

Intraducibilità e ipertraducibilità della Divina Commedia. Volte 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 paradossale¹. Una farragine di film piuttosto ricca e, dato rilevante, eterogenea, tenta invero di trasportarla costantemente, dal cinema delle origini ad oggi², 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 linguaggio³.

In effetti il gioco 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 derivate, 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, hjelmslevianamente⁴, 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 Auerbach⁵. 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; trasportare 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'impovertimento 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 Bernardi 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 power⁶.

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'*'u-so*)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 succeed 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’eterno 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, tutt'al più 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 'cronosismiche': 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 dilleggio, 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'architetto che guida¹², 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 scimmiettamento, 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 praesentia* (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 marionettisti¹⁴, e una precipua estetica-poetica del volto, per quel che concerne il versante patemico (l’orrore, la perversione, il disgusto dei personaggi), e quello narrativo (la loro riconoscibilità in un così eteroclitico brodo citazionista e il loro definire i paralleli con l’architetto), 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-comedia, 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'attorno¹⁶.

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 impegnerà 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 Öunpuu 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 Ūunpuu 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 *Commediae Pūha 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 period¹⁸.

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 senza conio”, vv. 124-126), operano una sorta di circonvenzione di incapaci ai danni di poveri creduloni. L'oggetto di interesse di Óunpuu 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 Óunpuu invece si abbandona

al consumo della sua iperrealità 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 congela. 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 meraviglia | 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 specchio²⁰, 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 alberi²¹, 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 Ōunpuu, 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 impossibile

I due film presi in analisi non costituiscono che una selezione limitata, ma significativa, del lavoro 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 post-moderna 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 rappresenta²², che vi si relazionano a partire proprio dell'impossibilità 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. Braidà, 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 (Massachusetts), 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. Gragnoli, F. Camilletti e F. Lampart (eds.), *Metamorphosing Dante. Appropriations, Manipulations, and Rewritings in the Twentieth and Twenty-First Centuries*, Wienn-Berlin, Verlag Türia + 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, *Semiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Milano, Feltrinelli, 1978 [ed. or. 1967].

¹² Vedi G. Genette, *Introduzione all'architetto*, 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://emergedelpossibile.blogspot.com/2013/09/the-temptation-of-st-tony-puha-tonu.html>> (ultima consultazione 26/02/2021).

¹⁷ E. Närepea, *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 e 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.

