Dal 2017 a oggi ha ricoperto il ruolo di Research Assistant nell'ambito dell'insegnamento di Storia e critica del cinema presso l'Università di Parma. Dal 2020, infine, ha intrapreso un Dottorato di ricerca in "Letterature, arti, media: la transcodificazione" presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Le sue ricerche si concentrano principalmente sulla storia della critica cinematografica italiana del secondo dopoguerra, sulla sceneggiatura cinematografica italiana, sulle relazioni tra il cinema e la letteratura, e sulla trasposizione e adattamento cinematografici. Su tali argomenti ha co-curato alcune mostre, ha partecipato quale relatore a diversi convegni, e ha scritto vari saggi e contributi, apparsi su riviste scientifiche nazionali e internazionali e in volumi collettivi.

Livio Lepratto received his PhD in "History of Visual and Performance Arts" from the University of Parma in 2017. Since 2017 he has been a Research Assitant for the History and Criticism of Cinema course at the University of Parma. Since 2020 he is a PhD student in "Literature, arts, media: transcoding" at the University of L'Aquila. His research focuses mainly on the history of post-World War II Italian film critics, on Italian film script, on the relationship between cinema and literature, and on film transposition and adaptation. On these topics he has co-curated some exhibitions, has participated as a speaker at various conferences, and has written various essays and contributions that have appeared in national and international scientific journals and in collective volumes.

GIULIO GENOVESE

"Todo Modo"di Leonardo Sciascia ed Elio Petri's: Usi intersemiotici di Dante durante gli Anni di Piombo'

Abstract

Literary and cinematic adaptations of Dante's *Divine Comedy* have been a fundamental aspect of the 20th century cultural *milieu*, both in Italy and abroad. This contribution focuses on the ways in which Dante and his *ouvre* have been used as a tool for political and social commentary in the Italian 70s, commonly referred to as the "Anni di Piombo". More specifically, this paper examines and contrasts Leonardo Sciascia's

novel *Todo modo* (1974) and its cinematic adaptation by Elio Petri (1976). The story carries a highly political tone and unfolds within a hermitage where prominent political figures of the time engage in spiritual exercises over a weekend. Observed by an unnamed painter, the narrative takes a dramatic turn when successive murders begin to occur, targeting the participants of the spiritual activities. Sciascia and Petri create a microcosm within the hermitage that reflects the intertwining of the political class, the Church, and the atmosphere of tension prevalent in society during those years. Studies on adaptation, including those by Linda Hutcheon, allow to explore the points of convergence and divergence in how Sciascia and Petri conceptualized the narrative and cinematic space of the hermitage, likening it to Dante's Inferno. Through an intersemiotic analysis of the two, this contribution maps out both the passages of the novel in which Dante's influence intertwined with its political themes and how Dante's presence has informed Petri's cinematic rendition.

Leonardo Sciascia and Elio Petri's "Todo Modo": Intersemiotic Uses of Dante during the 'Anni di Piombo'
Le trasposizioni letterarie e cinematografiche della *Commedia* di Dante sono state un aspetto fondamentale del panorama culturale del XX secolo, sia in Italia che all'estero. Questo contributo si concentra sui modi in cui Dante e la sua opera sono stati utilizzati come strumento per il commento politico e sociale negli anni '70 italiani, comunemente noti come gli 'Anni di Piombo'. In particolare, questo saggio esamina e mette a confronto il romanzo *Todo modo* (1974) di Leonardo Sciascia e la sua trasposizione cinematografica ad opera di Elio Petri (1976). La storia ha un tono fortemente politico e si sviluppa all'interno di un eremo dove figure politiche di spicco dell'epoca si dedicano a esercizi spirituali durante un weekend. Osservati da un pittore senza nome, la narrazione prende una svolta drammatica quando iniziano a verificarsi omicidi, mirati ai partecipanti alle attività spirituali. Sciascia e Petri creano un microcosmo all'interno dell'eremo che riflette l'intreccio tra la classe politica, la Chiesa e l'atmosfera di tensione prevalente nella società di quegli anni. Gli studi sull'adattamento, compresi quelli di Linda Hutcheon, consentono di esplorare i punti di convergenza e divergenza nella concezione narrativa e cinematografica dell'eremo da parte di Sciascia e Petri, paragonandolo all'Inferno di Dante. Attraverso un'analisi intersemiotica delle due opere, questo contributo traccia sia i passaggi del romanzo in cui l'influenza di Dante si intreccia con i temi politici, sia come la presenza di Dante ha ispirato la rappresentazione cinematografica di Petri.

Giulio Genovese è un dottorando in Italianistica presso l'Università della Pennsylvania e un Visiting Assistant Professor di italiano presso il Bryn Mawr College. Durante l'anno accademico 2022-2023 è stato borsista di ricerca presso l'Università di Yale. I suoi principali interessi accademici includono Dante – in particolare la ricezione di Dante nei secoli XX e XXI – , studi sull'adattamento e teoria letteraria. Ha anche lavorato e pubblicato su scrittrici contemporanee italiane. Ha ricoperto il ruolo di

Graduate Assistant per l'American Association of Italian Studies ed è attualmente co-editore della rivista scientifica "Bibliotheca Dantesca".

Giulio Genovese is a PhD candidate in Italian Studies at the University of Pennsylvania and a Visiting Assistant Professor of Italian at Bryn Mawr College. In the academic year 2022-2023 he was a graduate research fellow at Yale University. His main academic interests include Dante – especially Dante's reception in the 20th and 21st centuries –, adaptation studies and literary theory. He has also worked and published on contemporary Italian women writers. Giulio has served as Graduate Assistant for the American Association of Italian Studies and is currently co-editor of the peer-reviewed journal "Bibliotheca Dantesca".

TERESA BIONDI

"A TV Dante" tra aspetti figurali danteschi, videoarte, discorso sferico ėjzenštejniano e postmodernità

Abstract

A TV Dante riattualizza la *Commedia* di Dante attraverso forme della video-arte avanguardista sperimentata negli anni Ottanta, al fine di riprodurre la complessità enciclopedica, allegorica e linguistica del testo originale in una veste contemporanea e transtorica al tempo stesso.

Emerge una nuova logica o un nuovo discorso dantesco, a sua volta complesso, espresso su fatti e personaggi storici del Novecento, analizzabile parafrasando il 'discorso sferico' di Ėjzenštejn e nello spirito storico-filosofico della postmodernità.

"A TV Dante" between Dante's Figural Aspects, Video Art, Ėjzenštejnian Spherical Discourse and Postmodernity

A TV Dante re-actualises Dante's *Comedy* through forms of the avant-garde video-art experimented in the 1980s, in order to reproduce the encyclopaedic, allegorical and linguistic complexity of the original text in a guise that is both contemporary and transhistorical. What emerges is a new logic or a new Dantean discourse, itself complex, expressed on historical facts and characters of the 20th century, which can be analysed by paraphrasing Ėjzenštejn's 'spherical discourse' and in the historical-philosophical spirit of post-modernity.

Teresa Biondi, docente e saggista in discipline cinematografiche e antropologiche, attualmente è docente a contratto a presso l'Università degli studi di Torino, dove insegna Drammaturgia del film. Dal 2021 svolge attività di Formatrice CIPS-Cinema per la Scuola (Progetto Ministeriale Operatori di Educazione Visiva per la Scuola).

Teresa Biondi, teacher and essayist in cinematographic and anthropological disciplines, currently teaches Film Dramaturgy at the University of Turin. Since 2021 she has been working as a CIPS-Cinema per la Scuola trainer (Ministerial Project Operators of Visual Education for Schools).

BRUNO SURACE

Intraducibilità e ipertraducibilità della Divina Commedia. Volti e Danti nel cinema contemporaneo

Abstract

Tesi dell'articolo è che la *Divina Commedia* al cinema si riveli al contempo intraducibile e ipertraducibile. L'esplorazione indugia sul volto come luogo peculiare di ecfrasi dantesca nel cinema, attraverso l'analisi di *Dante's Inferno* (Sean Meredith, 2007), in cui la messinscena è affidata a marionette impegnate in un pellegrinaggio metafisico nei sobborghi statunitensi, e *The Temptation of St. Tony* (Veiko Õunpuu, 2009), che rappresenta la *Commedia* come un allucinato, infernale viaggio baltico.

Intraducibility and Hypertranslatability of the Divine Comedy. Faces and Danti in Contemporary Cinema

The thesis of the article is that the *Divine Comedy* in cinema proves simultaneously untranslatable and hypertranslatable. The exploration focuses on the face as a peculiar site of Dantean ekphrasis in cinema, through the analysis of *Dante's Inferno* (Sean Meredith, 2007), where the *mise-en-scène* is entrusted to puppets engaged in a metaphysical pilgrimage in the suburbs of the United States, and *The Temptation of St. Tony* (Veiko Õunpuu, 2009), which represents the Comedy as a hallucinatory, infernal Baltic journey.

Bruno Surace è ricercatore, docente di Cinema e Comunicazione Audiovisiva presso l'Università di Torino, e professore al Centro Sperimentale di Cinematografia. È autore di due monografie, curatore di diversi libri e ha pubblicato numerosi articoli scientifici. Ha partecipato come relatore a convegni in Italia, Europa, Cina e Stati Uniti.

Bruno Surace is a Research Fellow and lecturer of Cinema and Audiovisual Communication at the University of Turin, and Professor at the Centro Sperimentale di Cinematografia. He is the author of two monographs, and has co-edited various books and published many scientific articles. He has participated as a speaker in conferences in Italy, Europe, China and the United States.

SILVIA ZOPPIS

L'Inferno dantesco nel Fondo Joye: analisi delle copie superstiti

Abstract

L'obbiettivo del saggio è quello di analizzare in senso filologico le copie superstiti del film *L'Inferno* (1911, Helios Film): la prima è un nitrato conservato presso il British Film Institute di Londra e facente parte della Collezione Joye, mentre la seconda è un controtipo negativo attualmente conservato presso la Filmoteca Vaticana. La comparazione delle due pellicole, assieme all'analisi dei relativi frammenti individuati all'interno della Collezione Turconi fa emergere delle tracce di fondamentale importanza per lo studio della circolazione della Collezione Joye.

Dante's Inferno in the Joye Fund: Analysis of Surviving Copies

The aim of the essay is to analyse in a philological sense the surviving elements of the film *L'Inferno* (1911, Helios Film): the first element is a nitrate preserved at the British Film Institute in London as part of the Joye Collection, while the second element is a dupe negative currently preserved at the Filmoteca Vaticana. The comparison of the two copies, together with the analysis of the relative fragments found in the Turconi Collection, reveals traces of fundamental importance for the study of the circulation of the Joye Collection.

Silvia Zoppis è dottoranda al terzo anno presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Udine. Il suo progetto di ricerca consiste nella ricostruzione della storia della collezione filmica Josef Joye, con un focus particolare sull'intervento compiuto su di essa da Davide Turconi negli anni Sessanta e Settanta e sull'analisi delle pratiche culturali in Italia legate alla salvaguardia del patrimonio cinematografico.

Silvia Zoppis is third year PhD student at the Department of Humanistic Studies of the University of Udine. Her research project consists in the reconstruction of the history of the Josef Joye film collection, with a particular focus on the intervention carried out on it by Davide Turconi in the 1960s and 1970s and on the analysis of cultural practices in Italy related to the preservation of film heritage.

BÉATRICE DE PASTRE E MARIA ASSUNTA PIMPINELLI

"La mirabile visione" (1921) cento anni dopo. Un progetto internazionale di ricerca, ricostruzione e restauro

Abstract

Grazie al progetto di restauro intrapreso tra il 2014 e il 2017 dal CNC – Direction du patrimoine (Bois d'Arcy), in collaborazione con Gaumont Pathé Archives (Parigi) e

CSC – Cineteca Nazionale (Roma), il *kolossal* dantesco *La mirabile visione* (Caramba, 1921), realizzato in occasione del sesto centenario dalla morte del Sommo Poeta, è ora ricostruito e visibile. Si presenta in questa sede una scheda che ripercorre il complesso *workflow* di restauro e che, grazie allo studio incrociato delle didascalie originali con le fonti d'epoca, definisce la struttura dell'opera e integra le conoscenze sull'amplissimo cast e sulla produzione del film.

"La mirabile visione" (1921) One Hundred Years Later. An International Research, Reconstruction and Restoration Project
Thanks to the restoration project undertaken between 2014 and 2017 by CNC–Direction du patrimoine (Bois d'Arcy), in collaboration with Gaumont Pathé Archives (Paris) and CSC – Cineteca Nazionale (Rome), Dante's kolossal *La mirabile visione* (Caramba, 1921), celebrating the sixth anniversary of the death of the Poet, is now reconstructed and visible. The record presented here covers the complex restoration workflow and, thanks to the cross-referenced study of the original intertitles with the sources of the period, specifies the structure of the work and completes the information about the copious cast and the production of the film.

Maria Assunta Pimpinelli è responsabile dell'Area Collezioni e Patrimonio Filmico del CSC – Cineteca Nazionale di Roma, dove lavora dal 1993. Dopo gli studi in lettere classiche e la specializzazione in archeologia ha rivolto i propri interessi al patrimonio cinematografico, in particolare ai film d'archivio e al cinema muto italiano, occupandosi di catalogazione, analisi delle pellicole, preservazione e restauro. Nel 2017 ha coordinato il progetto del Portale del Cinema Muto Italiano, promosso dal MIC. Nell'ambito della Commissione Catalogazione e Documentazione del CSC ha lavorato alla revisione delle regole internazionali di catalogazione dei film e al *FIAF Moving Image Cataloguing Manual* (2016). Dal 2017 è docente a contratto di "Conservazione e restauro dei beni filmici e audiovisivi" presso l'Università di Roma –Tor Vergata.

Maria Assunta Pimpinelli is head of Film Collections at the CSC – Cineteca Nazionale in Rome, where she operates since 1993. After her studies in Classical Archaeology, she turned her interests to film archiving and moving image heritage. Her activities involve film cataloguing, documentation, and restoration, with a particular emphasis on archival moving images and Italian silent cinema. In 2017 she curated the website dedicated to the Italian silent cinema (Portale del Cinema Muto Italiano), promoted by the Italian Ministry of Culture. As a member of the FIAF Cataloguing and Documentation Commission she is co-author of *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual* (2016). Since 2017 she teaches, as contract professor, "Conservazione e restauro dei beni filmici e audiovisivi" at the Tor Vergata University of Rome.

Béatrice de Pastre, specialista del patrimonio cinematografico e fotografico, è direttrice delle collezioni del *Centre national du cinéma et de l'image animée* (CNC) dal

2007. Docente, programmatrice, è anche autrice di opere dedicate agli archivi filmici come la pubblicazione della corrispondenza di André Sauvage (*La Croisière jaune*, Carlotta, 2002) o con Catherine Rossi-Batot, *Cinéma et arts plastiques - Dialogue autour de la restauration* (De l'incidence éditeur, 2016).

Béatrice de Pastre, specialist in cinematographic and photographic heritage, is director of the collections of the Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) since 2007. Professor, programmer, she is author of works dedicated to film archives, such as the correspondence of André Sauvage (*La Croisière jaune*, Carlotta, 2002) or, with Catherine Rossi-Batot, *Cinéma et arts plastiques - Dialogue autour de la restauration* (De l'incidence éditeur, 2016).

ANDREA MARIANI

Il vero volto di Dante tra cinema documentario e virtualità. Il caso del GUF di Bologna

Abstract

Grazie alle ricerche e del ritrovamento di Alfredo Cottignoli e Giorgio Gruppioni – già pubblicate nel 2012 – la scheda ripropone il secondo e più avanzato trattamento del soggetto di unfilm documentario mai realizzato e promosso dall'antropologo bolognese Fabio Frassetto. Il film avrebbe tradotto in immagini le complesse fasi della ricreazione del volto di Dante, immaginato da Frassetto con l'aiuto dello scultore Alfonso Borghesani. Questa scheda intende collocare l'iniziativa del film nel quadro della teoria e della storia culturale del cinema.

The True Face of Dante Between Documentary Cinema and Virtuality. The Case of the GUF of Bologna

In the wake of the research and discovery of Alfredo Cottignoli and Giorgio Gruppioni – already published in 2012 – we re-publish the second and most advanced treatment of the subject of an un-released documentary film promoted by the Bolognese anthropologist Fabio Frassetto. The film had the aim of translating into images the complex phases of the recreation of the face of Dante, as it was imagined by Frassetto with the help of the sculptor Alfonso Borghesani. This article intends to place the film initiative in the framework of the theory and cultural history of cinema.

Andrea Mariani è ricercatore RTD B in Cinema all'Università di Udine, dove conduce le sue ricerche sul cinema amatoriale e sperimentale italiano, l'archivio e l'archeologia dei media. Attualmente è il PI del progetto PRIN2022 FilmBaseMatters: A Material Approach to the History of Small-gauge Film in Italy.

Andrea Mariani is Assistant Professor in Film at University of Udine, where he conducts his research around Italian amateur and experimental cinema, the archive, and media archaeology. He is currently the PI on the PRIN2022 Project FilmBaseMatters: A Material Approach to the History of Small-gauge Film in Italy.

MATTEO CITRINI

Archeologia dello sguardo periscopico. Variazioni tecnologiche dalle scienze militari al grande schermo

Abstract

Il saggio analizza le principali forme di tecnologia periscopica apparse nel periodo a cavallo tra Otto e Novecento. A partire da una ricognizione media-archeologica dei primi dispositivi scientifici e militari, vengono presi in esame alcuni casi emblematici all'interno del contesto della produzione cinematografica per riflettere intermedialmente sull'emersione in quegli anni di uno 'sguardo periscopico' e sul suo significato nel contesto storico-visuale del tempo.

Archaeology of the Periscope Gaze. Technological Variations From Military Science to the Silver Screen

The essay analyzes the main forms of periscope technology that appeared at the turn of the nineteenth and twentieth centuries. Beginning with an archaeological media survey of early scientific and military devices, some emblematic cases within the context of film production are examined in order to reflect intermediately on the emergence in those years of a 'periscope gaze' and its significance in the historical-visual context of the time.

Matteo Citrini è assegnista di ricerca presso l'Università di Udine e docente presso gli atenei di Udine e Firenze. Ha pubblicato per Meltemi *Lo sguardo panoramico. Tecnologia, media e cultura visuale (1870-1918)*. Le sue principali aree di interesse sono l'archeologia dei media e la cultura visuale.

Matteo Citrini is a research fellow at the University of Udine and lecturer at the universities of Udine and Florence. He has published for Meltemi *Lo sguardo panoramico. Tecnologia, media e cultura visuale (1870-1918)*. His main areas of interest are media archaeology and visual culture.

I revisori
n. 23 e n. 24

Richard Abel
Giaime Alonge
Mireille Berton
Paola Bonifazio
Barbara Corsi
Raffaele De Berti
Maria Giulia Dondero
Simone Dotto
Pierluigi Ercole
Massimiliano Gaudiosi
Cristina Jandelli
Alberto Lastrucci
Stefano Lazzarin
Sandra Lischi
Massimo Locatelli
Irene Lottini
Anton Giulio Mancino
Emiliano Morreale
Giuliana Muscio
Paolo Noto
Stefania Parigi
Ivelise Perniola
Francesco Pitassio
Leonardo Quaresima
Gabriele Rigola
Rob Rushing
Alberto Scandola
Chiara Simonigh
Pierre Sorling
Giuseppe Traina
Federica Villa
Keri Walsh
Gaoheng Zhang



BOLOGNA