

LE FORME e LA STORIA

Rivista di filologia moderna
n.s. VI (1994), 1-2

Letture dantesche, II

BIBLIOTECA
FACOLTÀ DI LETTERE
CATANIA



Rubbettino Editore

UNIVERSITÀ DI CATANIA
BIBLIOTECA FACOLTÀ DI LETTERE
N. INV

Amilcare A. Iannucci

Dante autore televisivo

«produrre testo visibile parlare»
(*Purg.* - 10.95)»

Fin dai primi tempi la *Commedia* è riuscita a piacere e a far pensare il suo pubblico, coinvolgendo le forme artistiche dominanti e i media del tempo, dai più popolari a quelli meno comuni e più accademici. I lettori colti di Dante si resero conto immediatamente tanto dell'importanza quanto della complessità del poema, e del fatto che esso agisce allo stesso tempo su diversi livelli. La *Commedia* richiedeva di essere spiegata e interpretata, e non appena Dante fu nella sua tomba gli studiosi si misero al lavoro. In un periodo di cinquant'anni il poema diede origine a più commenti di quanti l'*Enaide* di Virgilio non ne ebbe nel corso di tutto il Medioevo. Con l'eccezione della Bibbia, nessun testo della tradizione culturale occidentale ha creato un maggior numero di opere critiche e letterarie del «poema sacro». Inoltre intorno ad esso si costruì una ricca tradizione iconografica, che ben presto si sviluppò per sé stessa. All'inizio ci furono le miniature, e successivamente, quando la stampa mise fuori moda i manoscritti, apparvero le xilografie, le incisioni, i disegni.

Dal punto di vista più alto del panorama culturale, la *Commedia* generò non soltanto una risposta filosofica in termini di esegesi verbale e visiva legata al testo. Ci fu anche una risposta di carattere creativo: il testo divenne fonte di ispirazione per l'elaborazione di altri contenuti, indipendenti dalla sua struttura, in campo sia artistico che letterario. Da questo punto di vista Dante ha dato origine ad affreschi, quadri, sculture, perfino opere architettoniche¹, e nel corso dei secoli ha coinvolto alcune fra le maggiori figure della storia dell'arte, da Giotto e Michelangelo a Blake, Rodin e Salvador Dalí. La stessa cosa è avvenuta nella letteratura, fin dai tempi di Boccaccio e di

¹«Le Forme e la Storia», n. 5 - VI (1994), pp. 107-124.

Petrarca. Così ad esempio, nonostante tutti gli sforzi di quest'ultimo per resistere all'influsso creativo del poema dantesco, la *Commedia* rimane il sottotesto fondamentale dei *Trionfi*. E la sua spinta perdura ancora; nel 1929 T. S. Eliot ha affermato che «Dante e Shakespeare si dividono il mondo moderno» (51). Nella sua prefazione a *Dante Among the Moderns*, Stuart Y. McDougal aggiunge che il primo nel corso del ventesimo secolo ha avuto un influsso molto superiore a quello del secondo (ix).

Mentre il primo pubblico colto di Dante leggeva il suo poema, con l'aiuto sempre più cospicuo di una serie di glisse verbali e visive, coloro che non sapevano leggere, come le donne di Verona nel celebre episodio narrato dal Boccaccio nella sua *Vita su Dante* (episodio comunque probabilmente apocrifo), si recavano nelle loro piazze per ascoltare le ultime notizie dell'altro mondo. Un settore considerevole del pubblico originario di Dante conobbe il poema attraverso un'esperienza orale, piuttosto che attraverso una lettura lenta, silenziosa e meditata².

Non dobbiamo dimenticare che la *Commedia* si sviluppò e si inserì in una cultura che comprendeva «un margine larghissimo di oralità» (Ahern, «Singing the Book» 21). E davvero il poema possiede molte delle qualità testuali, elencate da Fiske e Hartley nel volume *Reading Television* (124-25), che sono tipiche dei modi della comunicazione orale: drammaticità, episodicità, composizione a mosaico, dinamismo, immediatezza, concretezza, aspetti sociali, metaforici, retorici, dialettici. A questo è da aggiungersi tanto la facilità di memorizzarlo, dato che vari brani possono senza difficoltà essere imparati a memoria e recitati ad alta voce; quanto il senso di «contemporaneità» che esso determina. La ricezione orale del poema a segmenti produce l'impressione di un'opera «non-scritta», di un'opera *in fieri* dove l'episodio successivo deve ancora accadere. Il predominio di personaggi e di situazioni vive intensifica questa impressione di «contemporaneità»: Dante incontra Francesca, non Isotta o Didone; Francesca, una borghese italiana sua contemporanea. Viene così eliminata tutta una serie di «distanze», sociali, spaziali e temporali. Si pensi alle chiacchiere che tutto questo deve aver alimentato fra le donne di Verona e sulle speculazioni circa chi Dante avrebbe incontrato nel corso del suo prossimo viaggio all'Inferno.

Nel dir questo, non intendo sminuire in nessun modo il livello della *Commedia* come oggetto testuale. Il poema di Dante possiede, in un modo o nell'altro, tutte le caratteristiche formali della comunicazione letteraria scritta³, affiancate e contrapposte a quelle della comunicazione orale. Nell'opera Dante parla come autore e creatore di testi, e si rivolge di regola al

lettore, non all'ascoltatore. L'aspetto di libro scritto della *Commedia* è talmente evidente ed è stato tanto studiato che sarebbe superfluo indugiare. In ogni modo vale la pena di precisare che Dante non intende escludere le persone incolte dal gustare il suo poema e dal trarne profitto. Questo è chiaramente indicato non solo in un brano della *Lettera a Cangrande* (in cui egli afferma di aver scritto l'opera in italiano piuttosto che in latino, e in uno stile semplice piuttosto che complesso «affinché anche le donne [cioè le persone incolte] possano comprenderla»), ma anche dalla natura e dalla struttura del poema stesso. Oltre a essere scritto in volgare e in uno stile relativamente semplice, è composto in un metro che veniva spesso cantato e suddiviso in unità facilmente recitabili di circa 140 versi ciascuna. Tutto questo implica che Dante intendeva raggiungere un pubblico assai vasto, nel quale erano incluse anche le donne di Verona!

Il pubblico di ascoltatori di Dante, o quanto meno una parte assai larga ed intelligente di quel pubblico, si rese presto conto comunque di non possedere la competenza necessaria per reagire alla *Commedia* nel modo in cui l'opera richiedeva. Tale reazione implica una doppia ricezione, nella quale la realtà orale del poema viene implementata da una lettura lenta e riflessiva del testo. Forse questo spiega perché nel 1373 un gruppo di persone di scarsa cultura (alle quali nel documento che ci rimane ci si riferisce come «non grammatici») fece richiesta formale alle autorità fiorentine di una pubblica lettura con commento della *Commedia*, lettura in cui venissero fuse la tradizione orale e quella letteraria⁴. Così ebbe inizio la *lectura Dantis* inaugurata dallo stesso Boccaccio. Ma fin dall'esordio la struttura divenne un veicolo letterario per la riduzione a livello accademico: voci erudite avvolsero i vari lati della *Commedia*. È questa la tradizione dei commenti che ha prevalso, avallata da l'invenzione di Gutenberg. In una tale lotta per il significato, e per come tale significato doveva essere allestito e diffuso, la reazione letterale e immediata delle donne di Verona andò smarrita di fronte al discorso dei letterati, astratto, stratificato, allegorico. Nel corso di tale processo sono andati smarriti anche la dimensione orale del poema, e molto di quello che il Contini chiama l'«altra polisemia» della *Commedia* (vale a dire, la densità allusiva del livello letterale)⁵.

L'ampia attrattiva del poema dantesco deriva dalle sue caratteristiche testuali particolari. La *Commedia* è aperta a un numero di letture possibili, ciascuna delle quali scaturisce spontaneamente dalla narrazione letterale, completa e facilmente accessibile. Da questo punto di vista, il poema non è un'opera né aperta né chiusa; non è né scrivibile né leggibile. Un testo aperto

o scrivibile, almeno come teorizzato originariamente da Fico (*The Role of the Reader*)⁶ e da Barthes (*S/Z*), è multiplo, difficile e autoriflessivo, disegnato per il lettore raffinato che si compiace di scoprire le sue complesse strategie discorsive e in conseguenza di partecipare in modo scrivibile alla produzione del significato. Dall'altro lato un testo chiuso o leggibile è quello facilmente accessibile e in conseguenza ha un ampio richiamo a livello popolare. Dà l'impressione di funzionare solo su un livello — quello della realtà — e fa uso di tecniche significanti comuni per trasmettere tale impressione. Sebbene la *Commedia* presenti molte caratteristiche del testo aperto o scrivibile, si «legge» anche facilmente e riesce a comunicare un significato e ad essere di lettura piacevole anche per coloro che sono incapaci di apprezzare la natura del suo elaborato discorso allegorico e metaletterario. In conseguenza di ciò il poema di Dante è più vicino a quello che Fiske in *Television Culture* chiama, riferendosi alla televisione, un testo «producibile» (95). Un testo producibile è polisemico e unisce la facile accessibilità dell'opera leggibile alle complesse strategie discorsive di quella scrivibile. Tali peculiari caratteristiche testuali permettono al poema di avere un significato e di essere piacevole a livelli di pubblico che attraversano tutta la vasta gamma dai meno dotti ai più sofisticati e selettivi.

Il fatto che Dante, vale a dire la *Commedia*, sia in grado di generare e di ispirare lavori televisivi non dovrebbe quindi meravigliarci, considerata la capacità del poema di attrarre i media dominanti del suo tempo, e considerate più specificamente le sue somiglianze testuali con la televisione. Come è stato mostrato da McLuhan e da altri (Ong, Schwartz, Fiske, etc.), la televisione è un medium di carattere soprattutto auditivo⁷. Nel guardare la televisione, l'occhio funziona come l'orecchio — o, per esprimersi nei termini più coloristici di un bambino di nove anni come nell'indagine di Hodge e Tripp sui bambini e la televisione: «You sorta listen with your eyes» (41) [«Uno ascolta con gli occhi»]. Le particolari caratteristiche testuali della televisione, come quelle della *Commedia*, in parte derivano e si inseriscono in una cultura popolare nella quale l'oralità acquista un ruolo fondamentale. Senza dubbio l'«oralità secondaria» del nostro ambiente elettronico, come Walter Ong mette in evidenza in *Orality and Literacy*, è da molti punti di vista diversa dal tipo tradizionale in quanto si basa e dipende sostanzialmente sulla letterarietà. Si tratta di una distinzione sostanziale, e dobbiamo tenerne conto nel considerare i rapporti fra Dante e la televisione, se non vogliamo cadere nel semplicismo.

Per Dante generare e ispirare lavori televisivi è naturale. Quello che non è naturale, o quanto meno è sorprendente, è che fino a tempi recentissimi così poco sia stato fatto, e di una qualità così dozzinale e mediocre (Antonucci). La maggior parte è di carattere documentario. In questo campo forse il più riuscito è la «Vita di Dante» di Cottafavi, fatto per la televisione nel 1965. Giorgio Albertazzi recita la parte di Dante in questa specie di dramma/documentario in cui la rappresentazione della vita del poeta si alterna all'esposizione di materiali illustrativi e alla lettura di brani delle sue opere. Due recenti videocassette educative americane rientrano in questa categoria. Orientate a introdurre Dante a un pubblico di studenti, entrambe trattano in generale la vita e le opere del poeta. La prima, prodotta dalla Educational Filmstrips and Video di Huntsville nel Texas, del 1987, si intitola «Dante: Divine Poet and Wandering Exile». Segue il percorso di Dante dopo l'esilio da Firenze e illustra i paesaggi da lui successivamente impiegati nella *Commedia*. Tende inoltre a mostrare come le esperienze del poeta durante l'esilio abbiano condizionato la sua visione del mondo ultraterreno. Ne risulta una specie di conferenza di viaggio biografico. Mucha parte del materiale visivo utilizzato è anacronistico, e non c'è nessun tentativo serio di evocare le vigorose immagini verbali di Dante o di sfruttare la qualità telepotenziale del testo. Lo stesso si può dire di «Dante: The Journey of Our Life», fatto nel 1991 dalle Roger McCarthy Productions di Princeton nel New Jersey. Anch'essa dal punto di vista visivo è piuttosto statica e fa uso di scarse risorse tecniche; tuttavia il testo di Robert Hollander è scritto abilmente e in maniera sofisticata dal punto di vista critico, presentando allo studente non solo Dante ma anche le sue interpretazioni allegoriche «americane». Il discorso di Hollander è essenzialmente singletoniano; il viaggio per la redenzione di Dante pellegrino attraverso i tre regni dell'altro mondo è potenzialmente il nostro viaggio attraverso questa vita.

Trasferire Dante dal testo scritto a quello visivo può essere naturale, ma non è certo facile; l'iniziativa pone dei problemi formidabili, di natura sia tecnica che teorica. Oltre ai due tentativi americani menzionati or ora, entrambi assai limitati nei propositi e nell'inventiva, tre diversi gruppi hanno affrontato il compito di trasferire Dante in televisione durante gli ultimi anni, e lo hanno fatto in maniera più impegnata. Nel discutere questi tre progetti televisivi, terrò come punto di riferimento il canto quinto dell'*Inferno*, dato che tutti e tre hanno affrontato tale famosissimo episodio.

Nel 1988 il Dipartimento Scuola Educazione della RAI-TV ha prodotto e messo in onda una serie in cento parti sulla *Commedia*. Il progetto era stato

concepire nel 1984; a quel tempo ci fu un contrasto all'interno della RAI fra coloro che volevano allestire un programma spettacolare e altamente costoso sull'*Inferno* del tipo del recente, felice adattamento del *Milione* di Marco Polo di Guglielmo Montaldo, e coloro che volevano fare qualcosa di più accademico. Sfortunatamente prevalse l'opinione di questi ultimi. Dico sfortunatamente perché oggi siamo rimasti privi di un *colossal* sull'*Inferno* che avrebbe potuto essere interessante. Invece possediamo una *lectura Dantis* televisiva che non è né interessante, né particolarmente utile.

La produzione è insoddisfacente sia come strumento educativo che come impresa commerciale. In aggiunta al suo specifico mandato istruttivo, un'altra intenzione dichiarata dell'impresa era quella di rendere Dante accessibile ad un pubblico il più vasto possibile³. Sotto la regia di Marco Parodi, ogni canto viene introdotto da Giorgio Petrocchi, il coordinatore accademico del progetto, e quindi viene letto da un attore famoso (Albertazzi, Sbragia, Salerno). Alla fine viene offerto un commento sotto forma di dialogo — costruito artificialmente — fra due studiosi. Nel caso del quinto canto dell'*Inferno*, gli interlocutori sono lo stesso Petrocchi e Ignazio Baldelli; per il resto l'episodio è strutturato come tutti gli altri della serie.

Dal punto di vista accademico, questi programmi sono impeccabili, un tributo a Petrocchi, uno degli studiosi di Dante più importanti del nostro secolo. Tuttavia l'approccio è incompatibile con il medium. Tali programmi non sono sensibilizzati né al linguaggio della televisione, né a quello telepotenziale della *Commedia* dantesca. Le letture interpretative sono troppo teatrali per il medium: il commento affronta gli argomenti fondamentali, ma rimane troppo specializzato per il pubblico cui è rivolto. La sua presentazione è allo stesso tempo imbarazzante e poco stimolante. Inoltre l'introduzione e il dibattito hanno luogo nella splendida Biblioteca Vallicelliana di Roma, con la conseguenza che ne viene accentuato il tono specificamente accademico di tutta l'impresa, contribuendo naturalmente ad allontanare ancora di più il pubblico.

Come strumento per la scuola, non può servire ad altro che a diffondere nozioni; tali nozioni comunque potrebbero venir impartite assai meglio attraverso il sistema pedagogico tradizionale della lezione ufficiale, con l'aggiunta di qualche diapositiva. Nel suo *Understanding Media* McLuhan ha osservato che «presentare semplicemente alla televisione una classe di oggi sarebbe come presentarvi dei film. Il risultato sarebbe un ibrido che non è più né una cosa né l'altra» (289). La RAI ha presentato il libro alla televisione: il risultato è un ibrido che non è più né una cosa né l'altra. Come la *lectura*

Dantis tradizionale, questa versione televisiva finisce con l'escludere il pubblico proprio per il quale era stata pianificata⁴.

Dante's *Divine Comedy: A Televisual Commentary*, prodotto dal Media Centre dell'Università di Toronto, è un progetto in fase di attuazione. In questo lavoro chi scrive è coinvolto personalmente. Ad oggi due sono i programmi completati, uno sul canto quinto dell'*Inferno* — «La rete di Vulcano: passione e punizione» (1987) — l'altro sul ventiseiesimo — «L'Ulisse dantesco e la tradizione omerica» (1985); un terzo è in via di allestimento. Come le videocassette americane menzionate più sopra, questi programmi non sono stati pianificati per la telediffusione, ma per il lavoro in classe; tuttavia trattano l'argomento in una maniera del tutto differente. Essi tendono a ricostruire televisivamente l'iconografia dantesca della dannazione e della salvezza che le vigorose immagini verbali miravano a far scattare nella mente dei contemporanei del poeta. Lo fanno mediante l'uso di miniature da manoscritti e di diverse altre immagini visive, tutte, anche le più tarde, facenti parte del patrimonio culturale e della memoria di Dante e del suo pubblico originale. Le miniature da manoscritti hanno avuto la precedenza perché sono piccole, piatte e spesso non chiaramente delineate, tutte caratteristiche che le rendono idealmente adatte alla televisione, con il suo piccolo schermo e la sua definizione relativamente scarsa. L'immagine televisiva, e in particolare quella della miniatura così delineata, appiattisce, elimina la prospettiva e rende meno evidenti le distinzioni, creando l'impressione di una presenza simultanea in una maniera simile a quella della cultura orale manoscritta. Lo scopo fondamentale della serie di videocassette dell'Università di Toronto è dunque di ricollocare storicamente lo studente in un ambiente preumanistico e di renderlo cosciente del processo, in modo che i contesti visivi e orali della *Commedia* possano essere rivissuti criticamente. La prospettiva e le immagini così recuperate vengono impiegate per illustrare aspetti nodali del poema dantesco, siano essi tematici, strutturali, o altro.

La maggior parte delle immagini di questi programmi sono necessarie per ricreare il contesto e la narrazione. Alcune delle illustrazioni destinate al contesto derivano da manoscritti miniati della *Commedia*. Tuttavia questi manoscritti offrono relativamente poche immagini, dato che i primi illustratori di Dante di rado dedicavano più di una o due miniature ad ogni canto. Inoltre tali miniature, con qualche eccezione rilevante, solo sporadicamente ci portano al di là della superficie del testo; in altre parole, queste immagini ci danno spesso la «divisione», ma raramente la «ragionata ragione», per usare le categorie critiche dello stesso Dante. D'altro canto ci sono alcune

immagini, derivanti da fonti assai varie, che acquistano una precisa funzione esegetica, chiarendo in special modo la qualità allusiva della narrazione letterale. Meno frequentemente un'immagine è in grado di illuminare la più formale polisemia strutturata del testo dantesco. Se ne trovano diverse nella videocassetta di Ulisse¹⁰; di meno invece in quella di Francesca. Tuttavia la sovrapposizione delle immagini e la lenta dissolvenza da una all'altra nella videocassetta di Francesca suggeriscono una stratificazione di significato che va dal letterale al tipologico e al tropologico. «La rete di Vulcano» rinarra la vicenda di Paolo e Francesca collocandola nel più ampio sfondo del tema dell'amore e della guerra. L'archetipo è fatto risalire all'adulterio di Venere e Marte, definito da Ovidio «la storia più nota di tutto il cielo». Immagini di Venere dominano così lo schermo, ma verso la fine del programma, al momento in cui Dante il pellegrino sviene, la figura della dea si dissolve lentamente per lasciar posto ad una della Trinità. Questa tecnica, sottolineata dalla narrazione, suggerisce che il poeta-pellegrino in questo episodio cruciale viene a contatto con le tragiche conseguenze dell'amore illecito, e che il suo «poema sacro» non celebra il *fole amor* ma la *caritas*, non Francesca ma Beatrice¹¹.

Anche se molte di queste nozioni potrebbero essere impartite in una lezione con l'aiuto di illustrazioni, la presentazione televisiva facilita considerevolmente la maniera in cui il significato viene offerto e recepito. Le parole e le immagini sono solo una parte della strategia mirante al significato in questi commentari televisivi. Al significato punta tutta una complessa serie di fattori, che variano dall'angolazione al movimento della telecamera al tono della voce del narratore, dai grafici alla colonna sonora. In tal modo la presentazione televisiva diventa un mezzo per venire in contatto sia con un aspetto affatto trascurato della testualità della *Commedia*, sia con la formazione culturale e intellettuale della grande maggioranza degli studenti di oggi, plasmata più dalla televisione che dai libri (Palmer). Sono tuttavia studenti colti, e in questo senso più vicini ai contemporanei colti di Dante che alle donne di Verona; la possibilità di una doppia ricezione del poema è aperta a loro. Potenzialmente questo li colloca nella posizione ideale di accogliere e di apprezzare la complessa polisemia della *Commedia*, sia l'«altra polisemia» del livello letterale che quella, più sostanziale e strutturata, dei significati extraletterali. Inutile precisare che queste videocassette sono disegnate per integrare, non per sostituire il testo scritto.

In maniere diverse i programmi della RAI e dell'Università di Toronto hanno natura filologica, ispirata dal desiderio di spiegare il poema. Il proget-

to dell'Università di Toronto mira anche a riprodurre in parte la qualità leggibile, determinata originariamente fino a un certo grado dalle esigenze della trasmissione orale. L'inglese *A TV Dante* prende l'orientamento contrario e tende a rendere contemporaneo il passato. Dei tre progetti, questo ha di gran lunga lo scopo più ambizioso. Prodotto dal Channel Four Television in Inghilterra, comprenderà alla fine 34 episodi uno per ogni canto dell'*Inferno*; i primi otto erano stati completati per il 1988, ma quello pilota sul quinto canto, del quale tratterò in particolare, risale al 1984. La regia è di Tom Phillips e di Peter Greenaway. Il primo è il ben noto artista sperimentale, romanziere e allestitore di libri; nel 1983 la sua traduzione con illustrazioni dell'*Inferno* è stata pubblicata in edizione di lusso a tiratura limitata, prodotta da lui stesso; l'anno successivo ne ha fatto un'edizione più modesta corredata di glosse verbali ai suoi 139 «commenti visivi». Peter Greenaway, come è noto, è uno dei più interessanti registi sperimentali di oggi; ha scritto e diretto film quali *I misteri dei giardini di Compton House*, *Lo zoo di Venere*, *Il ventre dell'architetto*, *Giochi nell'acqua*, *Il cuoco*, *il ladro*, *sua moglie e l'amante*, e più recentemente *L'ultima tempesta*, un adattamento della *Tempesta* di Shakespeare. Come Phillips, Greenaway è stato attratto verso Dante dal suo spirito, dalla sua complessità intellettuale e dalla sua sperimentazione stilistica; i suoi film sono ricchi di situazioni ed immagini dantesche. *A TV Dante* ha vinto il primo premio al Montreal International Film and Video Festival come la migliore videocassetta del 1990.

La risposta di Phillips e di Greenaway a Dante è chiaramente creativa, come viene messo in evidenza fin dall'inizio; Tom Phillips appare sullo schermo nella prima inquadratura affermando: «The good old text always is a blank for new things» («Il buon vecchio libro è sempre uno spazio vuoto per cose nuove»). Nondimeno tale risposta rimane legata al testo di Dante, che definisce l'area entro cui si può creare il significato. In questo senso, la loro lettura del quinto dell'*Inferno* non è «aberrante»¹², e dal punto di vista del commento ha lo stesso valore degli altri programmi esaminati. La videocassetta parte deliberatamente dal proposito di mettere in evidenza gli aspetti scrivibili sperimentali del poema dantesco, estrapolando il suo complesso discorso allegorico e metaletterario. Usa abilmente il testo per scandagliare, a volte in maniera parodistica, le convenzioni «linguistiche» del medium. Ne risulta uno spassoso *collage* postmoderno di stili televisivi, un esercizio non dissimile nello spirito dal plurilinguismo e dalla consapevole fusione da parte di Dante di vari stili nell'ambito di questo episodio.

Nel canto si passa dalla maniera bassa e grottesca della sequenza di Minosse alla descrizione concreta della bufera infernale, al catalogo epico degli amanti celebri, e infine, nella sezione dell'episodio che riguarda Francesca, dal linguaggio del «dolce stil nuovo» a quello più realistico del romanzo cortese in prosa (Poggioli), il tutto nella cornice della cronaca. Che cosa fanno Greenaway e Phillips di fronte a questo avvicinarsi di stili? Li traducono negli equivalenti filmici o televisivi contemporanei. Fanno uso di immagini felliniane per Minosse e i dannati; per la «bufera infernale» impiegano le previsioni del tempo televisive che annunciano l'avvicinarsi di un tornado nel sud degli Stati Uniti; per il catalogo epico degli amanti viene utilizzata la maniera caratteristica di immagini istantanee dei documentari della televisione inglese. Successivamente, nella sezione di Francesca, si gioca con le convenzioni del romanzo cortese, per esempio ripetendo tre volte, e ogni volta in un tono diverso, il cruciale discorso su Lancillotto da parte della donna.

La prima parte del programma, fino a che il vento si placa e i due amanti dannati si avvicinano, procede con velocità febbrile. Siamo letteralmente bombardati da centinaia di suoni e di immagini ripugnanti; lo schermo viene spesso spezzato; le inquadrature si sovrappongono, moltiplicando in tal modo le immagini infernali e avvalorando il senso predominante di caos e di confusione morale. Inoltre colore e suono vengono continuamente alterati, e occasionalmente distorti. Per mezzo di queste e di altre tecniche televisive, Greenaway e Phillips riescono a ristabilire nell'atmosfera e nel «contrappasso» dell'episodio una crudezza che il tempo e i commenti hanno mitigato in maniera sostanziale. Così essi riescono anche a mettere a fuoco la natura molteplice e stratificata del discorso poetico dantesco e il fatto che tale discorso funziona contemporaneamente a diversi livelli.

Molti degli effetti speciali vengono raggiunti attraverso la manipolazione elettronica o «treating» («trattamento») di immagini di archivio. Il termine «treating» è di Phillips (283), le cui illustrazioni all'*Inferno* sono prodotte esattamente nella stessa maniera, riutilizzando elaboratamente materiale visivo già esistente. Le origini di tale materiale possono variare (per rimanere nei limiti del suo commento visivo al quinto dell'*Inferno*) dalla posa in un film erotico di un uomo e di una donna che hanno un rapporto sessuale, alle figure di Adamo ed Eva nel soffitto della Cappella Sistina, o, per essere più precisi, a un disegno in bianco e nero della scena di Michelangelo riprodotto in un numero di *The Times Literary Supplement* del 1978. L'immagine della coppia dalla posa del film viene ripetuta varie volte allo scopo di rappresentare il castigo eterno di Paolo e Francesca, la ripetizione infinita di un atto

inizialmente piacevole. La stessa immagine è ripresentata in negativa all'inizio del canto quindicesimo, che verte sui sodomiti (Phillips 288). Una simile immagine, «trattata» opportunamente dal punto di vista televisivo, viene usata nella videocassetta, che ricorre anche ad altre illustrazioni del libro.

Un altro efficace mezzo per manifestare il significato del testo di Dante è quello della letteralizzazione della metafora. Un esempio di questa tecnica, che discuterò fra breve, è la scrittura della parola «LOVE» sullo schermo. Un effetto simile è raggiunto tramite la ripetizione con variazioni di immagini, suoni, e scene. Tutti questi espedienti vengono utilizzati, in modi diversi, sia da Phillips nel commento visivo all'*Inferno* che da Greenaway nei film. Per esempio, in *Giochi dell'acqua*, l'ossessionante *tour de force* numerologico di Greenaway, le tre protagoniste si chiamano tutte Cissie Colpitts e tutte annegano i mariti. Forse le tre donne sono la stessa Cissie in tre momenti diversi della sua vita. In ogni caso tale procedimento richiama la triplice ripresa del discorso di Francesca su Lancillotto in *A TV Dante*.

Con il sottotitolo THE LUSTFUL («I lussuriosi»), la videocassetta inizia con un gioco di parole visivo: LUSTFUL diventa LUST («lussuria») seguito da US («noi»), un raffinato tocco tropologico. Talvolta le parole sono così pregnanti che non possono essere trasferite in immagini; devono essere espresse con le immagini delle parole stesse. Quando Virgilio avverte Minosse (vv. 22-24) di non impedire il cammino del pellegrino, poiché «vuolsi così colà dove si puote / ciò che si vuole», la sua voce autoritaria parla dalla pagine di un libro. In maniera ancor più spettacolare, la parola LOVE («amore») viene letteralmente suggellata col fuoco sullo schermo ogni volta che Francesca la pronuncia nelle tre famose terzine (vv. 100 sgg.) in cui cerca di giustificare l'adulterio con Paolo. Il suo viso occupa tutto lo schermo mentre delle fiamme escono bruciando dalla bocca e dalle occhiaie simili a quelle di un teschio. La scena è sconcertante nella sua accuratezza interpretativa: Francesca arde e muore nel fuoco della sua illecita passione. Il peccato diventa la pena. Questa idea è sottolineata drammaticamente nelle tre versioni del discorso della donna su Lancillotto (vv. 121 sgg.). Attraverso il loro contegno e il colore della luce che li avvolge le prime due volte, Paolo e Francesca comunicano atteggiamenti differenti nei confronti della loro passione. La terza volta entrambi sono privi di emozioni; il colore è scomparso, e Francesca pronuncia i suoi versi in tono piatto e banale. Attraverso il ripetersi la passione si trasforma in *routine* — un commento sia circa il carattere della lussuria, sia circa il «contrappasso» dell'episodio. La colonna sonora sottolinea lo stesso punto; di tanto in tanto sentiamo nello sfondo le parole «and more and

more...». Il *refrain* deriva dal verso 130 («per più fiata li occhi ci sospinse...») che Tom Phillips traduce: «But more and more our eyes were forced to meet».

Il legame tipologico fra Paolo e Francesca e Adamo ed Eva, suggerito dalle posizioni degli amanti nella seconda versione della scena è reso esplicito nelle immagini finali del programma. Come la donna pronuncia il famoso «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (v. 137), la telecamera ne mette a fuoco la bocca sensuale che, con lo svenimento del pellegrino, gira verticalmente per assumere l'aspetto di una vagina e quindi la V di EVA. Così il programma si apre e si chiude con un gioco di parole visivo — un espediente che certo sarebbe piaciuto a Dante, il quale, come è ben noto, amava tali giochi.

Peter Greenaway e Tom Phillips incorporano nella loro videocassetta la tradizione esegerica in maniera brillante e parodistica. Di tanto in tanto qualche inquadratura ridotta si apre sullo schermo e appare un esperto a spiegare questo o quel dettaglio. Gli è permesso di dire solo quanto è assolutamente necessario: poi la sua voce comincia ad affievolirsi, e infine l'inquadratura si chiude e l'esperto scompare. Simbolicamente e ironicamente le autorità sono tre: un dantista, un classicista e un ornitologo¹².

La maggior parte delle soluzioni adottate per la serie è stata presa nel programma pilota, e gli altri non si discostano in modo significativo dalle strategie ivi avanzate. L'unico cambiamento di rilievo consiste nell'introduzione di attori che recitano le parti di Dante e di Virgilio (mentre nel programma pilota Tom Phillips le aveva lette tutte, esclusa quella di Francesca). John Gielgud impersona Virgilio, e la sua marcata presenza nello schermo — anche se viene ripreso solo dalle spalle in su — unita alla sua voce sonora trasmette efficacemente il tono autorevole del saggio antico¹³. Bob Peck come Dante è meno efficace: i lineamenti del suo volto non sono abbastanza rigidi per rendere il Dante che la tradizione iconografica ci ha tramandato. È abile nell'esprimere lo stupore e il desiderio di apprendere del pellegrino, ma gli manca la passionalità necessaria per rappresentare l'ira e la violenza di Dante in un episodio come l'incontro con Filippo Argenti.

In genere i programmi della serie raramente raggiungono il livello di quello pilota. Si consideri la versione riveduta del canto quinto resa necessaria dall'aggiunta degli attori e dai limiti di tempo (la versione pilota era un po' più lunga dei dieci minuti consentiti per ogni episodio). Il gioco di parole iniziale su «LUSTFUL» è stato eliminato e, anche peggio, sono state eliminate le tre letture del discorso su Lancillotto. Molta parte della complessità stilistica e della sottigliezza emotiva del brano, che erano state così felice-

mente recuperate attraverso il semplice espediente della ripetizione con variazioni, viene così smarrita.

Pur sottolineando sempre le qualità scrivibili del testo di Dante, nella serie sembra che ci sia uno sforzo consapevole di rendere i programmi più accessibili. Per esempio, si nota un moltiplicarsi di esperti, i quali dicono troppo, non sempre di pertinente o di accurato. Ma rispetto al commento ci sono alcuni brillanti tocchi «comici» in armonia con il dettato dello stile misto di Dante. Uno particolarmente efficace si incontra nell'episodio dei golosi. Quando Ciaccio si identifica, appaiono sullo schermo un maiale e, in una inquadratura ridotta, uno specialista che viene indicato non con il suo nome, ma semplicemente come «capo macellaio». Le sue sole parole sono: «I maiali mangiano di tutto». La scena ricorda la prima illustrazione di Phillips nel canto sesto: un maiale, macellato e pronto per il consumo, ispirato da un diagramma di un libro di ricette di epoca vittoriana (289).

Altre due scene colpiscono in particolare. Nell'illustrare il Veltro, Phillips riproduce quattro volte la fotografia di un cane presa dal *Greyhound Times* (285), collocando un'immagine sopra l'altra e «trattando» ogni strato in maniera diversa, per suggerire i quattro livelli dell'allegoria biblica, il letterale, il tipologico, il tropologico e l'anagogico. Nell'episodio televisivo questo stratificarsi di significati viene suggerito dal sovrapporsi di un'immagine all'altra. L'immagine di un cane da caccia che corre viene sovrapposta al cielo sopra una città: la «selva oscura» diventa una giungla urbana. Appare l'immagine sia positiva che negativa dell'animale, e all'interno dei suoi contorni altre immagini vengono inserite. Ma c'è di più: quando Phillips appare a spiegare il significato allegorico, lo sfondo dell'inquadratura del commentatore è costituito dall'illustrazione quadripartita del cane del *Greyhound Times*.

All'inizio del settimo canto, mentre Pluto grida ripetutamente: «Papè Satàn, Papè Satàn Aleppe!», Phillips si materializza nuovamente sullo schermo e spiega che quando a James Joyce fu chiesto che cosa fosse alla base delle sue sperimentazioni linguistiche, lo scrittore aprì una copia del poema di Dante e citò le incomprensibili parole di Pluto. Questo stesso brano sembra essere all'origine dello sforzo di Greenaway e Phillips di mettere alla prova i limiti del linguaggio televisivo. L'immagine del farfugliare di Pluto viene resa ritornando rapidamente avanti e indietro fra una danza di un nudo maschile coreografata in maniera grottesca e un tacchino che becca.

In conclusione Greenaway e Phillips hanno usato la televisione per sottolineare gli aspetti scrivibili del testo, presentando le strategie espositive e il

discorso metaletterario di Dante. Quello che è andato smarrito, naturalmente, in questo sofisticato esperimento con il linguaggio della televisione è la caratteristica leggibile della *Commedia*, la sua facile accessibilità, nonostante gli sforzi dei registi in questa direzione negli ultimi programmi. Risalta in primo piano il loro virtuosismo stilistico e tecnico; il «reale» dramma umano dell'anima in crisi viene messo da parte. Forse per questo motivo gli studiosi, in massima parte, non hanno accolto *A TV Dante* con entusiasmo¹⁷. Tuttavia, nonostante i suoi limiti, si tratta a mio giudizio della più valida e stimolante traduzione dalla stampa alla televisione fatta di Dante a tutt'oggi. Dopo un periodo di tempo inspiegabilmente sterile (Antonucci), Dante ha finalmente cominciato a produrre opere per la televisione. Il corrente fiorire di attività va visto in rapporto a due considerazioni: in primo luogo la televisione, se usata in maniera appropriata, può essere un utile strumento pedagogico; e in secondo luogo le caratteristiche testuali del poema dantesco sono per molti aspetti simili a quelle della televisione. Da diversi punti di vista potremmo dire che la *Commedia* è stata fatta per la televisione. Quest'ultima considerazione in particolare ha condizionato dei tentativi consapevoli di ricreare televisivamente certi aspetti della complessa e distintiva testualità del poema. La varietà delle risposte televisive che ha sollecitato è un tributo alla vitalità testuale dell'opera; la *Commedia* è un testo «producibile».

OPERE CITATE

- Ahern, John. «Binding the Book: Hermeneutics and Manuscript Production in *Paradiso* 33». *PMLA* 97 (1982): 800-809.
- Ahern, John. «Singing the Book: Orality in the Reception of Dante's *Comedy*». *Annals of Scholarship* 2 (1981): 17-40.
- Alighieri, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. 4 voll. Milano: Mondadori, 1966-67.
- Alighieri, Dante. *Epistole*. A cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli. In *Opere minori*. Tomo 2. A cura di Pier Vincenzo Mengaldo et al. Milano-Napoli: Ricciardi, 1979.
- Antonucci, Giovanni. «Televisione». *Enciclopedia dantesca* 5:538.
- Barthes, Roland. *S/Z*. 1970. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1974.
- Boccaccio, Giovanni. *The Life of Dante*. In *The Earliest Lives of Dante*. Trans. James Robinson Smith. New York: Frederick Ungar, 1963.
- Botterill, Steven. «Dante in North America: 1990-1991». *Lectura Dantis* 11 (Fall 1992): 3-25.
- Brieger, Peter, Millard Meiss, and Charles S. Singleton. *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*. 2 vols. London: Routledge and Kegan Paul, 1969.
- Contini, Gianfranco. *Un'idea di Dante*. 1970. Torino: Einaudi, 1976.
- Cottafavi, V., dir. «La Vita di Dante». Programma televisivo in 3 parti. Coordinatore della produzione G. Prosperi. RAI TV. 1965.
- «Dante: Divine Poet and Wandering Exile». Video. Program Manual by Lila Mae Marshall. Educational Filmstrips and Video. Huntsville, Texas, 1987.
- Del Lungo, Isidoro. *Dell'esilio di Dante*. Firenze: Le Monnier, 1881.
- Eco, Umberto. «L'innovazione nel seriale». 1983. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani, 1985. 125-46.
- Eco, Umberto. «Il pubblico fa male alla televisione?». 1973. *Dalla periferia dell'Impero*. Milano: Bompiani, 1977. 261-83.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1979.
- Eliot, Thomas Stearns. *Dante*. London: Faber and Faber, 1929.

- Fiske, John. *Television Culture*. London and New York: Methuen, 1987.
- Fiske, John, and John Hartley. *Reading Television*. 1978. London and New York: Methuen, 1988.
- Greenaway, Peter. *Prospero's Books. A Film of Shakespeare's The Tempest*. London: Chatto and Windus, 1991.
- Greenaway Peter, and Tom Phillips, dirs. «Canto V. The Lustful». *A TV Dante*. Channel Four Television Ltd. London, 1984.
- Greenaway Peter, and Tom Phillips, dirs. «Cantos 1-8. A TV Dante». Channel Four Television Ltd. London, 1988.
- Hodge, Bob, and David Tripp. *Children and Television: A Semiotic Approach*. Stanford: Stanford University Press, 1986.
- Hollander, Robert. «Dante: The Journey of Our Life». Video. Ryan McCarthy Productions. Princeton, New Jersey, 1991.
- Iannucci, Amilcare A. «Dante's Ulysses and the Homeric Tradition. *Inferno* 26». Video. Prod. and dir. Michael Edmunds. University of Toronto Media Centre. Toronto, 1985.
- Iannucci, Amilcare A. «Dante, Television and Education». *Quaderni d'italianistica* 10. 1-2 (1989): 1-33.
- Iannucci, Amilcare A. «Forbidden Love: Metaphor and History». *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena* 11 (1990): 341-358.
- Iannucci, Amilcare A. *Forma ed evento nella Divina Commedia*. Roma: Bulzoni, 1984.
- Iannucci, Amilcare A. «Ulysses' "folle volo": The Burden of History». *Medioevo Romano* 3.1 (1976): 410-45.
- Iannucci, Amilcare A. «Vulcan's Net: Passion and Punishment. *Inferno* 5». Video. Prod. and dir. Michael Edmunds. University of Toronto Media Centre. Toronto, 1987.
- Kirkpatrick, Robin. «Banality of Evil». *TLS* August 17-23 1990: 875.
- McDougal, Stuart Y., ed. *Dante Among the Moderns*. Chapel Hill and London: University of North Carolina Press, 1985.
- McLuhan Marshall. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. 1962. Toronto: University of Toronto Press, 1968.
- McLuhan Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. 2nd ed. New York: New American Library, 1964.
- McLuhan, Marshall and Eric. *Laws of the Media: The New Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1988.

- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. 1982. London and New York: Methuen, 1984.
- Palmer, Patricia. *The Lively Audience: A Study of Children around the TV Set*. Sydney: Allen and Unwin, 1986.
- Parodi, Marco, dir. *La Divina Commedia*. Programma televisivo in 100 parti. Prod. Patrizia Todaro. Coordinatore accademico Giorgio Petrocchi. Dipartimento Scuola Educazione. RAI TV, 1988.
- Petrocchi, Giorgio. *Per conoscere Dante e La Divina Commedia*. RAI TV. Dipartimento Scuola Educazione. Torino: Nuova ERI, 1988.
- Phillips, Tom, trans. and illus. *Dante's Inferno*. London: Thames Hudson, 1985.
- Placido, Beniamino. «Galeotto fu Dante e chi lo lesse». *La Repubblica* 21 aprile 1988: 29.
- Poggioli, Renato. «Tragedy or Romance? A Reading of the Paolo and Francesca Episode in Dante's *Inferno*». *PMLA* 72 (1957): 313-58.
- Schumacher, Thomas L. *Il Danteum di Terragni. 1938*. Roma: Officina Edizioni, 1980.

NOTE

* Desidero ringraziare Teodolinda Barolini della Columbia University che ha suggerito l'esergo. In Dante il produttore è Dio.

¹ Penso, in particolare, a *Il Danteum*, il grandioso, irrealizzato progetto fascista del 1938 di costruire un tempio-museo dedicato a Dante sulla Via dell'Impero a Roma (Schumacher).

² Su questo argomento cfr. John Ahern, «Singing the Book» e «Binding the Book» (ma in particolare il primo di questi due importanti articoli).

³ Tali caratteristiche sono, sempre secondo Fiske e Hartley, il narrativo, il sequenziale, il lineare, lo statico, l'artefatto, l'astratto, il permanente, l'individuale, il metonimico, il logico, l'univoco/coerente (124-25).

⁴ Per il testo della richiesta cfr. Isidoro del Lungo 163-69.

⁵ La «stertura» letterale delle donne di Verona deve essere collocata nell'ambito dell'altra polisemia della *Commedia*, la quale naturalmente contiene molto di più (Cortini 119-20).

⁶ Cfr. anche di Eco «L'innovazione nel seriale», che si occupa della risposta del pubblico particolarmente in rapporto alla televisione.

⁷ Per la dicotomia fra il visivo e l'uditivo cfr. *The Gutenberg Galaxy*, successivamente applicata alla televisione in *Understanding Media*. Cfr. anche *Laws of the Media*, uscito postumo, che elabora ulteriormente tale distinzione.

⁸ Cfr. Perocchi, *Per conoscere Dante*, una pubblicazione legata all'iniziativa televisiva della RAI.

⁹ La mia valutazione negativa della produzione della RAI è condivisa dalla maggior parte dei dantisti e dei commentatori televisivi italiani. Si veda, ad esempio, la divertente recensione di Beniamino Placido in *La Repubblica*.

¹⁰ Su questa videocassetta cfr. il mio «Dante, Television and Education» 19-22. L'articolo su cui è basato è «Ulysses' "folle volo": The Burden of History», testo italiano rivisto in *Forma ed evento* 145-88.

¹¹ Una discussione più accademica dell'argomento della videocassetta si può vedere in «Forbidden Love: Metaphor and History».

¹² Il termine è di Eco. Cfr. «Il pubblico fa male alla televisione?».

¹³ Il dantista è il compianto Kenneth Foster della Cambridge University.

¹⁴ In *L'ultima tempesta*, che deve molto, dal punto di vista tecnico, a *A Dante TV*, Greenaway utilizza nel migliore dei modi l'efficienza, l'autorevolezza e l'abilità di Gielgud a recitare versi. L'attore non solo interpreta Prospero, ma anche pronuncia per la maggior parte i discorsi di tutti gli altri personaggi del dramma. Cfr. l'introduzione di Greenaway al testo stampato di *Prospero's Books* [*L'ultima tempesta*].

¹⁵ Cfr., ad esempio, la recensione di Kirkpatrick a *A TV Dante* in *TLS* e Botterill 3.