

Judit Bárdos

## **Dante e il cinema**

La *Divina Commedia* di Dante ha un effetto così straordinario, è un'opera così ricca di immagini e stimola talmente la fantasia, da offrirsi di per sé all'elaborazione cinematografica. Ci sono stati vari tentativi che procedevano in questa direzione, nonostante ciò non esiste un vero e proprio adattamento cinematografico. La sua elaborazione più bella e stilizzata la si ritrova in un film muto italiano, un film che ha poi dato ispirazione ad opere cinematografiche posteriori. Tutte le elaborazioni cinematografiche dell'opera principale di Dante si proponevano la realizzazione di un film sull'Inferno, forse perché il mondo delle sofferenze eterne è più spettacolare di quello del Purgatorio o del Paradiso, e forse perché l'Inferno stimola di più sia la fantasia dei registi che quella del pubblico. Ciò sembra trovare conferma nel fatto che, quando Gassman e Benigni recitano Dante in televisione, leggono pure dei canti del Purgatorio e del Paradiso – pur tenendo presente che queste letture, ovviamente, non costituiscono dei film, rappresentando bensì il risultato artistico del lavoro di due grandi attori.

Risale al 1911 il primo film muto, l'*Inferno* di De Liguoro. Nell'ambito di quali processi nasce l'*Inferno* e quali sono le esigenze che soddisfa?

In sèguito alle prime proiezioni (del 1896) per vari anni hanno avuto successo i film brevi che registravano il movimento, i piccoli eventi quotidiani, la „vita spiata”, inoltre i film burleschi dei fratelli Lumière e i film di fantasia di Méliès, pieni di trucchi spettacolari, che si svolgono tra apparati scenici dipinti, mostrando parentela col mondo del teatro e del circo. Il cinema affascina il pubblico innanzitutto come un'invenzione tecnica e come intrattenimento quotidiano – all'inizio disprezzato dall'élite culturale.

---

Intorno al 1905 già si sente l'esigenza di realizzare dei film più estesi, con delle narrative più complesse. Quest'esigenza si manifesta, in maniera particolare e per la prima volta, proprio in Italia. Accanto alla Francia era l'Italia il Paese in cui sono stati girati, inizialmente, dei lungometraggi con più pellicole. Per alcuni anni (tra il 1905 e il 1910) i film italiani rubano il primato alla Francia. Questo cambiamento è facilitato dal fatto che, per le riprese esterne, l'Italia aveva a disposizione una grande abbondanza di apparati scenografici naturali, luoghi ed edifici per rievocare l'antichità, oltre alle comparse. Grazie a questa predisposizione sono nati dei monumentali film storici in costume, con degli apparati di scena e dei costumi spettacolari, ma anche con l'utilizzo di grandi masse in movimento. Tali film servivano d'esempio anche al cinema americano, per es. ai grandi film storici di Griffith, ed hanno anche introdotto delle innovazioni nel linguaggio cinematografico delle immagini. I registi italiani hanno elaborato dei temi ispirati all'antichità (Maggi: *Gli ultimi giorni di Pompei*, Pastrone: *La caduta di Troia*, 1911; De Liguoro: *Odisseo*; Pasquali: *Giulio Cesare*; Ambrosio: *Lo schiavo di Cartagine*; Pasquali: *Spartaco*), poi alla storia italiana successiva, in particolare al periodo del Risorgimento (Maggi: *Nozze d'oro*; Fosco: *Napoleone*), ma prendevano anche ispirazione dalla letteratura (Guazzoni: *Gerusalemme liberata*; De Liguoro: *Inferno*), dalle opere di Zola, Dumas, Shakespeare, Schiller, Manzoni, Tasso, Omero. Mario Caserini gira dei film su Antigone, Otello, Macbeth, Romeo e Giulietta, Amleto e Cid.

I due più grandi successi sono *Quo vadis?*, di Enrico Guarzoni, risalente al 1913, ispirato al romanzo di Sienkewicz (che dà un'immagine grandiosa della Roma all'epoca di Nerone e della persecuzione dei cristiani), e *Cabiria*, di Giovanni Pastrone, risalente al 1914 (un film storico spettacolare sulla guerra romana-punica e sul passaggio di Annibale attraverso le Alpi). Nella cinematografia italiana il primo film a soggetto per una serata intera era l'*Inferno* del 1911 di De Liguoro.<sup>1</sup> È peculiare che il primo film a soggetto in Italia sia

---

<sup>1</sup> Giuseppe De Liguoro: *L'Inferno*, Milano Film, 1911.

stato proprio un adattamento dell'opera di Dante. L'*Inferno* ha avuto un buon esito in Francia, in Germania, in Spagna e anche negli Stati Uniti.

Col tempo il cinema stava diventando sempre più un giro d'affari, per questo motivo i produttori e i distributori (i nomi dei registi in questo periodo non contavano ancora) intendevano reinvestire ed aumentare il capitale ricavato grazie al successo di un film. Non mi occuperò qui nei dettagli di questo fenomeno, vorrei comunque segnalare la grande importanza che questo ebbe ad assumere. Tra i motivi esterni che hanno portato al successo di questo film, accennerei a quel fatto, noto nella sociologia dell'arte, secondo cui il cinema sarebbe diventato particolarmente importante – oltre che come forma di intrattenimento, anche come motivo di chiarimento, di propaganda e di divulgazione delle conoscenze – in tutti quei Paesi in cui c'erano delle masse enormi di analfabeti: ciò è dimostrato dal successo di cui godette il cinema nella Russia e negli Stati Uniti degli anni dieci e venti, ma anche in quei Paesi in cui la lingua non aveva ancora raggiunto una conoscenza univoca ed omogenea. Tra questi ultimi si trova anche l'Italia. Allo stesso tempo, all'inizio del Novecento, c'è un'esigenza enorme nei confronti della ricreazione, per cui sono molto popolari la lanterna magica, il circo, il mondo dei giocolieri e quello dello spettacolo in tutte le sue forme possibili. Nei primi brevissimi film muti non c'erano delle didascalie, quindi questo tipo di film poteva essere popolare anche tra coloro che erano in grado di concentrarsi esclusivamente sul movimento, sulla spettacolarità e sul miracolo tecnico. Proprio per questo hanno un ruolo così determinante i film storici in costume, nonché quelli ispirati a temi letterari: il film muto era adatto per diventare la *Biblia Pauperum* [Bibbia dei poveri] del Novecento. Il film muto narra gli eventi biblici, storici e letterari in una forma comprensibile e popolare, col passare del tempo anche con l'inserzione di sottotitoli (che, nel corso della distribuzione all'estero, dovevano essere pure tradotte – ma ciò si poteva risolvere relativamente a buon prezzo, giacché il cinema muto rappresentava tuttavia un linguaggio

internazionale; tale situazione cambierà radicalmente con l'introduzione dei film sonori). In questo modo il film muto avrà, quindi, una rilevanza di tipo propagandistico e, per questo motivo, verrà accettato anche dall'élite sociale e dagli intellettuali. Un altro motivo per cui viene accettato dalla classe media consiste nel fatto che, col tempo, ha oltrepassato la gloria dubbia del mezzo di intrattenimento volgare delle classi inferiori. In questo modo gli intellettuali non vedranno più come una vergogna l'andare al cinema, anzi, potranno anche occuparsene in qualità di sceneggiatori (*Cabiria* per es. è firmato da D'Annunzio), giornalisti e anche critici. Agli intellettuali il film offre anche il piacere del *riconoscere*, ossia la possibilità di rivivere e rievocare storie già conosciute. Per tal motivo un adattamento dantesco assume il significato di un'esperienza sia per chi ha solo dei ricordi vaghi di scuola sulla *Divina Commedia*, sia per chi conosce nei dettagli tale opera ed è curioso di vederla trasformata in immagini. Inoltre, giacché si tratta di cinema muto, il film in questione diventa un'esperienza che si offre non solo al pubblico italiano, ma anche a quello inglese, francese e tedesco.

A questo punto nasce un nuovo problema estetico che, a ben vedere, è anche di carattere narrativo. Il film, mostrando i protagonisti, i luoghi e gli eventi che fino allora esistevano solo nell'immaginazione dei lettori (e dell'autore), *restringe* lo spazio dell'immaginazione e rende tutto troppo concreto. Proprio per questo, le opere letterarie che vengono adattate al cinema, causano spesso disillusione. Guardando *Madame Bovary* o *Anna Karenina*, non posso più immaginarle così come vorrei, ma solo nel modo in cui la camera le mostra. D'altra parte, nell'ambito visivo *concreto* del film, è molto difficile far percepire concetti astratti, formare delle astrazioni di alto livello, ossia ottenere, per esempio, che il paesaggio mostrato dalla camera significhi più di ciò che, di per sé, già rappresenta. Non è facile che un monte, una foresta o un fiume, siano più di quel che mostrano e che noi, quindi, possiamo vedere in essi l'Inferno o il fiume Stige. Tale stilizzazione, comunque, piuttosto che

nell'ambito audio-visuale del cinema sonoro, sembra più facilmente realizzabile in quello esclusivamente visivo del cinema muto. Nel film muto, però, ci troviamo di fronte ad un problema narrativo: non essendo di per sé evidenti le connessioni tra le diverse scene, la continuità visiva deve per forza essere continuamente interrotta dai sottotitoli. Tornerò su questo problema a proposito del film di De Liguoro.

Il pubblico desidera rivedere più volte sullo schermo le storie che conosce, innanzitutto perché il film è più suggestivo della parola: vuole conoscere o rivivere le vicende note, oppure conosciute per sentito dire. Si possono fare degli adattamenti cinematografici di romanzi e di drammi, si possono rievocare i caratteri, narrare le azioni e ricreare le atmosfere di un'epoca. Nel caso di un'opera letteraria così peculiare come la *Divina Commedia*, è più appropriato parlare di illustrazioni piuttosto che di adattamenti cinematografici. Questi film illustrano per mezzo di immagini o serie di immagini il testo comunicato nei sottotitoli o nel testo verbale. Un adattamento vero e proprio sarebbe quello che offre un'interpretazione possibile di un'opera letteraria, narrando la storia per mezzo di un linguaggio cinematografico autonomo, senza ripetere il *soggetto* [sujet], ossia l'argomento. È raro che di grandi opere letterarie si possano fare dei grandi film; quelle mediocri sono più appropriate all'adattamento. Oltre al problema del genere letterario, anche per quest'ultimo fattore risulta difficile adattare al cinema l'opera di Dante.

Non appena era diventata possibile – in senso tecnico e psicologico – la produzione e la ricezione di film più lunghi, non appena il pubblico si era abituato alla comprensione di connessioni complesse e al montaggio, già nel 1909 nasceva l'idea di girare un film sull'*Inferno* di Dante. Due studi rivali hanno cominciato a girare dei film su questo argomento (l'antecedente di *Milano* ed *Helios*). Nel 1909 è uscito un film pubblicitario dal titolo *Saggi dell'Inferno dantesco*; dopo tre anni di lavoro, nel 1911 è stato completato, nello studio *Milano*, il film intitolato *Inferno* (com'è stato già accennato, il primo film che coprisse

un'intera serata), che è stato presentato nel marzo del 1911 a Napoli, presso il Teatro Mercandante.

Il fondamento del film è stato definito in questo modo: „Soggetto: dalla Divina Commedia di Dante”. I creatori del film erano Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro; secondo altre fonti il regista era esclusivamente De Liguoro. L'operatore di ripresa era Emiliano Roncarolo. Tra gli attori figura lo stesso Liguoro, nella parte di Ugolino. Oggi il film è visibile con accompagnamento musicale (su un nastro sonoro): nella versione restaurata dal British Film Institute e pubblicata su DVD nel 2004 si ascolta la musica di Edgar Froose.<sup>2</sup>

Passando all'analisi del film di De Liguoro, che considero il miglior film dantesco, vorrei accentuare l'unità visivo-atmosferica dell'opera. Le didascalie (preparate da D'Annunzio) rievocano gli eventi, denominano i protagonisti, definiscono i loro peccati e castighi. Oltre alla funzione esplicativa, fungono anche da dialoghi e da *commenti*, sono sufficientemente brevi e dense. Ciò è importante perché le inserzioni non hanno una mera rilevanza informativa, ma determinano anche il ritmo del film. Le didascalie che interrompono le immagini (e la musica che si ascolta oggi) in definitiva non distolgono la nostra attenzione dalle immagini, al contrario aiutano la loro ricezione e contribuiscono a dare unità all'atmosfera.

Il mondo visivo del film è ispirato alle illustrazioni dantesche di Gustav Doré. Il fumo turbinante, l'illuminazione espressiva e le convulsioni della massa degli uomini nudi crea l'atmosfera di base dell'Inferno. Solo raramente si vedono primi piani o campi medi: gli eventi per lo più sono osservati da campi lunghissimi, campi lunghi o campo totale. Ciò rende possibile che le persone siano mostrate nude, per esempio inquadrare di spalle o di semiprofilo, mentre aspettano il battello di Caronte. La camera non mostra da vicino né gli

---

<sup>2</sup> Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, Giuseppe De Liguoro: *L'Inferno*. British Film Institute, 2004. Music composed and performed by Tangerine Dream, Edgar Froose and Jerome Froose.

abitanti del Limbo, né quelli sofferenti dell'Inferno (che nella narrazione dantesca sono delle persone ben denominate, la cui sorte è conosciuta): ciò sarebbe il caso tra l'altro di Cleopatra e di Elena, dei dotti, degli scienziati e dei filosofi dell'antichità, di Orazio, di Ovidio e di Aristotele. In primo piano o in campo medio sono mostrati invece i mostri dell'Inferno – che per questo non sono totalmente nudi – per esempio Minosse e Cerbero. Si riceve l'immagine a campo lungo dei corpi visibili solo di fianco o dal collo in su, e delle teste. Le immagini a campo totale suggeriscono l'atemporalità e l'eternità dei movimenti: per esempio si mostra sempre a campo totale la posizione corporea peculiare, il volo, o – al contrario – coloro che sono immersi nello sterco, gettati nel fuoco, ghiacciati, o il movimento in seguito al quale si respingono i peccatori nella caldaia ardente; inoltre i movimenti eseguiti dai dannati per l'eternità, per esempio quelli di coloro che rotolano i sassi. Sono frequenti le immagini composte diagonalmente e i campi d'immagine divisi. Virgilio e Dante spesso guardano dall'alto o da un lato gli eventi, da un'angolazione simile a quella dello spettatore, in questo modo elevandosi anche leggermente oltre.

Oltre ai campi lunghi e ai movimenti ripetitivi, anche l'illuminazione e l'illustrazione del paesaggio contribuiscono alla formazione della stilizzazione. Il film in bianco e nero rappresenta, già in sé, un ambito più astratto e stilizzato rispetto al mondo eterogeneo del film a colori. Nel caso di questo film (oltre al fatto tecnico) è assolutamente motivata l'assenza dei colori, dato che nell'Inferno non ci sono colori. Quando Dante e Virgilio cominciano la discesa nell'Inferno, l'immagine si oscura. Quando sono in ascesa, il quadro si schiarisce. Il contrasto dei colori scuri e chiari, le numerose macchie bianche, l'illuminazione forte e la frequente contro-illuminazione causano l'impressione della nebbia, allontanando anche in questo modo l'immagine cinematografica dall'illustrazione diretta e naturalistica.

In che modo diventa stilizzato un paesaggio? In che modo creano, il regista e l'operatore di ripresa, quella distanza che rende possibile vedere non semplicemente un

monte, una valle, una foresta, un fiume, ma l'Inferno stesso? Rivestendo tutto di nebbia e rendendo incerti i contorni. Ancora prima della discesa riceviamo una segnalazione marcata, relazionata al fatto che ci troviamo in un mondo stilizzato e non nella natura. La pendice del monte è più dirupata del naturale ed è immersa nella nebbia, i contorni delle montagne non sono chiari, anche nella valle turbinata la nebbia. Nell'Inferno stesso, poi, alla presenza del fuoco, dell'acqua e della lava ardente, sono ancora più accentuati gli effetti dei contorni sfumati: nelle immagini dei paesaggi si vedono continuamente la nebbia, i vapori e il fumo.

Accanto alle masse e agli individui appaiono sullo schermo anche delle creature particolari, questa volta non rivestite di nebbia, ma con contorni ben definiti: esseri con penne e con ali, serpenti, arpie, furie, infine la figura di Gerione, simile ad un drago. Queste soluzioni d'immagine sembra che proiettino il linguaggio cinematografico nell'odierna "science fiction". Ciò si può dire anche in connessione ai trucchi: gli esseri volanti, l'uragano che fa volare Paolo e Francesca verso lo spettatore, il movimento di Anteo che sospinge Dante e Virgilio sulla riva opposta, Bertran de Born, che porta la propria testa tra mani, nonché le gambe che pendono dalla bocca di Lucifero. Con l'aiuto di questi trucchi usciamo, talvolta, dallo spazio nebbioso, ci allontaniamo dal luogo immediato e otteniamo una prospettiva sugli eventi: con ciò viene inserito anche un certo elemento grottesco nel corso degli eventi (e in questi casi i contorni sono sempre chiari), come per esempio nella scena in cui Odisseo e Diomede parlano tra loro sulle due rive di un fosso.

Anche nella rappresentazione del tempo si osserva una duplicità. La maggior parte delle scene suggerisce atemporalità, ma ce ne sono alcune in cui qualche storia viene rievocata – per esempio quella di Ugolino e quella dell'accecamento di Pier della Vigna. I flashback hanno degli stili diversi rispetto al resto del film: narrano nello stile dei film storici in costume, con dei dettagli minuziosi, la storia dei protagonisti in questione.

---



La distanza, l'illuminazione, il paesaggio stilizzato promuovono la formazione di un mondo d'immagini unitario. Perciò questo film è *quasi* un adattamento, nel senso che rievoca per mezzo di un linguaggio cinematografico autonomo – ispirato da Doré – il mondo dantesco.

Sono stati realizzati anche degli adattamenti televisivi dell'opera di Dante. Tra questi ve ne sono alcuni in cui un grande attore, con pochissimi accorgimenti di regia, narra il testo (*Gassman legge Dante*;<sup>3</sup> *Benigni legge la Divina Commedia*<sup>4</sup>). Questi sono i più adatti ad assumere la funzione di „Biblia Pauperum”. Fanno conoscere Dante sia a coloro che non hanno mai letto l'opera completa, sia a quelli che vogliono rivivere e riconoscere ciò che già conoscevano a proposito di Dante. Si tratta quindi di produzioni popolari che hanno molto successo, Benigni ha avuto un successo straordinario recitando Dante per le strade. In quest'occasione non mi occuperò né di questi né di altri adattamenti teatrali e musicali. Questi ultimi, paragonati alla recitazione, rappresentano il limite opposto: gli effetti visivi e sonori, la musica e il ballo dominano la scena, mentre il testo diventa secondario.

Si deve inoltre accennare ad una produzione televisiva che ha cercato di adattare l'opera di Dante al linguaggio cinematografico: Peter Greenaway e Tom Phillips, nel 1988, hanno realizzato una serie televisiva su alcuni canti dell'*Inferno*.<sup>5</sup> Vediamo in primo piano Bob Peck nel ruolo di Dante e John Gielgud nel ruolo di Virgilio, che recitano il testo. Dietro di loro, sullo sfondo, nonché in seguito nella parte anteriore della scena, si animano le immagini che illustrano il testo. Si vede la lonza, poi il leone, la lupa, infine il veltro, in seguito – da vicino e a colori – i movimenti, le convulsioni, la sofferenza di corpi nudi. La sequenza d'immagini viene a volte interrotta dal viso in primo piano di qualche esperto, ossia di uno storico, di un filologo, di un biologo e di uno psicologo, i quali – dai propri punti di vista – spiegano quali significati assumessero, per i contemporanei di Dante, la lonza, il leone,

---

<sup>3</sup> *Gassman legge Dante*, RAI, 1994.

<sup>4</sup> *Benigni legge la Divina commedia*, RAI UNO, 2006-2007.

<sup>5</sup> Peter Greenaway, Tom Phillips: *TV-Dante*, mini series, 1989.

la lupa e il veltro, come immaginavano l'oltre mondo, inoltre cosa bisogna sapere sulla puntura della vespa, sulle stelle, chi era Virgilio, Aristotele, Omero, e quanto sia grande per lo spirito il carico della disperazione. Involontariamente si giunge ad una ridondanza: si narrano, si mostrano e si spiegano le stesse cose. Giacché non si forma alcun ambito omogeneo, non c'è stilizzazione, tutto ciò rimane frammentario, non si giunge ad alcuna coerenza, né ad alcuna intensità.

Le immagini non mostrano solo i dotti che passeggiano con dignità nel Limbo e i corpi che soffrono nei cerchi infernali, nel mezzo di strisce e di effetti colorati, di cambi intensi di trucchi digitali e di animazioni computerizzate, ma anche – con anacronismo intenzionale – molte scene prese dal mondo d'oggi: file di automobili illuminate dai neon, immagini di ecografie, diagrammi, tabelle, mucchi di libri. A volte si percepisce qualche connessione tra il Canto rievocato e l'informazione odierna, per esempio la scena di Paolo e Francesca è anticipata da un servizio meteorologico. Ma pure nei casi in cui si suppone che ci sia qualche connessione, i commenti non contribuiscono né intellettualmente, né dal punto di vista sentimentale al testo narrato, anzi, col loro carattere didattico, *diminuiscono* la tensione nello spettatore. Per esempio quando si ascolta „Lasciate ogni speranza voi, ch'entrate”, appare il termine „speranza” in venti lingue, ogni versione quattro volte ai quattro angoli dell'immagine, poi ognuna delle venti parole viene cancellata quattro volte.

Greenaway, regista postmoderno, in quel periodo si occupava del „multimedia project”: intendeva rappresentare opere d'arte introducendo il maggior numero possibile di ambiti eterogenei. Nei primi anni Novanta ha realizzato delle installazioni-video su pitture ed opere musicali classiche.

Passiamo ora all'ultima domanda: si può parlare dell'influenza di Dante sull'arte cinematografica? Esistono dei film che, pur non essendo degli adattamenti, mostrano l'influenza dell'opera di Dante? Naturalmente non mi riferisco alle produzioni in cui il titolo o

l'azione richiamano il termine „inferno”, o in qualche modo l'aldilà (ci sono numerosi film di questo tipo, da Fellini a Tornatore, da Chabrol a Dario Argento, a Tykwer ed a Kieslowski), ma ad un'eventuale influenza diretta. Nel caso del primo episodio siciliano di *Paisà* di Rossellini forse si potrebbe parlare di un'influenza del genere: Carmina e Joe scendono nell'inferno, nell'oscurità, per attraversare la lava ardente; nessuno dei due sopravvive. Pasolini si riferisce direttamente a Dante in *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, nel quale rappresenta delle sofferenze e delle torture di vario genere, suddivise nel seguente modo: „girone delle manè”, „girone della merda” e „girone del sangue”.

Non è stato tuttavia un regista italiano a realizzare il film che – secondo me – presenta la maggior influenza dantesca e che, quindi, potrebbe essere considerato come un'interpretazione moderna dell'inferno: si tratta del polacco Andrzej Wajda. L'azione del suo film, intitolato *I dannati di Varsavia*<sup>6</sup> (del 1957) si svolge negli ultimi giorni della ribellione di Varsavia, nel settembre del 1944. Nel film la strapotenza dei tedeschi costringe alla ritirata un gruppo di insorgenti polacchi. Loro intendono arrivare dalla periferia della città al centro attraverso il canale di Varsavia. Sono soggetti a delle sofferenze terribili. Il primo terzo dell'intero film, così come le ultime due scene, si svolgono letteralmente nell'inferno moderno, nelle fogne della città, ossia nel „girone della merda”. I protagonisti si smarriscono, vagano, soffrono per la mancanza d'aria, per la puzza, per l'acqua che arriva ai fianchi, per il gas velenoso (introdotto nel canale dai tedeschi), per il freddo, inoltre per la pazzia e per la disperazione. Wajda illustra la loro situazione col contrasto drammaturgico enorme tra luce e tenebre. La luce del sole e la luminosità, che generalmente rappresentano la libertà, in questo contesto assumono il significato opposto della morte. Colui che arriva in superficie si troverà di fronte alle armi tedesche. Alcuni protagonisti, che alla fine arriveranno in superficie, lo

---

<sup>6</sup> Andrzej Wajda: *Kanal* [titolo in ungherese: *Csatorna*], KADR, 1957.

spettatore li rivedrà poi prigionieri, in attesa dell'esecuzione. L'inferno è sotto, ma è anche di sopra.

Quando la protagonista („Cento volte bella” è il suo soprannome cospirativo) infine troverà la via d'uscita, il suo compagno ferito (che è il suo amore) già non sarà in grado di risalirla: così ambedue torneranno indietro. Alla seguente occasione, quando di nuovo vedono la luce del sole, sono ostacolati da sbarre, definitivamente e senza speranza. Il loro calvario è mostrato da un'angolazione inferiore della camera, in controluce – si potrebbe dire, in un modo un poco idealizzato.

Wajda, nel suo film, fa più volte riferimento all'opera di Dante: „questo qui è l'inferno”, dicono alcuni protagonisti il cinquantaseiesimo giorno della ribellione, prima ancora della discesa nell'inferno. „Questa è l'acqua del Lete, ossia del fiume dell'oblio”, dice uno dei protagonisti che beve l'ultima goccia di vodka dalla borraccia. Laggiù, nella profondità, un pianista – presentato all'inizio del film come „l'Artista” – cita dal Canto XVIII dell'Inferno.

Quivi venimmo; e quindi giù nel fosso  
vidi gente attuffata in uno sterco  
che da li uman privadi pareva mosso.<sup>7</sup>

Nel testo polacco, così come in quello ungherese del film, la narrazione è in prima persona plurale. „Siamo noi – dice l'Artista – che man mano avanziamo, giungiamo sempre ad una maggiore profondità in questo canale sanguinoso”. „Cosa dici Michal?”, gli domandano. „Questi sono i pensieri di Dante”, risponde lui.

---

<sup>7</sup> *Inferno* XVIII, 112-114.

Non è tuttavia soltanto per questi riferimenti diretti che intendo mettere in rilievo l'importanza del film di Wajda.

Questo film è un'illustrazione, un'interpretazione possibile dell'Inferno, realizzata coi mezzi del linguaggio cinematografico moderno. Bisogna però osservare due differenze importanti rispetto all'opera dantesca. Nell'Inferno di Dante la sofferenza è atemporale ed eterna; nell'inferno moderno di Wajda è invece il contrario: è proprio la coscienza della propria esistenza *finita* che causa sempre maggior sofferenza ai protagonisti. Non hanno delle armi, né rifornimenti, né acqua pura, né aria; non hanno un posto dove andare ed hanno a disposizione solo poche ore: o moriranno nell'inferno sotterraneo, o si troveranno di fronte alle armi tedesche in superficie. La tensione aumenta – a livello di drammaturgia – anche per il fatto che lo spettatore, già all'inizio del film, ne conosce l'esodo: il narratore stesso ci spiega che il film mostrerà le ultime ore della vita dei protagonisti.

Nell'Inferno di Dante si possono conoscere – nel caso di ogni individuo – i peccati e le punizioni corrispondenti. Nell'inferno moderno di Wajda i protagonisti non hanno commesso dei peccati ma, al contrario, sono proprio loro che lottano per una causa giusta. Allo stesso tempo, però, non sono degli eroi, bensì delle persone comuni e caduche. Oltre che dalla causa dell'insurrezione nazionale, della resistenza antinazista e dell'identità della loro situazione personale, sono stimolati da vari motivi. Le differenze etiche-morali si manifesteranno nell'esodo. C'è chi si offre per l'auto sacrificio (l'eroina e il comandante), c'è chi dimostra d'essere egoista, e c'è colui che alla fine sarà un traditore. L'eroina bionda, „Cento volte bella”, che guida da Beatrice il suo amore ferito e cieco, si sacrifica per poter passare le ultime ore insieme a lui: non sale per l'uscita trovata e quindi conosciuta esclusivamente da lei, ma rimane laggiù e, con delle bugie ufficiose, rende più facile le ultime ore dell'uomo. L'altra coppia amorosa, invece, si separa, giacché la loro relazione si basava sulla menzogna, l'uomo era un egoista. Il comandante (il tenente „Scaglia”) non rinuncia mai allo scopo prefisso di

dover guidare fuori dal canale il suo gruppo: deve uccidere tutti quelli che – dicendo che già non esiste il gruppo – intendono cambiare questo scopo. Il tenente riesce ad arrivare in superficie per mezzo d'una uscita che non è custodita dai tedeschi, poi torna indietro e, non volendo abbandonare i propri uomini, di nuovo discende nell'Inferno. Altri ancora sono condotti dalla propria mania e, proprio in questo, si scorge l'atemporalità. C'è anche colui che, persino in questa situazione fatale, insegue con la propria gelosia il proprio amore. Il pianista impazzisce per una melodia ascoltata perpetuamente. Si tratta, quindi, di un bel film moderno, pur tuttavia ispirato a Dante.

Traduzione in italiano di József Nagy

realizzata nell'ambito del programma di ricerca OTKA PD 75797)

---