

## Introduzione

Per un Dante dappertutto e fuori posto, *encore que...*<sup>1</sup>

LUCIANO CURRERI

A Torino e all'Amicizia

*I.*

[...]

non senza 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, studiosi 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 'assedati' 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<sup>2</sup>. 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<sup>3</sup> – 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"<sup>4</sup>. 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"<sup>5</sup> –, 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)<sup>6</sup>, 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 serio 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"<sup>7</sup>, l'artigianale ma già tecnica potenza visionaria del cinema dantesco delle origini<sup>8</sup> – 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<sup>9</sup>. 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”<sup>10</sup>.

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 Efreim 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<sup>11</sup>.

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<sup>12</sup>, 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)<sup>13</sup> e le celebri letture-messe in scena di Vittorio Gassman e Carmelo Bene<sup>14</sup>.

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<sup>15</sup>. 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”<sup>16</sup>.

Un po' più di recente ancora e con fare meno scanzonato di quanto si sia potuto pensare, sarà Roberto Benigni<sup>17</sup> 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"<sup>18</sup> 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 predispose 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<sup>19</sup>, per fare risalire tale ‘preistoria’ fino al Medioevo<sup>20</sup>; 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<sup>21</sup>.

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<sup>22</sup>, 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)<sup>23</sup>: 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<sup>24</sup>, 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 denunciavamo 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)<sup>25</sup>. 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 Commedia* 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"<sup>26</sup>, 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)<sup>27</sup>.

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)<sup>28</sup>. 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”<sup>29</sup>: 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<sup>30</sup>, per un orientamento che è alla base di ogni tentativo di aggiornamento, come quello, per esempio, del progetto interuniversitario *Dante e l'arte* (<[www.danteilcinema.com/](http://www.danteilcinema.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”<sup>31</sup>.

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 bisca 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 cocchio 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...

<sup>1</sup> Quella che segue è l'introduzione di Luciano Curreri (UNIUIPO-ULIEGE) per il dossier monografico, co-diretto da Curreri con Simone Starace, *“E allora 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).

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> L. Curreri, S. Jossa, *In balia 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.

<sup>4</sup> Cfr. ancora l'affondo di S. Jossa, *Dante e Pinocchio, fratelli d'Italia*, cit.

<sup>5</sup> L. Montemagno Ciseri, *Cerbera 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> L. Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, pp. 3-67.

<sup>8</sup> 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).

<sup>9</sup> 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.

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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*...

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

<sup>15</sup> *Enciclopedia della televisione*, a cura di A. Grasso, Milano, Garzanti, 1996 e, riveduta e aggiornata, 2003, pp. 822-823.

<sup>16</sup> V. Sermonti, *L'ombra di Dante*, Milano, Garzanti, 2017.

<sup>17</sup> 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, *Lecture dell’Inferno di Roberto Benigni*, Firenze, Cesati, 2020.

<sup>18</sup> 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.

<sup>19</sup> 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. Sacchetti, Roma, Sossella, 2021; A. Casadei, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, Il Saggiatore, 2021.

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> 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).

<sup>23</sup> Si scorra il saggio panoramico e abbastanza recente di F.S. Minervini, *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento*, “Sinestesiaonline”, supplemento di “Sinestesia”, numero speciale (*Tavolozza teatrale all’italiana: omaggio a Dario Fo*), novembre 2016, per cui si rimanda al sito on line di <<http://sinestesiaonline.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.

- <sup>24</sup> 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.
- <sup>25</sup> L. Montemagno Ciseri, *Cerbero e gli altri. I mostri nella Divina Commedia*, cit., p. 9.
- <sup>26</sup> Cfr., per esempio, N. Cvetko, *Poetica dello spazio in "Inferno" di Dario Argento (1980): un'architettura dantesca?*, in *Dante pop*, cit., pp. 205-218.
- <sup>27</sup> 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.
- <sup>28</sup> 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).
- <sup>29</sup> 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.
- <sup>30</sup> 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*.
- <sup>31</sup> 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 acribia 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.