

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI

Corso di Laurea Triennale in Lettere Moderne



***L'immagine di Ugolino della Gherardesca
fra arti figurative e cinema***

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Giuliana NUVOLI

Elaborato finale di:

Stefano Ratti

Anno Accademico 2013-2014

INDICE

Introduzione

CAPITOLO I: *Il Conte Ugolino*

- §.1 Il personaggio della *Commedia*
- §.2 Confronto con le opere artistiche
- §.3 Il personaggio nella storia

CAPITOLO II: *La figura del Conte Ugolino nella pittura*

- §.1 Dal XIV al XIX secolo
- §.2 Dal XIX secolo ad oggi
- §.3 I miniatori della *Commedia*
- §.4 Gli illustratori della *Commedia*

CAPITOLO III: *La figura del Conte Ugolino nella scultura*

- §.1 Jean-Baptiste Carpeaux
- §.2 Auguste Rodin
- §.3 Altre sculture

CAPITOLO IV: *L'inferno e il Conte Ugolino nella cinematografia*

- §.1 *L'Inferno* del 1911
- §.2 *Dante's Inferno: an animated epic*
- §.3 *Uccellacci e Uccellini*

Bibliografia

Sitografia

Introduzione

La figura del Conte Ugolino – celebre personaggio, realmente esistito nel 1200, incontrato da Dante Alighieri alla fine del canto XXXII della *Divina Commedia*, anche se la sua storia viene narrata interamente nel canto successivo, il XXXIII – ha suscitato un interesse non solo nei contemporanei lettori dell’opera di Dante, ma è divenuto simbolo della sofferenza umana e della violenza assurgendo a un immaginario mitico ormai condiviso da un pubblico vastissimo. A partire dalla figura del personaggio dantesco che scaturisce dall’interpretazione del testo della *Divina Commedia*, si cercherà di individuare non solo la fisionomia ma soprattutto quelle caratteristiche psicologiche che il testo di Dante lascia trasparire. Quest’ultima figura dovrà essere comparata con il personaggio storicamente esistito per cogliere le analogie e le differenze. I profili verranno messi a confronto con le rappresentazioni artistiche del Conte Ugolino, scoprendo quale di essi è stato preso a modello dagli autori per le loro raffigurazioni.

Data la profonda intensità e la spettacolarità di questo episodio dantesco, la sua vicenda si è, infatti, prestata come soggetto di numerose opere d’arte pittoriche e scultoree. Si partirà dalle opere di pittura (comprendendo quadri, miniature, disegni, schizzi e affreschi), con un particolare *excursus* sulle illustrazioni della *Commedia* e il particolare rapporto che essa ha avuto con le immagini. per proseguire poi con le opere di scultura e i bassorilievi. Esse saranno corredate da un commento e da un’analisi sul percorso storico seguito, individuando la traccia principale entro la quale si sono mossi gli autori nel corso del tempo. In particolare nella pittura saranno messi in rilievo i due periodi più significativi: i secoli XVIII e XIX in opposizione al XX secolo fino ai giorni nostri. Per la scultura saranno invece evidenziate soprattutto le opere di due grandi artisti che nella *Commedia* hanno trovato un’ispirazione continua: Auguste Rodin e Jean-Baptiste Carpeaux.

Nel XX secolo la nascente arte cinematografica, rivolge il proprio sguardo ai grandi testi classici della letteratura mondiale, tra questi compare sicuramente la *Commedia*, che nell’arco di un secolo ebbe una moltitudine di trasposizioni e realizzazioni. Per cogliere, così come è stato fatto per le arti pittoriche e scultoree, le peculiarità delle rese

cinematografiche, si è deciso di analizzare tre opere ritenute emblematiche: *L'Inferno* (del 1911), *Dante's Inferno: an animated epic* e *Uccellacci e uccellini*, situate alle origini, alla fine e nella parte centrale della storia cinematografica della rappresentazione dantesca della vicenda del Conte Ugolino. Le tre opere verranno brevemente riassunte e analizzate con una particolare attenzione riservata agli spezzoni dedicati al XXXIII canto dell'Inferno. In seguito sarà quindi possibile evidenziare il percorso seguito dalla rappresentazione cinematografica di questo particolare episodio, dalle origini del cinema fino ai giorni nostri.

Obiettivo di questa tesi è quello di esaminare accuratamente ogni espressione artistica (pittorica, scultorea e cinematografica) della drammatica figura del Conte Ugolino della Gherardesca e di delinearne in seguito il percorso da esse seguito nel corso del tempo e le motivazioni che sono state la causa di tale percorso.

L'analisi sulle opere stesse, lo studio dei canti XXXII e XXXIII della *Divina Commedia* e l'esame delle fonti storiche saranno indispensabili per l'individuazione della figura reale e storicamente accertata del Conte in contrasto con il personaggio letterario dantesco. Il confronto fra i due risultati risponderà al quesito su quale di essi sia servito come ispirazione e modello delle rappresentazioni artistiche e sia entrato nell'immaginario collettivo.

CAPITOLO I

Il Conte Ugolino

Il capitolo si propone, attraverso un'analisi del testo della *Commedia* che accolga le interpretazioni date di esso e le informazioni storicamente accertate, di individuare il profilo psicologico del personaggio del Conte Ugolino della Gherardesca. Il frutto di questa analisi sarà utile per capire se e in quale misura le opere pittoriche, scultoree e cinematografiche hanno accettato tale visione, segnalando punti di contatto e differenze dal testo letterario e da ciò che sappiamo di lui. È necessaria primariamente specificare di quale Conte Ugolino si stia parlando, dal momento che se ne possono segnalare tre differenti casi. C'è un Conte Ugolino storicamente esistito, l'uomo, con un suo carattere, con una sua biografia, con dettagli della sua vita e delle caratteristiche psicologiche che forse non potranno mai essere conosciute. C'è poi il Conte Ugolino ricostruito attraverso lo studio di tutte le fonti su di esso: cronache, documenti, informazioni di ogni genere. Ovviamente, per quanto accurati possano essere questi studi, non è dato sapere quanto il personaggio che ci si presenta si avvicini all'uomo effettivamente esistito nella realtà. Infine c'è il Conte Ugolino della *Commedia* di Dante, il personaggio di un'opera letteraria.

Questa suddivisione non è irrilevante: va considerato che, quando si parla di lui, si parla in realtà dell'ultimo caso, cioè del personaggio dantesco. Resta da capire, invece, su che cosa si basano le opere artistiche e quanto fedeli siano all'Ugolino che hanno intenzione di rappresentare.

§.1 Il personaggio della *Commedia*

Al verso 124 del XXXII canto dell'Inferno inizia la storia letteraria del Conte Ugolino della Gherardesca, nel momento in cui Dante e Virgilio si allontanano da Bocca degli Abati. La prima impressione che l'autore vuole dare di questo dannato è certamente negativa: animalesco, pieno di odio, crudele. Animalesco per l'atto terrificante che sta compiendo: come si mangia il pane per la fame, così questo essere rode un cranio umano. Quello che sta mostrando è un «bestial segno» che lo colloca a pari livello di un animale feroce. Ma non è una semplice bestia: in quanto umano, è dotato di ragione e capace di provare «odio sovra colui che tu ti mangi». Perciò la connotazione negativa aumenta: non semplicemente animale, ma animale che prova odio, una creatura rovinata dal disgusto e dal risentimento verso la persona che sta rodendo. Inoltre il gesto che sta

compiendo è di suo gradimento: quel «ti mangi» rende l'idea del gusto che prova ad agire in tal modo. È un essere spregevole e l'unico modo di farlo parlare è concedergli la promessa di riportare in terra il ricordo della «pecca» della sua vittima. Il canto si conclude con questa immagine.

Il XXXIII canto riprende sullo stesso tono condensando in una frase l'orrore che si era scatenato nel canto precedente: il peccatore solleva la bocca dal pasto feroce e bestiale, compiendo il gesto disgustoso di pulirsela nei capelli del cranio di Ruggeri. Fino a quel momento, mentre Dante lo interpellava, non aveva nemmeno alzato la testa. Ma improvvisamente, dal momento in cui Ugolino inizia a parlare al verso 4, il suo statuto cambia. «Disperato dolor che 'l cor mi preme» e «parlar e lagrimar vedrai insieme» sono due versi pieni di dolore umano; il peccatore mostra il suo lato non animalesco ponendo un dubbio su ciò che era stata l'impressione che finora aveva dato di sé. Il secondo di essi ricorda Francesca da Rimini: «Dirò come colui che piange e dice», ma se il pianto di lei era per il dolce ricordo, quello di lui è per il dover riportare alla mente un ricordo terribile. Inoltre Dante deve sapere che, mentre quell'essere vittima del suo cannibalismo era ed è l'arcivescovo Ruggeri, chi sta parlando fu il Conte Ugolino. Cosa sia ora non viene specificato, come per tenere rigidamente separate due cose diverse. Il nome di Ugolino va accostato a ciò che fu, mentre ora probabilmente è consapevole di essere ormai una bestia feroce consumata dall'odio. Una certa pietà sembra serpeggiare in queste terzine, una compassione per ciò che resta di un essere un tempo umano, che sapeva soffrire, ricordare, fidarsi di un amico qual era l'arcivescovo Ruggeri. Ugolino non si sofferma sul motivo della sua presenza in quel luogo, «dir non è mestieri» della persona che era prima del terribile fatto. Ma bisogna sottolineare che, però, lui è lì nella ghiaccia del Cocito: Dante non ha pietà per i peccatori, meno ancora per i traditori. E lo dimostra fino a farsi rimproverare per questa mancanza: «Ben se' crudel, se tu già non ti duoli». Se gli concede la possibilità di divagare e questo spazio tutto per lui, non è per pietà nei suoi confronti, ma per giungere ad un punto che è di suo interesse: la condanna delle guerre intestine della città di Pisa. Nella sua invettiva, infatti, Dante spende parole di compassione per i suoi figli ritenuti innocenti, ma non per lui. Che provi pure a distogliere lo sguardo da se stesso: rimarrà comunque e sempre un traditore, punito

come tale, in eterno. Il peccato di Ugolino resta presente, l'uomo che è stato merita l'Inferno. È solo l'Ugolino in quanto padre che merita compassione.

Il racconto di Ugolino inizia dal ricordo del «mal sonno». Una caccia, da parte dell'arcivescovo Ruggeri e dei Gualandi, dei Sismondi e dei Lanfranchi, tre potenti famiglie di Pisa, per uccidere un lupo ed i suoi piccoli lupicini. Solo al verso 38 viene fatto cenno agli altri occupanti della torre: i suoi figlioli. In realtà le testimonianze storiche vengono in soccorso all'interpretazione del testo, precisando che due solamente erano figli di Ugolino, i maggiori Uguccione e Gaddo, mentre gli altri due, Anselmuccio e Nino il Brigata, erano dei nipoti. Il protagonista, però, per l'amore che prova per loro, li accomuna tutti sotto il nome di figlioli e insiste, chiedendo un coinvolgimento empatico a Dante.

Il racconto prosegue e l'uscio della torre viene chiuso. A questo punto il personaggio di Ugolino muta nuovamente. Si è presentato come animalesco, poi è diventato pietoso: ora si trasforma in un essere senza più razionalità, senza ragione di vita, completamente alienato al punto di non riuscire a dire una parola per tutto il giorno e per tutta la notte successiva. Quando spunta la luce del giorno seguente, i volti scarni, disperati e prossimi alla morte dei pargoli mostrano ad Ugolino la sua stessa sorte. Per il dolore si morde le mani, quasi ad anticipare l'azione eterna che compirà nell'Antenora, causando un atto d'amore da parte dei giovani. Essi si offrono per essere pasto del loro padre e nonno, adducendo come motivazione il fatto che lui ha dato loro quelle «misere carni», perciò è giusto che sia lui a toglierle. La drammaticità della scena aumenta ad ogni terzina fino alla terribile frase di Gaddo, che si rivolge al padre come Cristo sulla croce. Il suo «Padre mio, chè non m'aiuti?» ricorda infatti quell'estrema frase di Gesù: «Eli, Eli, lemà sabactàni?» («Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?»). I figli muoiono ad uno ad uno, lasciando Ugolino unico vivo nella torre.

L'ultima parte del discorso di Ugolino ruota intorno alla frase più celebre di questo canto, quella che ha fatto scrivere, commentare, ricercare di più: «Poscia, più che 'l dolor, potè 'l digiuno». Dante lascia volutamente oscuro il senso di questa frase e cercare di dare una risposta certa non è solo inutile, ma anche dannoso: si andrebbe contro al volere di colui che l'ha scritta e che ha voluto lasciare questo perenne dubbio. Ugolino fa calare il sipario e riprende, con rinnovata furia, a rodere il «teschio misero».

Quella che inizia è la celebre invettiva di Dante contro la città di Pisa che ha offeso il senso di umanità e giustizia del poeta compiendo un gesto talmente crudele da meritare essa stessa la fine della sua storia. E dal momento che le città che la circondano sono lente a punirla, Dante invoca le isole tirreniche della Capraia e della Gorgona, le incita a muoversi per «far siepe ad Arno» e far annegare così ogni abitante di Pisa. Perché se Ugolino aveva fama di aver ceduto a lucchesi e fiorentini dei castelli pisani, i suoi innocenti figli non meritavano la sua stessa sorte. Con queste parole Dante non sembra dare molto credito all'accusa di tradimento per la faccenda dei castelli: non è per questo che il Conte è confinato nella ghiaccia del Cocito. La motivazione è un'altra, cioè l'abbandono della parte ghibellina per favorire i propri interessi o la condotta dissennata nei confronti di Nino Visconti, associato con lui al potere. In entrambi i casi Ugolino avrebbe anteposto il proprio guadagno al bene della città di Pisa, cosa che Dante non poteva sopportare. La faccenda dei castelli, per quanto rumore possa aver fatto all'epoca, viene ritenuta dal poeta un male necessario per allentare il giogo delle città che circondavano Pisa. Ma sia pure questa la causa dell'imprigionamento, la condanna per i figli è immotivata ed esageratamente crudele. Né Ugolino né Dante mettono mai in dubbio la legittimità della condanna del Conte. Quello che entrambi contestano è l'allargamento di essa ai familiari di lui.

È possibile ora tentare di riassumerne le caratteristiche e proporre un profilo psicologico. Ugolino è stato certamente un uomo nobile, fiero e altezzoso. Fin da subito ne dà testimonianza dal momento che non alza la testa per ascoltare colui che gli sta rivolgendo la parola, fatto che dovrebbe invece essere assolutamente fuori dal normale e attirare totalmente la sua attenzione. Inoltre, a differenza degli altri dannati, non chiede informazioni su Dante. Non gli interessa sapere chi sia e perché sia lì. Quello che importa è che sia fiorentino, deducibile da come lo sente parlare. Tanto basta per risvegliare in lui la memoria degli ultimi giorni della propria vita e riaccendere il fuoco dell'odio mai sopito.

Il Conte Ugolino è anche un uomo capace di grandi sentimenti: nell'Inferno il suo odio è smisurato, tanto da farlo rappresentare come una bestia senza controllo. Ma quest'odio è causato dall'immenso dolore che aveva provato in vita e dall'amore che aveva provato nei confronti della sua progenie. Un uomo potente e sicuro di sé, spesso spietato e

calcolatore, ma anche un padre (e un nonno) affettuoso e amorevole. Come già detto è questo suo secondo lato che viene in qualche modo riabilitato da Dante, il primo viene al contrario irrimediabilmente condannato. È un uomo dalla doppia faccia, quella che dà di sé alla società e che lascia la sua impronta nella storia e quella che hanno conosciuto i suoi familiari. Dante riporta entrambe le facce del Conte, lasciando il padre di famiglia nella parte centrale e l'essere disumano all'inizio e alla fine, come a ricordare che ora è nell'Inferno e pagherà per sempre il tradimento commesso in vita, nonostante venga lasciato spazio al suo grido di dolore.

Negli ultimi giorni della sua vita Ugolino è stato anche un uomo disperato ed impotente, negli ultimi attimi ha vissuto al contrario di come aveva fatto per tutta la sua esistenza. Questa consapevolezza lo blocca, non lo fa parlare, non gli fa pensare ai propri figli, non lo fa comportare da padre amorevole con loro nel momento del bisogno. Compie il gesto poco felice di mordersi le mani, scatenando reazioni solenni da parte dei bambini. Al termine della straziante vicenda Gaddo sembra rimproverarlo per quegli ultimi giorni in cui non si è comportato nel modo in cui lo avevano sempre visto e gli chiede: «Padre mio, ch'è non m'aiuti?». Questa frase terribile aumenterà probabilmente ancora di più l'odio di Ugolino per chi ne è stato la motivazione.

Solo dopo la morte dei figli riuscirà a sbloccarsi. Come risvegliandosi dal sonno comincia a brancolare sopra di loro, chiamandoli per nome, ritornando il padre amorevole che prova dolore e che presta attenzione ai piccoli prigionieri di quella torre. Li cerca, li chiama, li abbraccia, cieco per lo strazio e l'odio che prova per i suoi aguzzini, insieme all'amore per la sua progenie ingiustamente uccisa. Negli ultimissimi momenti della sua vita il Conte Ugolino si ricorda di sé, ma ormai è troppo tardi.

§2. Confronto con le opere artistiche

Sono state evidenziate tre fasi della vita del Conte Ugolino: quella dedicata alle vicende politiche della società pisana del XIII secolo, quella di padre e capofamiglia responsabile della vita di una progenie, quella di uomo distrutto dall'odio e dalla disperazione, incapace di compiere qualsiasi gesto sensato.

Ciascuna di queste fasi è stata perfettamente disegnata da Dante nei due canti che dedica al personaggio. Nello stesso modo le opere artistiche ispirate ad Ugolino riprendono queste fasi.

Nel XX secolo l'interesse, come è stato mostrato, è rivolto alla scena di cannibalismo nei confronti dell'arcivescovo Ruggeri. Queste sono le rappresentazioni dell'uomo politico, dell'altezzoso, fiero e spietato calcolatore che Dante condanna. È la bestia feroce che come in vita aveva agito sempre in funzione dei propri interessi, anche nell'Inferno non alza lo sguardo verso colui che gli parla e non si preoccupa di chi sia né del perché sia lì. Il suo carattere non cambia, è solo portato all'eccesso. Tenta di sfruttare la presenza di Dante, gli offre un ricordo per ottenere un tornaconto.

Le raffigurazioni dei secoli immediatamente successivi, ma soprattutto dell'intenso periodo dei secoli XVIII e XIX, si ispirano invece alle altre due fasi della vita di Ugolino. Alla luce di questa nuova analisi va osservato che il padre disperato e pieno d'amore che cerca, tocca, abbraccia e chiama i figli ormai morti è stato rappresentato solamente dagli autori di edizioni illustrate della *Commedia*, che si sono quindi dedicati a più di una raffigurazione della vicenda. Gli artisti che si sono impegnati invece in opere singole, quindi non realizzando opere didascaliche come hanno fatto gli illustratori, ma creando quadri e affreschi, si sono orientati sulla fase dell'alienazione di Ugolino, quando in una struttura piramidale si vede il protagonista fissare un punto oltre l'osservatore, senza prestare attenzione ai figli bisognosi.

§.3 Il personaggio della storia

Quando si parla del Conte Ugolino si fa sempre riferimento al personaggio creato da Dante nella sua opera. L'uomo realmente esistito, invece, è andato dimenticato e non viene più calcolato quando si parla di lui o quando lo si rappresenta. Per questa ragione conviene esporre le differenze tra quello che le fonti dicono di lui e quello che di lui dice invece Dante, per capire cosa è letterario e cosa è invece storicamente accertato.

Ugolino della Gherardesca Conte di Donoratico fu uomo politico profondamente inserito nelle lotte tra fazioni del Duecento pisano. La sua condotta fu altalenante fra gli interessi personali, legati soprattutto all'allargamento dei possedimenti familiari in Sardegna, e gli interessi della sua città. Nel 1274 il Conte Ugolino con i propri figli uscì

da Pisa per rifugiarsi a Lucca insieme ad altri ribelli fuoriusciti. Quello che voleva ottenere era il recupero dei possedimenti sardi che gli erano stati tolti dal Comune dopo un ordine papale. Nella guerra che si scatenò la città di Pisa venne duramente sconfitta da lucchesi e fiorentini e fu costretta nel 1275 e nel 1276 ad accettare trattati di pace gravosi, nonché il rientro dei fuoriusciti. Ugolino riottenne così i propri possedimenti sardi insieme con la possibilità di ricominciare la sua politica di espansione. Fu questo atteggiamento filoguelfo che gli costò molto probabilmente la condanna dantesca per tradimento, non tanto il fatto «delle castella».

Nel 1284 si scatenò una nuova guerra, questa volta contro Genova, che si concluse con la disfatta navale pisana della Meloria. Cronisti successivi, evidentemente influenzati dal racconto dantesco, riportano la fuga dalla battaglia di Ugolino con dodici galee, creando così scompiglio fra i pisani e causando la sconfitta. Queste voci non hanno fondo di verità, tant'è che nella delicata situazione che si creò in seguito alla disfatta i pisani furono concordi nello scegliere lo stesso Ugolino come podestà. Fu in questo periodo che avvenne il fatto dei castelli: nel 1285 la morsa di genovesi, lucchesi e fiorentini era diventata troppo pericolosa, così che il nuovo podestà concesse i castelli di Viareggio e Ripafratta ai lucchesi e corruppe, pare, con vino e denari i fiorentini. Così facendo i genovesi furono lasciati soli a combattere contro Pisa. Questa donazione non può essere considerata un tradimento della patria e infatti Dante non sembra dargli troppo peso.

Negli anni successivi il potere su Pisa fu condiviso con Nino Visconti. La loro condotta fu nuovamente considerata filoguelfa poiché aristocratica e contraria a quella ghibellina del Popolo e del Comune. Questo malcontento della città e il rapporto ricco di contrasti fra Ugolino e il Visconti vennero sfruttati dall'arcivescovo Ruggeri e dalle potenti famiglie pisane dei Gualandi, Sismondi e Lanfranchi citati nella *Divina Commedia*.

Nel 1288 quindi la città venne fatta insorgere contro Nino Visconti, mentre Ugolino lasciò Pisa per dimostrarsi estraneo alla vicenda. D'accordo con Ruggeri tornò poi per prendere il potere, ma trovò l'arcivescovo già insediato nel palazzo del Comune. Nella guerra civile che si scatenò Ugolino e la sua famiglia ebbero la peggio. Il Conte Ugolino, con i figli Gaddo e Uguccione, i nipoti Nino il Brigata e Anselmuccio e il pronipote, infante, Guelfuccio, furono imprigionati. Quest'ultimo fu risparmiato per la tenera età, gli altri vennero trasferiti nella torre dei Gualandi e lasciati morire di fame.

Quello che Dante omette di dire è l'età effettiva dei componenti della triste compagnia: al tempo della prigionia il capofamiglia era ormai giunto intorno ai settanta anni, i suoi figli ne avevano tra i quaranta ed i cinquanta, i nipoti intorno ai venti. Dante sorvola su questo dettaglio per accentuare la drammaticità e pateticità della vicenda, facendo pensare a dei bambini e dei ragazzi innocenti condannati a questa sorte crudele. In realtà questi erano tutt'altro che pargoli innocenti. Erano infatti invischiati quanto il padre nelle vicende politiche pisane e furono catturati con le armi in mano durante l'ultimo scontro. Dante non poteva non saperlo. Era fiorentino e Ugolino lo riconosce come tale, era certamente informato sulla vicenda tanto che il Conte sorvola sui dettagli dandoli per scontati. Inoltre, nel canto VIII del Purgatorio, Dante troverà Nino Visconti, colui che era stato per un certo periodo associato al potere di Pisa insieme al Conte Ugolino, con cui si saluta amichevolmente: in nessun modo si può pensare a un errore del poeta quando descrive i quattro compagni di prigionia di Ugolino. Dante sapeva tutto della questione e quindi ha volutamente scritto in tal modo per esigenze letterarie.

Una volta nella torre, i prigionieri vennero inizialmente nutriti mentre per tre volte furono chiesti ingenti riscatti alla loro famiglia: quando per mancanza di denaro non venne pagato l'ultimo di questi, i cinque vennero crudelmente lasciati morire di fame. Dante, proseguendo sull'immagine precedentemente creata, mostra morire i quattro discendenti prima del padre e nonno. Anche in questo caso le testimonianze sembrano non supportare la descrizione dantesca. È improbabile, infatti, che un settantenne riesca a sopravvivere alla fame più di altre quattro persone ben più in forze di lui. Quindi nuovamente è Dante a dare vita ad una leggenda che diventerà tuttavia legge: nessuno degli artisti che abbia raffigurato l'interno della torre ha mai riportato altro che un unico uomo maturo con quattro bambini o ragazzi, più o meno cresciuti. Nessuno ha mai mostrato Ugolino morire prima di essi.

Dante, con l'ultima frase pronunciata dal Conte, lascia ai lettori un dubbio su una possibile antropofagia. Nessun cronista dell'epoca riferisce niente di tutto ciò, mentre studi moderni ad opera di Francesco Mallegni sui presunti scheletri dei cinque prigionieri dimostrano che nessuno di essi sembra essersi nutrito di carne negli ultimi giorni di vita. Tra l'altro il settantenne Ugolino mostra i segni di una scarsa dentatura a causa della vecchiaia che lo avrebbe impossibilitato a nutrirsi della carne dei propri discendenti. Infine la logica dice che il gesto non avrebbe avuto senso dal momento che

non c'era alcuna speranza di salvezza, ma è comunque da considerare il fatto che la logica non conti per delle persone disperate in fin di vita. Tuttavia non c'è la certezza totale sulla validità di questi studi. In ogni caso la volontà del poeta era di lasciare il dubbio con quella frase enigmatica. Per quando riguarda le rappresentazioni relative a questo specifico momento è evidente che nessun artista si è mai assunto la responsabilità di mostrare il padre che compie il gesto di cannibalismo verso i propri familiari. Anche le rappresentazioni più terrificanti del XX secolo si limitano a raffigurare lo scempio del cranio dell'arcivescovo Ruggeri.

L'analisi sulle fonti storiche ci restituisce l'immagine di un Conte Ugolino differente da quello raccontato da Dante. Ugolino era un politico certamente capace ed legato ai suoi interessi quanto a quelli della propria città. La sua condotta era altalenante: si è schierato a volte contro Pisa quando essa minacciava i suoi possedimenti e le sue strategie, ma si è anche impegnato spesso per toglierla da situazioni spiacevoli. Quello che si può dire di lui è che era certamente desideroso di ricchezze e di potere, tanto quanto lo erano i suoi figli. Era anche un uomo di spada come dimostrano le numerose battaglie a cui prese parte, compresa quella in cui fu catturato. Questo lato della sua personalità non risulta nei versi della *Commedia*. A Dante interessa più che altro il suo tradimento, che la storia non riporta con uguale intensità: più volte si è schierato dalla parte opposta a Pisa, ma non l'ha mai abbandonata del tutto, è sempre tornato a casa dopo ogni voltafaccia, fino a morirci. Inoltre ci è presentato nel testo come rovinato dall'odio verso chi lo ha tradito. Certamente l'azione dell'arcivescovo non è stata corretta nei suoi confronti, ma Ugolino a lungo insistette a contrastare il Comune, sapendo certamente che una sconfitta sarebbe costata la morte a se stesso come ai propri figli e nipoti, in quanto quella era la sorte per gli avversari politici dei detentori del potere. Tanto odio nei confronti dell'arcivescovo Ruggeri non è giustificabile in un uomo che è andato consapevolmente incontro alla propria sorte. E lo dimostra quando nel «mal sonno» mostra se stesso e i suoi familiari come animali inseguiti, sì, ma non certo inoffensivi, come fossero vittime non esenti da ogni responsabilità: sono infatti dei lupi. Si può affermare che il vero Conte Ugolino non sarebbe stato adatto al canto dantesco: il poeta ha preferito mantenere il fatto storico ed il personaggio, costruendoci sopra dettagli più idonei al suo intento.

Risulta quanto mai evidente la discendenza delle opere artistiche ispirate alla vicenda del Conte Ugolino dalla narrazione di Dante Alighieri nel XXXII e XXXIII canto dell'Inferno. Dal momento infatti che nessuno ha mai dimostrato interesse per altri momenti della vita di Ugolino e che quando è stato rappresentato è sempre stato raffigurato con le caratteristiche che Dante gli ha assegnato e non con quelle che realmente aveva, si può affermare con certezza, rispondendo alla domanda di inizio capitolo, che la persona di cui si parla quando si cita il Conte Ugolino è sempre quella creata dall'opera dantesca. Le raffigurazioni artistiche, pitture, sculture o film, non fanno eccezione alcuna. Ne sia testimonianza principale il fatto che Gaddo, Anselmuccio, il Brigata e Ugucione sono sempre stati rappresentati come poco più che bambini, mentre il loro padre e nonno non dimostra in nessun caso di avere gli anni che effettivamente aveva, né mostra di avere tratti psicologici che non siano quelli che Dante diede al suo personaggio nella *Divina Commedia*.

CAPITOLO II

La figura del Conte Ugolino nella pittura

Nel corso del tempo, dal 1300 ai giorni nostri, numerosi artisti e illustratori si sono cimentati nella raffigurazione della vicenda del Conte Ugolino: obiettivo di questo capitolo è riportarne e studiarne i risultati. Si inizierà dunque dall'analisi di tali lavori artistici, cominciando dalle opere pittoriche.

Partendo da un punto di vista cronologico e volendo individuare una continuità di stile e comunanza di scene rappresentate risultano evidenti ad uno sguardo attento le due fasi che le raffigurazioni del Conte Ugolino percorrono col passare degli anni, tenendo comunque in considerazione il fatto che le opere a nostra disposizione non possono che essere solamente una parte del possibile totale: non sappiamo quante potrebbero essere andate perdute nel corso del tempo.

Per ciò che concerne le arti pittoriche è possibile suddividere il fine illustrativo a seconda che esse fossero opere indipendenti e finalizzate a un espressionismo che seppur di rimando non voleva essere invece didascalico e dialettico come lo sono invece le illustrazioni della *Commedia*. Dalle prime comparse in edizioni illustrate, infatti, della *Divina Commedia*, spesso su pergamena e con penna, e successivamente litografie per testi a stampa, si passa a dedicargli opere personalizzate. Le tecniche più utilizzate sono l'olio su tela, le incisioni, mezzetinte e ancora penna su carta o pergamena. Tra le iniziali rappresentazioni dei primi anni del 1300, con le numerose edizioni che vennero fatte dell'opera, fino all'inizio del XIX secolo troviamo un gran numero di raffigurazioni di Ugolino e della sua triste vicenda.

§1. Dal XIV al XIX secolo

Gli scenari preferiti di questa prima parte della storia del Conte Ugolino nella pittura sono ovviamente le tre situazioni più scenografiche ed impressionanti del canto XXXIII dell'*Inferno* dantesco: 1. Il primo impatto, cioè Dante e Virgilio che trovano Ugolino mentre rode il teschio dell'arcivescovo Ruggeri; 2. Il racconto della vicenda tragica nei suoi momenti più drammatici: quando Ugolino si morde le mani per la disperazione e 3. quando brancola come cieco sui figli ormai morti.

Non è raro che lo stesso autore si cimenti nella raffigurazione di più di una di queste scene fondamentali dell'episodio: è il caso di Priamo della Quercia, che le riporta

addirittura tutte e tre nella stessa opera, Giovanni Stradano, Bartolomeo Pinelli, Francesco Scaramuzza, Gustave Dorè.

Un carattere comune di queste figurazioni è la mancanza di bestialità nel gesto di Ugolino sul suo traditore: non si vede mai il suo volto contratto dalla furia ferina che invece il passo dantesco ci descrive fin dal primo verso del canto XXXIII:

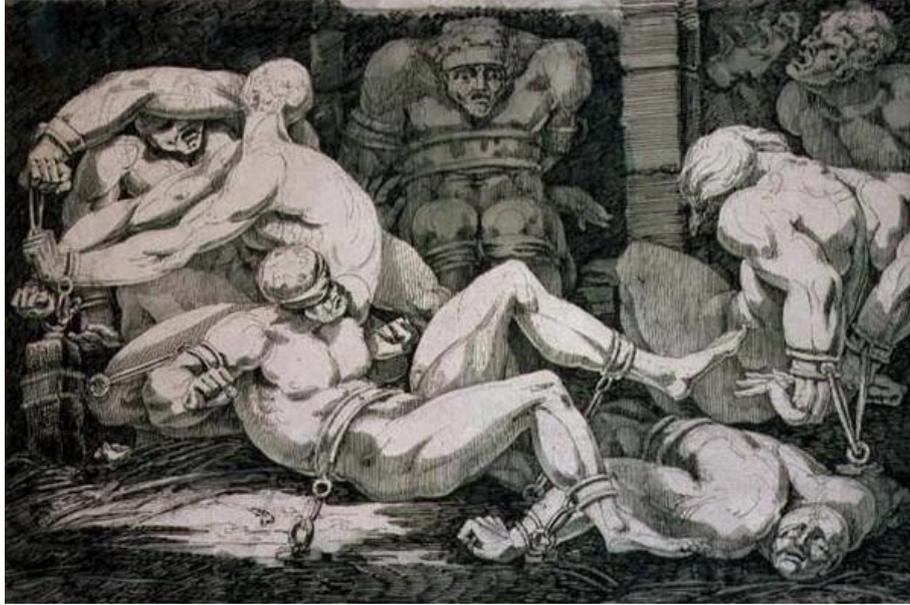
La bocca sollevò dal fiero pasto

Questo dettaglio sembra esser stato volontariamente trascurato dagli artisti dell'epoca considerata, a vantaggio della rappresentazione delle vicende avvenute all'interno della torre. Dal XVI secolo sembrano infatti assumere importanza decisamente maggiore le scene di intensa tragicità del padre disperato con ai piedi i figli morenti. Il realismo che mancava nel sinistro e orrifico gesto di cannibalismo del Conte sul traditore arcivescovo Ruggeri viene invece pienamente impiegato nel riportare l'alienazione, la costernazione, il dolore del volto del protagonista.

Con una rapida scorsa possiamo vedere nelle varie opere come il Canto XXXIII sia stato trasposto e interpretato da parte di diversi artisti, dai quali sono esclusi gli illustratori che verranno analizzati a parte.



Donato Mascagni, (1579 – 1637), *La Mort du comte Ugolino*, (termine ante quem 1611),
olio su tela, (140 cm x 206 cm)



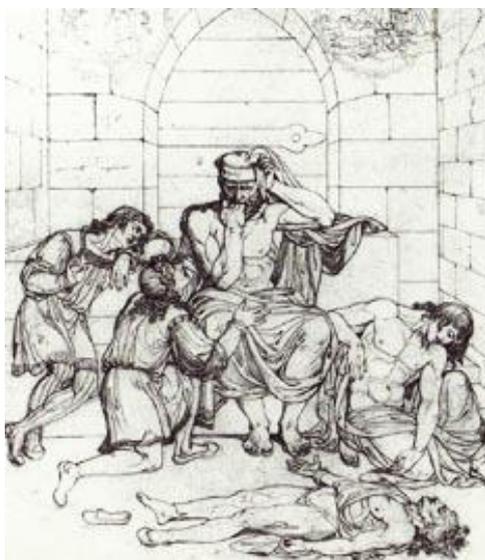
James Jefferys(1751 – 1784), *Ugolino and his Sons in the Tower of Famine*, Olio su tela



Joshua Reynolds, (1723-1792), *Ugolino*, 1770 ca.,
olio su tela, (125.7 cm x 176.5 cm), Knole, Kent, UK



Gallo Gallina, (1796 - 1874), stampa tagliata, da un dipinto di Pelagio Palagi, acquatinta, acquaforte, (343 mm x 245 mm), Civica Raccolta di Incisioni Serrone Villa Reale, Monza, Italia.



Joseph Anton Koch, *Ugolino con i figli nella torre della fame*, 1800 – 1805, incisione, Akademie der Bildenden Künste, Vienna, Austria



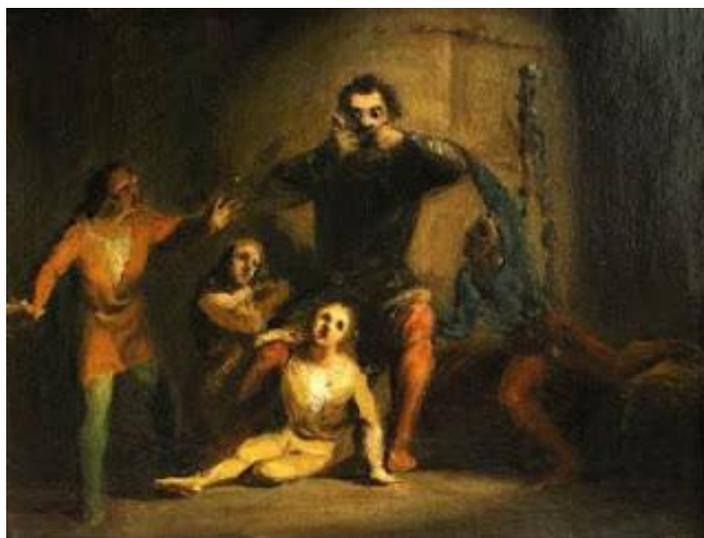
Giovanni Bigatti, (1774 - 1817), *incisione su invenzione di Giuseppe Errante*, ca. 1800 - ante 1817, mezzatinta, (435 mm x 598 mm), Pinacoteca Repositi, Chiari, Italia



Johann Heinrich Fussli o Fuseli, (1741 - 1825), *Il conte Ugolino morente per fame nella torre con i figli*, 1806, incisione, Kunsthau, Zurigo, Svizzera



Giuseppe Diotti, (1779 – 1846), *Il Conte Ugolino in carcere*, 1831 ca.,
olio su tela, (207 cm x 174 cm), Musei Civici di Arte e Storia, Brescia, Italia



Pasquale Massacra, (1819 - 1849), *Ugolino con i figli in carcere*, post 1830 - ante 1849,
olio su tela, (22,5 cm x 17,5 cm), Musei Civici, Pavia, Italia



Eugene Delacroix, (1798 – 1863), *Ugolino con i suoi figli nella torre*, 1860,
olio su tela, (61 cm X 50 cm)

Tutte queste opere sono comprese tra la seconda metà del XVI e gli anni di poco successivi alla metà del XIX secolo. Nelle stesse opere si può notare un comune metodo di raffigurazione dello scenario dell'interno della torre: il Conte Ugolino, barbuto, al centro dell'opera, mentre con occhi sbarrati sembra immaginarsi già la conclusione della sua triste storia, o mentre guarda sconsolato i figli, che troviamo spesso prostrati a terra, senza più forze, in atto di rivolgersi supplicanti e speranzosi al padre. È una struttura piramidale che fa interessare subito l'occhio al vertice, il volto di Ugolino, per passare solo in seguito a concentrarsi sulle azioni che si svolgono intorno a lui. L'attenzione dello spettatore, come quella degli altri personaggi in queste opere, è rivolta all'espressione del condannato peccatore e al suo viso contratto e abbandonato alla disperazione.

§2. Dal XIX secolo ad oggi

Dall'inizio del XIX secolo, ma in modo più sistematico da quello successivo, lo stile di rappresentazione di questa vicenda cambia in modo evidente: non è più l'agghiacciante e misteriosa vicenda avvenuta all'interno della torre della Muda ad ispirare gli artisti, ma la ferinità del gesto cannibalesco del Conte nell'Inferno, a danno dell'Arcivescovo Ruggeri. I protagonisti di queste nuove opere sono attratti dal rosso del sangue e dai denti di Ugolino affondati nel collo o nel cranio del nemico. Il realismo che aveva contraddistinto l'epoca precedente lascia tuttavia spazio a raffigurazioni spesso incomplete, senza dettagli, senza precisione e quindi senza realistica, di soggetti ibridi, senza statuto preciso, né uomini né bestie: l'interesse non sta nei tratti del loro volto, ma nella crudeltà del gesto. Non contano l'ambientazione e lo sfondo, mai rappresentati: bastano i due volti, osservati sempre da un punto di vista molto ravvicinato e sovente senza caratteri peculiari che facciano riconoscere immediatamente l'opera come ispirata alla vicenda dantesca. Infatti non di rado è il titolo scelto dall'autore a sciogliere ogni dubbio, indicando inequivocabilmente che si tratta proprio del Conte Ugolino.

Anche la tecnica di realizzazione non è omogenea: stampe, quadri in acrilico, olio su tela, tecnica mista su tela, penna su fogli da disegno, china su cartoncino, affresco.

Si parla delle opere, come si è detto, del XIX secolo, dei pittori Nazareni, di William – Adolphe Bouguereau e di Auguste Rodin.



Pittori Nazareni, *il Conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggeri*, 1817-1827,
affresco, sala di Dante, Villa Massimo, Roma, Italia



William – Adolphe Bouguereau *Dante e Virgilio*, 1850,
Olio su tela, (281 cm x 225 cm), Musée d'Orsay, Parigi, Francia

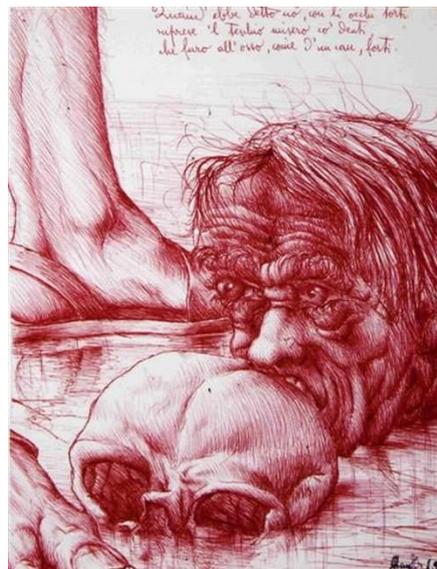


Auguste Rodin, (1840 -1917), *Ugolino circondato dai figli*, 1880,
Matita, penna e acquerello, inchiostro e tempera su carta, (17,3 cm x 13,7 cm),
Musée Rodin, Parigi, Francia

Ma mentre potremmo definire questo secolo, per ciò che concerne l'analisi in corso, come un secolo di transizione, in cui convivono due differenti visioni della vicenda, è il successivo XX secolo che porta con sé la svolta decisiva, lasciandosi alle spalle la realistica di rappresentazione e l'interesse per gli avvenimenti interni alla torre.



Grazia Lodeserto, (1944), *Il Conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggieri*



Franco Morelli, (1922 – 2004), *illustrazioni sulla Divina Commedia*, 1961 – 1967,
Penna rossa a sfera su fogli da disegno, (320 mm x 240 mm)



Guerrino Bardeggia, (1937 – 2004), *E come l pan per fame si manduca*, 1982,
olio tecnica mista su tela, (100 mm X 100 mm),
Museo Beghelli, Monteveglio, Italia



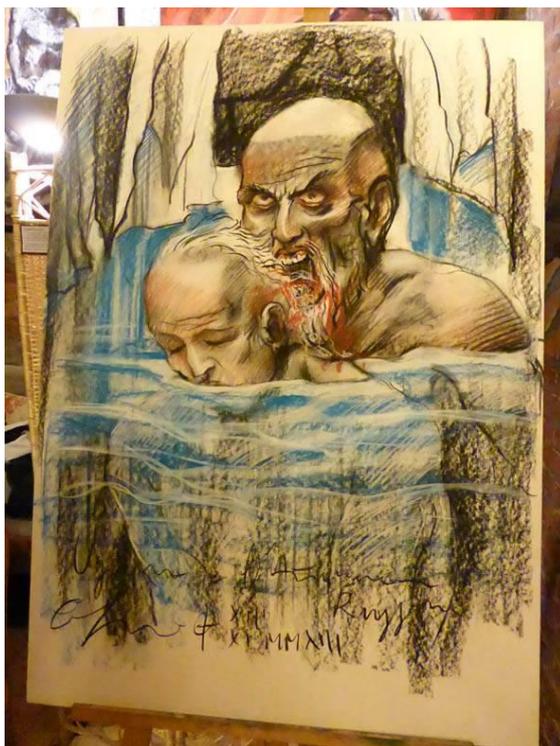
Guerrino Bardeggia, *La bocca sollevò dal fiero pasto*, 1982,
olio tecnica mista su tela, (100 mm X 100 mm),
Museo Beghelli, Monteveglio, Italia



Michael Mazur (1935 - 2009), *L'Antenora*, 1996 – 2000, Stampa



Enrico Guerrini, (1977)



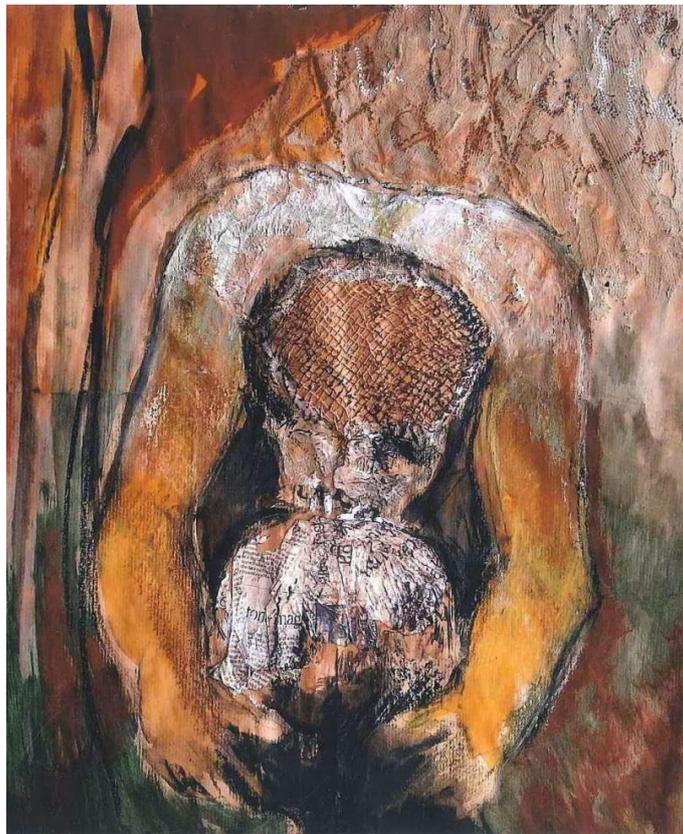
Enrico Guerrini, (1977)



Giovanni Scifo, (1978), *The Fight* (opera ispirata alla vicenda del Conte Ugolino), 2012,
olio su tela, (30 cm x 40 cm x 1 cm)



Cannibal count Ugolino, basato sulla scultura di Jean – Baptiste Carpeaux



Rosario Mazzella, *Conte Ugolino*, tecnica mista su tela, (70 cm x 50 cm)



Riccardo Angius, acrilico



Suloni Robertson



Patrick Waterhouse e Walter Hutton, laboratorio creativo di Benetton, Ugolino e Ruggieri

§.3 I miniatori della *Commedia*

L'opera di Dante trovò un successo e una diffusione immediata: molti codici presentano, sin dalle origini, una compenetrazione e connivenza di parola e immagine. Il costume di miniare le opere non esclude la *Commedia* che anzi proprio grazie al potente e formidabile immaginario fantastico che mette a disposizione diventa luogo fertile in cui e da cui trarre ispirazione. Si può parlare di un periodo primitivo dell'illustrazione dantesca che divenne centrale negli studi ottocenteschi di Alfred Bassermann in cui si susseguono autori sconosciuti e autori invece ben più noti. Moltissimi Codici danteschi del resto non recano rappresentazioni figurative, ma ornamenti più o meno ricchi in cui si privilegia la decorazione alla rappresentazione didascalica¹. Di nostro interesse rimangono ovviamente i codici ascrivibili al secondo gruppo, in cui la raffigurazione dell'evento permette un'analisi e un raffronto tra la parola di Dante e l'immaginario evocato.

¹ Per una catalogazione dei vari manoscritti e delle illustrazioni ornamentali presenti si rimanda a, *Iconografia dantesca, le rappresentazioni figurative della Divina Commedia* (a cura di) G. Locella, pp. 14-44.

I miniatori si sono ben presto occupati della *Divina Commedia*. Dante finì la sua opera fra il 1316 ed il 1320 ed il più antico Codice miniato, del quale si possa fissare con sicurezza la data, risale a prima del 1333, il che non esclude che fra i codici di cui non si può fissare la data non ve ne siano di più antichi. È questo il Codice 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Considerata la più antica *Commedia* miniata conosciuta, contiene 37 preziose miniature attribuite alla bottega di Pacino di Buonaguida, artista attivo a Firenze tra la fine del XIII secolo e la metà del XIV, che dopo essersi formato presso la bottega di un tale Tambo del Serraglio inizia un'attività propria dando spazio oltre che alla pittura e scultura, un fitto e proficuo lavoro come miniatore.



Pacino di Buonaguida, (ca. 1280 – ante 1340),
Dante e Virgilio e traditori nel lago di ghiaccio, tra i quali sono il conte Ugolino che morde il capo dell'arcivescovo Ruggieri, ca. 1325-1340,
 colori a tempera su pergamena, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Italia

Pacino di Bonaguida, nella sua illustrazione al Canto XXXIII privilegia l'attimo finale del Canto XXXII, ovvero lo stupore di Dante e il suo interrogare il dannato riguardo la propria identità. Il domandare di Dante è marcato nell'immagine dal braccio leggermente teso verso i due dannati tristemente uniti, e riprende facilmente quell'incontro che avviene al termine del canto precedente e che occuperà ora l'intero canto XXXIII.

Questa scelta illustrativa privilegia il momento dell'incontro, quindi il tempo dell'azione narrativa, a discapito della grande analessi del racconto del Conte Ugolino. La prigionia con i figli, la sofferenza della fame, la morte dei figli davanti agli occhi inermi del padre sono assenti, lasciando spazio invece all'elemento orrorifico del luogo infernale con il sangue che cola dalla testa dell'Arcivescovo. L'unico momento in cui visivamente incontriamo il Conte è quindi, in questo caso, quando egli è in procinto di mangiare avidamente il cranio dell'Arcivescovo Ruggieri.

Differente invece l'opera di un altro artista, Priamo della Quercia, che oltre a raccontare l'incontro tra Dante e Ugolino, dà anche spazio al racconto del dannato. Le parole di Ugolino prendono forma di immagini davanti al lettore spettatore, che con una lettura da sinistra a destra può ripercorrere la storia dell'incontro. Il Canto XXXIII è così riassunto in un'unica sequenza visiva.



Priamo della Quercia, (ca. 1400 – 1467),

Ugolino racconta a Dante la sua storia, Ugolino e i suoi figli imprigionati, Dante e Virgilio con frate Alberigo, (1444 – 1452),

Yates Thompson MS 36, British Museum, Londra, UK

§.4 Gli illustratori della *Commedia*

Uno studio a parte, meritano quegli artisti che hanno affrontato il testo della *Commedia* con una consapevolezza espressiva e critica differente rispetto alle volontà meramente didascaliche dei primi miniatori dell'opera di Dante. Per comprendere il passaggio dalla rappresentazione precedente a quella che ora andremo ad analizzare risulta emblematica l'opera di Sandro Botticelli, che come si vedrà unisce un impiego prettamente narrativo dell'illustrazione, con una evocazione soggettiva e unica dei personaggi e dei loro stati d'animo nell'intera opera.

La storia artistica di Sandro Botticelli inizia con una formazione da artigiano – comune all'epoca – svolta presso la bottega di un orafo. Questa esperienza lascerà in eredità al Botticelli l'arte del disegno, pratica in cui sarà sempre maestro («Disegnò Sandro bene fuor di modo», riporta il Vasari). Il vero apprendistato, però, avviene dopo l'incontro con Filippo Lippi che lo accoglie, intorno al 1464, nella sua bottega a Prato e, con la sua opera, ne influenzerà decisamente lo sviluppo pittorico. In seguito al trasferimento di Filippo Lippi a Spoleto (nel 1467), l'attività di Botticelli si sposta, di nuovo, a Firenze negli atelier del Verrocchio e del Pollaiuolo: di lì a poco, la sua fama inizia a diffondersi sia nella sua città che in altri centri, tanto che nel 1470 entra a far parte della compagnia di San Luca, l'Arte dei pittori. È sempre nella metà degli anni '70 che inizia il sodalizio con i Medici e con il mondo intellettuale fiorentino.

Si hanno notizie diverse della formazione culturale del Botticelli: da alcune parole del Vasari sembrerebbe emergere il quadro di un uomo non istruito, «senza lettere», ma è poi lo stesso Vasari a definirlo «persona sofisticata»; del resto, la sua dedizione alla *Divina Commedia* di Dante lascerebbe supporre un'istruzione e una sensibilità alla poesia di notevole rilievo. L'opera di illustrazione del poema segue, infatti, vicende storico-biografiche molto travagliate e, a tutt'oggi, non perfettamente chiare. Possediamo due serie di disegni che appartengono, probabilmente, a due progetti e periodi differenti: la prima è quella che è servita da modello per le diciannove incisioni di Baccio Baldini destinate all'edizione (del 1481) della *Commedia* con il commento del Landino, che ha inaugurato, con la sua ispirazione neoplatonica, una nuova stagione dell'esegesi dantesca; la seconda, invece, dovrebbe risalire a un periodo posteriore, e precisamente dopo il rientro a Firenze del Botticelli da Roma, dove era stato chiamato

per lavorare alla Cappella Sistina. Si tratterebbe, quindi, di un lasso temporale che va da dopo il 1482 al 1503, anno della morte del suo mecenate, Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. Si può ipotizzare una periodizzazione ancora più ristretta, che parte nel 1496, nel pieno del travaglio politico e culturale in Firenze sotto l'egida di Savonarola, e che termina nel 1498 con l'espulsione dalla città di Lorenzo di Pierfrancesco. Secondo questa linea interpretativa, il Botticelli si sarebbe immerso nuovamente nell'illustrazione del poema da un lato perché insoddisfatto delle incisioni del Baldini e dall'altro perché sperava di trovare in quest'opera il sollievo così agognato da un'inquietudine interiore che in lui non trovava pace e che le predicazioni del Savonarola acuivano. Questa seconda serie pone problemi interpretativi anche per quanto riguarda la sua finalità e, più in generale, il progetto che il Botticelli intendeva portare a termine. La stessa tipologia illustrativa, quella del disegno, non lascia concorde la critica: alcuni ritengono che sia sintomo di incompletezza dell'opera e che quindi manchi l'aggiunta della colorazione che doveva essere all'origine del progetto, mentre altri sono più inclini a ritenere l'opera compiuta, e dunque che fosse proprio la tecnica del disegno, così adatta ad esaltare l'espressività della linea, l'obiettivo del Botticelli.





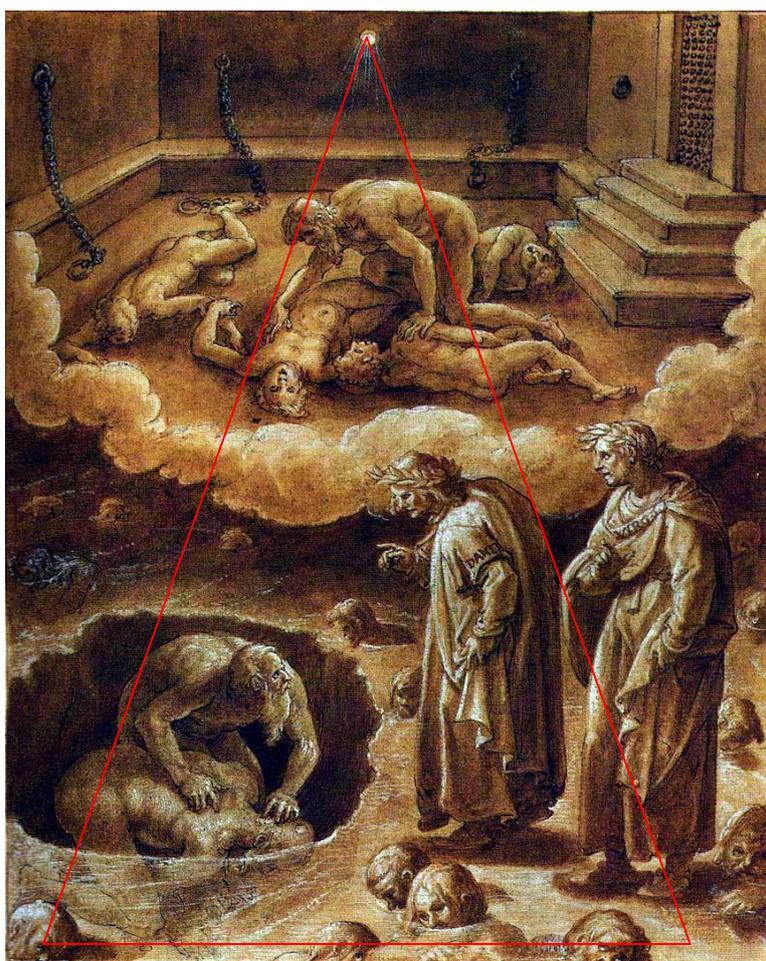
Sandro Botticelli, (1445 – 1510), *I traditori*, ca. 1480 – 1495,
Penna e inchiostro su pergamena, (ca. 325 mm x 475 mm)

Nel lungo percorso dell'iconografia dantesca, i disegni del Botticelli si pongono fra le miniature medievali, in cui prevale l'illustrazione descrittivo-episodica del poema e la nuova dimensione figurativa del Cinquecento, iniziata con gli affreschi del Signorelli e proseguita da uno degli artisti che maggiormente ebbe intimità intellettuale con Dante, Michelangelo.

Proprio a Michelangelo guarderà un altro artista che ha deciso di rappresentare l'opera dantesca: Hans van der Straet. Nato a Bruges, per cui oriundo fiammigo, fattosi artista perse il suo stabile domicilio in Italia, ove si associò completamente agli scolari ed imitatori di Michelangelo. Lavorò molto col Vasari, che lo apprezzava assai, e che lo presentò all'accademia fiorentina con le seguenti parole: «Mostra di essere valent'uomo, e d'aver ben appreso la maniera italiana», al punto da italianizzare il nome in Giovanni Stradano. La sua ammirazione illimitata per Michelangelo fu forse il movente che gli fece sorgere il pensiero di illustrare Dante: i disegni dello Stradano, fatti dal 1587 al 1588, si conservano ora nella Biblioteca Laurenziana, nel volume miscellanea n. 75 dei Codici Mediceo-Palatini. Questi fogli sono disegnati e lumeggiati a chiaroscuro. I poeti vestono il costume classico e portano corone d'alloro, la fisicità è prettamente michelangelolesca, soprattutto nella tensione muscolare dei corpi dei dannati

che sono in forte contrasto con quelli dei due poeti. Il dolore della pena e della dannazione rende le anime fisiche, sofferenti nel corpo.

L'illustrazione dedicata al Canto XXXIII è di notevole pregio e permette di notare, immediatamente, non solo i rimandi alla tradizione michelangiotesca, ma anche alla tecnica narrativa medievale della reiterazione dell'immagine. A tal proposito non si ha più una moltiplicazione dell'immagine dei poeti, ma viene dato spazio al momento dell'incontro e al racconto di Ugolino. L'interesse dell'illustratore non è una rappresentazione filologica del Canto, infatti l'incontro successivo, con Frate Alberigo, è assente. Questa volontà di narrare solo l'*hic et nunc* dell'incontro con Ugolino è una scelta prettamente patetica, come lo è anche la rappresentazione, nella parte alta dell'illustrazione, dell'analessi. L'orrore della pena subita in vita, la morte dei figli davanti all'inerte padre è presentata nella sua piena tragicità in un accesso di pathos narrativo che cattura il lettore e lo pone in un rapporto quanto mai empatico.



Giovanni Stradano o Hans Van der Straet, (1523 - 1605), *I traditori, Conte Ugolino*, 1587,
Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Italia

Il flashback narrativo è racchiuso in una sorta di nuvola, e crea con gli altri personaggi uno sviluppo ascensionale-piramidale. Dalla piccola e unica fessura nel muro della Torre della Fame entra, infatti, uno spiraglio di luce che si pone come vertice del triangolo al cui interno contiene Ugolino e i figli e mette in contatto con i lati, Ugolino dannato da una parte e i due Poeti dall'altra. Questo triangolo che si viene a creare è il triangolo comunicativo che avviene tra dannati e Poeti: il dialogo tra Dante e Ugolino mette in contatto il primo piano narrativo; l'evocazione della reclusione e della morte crea poi una successiva unione.

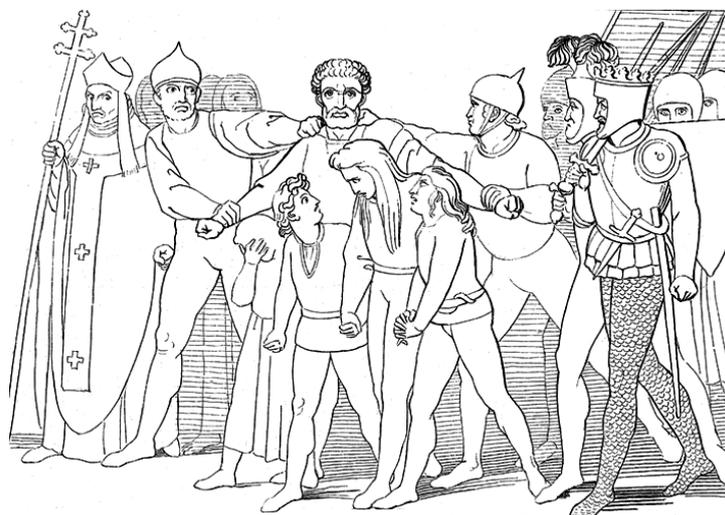
La fortuna dantesca si oscura in Italia, e non solo, durante i secoli XVII e XVIII, dalle ultime edizioni cinquecentesche bisogna giungere all'edizione del 1757 a cura di Antonio Zatta a cui collaborarono molteplici artisti, ma

[...] nessuno di essi dimostra di aver inteso il carattere della poesia dantesca, onde le scene e figure del sacro poema in questo travestimento alla Rococò acquistano un sapore di elegante mascherata che sembrerebbe particolarmente adatta alla decorazione di un ridotto o di uno studiolo veneziano.²

A Roma nel 1793 si ha un brusco salto nella tipologia di rappresentazione dantesca con il sorprendente lavoro dello scultore inglese Jhon Flaxman il cui successo fu duraturo. La novità del lavoro di Flaxman è nel ritorno a una linea pura, quasi minimalista, che ricorda lontanamente le prime illustrazioni di Botticelli, filtrata però attraverso le teorie neoclassiche. Una rappresentazione dai gusti puliti, in cui le immagini sono tratteggiate con linee continue e nette, nessuna dimensione chiaroscurale se non rapidi tratteggi per dare profondità. I corpi si affermano nella loro presenza netta sulla scena e anche il gusto orrifico infernale lascia spazio alla calma della rappresentazione neoclassica, impedendo quel sommovimento d'animo che sarà presente nei lavori più viscerali e decadenti di un altro inglese, William Blake. Dante e Virgilio non subiscono più le molteplici rappresentazioni passate, il valore delle immagini non è più didascalico, corrispettivo della parola, ma raggiunge una sua dimensione individuale al cui interno l'artista può liberamente esprimersi. John

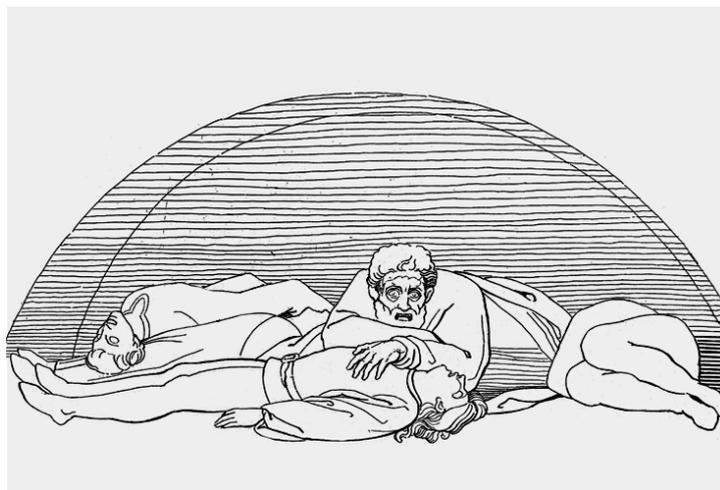
² Paolo D'Ancona, *La Divina Commedia e le arti figurative*,

Flaxman, educato all'accademia di Londra, era venuto giovanissimo in Italia, dove passò sette anni e fece suo tutto l'entusiasmo di Winkelmann per l'antichità. Le sue opere plastiche sono in gran parte dimenticate, ma la sua fama la deve in prima istanza ai suoi disegni a contorni per le opere poetiche classiche di Omero, Esiodo, Eschilo e infine Dante. In questi disegni Flaxman dimostra tutta la sua ricca forza creatrice ed un potente talento nella composizione. Le sue illustrazioni della *Commedia* furono pubblicate a Roma nel 1793 sono in tutto 111 tavole e precisamente 38 composizioni per l'Inferno, 38 per il Purgatorio e 34 per il Paradiso. Il successo di queste prime illustrazioni moderne della *Commedia* fu corrispondentemente grande, poiché nel 1802, una seconda edizione, questa volta non più italiana ma francese, lo portò a essere conosciuto e apprezzato in tutta Europa. L'episodio del Conte Ugolino è riassunto in due illustrazioni che privilegiano però esclusivamente l'analessi narrativa e non l'incontro tra il poeta e il dannato. La tragicità della scena e il suo elemento altamente patetico è riassunta negli occhi dei personaggi: nella prima illustrazione il Conte, centro dell'intera illustrazione, guarda direttamente lo spettatore, mentre sulla sinistra l'Arcivescovo Ruggeri scruta obliquamente Ugolino e infine i figli alzano gli occhi interrogativi verso il padre.



John Flaxman, (1755 – 1826), *Count Ugolino seized*, 1807,
 acquaforte su carta, (134 mm x 199 mm), Tate Britain, London, UK

La seconda illustrazione mostra invece l'interno della Torre, dopo la morte dei figli, il dramma si è svolto e di nuovo Ugolino guarda direttamente lo spettatore ora però con uno sguardo folle, stravolto sia nell'espressività che nella fisionomia.



The death of Ugolino, 1807,
acquaforte su carta, (131 mm x 193 mm), Tate Britain, London, UK

Sempre di tradizione classicista è il lavoro di un contemporaneo di Flaxman: Gian Giacomo Macchiavelli, che disegnò a Roma fra il 1805 e il 1807 cento scene della *Divina Commedia* e le incise egli stesso in rame. Queste incisioni furono conosciute soltanto molto più tardi per mezzo di una edizione curata da Gamberini & Parmeggiani di Bologna tra il 1819-1821.

Le linee anche in questo caso oltre a designare i corpi e le fisicità, creano profondità con una tratto continuo e deciso. Ne avviene un curioso contrasto tra scena e figure che si staccano dal fondo come figurine in gesso. Le immagini perdono quel gioco comunicativo ben presente in Flaxman e rimangono chiuse in una rappresentazione didascalica che sembra però non tener conto dello spettatore. Il Canto XXXIII mostra infatti un dialogo tra Ugolino e Dante, senza alcuna analessi sul racconto del Conte, e soprattutto senza alcun pathos drammatico. I personaggi sembrano quasi i corpi metafisici della pittura che secoli dopo renderà celebre De Chirico.



Giovanni Giacomo Macchiavelli, (1756 ca. - 1811),
La Divina Commedia di Dante Alighieri con tavole in rame, edizione 1819,
 incisione del 1807

Molto più interessante è una serie di incisioni di rame di questo periodo, le illustrazioni del trasteverino Bartolomeo Pinelli. In Pinelli osserviamo nel campo dell'illustrazione dantesca italiana quel passaggio dal neoclassicismo al romanticismo. Noto per le sue scene della vita popolare romana che egli seppe così bene cogliere dal lato romantico-pittoresco, si era tuttavia maturato troppo fra le tradizioni classiche per passare nel campo romantico. Però le sue 144 illustrazioni dantesche, 65 dell'Inferno, 42 del Purgatorio, 34 del Paradiso, mostrano una bravura artistica ben superiore a molti contemporanei. Nelle raffigurazioni seppur tese verso il romanticismo, rimangono ancora elementi classici per l'impostazione del paesaggio o dell'immagine.

Tre sono le illustrazioni dedicate al Canto XXXIII, come in Flaxman è escluso l'incontro tra Dante e Ugolino, lasciando spazio esclusivamente alla regressione e racconto del Conte.



Bartolomeo Pinelli, (1781 – 1835), *Cattura del conte Ugolino e dei suoi figli*,
incisione, 1824

I corpi sono rappresentati in movimento, c'è una tensione e aggressività tra Ugolino e l'Arcivescovo che distante indica e condanna. Ugolino ricorda le raffigurazioni di Ulisse, con i capelli al vento e la barba lunga, nella violenza della scena cerca invano di proteggere i figli dal contatto con le guardie facendosi scudo umano. L'elemento patetico è fortemente presente: i figli che sono rappresentati come fanciulli con i capelli ancora lunghi, si disperano e ricercano nel padre riparo.



Bartolomeo Pinelli, (1781 – 1835), *Disperazione di Ugolino*,
incisione, 1824

In questa incisione Ugolino è quasi un gigante nella sua disperazione, la sua fisicità e straripante se soprattutto confrontata con l'esilità dei figli. Ma infine lo sguardo torna verso lo spettatore che ha assistito alla sua storia, uno sguardo implorante, ben diverso da quello accecato e folle della rappresentazione di Flaxman.

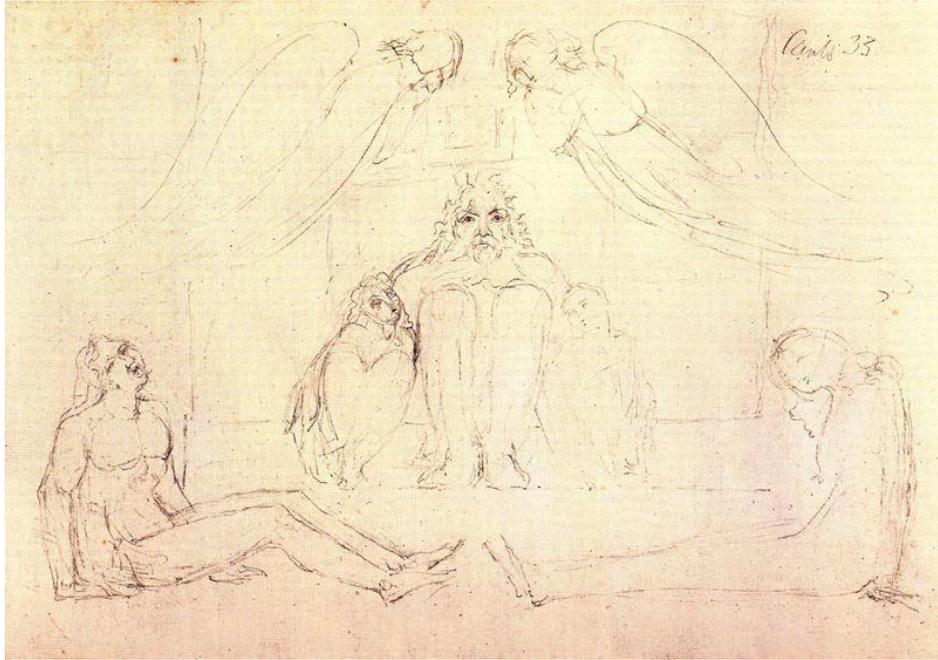


Bartolomeo Pinelli, (1781 – 1835), *Ugolino e i figli morti*, incisione, 1824

William Blake, per lungo tempo detto un genio allucinato, è ora però altamente apprezzato, quale precursore del simbolismo moderno. L'interesse di Blake per l'opera di Dante deve essere letto e interpretato attraverso un'analisi non solo artistica, ma anche poetica e successivamente paragonarla ai lavori precedenti che lo hanno già visto illustratore di opere altrui, come nel caso del *Paradiso Perduto* di John Milton. Le illustrazioni per la *Commedia* non furono mai terminate e molte rimasero incomplete, anche se vi lavorò sino al suo ultimo giorno di vita. Blake aveva già affrontato il mondo ultraterreno ne *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, al cui interno, oltre alla dimensione della parola, trova spazio un denso apparato iconografico, che spesso sembra quasi spingere e invadere lo spazio dedicato alla parola. L'impaginazione ricorda gli antichi manoscritti riccamente decorati da miniature. Lo stesso Blake studiò e illustrò come miniatore, affascinato da quell'arte per cui fu molto noto in Inghilterra ancor più che per le sue opere letterarie riscoperte e altamente apprezzate solo dopo la sua morte. La ricchezza cromatica sembra voler saturare le immagini:



William Blake, (1752-1827),
Il conte Ugolino e i suoi figli in prigione, 1826 ca.,
penna, tempera e oro su tavola, (32,7 cm x 43 cm),
Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK

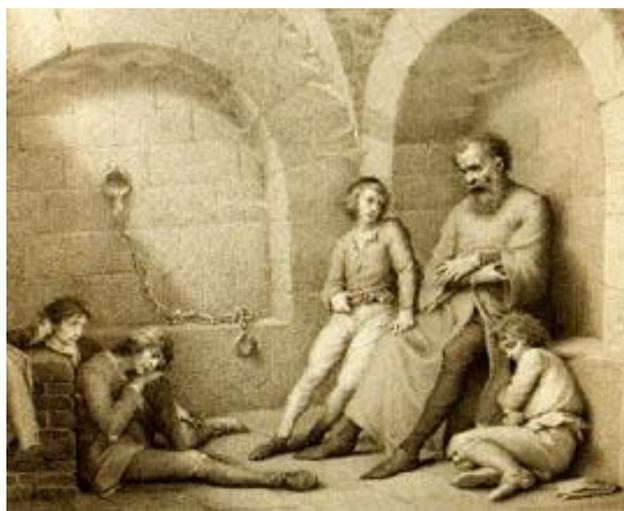
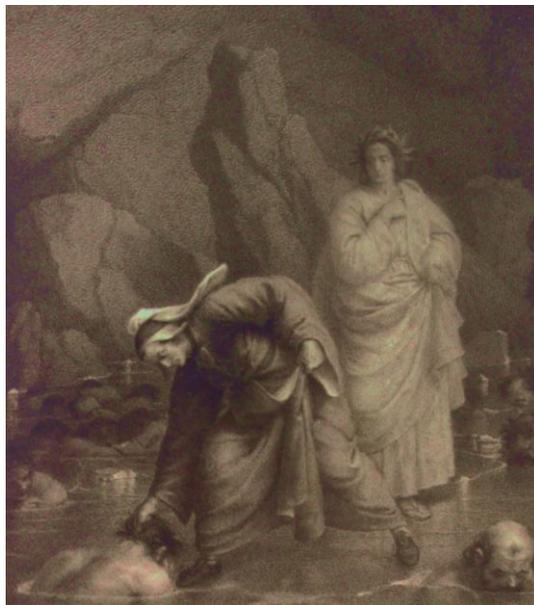


William Blake, (1752-1827),
Il conte Ugolino e i suoi figli in prigione, 1826 ca.,
disegno preparatorio

La costruzione dell'illustrazione del Canto XXXIII è perfettamente geometrica e di gusto quasi classico. La forma a triangolo ritorna ma con una nuova interpretazione intrisa di speranza mistica. La luce non proviene da una feritoia, bensì da due presenze angeliche che sormontano sospese in aria i prigionieri. Il Conte, al centro della scena, stringe a sé due dei suoi ragazzi in un gesto di protezione. Protezione nei loro confronti o forse verso se stesso, peccatore che si fa schermo con due innocenti dal giudizio divino. Gli altri due giovani, disposti simmetricamente ai lati della raffigurazione, abbandonati ad espressioni di estasi e stupore, guardano gli angeli sospesi sopra di loro: si avverte dunque la presenza della gloria di Dio, che scende a portare soccorso a quattro innocenti. Blake ha perciò caricato la sua immagine statica della forte visione religiosa tipica dell'uomo medievale e di sicuro dello stesso Dante.

Il lavoro di Francesco Scaramuzza, già direttore della Pinacoteca di Parma, segue completamente la corrente romantica ed i suoi disegni a penna per la *Commedia*, pubblicati tra il 1870-75, sono indubbiamente l'illustrazione dantesca più importante che abbia prodotto l'arte italiana del XIX secolo. Già la tecnica dell'artista dimostra tutt'altro carattere degli astratti disegni a contorni della scuola classicista; corpi e paesaggi sono modellati con vigorosi tratti e data così a questi l'apparenza del vero.

Quattro sono le illustrazioni dedicate all'episodio del Conte Ugolino: la prima che appartiene al Canto XXXII con l'incontro tra Dante e Ugolino, e le altre tre dedicate al racconto del Conte.





Francesco Scaramuzza, (1803 – 1886),
Conte Ugolino, 1859,
penna a china su cartone

Gustave Dorè è sicuramente il più noto illustratore della *Commedia*. Egli, che aveva già preso per due quadri ad olio il soggetto dalla *Divina Commedia*, intraprese la classica realizzazione di un'illustrazione dantesca nel senso del romanticismo francese. Dorè nell'arco di un trentennio illustrò oltre cento capolavori della letteratura universale che non furono pubblicati solamente in Francia, ma da subito editi per il pubblico italiano, per la Germania e per l'Inghilterra, poi in Russia, fino ad un successo mondiale. Dorè tradusse in immagini i libri più importanti della letteratura mondiale, mutando indelebilmente la fantasia di milioni e milioni di lettori, che si lasciarono condurre più o meno direttamente nelle fascinazioni dell'artista. Esistono elementi dell'immaginario collettivo che si sono formati attraverso i secoli e che sono a tal punto ampiamente condivisi da divenire dei veri e propri stereotipi. Le sue illustrazioni dantesche sono 75 per l'*Inferno*, pubblicate la prima volta nel 1861, 42 per il *Purgatorio* e 18 per il *Paradiso*, pubblicate nel 1868.

L'illustrazione del Canto XXXIII è prettamente cinematografica: l'impostazione dell'immagine, i contrasti, la violenza e la sofferenza evocata, ma soprattutto l'elemento patetico che raggiunge il suo culmine in Dorè.





Paul Gustave Doré, (1832 – 1883),
illustrazioni per edizioni della Divina Commedia (la prima edizione italiana è del 1868, Milano,
Sonzogno)

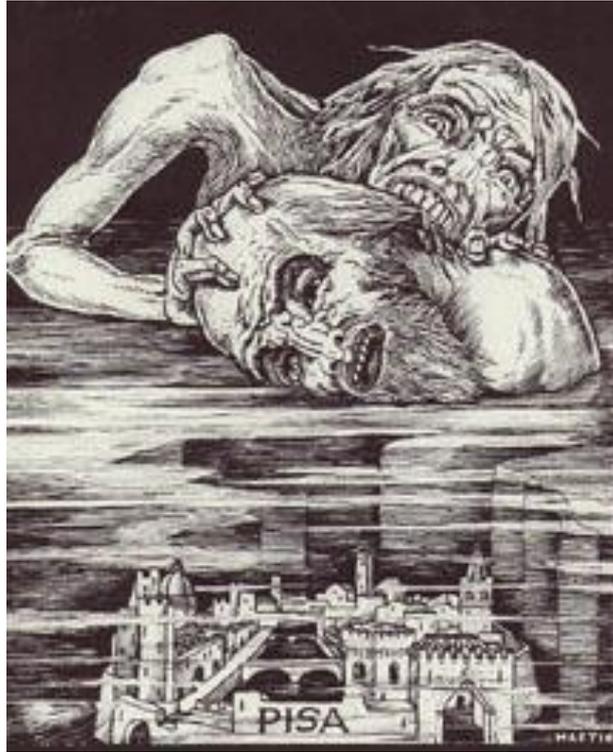
Alberto Giacomo Spiridione nasce da Maria dei Conti Spineda de Cattaneis, antica famiglia nobile trevigiana, e da Giorgio Martini, pittore naturalista e professore di disegno. Tra il 1890 e il 1895 sotto la guida del padre, Alberto inizia a dipingere e a disegnare continuando così la tradizione familiare. In effetti, i parenti materni del padre erano noti decoratori e mosaicisti veneziani.

Durante gli anni della formazione, Martini realizza innumerevoli disegni, rivelando subito una particolare predilezione per la grafica. I temi preferiti sono quelli della campagna trevigiana e dei contadini al lavoro: quindi l'uomo e il suo rapporto con la natura vista nel suo divenire. Si esercita anche su fiori e conchiglie, che studia in modo analitico, lasciando una serie di acquarelli molto belli. Al di là di un mero esercizio dal *vero*, sono temi attraverso i quali Alberto mostra di assimilare la cultura figurativa italiana ed europea tardoromantica, populista e umanitaria, volta a cogliere dubbi e perplessità d'intonazione simbolista sul senso della vita, piuttosto che a definire un ambiente. Tra il 1894 e il 1896 realizza le quattordici chine acquerellate dell'*Albo della morte*, rivelando suggestioni culturali di matrice nordica.

Nel 1895 inizia la prima serie di illustrazioni a penna in inchiostro di china per il *Morgante Maggiore* di Luigi Pulci, che, tuttavia, presto abbandona per dedicarsi alle illustrazioni per *La secchia rapita* di Alessandro Tassoni, continuate sino al 1903. I centotrenta disegni eroicomici per *La secchia*, in gran parte opera giovanile, sono, nella definizione dello stesso Martini come «una curiosa sfilata di soldatucci mangiati dalla fame e pidocchiosi». Queste opere testimoniano una grande abilità grafica di Martini, che non ha ancora trent'anni, e chiudono l'esperienza giovanile sul piano di precise fonti letterarie e influenza nordiche. Pur nella puntuale referenzialità del testo (la vena burlesca di Tassoni, la sua truculenza barocca e l'enfasi litografica del "sublime" basso), i personaggi elaborati da Alberto sembrano mutare in una sorta di grottesco rivoluzionario che proclama la libertà d'azione e d'invenzione sul personaggio. Evidente, in queste opere, l'influsso della grafica manierista tedesca cinquecentesca recuperata attraverso una peculiare lettura simbolista. Nel 1896-97 esegue una serie di 30 disegni a penna in inchiostro di china che intitola *La corte dei miracoli*. Inizia a illustrare il ciclo grafico per il *Poema del lavoro* che porterà a termine nel 1898 (in totale 9 disegni a penna in inchiostro di china). Nel 1897 espone infine alla II Biennale di Venezia 14 disegni per *La corte dei miracoli* che l'anno seguente verranno presentati

a Monaco di Baviera e all'Esposizione Internazionale di Torino con i disegni per *Il Poema del lavoro*.

Nel 1898 Martini soggiorna a Monaco e lavora come illustratore per le riviste *Dekorative Kunst* e *Jugend*. Determinante risulta, la primavera di quest'anno, l'incontro dell'artista con Vittorio Pica in occasione dell'Esposizione Internazionale di Torino: sarà il noto critico napoletano a sostenerlo d'ora in poi, proponendo la sua arte in ambito italiano ed europeo. Nel 1899 con i disegni per *Il poema del lavoro* partecipa alla III Biennale di Venezia, che verranno in seguito esposti a Monaco e a Berlino. A partire da questo anno esegue una serie di diciannove cromolitografie (cartoline postali illustrate, manifesti per Carnevale o veglioni e *affiches* pubblicitarie) per le case litografiche Longo e Zoppelli di Treviso. Si tratta di lavori d'ispirazione vagamente liberty con evidenti richiami alla Secessione e al gusto preraffaellita inglese. Vittorio Pica offre intanto all'artista di collaborare come illustratore alla rivista *Emporium* e ai fascicoli *Attraverso gli Albi e le Cartelle*. Nel 1901 esegue il primo ciclo di 19 disegni a penna acquarellati per l'edizione illustrata della *Divina Commedia* promossa dal concorso Alinari di Firenze. La dimensione infernale e orrorifica verrà nuovamente sperimentata nel 1916 con le illustrazioni della *Danza Macabra*, in cui è palese la denuncia degli orrori bellici che stanno sconvolgendo l'Europa.



Alberto Martini, (1876 – 1954),
illustrazioni per la Divina Commedia, Il conte Ugolino e l'arcivescovo Ruggeri, 1900 – 1943,
china su cartoncino,
Pinacoteca di Oderzo, Italia

L'immagine è violenta, e presenta un unico piano narrativo con un primo piano delle due teste, e con lo sguardo furioso di Ugolino. Innanzi ai due Pisa:

Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l s'è suona,
poi che i vicini a te punir son lenti,

muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogni persona!

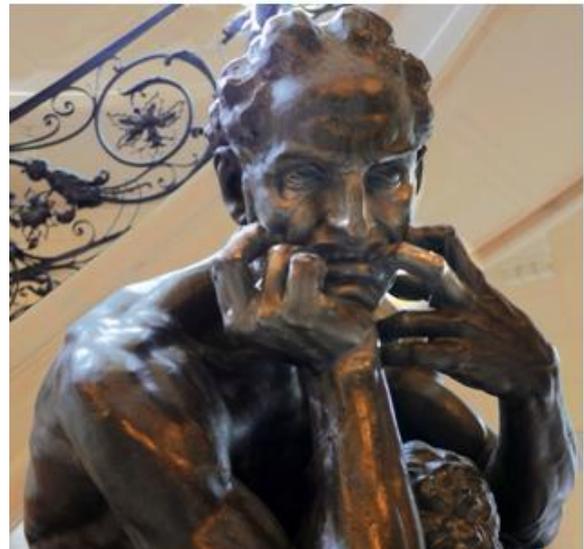
CAPITOLO III

La figura del Conte Ugolino nella scultura

Diversamente dalla pittura, la scultura non ha lasciato un elevato numero di testimonianze per lo studio in questione, anche se va ribadito che ciò che è giunto sino alla nostra epoca potrebbe essere solo una minima parte del totale. I due artisti che si sono dedicati maggiormente a questo tema e dai quali nessun successore può prescindere sono certamente gli ottocenteschi Jean – Baptiste Carpeaux e Auguste Rodin: sono probabilmente le due rappresentazioni di Ugolino più celebri in assoluto. Per questo motivo è giusto dedicare loro un’attenzione particolare.

§1. Jean-Baptiste Carpeaux

L’opera di Carpeaux è stata creata in due varianti praticamente identiche: la prima, in marmo, è del 1862 ed è conservata nel Musée d’Orsay a Parigi, mentre la seconda, in bronzo fuso, risale al 1865-67 ed è situata al Metropolitan Museum di New York.



Jean-Baptiste Carpeaux, (1827 – 1875), *Il Conte Ugolino*, 1862,
Bronzo fuso, (194 cm x 148 cm x 119 cm), Musée d’Orsay, Parigi, Francia



Jean – Baptiste Carpeaux, (1827 – 1875), *Ugolino and His Sons*, 1865 – 67,
Marmo, (197,5 cm × 149,9 cm × 110,5 cm), The Metropolitan museum of art, New York, USA

Nella sua opera Carpeaux non si è attenuto alle norme accademiche che imponevano soltanto una o al massimo due figure e un soggetto tratto dall'Antichità o dalle Sacre Storie. Non ascoltando i rimproveri che gli vengono mossi, l'artista ha preferito «dare voce alle passioni più violente e unire a queste la tenerezza più delicata», confida in una lettera ad un amico. Terribile la presenza nella stessa scultura di Ugolino, con il volto contratto ed indemoniato, in atto di mordersi le dita, insieme ai suoi figlioletti, accasciati a terra o protesi verso di lui, supplicanti. Ogni bambino rappresenta una tappa verso la morte. L'espressione di dolore e di angoscia del padre, il viso, le mani ed i piedi contratti, il modellato nervoso del corpo ed in particolare della schiena attestano lo studio attento e rigoroso del mitologico *Laocoonte* di Michelangelo e della celebre opera di Géricault dal titolo *Zattera della Medusa*.

§2. Auguste Rodin

Anche Rodin si fa ispirare da Dante per due sue opere, ma nel suo caso lo fa con due raffigurazioni differenti. La prima è interamente dedicata al XXXIII canto, la seconda è in realtà una strabiliante opera su tutto l'Inferno dantesco. Rodin sosteneva che la *Divina Commedia* non lo abbandonava mai: lo scultore, infatti, ne teneva sempre una copia in tasca. Nell'opera a lui totalmente dedicata, un gruppo scultoreo in gesso, Ugolino vaga, privo di ogni forma di dignità umana, ridotto allo stato di bestia. «Magro, emaciato, con le costole che gli sporgono fuori pelle [...], la bocca vuota e le labbra spossate dalle quali sembra fuoriuscire [...] una bava da belva affamata, striscia, come una iena che ha disseppellito una carogna, sui corpi dei suoi figli le cui braccia e le cui gambe inerti penzolano qua e là nell'abisso» (Octave Mirbeau). La figura costruita attorno ad un vuoto centrale, il modello torturato, i corpi disarticolati dei fanciulli, la deformazione della membra, tutto accentua l'espressione morbida e drammatica.





Auguste Rodin, (1840 – 1917), *Il conte Ugolino*, 1882 – 1906,
Gruppo scultoreo in gesso, (139,2 cm x 173 cm x 278,6 cm), Musée d'Orsay, Parigi, Francia

La seconda opera di Rodin a cui si è fatto riferimento è una scultura incompiuta risalente alla fine del XIX secolo. Dove un tempo si trovava la stazione d'Orsay, sorgeva l'antica Corte dei conti: data alle fiamme nel 1871, essa venne poi sostituita da un museo dedicato alle Arti decorative. Nel 1880 lo Stato commissionò a Rodin una porta monumentale. Quest'ultima doveva essere ornata da undici bassorilievi rappresentanti scene tratte dalla *Divina Commedia* di Dante Alighieri. Dopo tre anni, l'artista giunge ad un primo risultato che lo soddisfa, ma il progetto del museo viene abbandonato. Così, questa enorme porta bronzea che non ha più una precisa destinazione, diventa per Rodin una sorta di serbatoio creativo per numerosi gruppi scultorei indipendenti dalla porta stessa come *Il Pensatore* o *Il Bacio*, che saranno poi soggetti di opere singole (come lo stesso Ugolino): saranno infine oltre 180 le figure inserite nell'opera, che occupò lo scultore fino alla morte. Sul battente di destra è riconoscibile proprio la figura del Conte Ugolino. La costruzione sembrerebbe la stessa del gruppo scultoreo in gesso, ma se si osserva con attenzione sono evidenti alcune variazioni. Uno dei figli si aggrappa al corpo del padre che avanza come una bestia sui corpi dei bambini, ma mentre sulla porta dell'Inferno e quindi anche nella riproduzione

che ne viene fatta, collocata al centro di una delle piscine del giardino del Musée Rodin, esso è situato sul fianco sinistro del Conte, nel gruppo scultoreo in gesso invece è dalla parte opposta. Inoltre il protagonista, nella porta, ha il volto abbassato e guarda a terra, mentre nell'altra opera fissa un punto davanti a lui. Infine uno dei figli, che giace con la testa proprio in mezzo alle braccia di Ugolino nella porta dell'Inferno, non è presente nel gruppo in gesso.





Auguste Rodin, (1840 – 1917), *Porta dell'inferno*, 1880 – 1917, bronzo, (635 cm x 400 cm x 100 cm), Musée Rodin, Parigi, Francia

§. 3 Altre Sculture

Come già è stato osservato per le opere pittoriche, anche nelle sculture relative al XXXIII canto dell'Inferno è evidente una netta prevalenza di raffigurazioni sulla vicenda riguardante il racconto del Conte Ugolino e cioè sulla triste fine delle cinque persone rinchiuso nella torre della Muda. L'atto di cannibalismo nei confronti dell'arcivescovo Ruggeri sembra passare inosservato. Le uniche testimonianze ci sono date da un travertino semi-astratto di Giuseppe Messina e, soprattutto, da un bassorilievo del 1934, una delle 18 tavole in marmo-resina di Benedetto Robazza raffiguranti l'Inferno di Dante Alighieri. Solo in questo caso vediamo il protagonista affondare i denti nel cranio di colui che lo ha tradito: l'urlo dello sventurato, gli occhi del Conte chiusi per la concentrazione e l'ostilità, i volti sfigurati da smorfie di disperazione, dolore e odio ci offrono due figure bestiali e tragiche.



Giuseppe Messina, travertino

L'opera di Messina è una scultura a trecentosessanta gradi, un intreccio di corpi magri, arti ossuti, volti disperati, non ben distinguibili l'uno dall'altro. Anche in questo caso la semplice analisi dell'opera, se mancasse il titolo, non darebbe alcuna certezza ad uno spettatore di trovarsi di fronte alla vicenda del XXXIII canto dell'Inferno.





Benedetto Robazza, (1934), *18 pannelli raffiguranti l'inferno di Dante Alighieri*,
Bassorilievo, tavole in marmo-resina, (2 m x 2,5 m)

L'opera di Robazza a cui si fa riferimento è solo uno dei diciotto pannelli raffiguranti l'Inferno dantesco. Poco distanti l'uno dall'altro, Lucifero e Ugolino sono colti nell'atto di mordere carne umana. Il Conte è rappresentato con estremo realismo tanto da diventare terrificante nei suoi dettagli come il brandello di cervella tra i denti di Ugolino. Gli occhi sono chiusi per lo sforzo e la concentrazione, le rughe del volto sono in rilievo, la mano venata per la forza usata stringe il collo dell'arcivescovo, tenendolo attaccato a sé. L'urlo di dolore di Ruggeri sembra uscire dall'opera e giungere fino allo spettatore. Sullo sfondo le teste scarnie e irriconoscibili degli altri dannati spuntano dal ghiaccio del Cocito.

Va segnalata, nel XIX secolo, la prevalenza di opere non immediatamente assegnabili all'episodio: gli artisti si dedicano a situazioni particolari della vicenda, rifiutando una rappresentazione complessiva e chiara. È il solo Ugolino, senza figli intorno e senza il nemico fra le mani, ad essere unico protagonista in questo secolo. L'espressione del suo volto, la conformazione del suo corpo e del suo viso sono i soggetti preferiti di Laerte Milani, Domenico Ludovico e Paolo Miceli. Da notare dunque che, come avviene nello stesso periodo nella pittura, anche nella scultura è il titolo scelto dagli artisti a sciogliere ogni dubbio e a dare piena comprensione alle opere.

Milani, come in tutte le sue sculture, rappresenta un Ugolino filiforme, magrissimo. La sua posizione è accovacciata ed è colto in un momento pregnante della vicenda: quello in cui si morde la mano. L'altro arto è teso per stringere la testa dell'unico dei figli presente in questa composizione. Il bambino, sdraiato a terra e ormai senza forze, si

allunga verso il padre. Quest'opera, nonostante le proporzioni dei personaggi non cerchino di raggiungere il realismo, riesce ad esprimere perfettamente la disperazione del Conte Ugolino a contatto con un figlio morente.



Laerte Milani, (1913 – 1987), *il conte Ugolino*, 1978

L'Ugolino di Ludovico è un busto particolare, in cui il braccio destro è mancante mentre il sinistro è staccato dal resto del corpo ed è appoggiato appena davanti al ventre dell'uomo. Solo il titolo ci permette di riconoscerlo come il personaggio dantesco: per il resto siamo di fronte al busto di una persona di mezza età, con la barba incolta, i capelli scompigliati, il volto disperato e quasi incredulo. Il corpo indebolito dalla magrezza è ricco di venature e di muscoli tesi sopra le ossa in vista. La mano sembra stringersi alla ricerca di qualcosa.



Domenico Ludovico, (1980)

Miceli mostra solamente la testa di un uomo, senza barba e senza capelli. Il collo è largo, segno di una struttura corporea imponente. Le rughe del viso assegnano al personaggio un'età un po' più elevata rispetto alle solite rappresentazioni di Ugolino. Le labbra sono strette e lo sguardo è quello di un uomo fiero e altezzoso.



Paolo Miceli, *Il Conte Ugolino*

CAPITOLO IV

L'Inferno e il Conte Ugolino nella cinematografia

Come è facilmente intuibile, delle tre cantiche della *Divina Commedia* è l'Inferno ad essersi prestato maggiormente ad adattamenti cinematografici: la sua spettacolarità e la forte componente visiva la rendono particolarmente predisposta, a dispetto delle altre, ad una trasposizione sullo schermo.

L'operazione di analisi di tutti i film che, potremmo dire a causa della difficoltà di tale operazione, si sono presi carico del fardello, risulta impossibile in questa sede per motivi quantitativi. Per questa ragione il capitolo verterà su tre casi emblematici che aiuteranno ad analizzare il percorso cinematografico della *Divina Commedia* e, in essa, della vicenda del Conte Ugolino:

- *L'Inferno* (1911), chiaramente influenzato dalle illustrazioni di Gustave Dorè, è una delle prime e certamente un punto di riferimento per tutte le esperienze successive: esso sarà utile per comprendere come fu percepito e raffigurato l'Inferno e la vicenda di Ugolino in esso, nei primi anni della storia del cinema italiano e mondiale;
- *Dante's Inferno: an animated epic* (2010), l'ultima novità sulla *Commedia* dantesca, un film d'animazione basato su un videogioco: con questa opera si vuole analizzare il punto di arrivo della cantica dantesca dopo oltre cento anni di storia nella cinematografia;
- *Uccellacci e uccellini* (1966), un film non direttamente basato né sull'opera di Dante né sul XXXIII canto dell'Inferno, ma che la richiama in alcune sue scene: sarà utile per individuare come la triste vicenda del Conte Ugolino sia entrata nell'immaginario collettivo, tanto da venire utilizzata singolarmente e senza indicazioni sulla sua origine all'interno di un film di tutt'altro tema.

§.1 *L'Inferno* del 1911

Nel 1909 alla società Saffi-Comerio di Milano (che l'anno successivo divenne la Milano Films) venne l'idea di produrre un film sull'Inferno dantesco: doveva essere il primo film italiano lungo cinque bobine, cioè il primo lungometraggio nazionale (i manifesti pubblicitari assicuravano uno spettacolo lungo due ore), il primo che avesse usufruito di una campagna pubblicitaria iniziata quasi un anno prima dell'uscita.

Questa fama fu la causa di un disdicevole evento: i dirigenti della Helios Film, una piccola società cinematografica di Velletri, data la lunga e crescente attesa per l'uscita del film, si convinsero che sarebbe stato possibile giocare un brutto scherzo alla casa concorrente producendo in breve tempo un film molto più corto, molto più economico e, soprattutto, che sarebbe stato possibile da lanciare sulla scena prima de *L'Inferno* della Milano Films. E così fu: *L'Inferno* della Helios uscì nel gennaio del 1911, un paio di mesi prima della concorrenza, sfruttando così la pubblicità e la grande attesa creata da quel primo colossale film. Tuttavia il risultato non era paragonabile.

Nel marzo del 1911 a Napoli fu dunque proiettato per la prima volta *L'Inferno* della Milano Films, ovviamente muto e in bianco e nero, della durata di 68 minuti, opera dei registi Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro e Adolfo Padovan. Dante e Virgilio furono interpretati rispettivamente da Salvatore Papa ed Arturo Pirovano, mentre va segnalata la performance dello stesso Giuseppe de Liguoro nei panni di Farinata degli Uberti, di Pier delle Vigne e del Conte Ugolino della Gherardesca.

Il film è composto da 54 scene formate da quadri animati ispirati alle celebri illustrazioni di Gustave Dorè, con dei cartelli con scrittura bianca su fondo nero anteposti alle suddette scene che ne offrono una breve descrizione laddove la sola immagine si è ritenuta non sufficientemente esplicativa.

La fedeltà all'opera dantesca è pressoché totale, ma possono essere segnalate alcune dissonanze. Nell'ordine:

- non sono riportati i dubbi di Dante del secondo canto sulla propria missione e sul fatto di esserne degno. La mancanza di sonoro fu probabilmente l'elemento determinante per l'omissione di tale episodio;
- il limbo (quarto canto), invece che essere situato all'interno di un castello, è all'aperto, in un prato;
- Capaneo, bestemmiatore e violento contro Dio, compare in anticipo rispetto alla realtà dell'opera: sarebbe dovuto essere nel quattordicesimo canto, dopo i violenti contro il prossimo ed i violenti contro se stessi, ma nel film non è così: i primi sono omessi ed i secondi compaiono erroneamente solo in seguito;
- immediatamente dopo Capaneo, Dante e Virgilio discendono sulle spalle di Gerione: anche questa scena non è nel punto corretto in quanto il viaggio accade tra il settimo e l'ottavo cerchio, non tra il sesto ed il settimo,

- gli indovini, che sarebbero dovuti comparire nel ventesimo canto, sono anch'essi omessi completamente.

Va comunque considerato il fatto che quest'opera monumentale compare quando il cinema italiano (ma anche mondiale) è solamente agli inizi della sua storia, perciò la gravità complessiva di queste poche incongruenze va ridimensionata. Testimonianza ne sia il grande successo che il film ebbe tanto in Italia quanto all'estero.

Successo legato anche al particolare utilizzo di effetti speciali, straordinari e visionari per l'epoca in questione, come la tecnica della sovrimpressioni, l'uso eccezionale del montaggio o gli effetti teatrali come i voli grazie a macchinari e a corde. Le scenografie grandiose, le grandi masse di comparse, la crudezza di certe scene accentuate dalla recitazione espressionistica degli artisti completano il successo e la riuscita di questo primo kolossal italiano.

Questo stupefacente utilizzo di tecniche, votate alla ricerca del maggior realismo e della più perfetta aderenza all'opera scritta, è presente, come è normale che sia, anche nell'episodio relativo alla fine del XXXII e soprattutto la prima metà del XXXIII canto. La scena ha la durata di circa cinque minuti ed è corredata da tre cartelli. Lasciatisi alle spalle Bocca degli Abati, Dante e Virgilio fanno atto di proseguire il viaggio. Una didascalia annuncia dunque il quadro successivo: quello che comparirà è il Conte Ugolino che rode il cranio dell'arcivescovo Ruggeri. E come inizia il XXXIII canto, così il primo cartello introduce l'episodio: «La bocca sollevò dal fiero pasto».

Ecco Dante e Virgilio comparire in un quadro chiaramente ispirato alla relativa scena illustrata da Dorè, tenendo sulla loro destra un ammasso roccioso coperto di ghiaccio affilato. Intorno a loro una miriade di teste spunta dal suolo congelato, alcune si muovono per osservarli. Giunti nella parte inferiore dello scenario, il volto di Dante mostra stupore: l'inquadratura, fissa fino a quel momento, scorre lentamente verso il basso mostrandocene la causa. Nella stessa cavità giacciono due corpi, ma è quello di Ugolino a spiccare maggiormente. È esposto per metà, nudo, con fattezze animalesche. Ha il volto e le braccia coperte di sangue, una peluria felina gli avvolge la testa e il mento, i suoi gesti riferiscono una furia incontrollata contro un ammasso sanguinolento e scuro che tiene con forza tra le mani. La teatralità della scena non si ferma, il colloquio tra Dante e Ugolino è fatto di gesti ampi e vistosi, straordinariamente eloquenti. Il dannato guarda con occhi sbarrati e paurosi colui che gli rivolge la parola,

poi indicando se stesso e il suo traditore ripetutamente sembra proprio dire «udirai, e saprai s'e' m'ha offeso».



A questo punto una nuova didascalia interrompe il colloquio, riassumendo in poche parole il discorso di Ugolino. Una scelta importante viene tuttavia fatta in questo breve cartello: il Conte riferisce infatti come, dopo aver litigato con il suo amico, l'arcivescovo, egli con i suoi figli ed i suoi nipoti furono chiusi e fatti morire di fame all'interno della torre di Pisa. Ugolino non si sofferma perciò sul motivo di questa condanna, come in effetti accade nella *Commedia*: «Che per l'effetto de' suo' mai pensieri, fidandomi di lui, io fossi preso e poscia morto, dir non è mestieri». Non è il caso dunque, che il film si esponga a narrare ciò che nell'opera è superato in una terzina: occorre piuttosto lasciar spazio al ricordo.

Il cartello cede il posto ad un nuovo quadro. Come nell'illustrazione di Dorè troviamo il protagonista seduto, in posizione innalzata rispetto ai figli sdraiati a terra, mentre la luce filtra da quel «breve pertugio» che è la finestra sbarrata sulla sinistra dello spettatore.



All'improvviso la situazione viene scossa da un evento che accade ai piedi della torre, che fa svegliare ed agitare i fanciulli rinchiusi. L'inquadratura successiva ci mostra un cavaliere ordinare l'evacuazione della struttura da parte delle guardie. La porta viene chiusa a chiave ed il gruppo si allontana.



Di nuovo nella torre, il racconto aumenta di tensione. I figli si rivolgono al padre, disperati, confidando in lui: Ugolino non fa motto, non si muove, la paura per l'aver compreso tutto lo pietrifica. L'ultimo cartello svela quello che uno spettatore, che anche ignori il canto della *Commedia*, già si sarebbe immaginato. Davanti agli occhi impotenti del padre, la famiglia lo abbandona, ma il nono giorno anch'egli è costretto a cedere. L'ultima parte del racconto mostra i figlioli perdere le forze e morire, mentre Ugolino sconvolto brancola su di loro a quattro zampe come una belva. Dopo aver urlato il suo dolore, più selvaggio che mai, si china su uno dei figli. Qui si interrompe il racconto, ricompare il quadro ghiacciato dell'Inferno, con il dannato che, ancor più furioso di prima, prende ad azzannare il cranio di Ruggeri. Come il canto dantesco ha lasciato nel dubbio con quella celebre frase, anche lo spezzone si interrompe in un momento equivoco, non permettendo allo spettatore di conoscere il seguito e di comprendere cosa «potè il digiuno».



Tutta la scena è trattata con una semplicità e una perfezione davvero sconvolgenti. La fedeltà al canto è totale nonostante la mancanza di sonoro rendesse l'operazione quasi un'utopia. L'accanimento di Ugolino sul cranio di Ruggeri, nonostante la mancanza dei moderni effetti speciali, non ha nulla da invidiare loro quanto a realistica e crudezza.

Se il racconto delle vicende interne alla torre, per le pose teatrali ed i gesti eloquenti potrebbe ricordare le realistiche opere pittoriche del XVIII e XIX secolo, la rappresentazione del gesto cannibalesco non può che riportare alla mente e quindi anticipare le spaventose raffigurazioni del XX secolo.

Nel complesso va osservato che il cinema d'ispirazione dantesca, all'inizio della sua esperienza, era legato strettamente alla *Divina Commedia*, senza tentare di dire nulla di più di essa e senza osare distaccarsi dalla sua legge. Questa disposizione, come risulterà evidente nel prossimo paragrafo, muterà notevolmente nel corso del tempo.

§.2 *Dante's Inferno: an animated epic*

Nel suo percorso cinematografico la *Divina Commedia* dantesca è passata attraverso una miriade di rifacimenti, trasposizioni, citazioni di ogni tipo. Novantanove anni dopo il successo de *L'Inferno* di Bertolini, De Liguoro e Padovan, il 9 febbraio del 2010, ne viene presentata una nuova versione, che riesce ad uscire dai canoni in modo stupefacente. Va assolutamente specificato, nell'analizzare questo film d'animazione, che la sua parentela con l'opera di Dante Alighieri è di secondo grado: non è infatti direttamente ispirato alla *Divina Commedia*. *Dante's Inferno: an animated epic* è basato infatti su un videogioco di avventura dinamica prodotto all'interno della Electronic Arts (EA) e uscito il 5 febbraio dello stesso 2010. Questo videogioco è, molto liberamente, ispirato alla prima cantica della *Divina Commedia*, senza voler in alcun modo corrispondere in ogni dettaglio ad essa. Lo scopo del videogioco è infatti guidare Dante attraverso la sua discesa nell'Inferno, alla ricerca dell'amata Beatrice rapita da Lucifero, ingaggiando feroci duelli con tutti i dannati che lo ostacolano. Il videogioco è per questo motivo vietato ai minori di 18 anni.

Data questa doppia derivazione dall'originale e la voluta e accentuata discrepanza che già sussiste tra il videogioco e la *Commedia*, l'operazione di confronto non vuol essere una condanna del film, ma un'analisi del risultato di un'operazione così particolare e del punto di arrivo di un secolo di storia del cinema legato alla prima cantica dell'Inferno.

Il film è stato prodotto in collaborazione tra Stati Uniti, Giappone, Corea del Sud e Singapore, diretto principalmente dai registi Shukou Murase e Yasuomi Umetsu, anche se va specificato il fatto che la collaborazione per questa operazione ha coinvolto ben

sei studi d'animazione e numerosi contributi. Le sezioni o capitoli in cui è diviso il film sono state sviluppate infatti in modo autonomo dai vari studi, rendendo ogni parte differente dalle altre, tanto che i personaggi che compaiono in più di una di queste (i protagonisti Dante e Virgilio, ma anche Beatrice e Lucifero fino ai personaggi secondari come il padre di Dante, Alighiero, e il compagno di crociata dello stesso Dante, Francesco) vengono presentati da registi diversi con design ogni volta differenti, dall'abbigliamento al volto, alla struttura e alle dimensioni del corpo.

Il cartone/anime inizia con il ritorno a casa di Dante dalla Terza Crociata, dove ha combattuto come cavaliere. Viene presentato in una selva oscura, mentre la sua stessa voce commenta citando alcune terzine dalla *Divina Commedia*: questa tecnica rimarrà per tutto il corso del film, anche se spesso la frase è citata in un contesto del tutto incongruo all'originale. Dopo aver combattuto con le tre fiere, la cui presenza non viene giustificata, giunge alla propria dimora scoprendo la servitù ed il padre brutalmente assassinati, mentre nel giardino dietro casa giace l'amata Beatrice in fin di vita. Spirerà tra le sue braccia e verrà rapita da Lucifero in persona che la porterà con un folle volo fino alle porte del suo regno. Dante li insegue, ma deve arrendersi quando non riesce ad entrare in tempo dai battenti. Questa soglia non è casuale: riprende in modo evidente proprio la celebre porta dell'Inferno di Auguste Rodin. Essa non è bronzea, ma dorata e le sue proporzioni sono gigantesche, ma la presenza delle tre ombre sulla sommità e del pensatore la rendono inconfondibile. Presenza curiosa, questa, dal momento che vedrà la luce oltre cinque secoli dopo la crociata a cui il Dante del cartone ha appena preso parte, oltre al fatto che il pensatore, secondo le intenzioni di Rodin, sarebbe dovuto essere Dante stesso.

La storia prosegue e a Dante viene cucita sul petto, da ignote mani infernali, una croce rossa formata da piccoli quadri rappresentanti stralci della sua vita. Dopodiché, su consiglio di un Virgilio comparso all'improvviso, invocando Dio, riesce a forzare la gigantesca porta e gettarsi all'inseguimento dell'amata.

Inizia così, annunciata da un cartello, punto di contatto con *L'Inferno* del lontano 1911, "The arrival", l'arrivo, il primo capitolo delle avventure di Dante nel regno dei dannati. Accompagnato da Virgilio, Dante prosegue il suo percorso ingaggiando un primo duello con dei demoni invocati da Caronte. Il secondo capitolo si svolge nel "Limbo", come indica il secondo cartello. L'accento in questa sezione viene posto sulla presenza dei

bambini non battezzati, fra cui, scopre Dante, il proprio figlio mai nato. Contro questi bambini, trasfigurati in esseri mostruosi, il crociato è costretto a combattere per giungere salvo al nobile castello dove, fra gli altri, incontra Saladino. Quello che inizia è uno dei molti flashback del film, in cui Dante è costretto a misurarsi con le crudeltà compiute o vissute nel proprio passato più o meno recente. Deve combattere quindi contro i demoni dell'Inferno, come anche contro i demoni della sua vita da peccatore. Il viaggio prosegue e Dante incontra e, immancabilmente, uccide Minosse.

Il terzo capitolo porta il titolo "Lust" (lussuria). In questa scena, più che l'incontro e la battaglia con i morti quivi condannati per l'eternità, interessa il flashback di Dante in cui ricorda e finalmente ammette di aver tradito Beatrice durante la Terza Crociata. Beatrice allora, che aveva scommesso con Lucifero della fedeltà del suo amato in cambio del suo ritorno sano e salvo, comincia a titubare e a cedere alle lusinghe del signore dell'Inferno, che la vuole in sposa.

"Gluttony" (gola) e "Greed" (avarizia) vedono Dante impegnato a sconfiggere due mostri: Cerbero prima e il padre Alighiero poi.

Nel successivo "Anger and the city of Dis" (ira e la città di Dite), dopo l'incontro e la breve discussione con Filippo Argenti, Dante e Virgilio, ottenendo un passaggio dal gigante mostruoso Flegias, oltrepassano lo Stige.

"Heresy" (eresia) e "Violence" (violenza) mostrano il protagonista uccidere Farinata degli Uberti e il Minotauro, prima di oltrepassare il Flegetonte a balzi sulle spalle di Nesso. Giunti a riva e addentratisi nella selva dei suicidi, al posto del personaggio di Pier delle Vigne, incontrano la madre suicida di Dante che viene prontamente redenta e liberata dal figlio. Il lungo capitolo prosegue con una difficile battaglia contro Francesco, suo compagno di crociata e fratello di Beatrice. "Fraud" (frode) e "Treachery" (tradimento) sono i due capitoli finali in cui Dante, lasciato solo da Virgilio e mortificato dalle colpe e dai peccati compiuti in vita, è costretto ad assistere al matrimonio fra Beatrice e Lucifero. La sua amata, diventata demone, lo attacca, ma con la croce di lei, che Dante aveva ricevuto in dono con la promessa di riportarla dalla guerra, ottiene il perdono di Dio per lei, che viene trasportata in paradiso. Nel livello inferiore, una caverna congelata, Dante libera dalle lacrime ghiacciate una donna che gli indica la via per giungere a Lucifero. Comincia qui una lotta con il demonio che Dante non può sconfiggere: il poeta/crociato stringe allora un patto con Dio, impegnando la

sua anima all'Inferno solo per ottenere la forza di bloccare Lucifero: così è e il signore degli inferi viene congelato da una potenza superiore.

Il finale aperto mostra Dante nel Purgatorio, libero ormai dalla croce rossa in cui sono rappresentati i suoi peccati. Questo lembo di stoffa lasciato cadere a terra si tramuta in un serpente, che pare essere il demonio, ancora libero di proseguire nel suo malvagio intento.

Come il riassunto del film chiarisce in modo evidente, il conto delle imprecisioni e delle dissonanze con la *Divina Commedia* risulterebbe un elenco interminabile. Il film ed il videogioco non hanno nessuna pretesa di essere una trasposizione dell'opera letteraria e non hanno alcun intento educativo o pedagogico. Il solo scopo del videogioco è il divertimento nel ripercorrere a modo proprio, sotto un'ottica diversa, scenari immaginati o visti innumerevoli volte, con la possibilità di agire in modo differente da come Dante ha agito. Fin dal principio, indicando il protagonista come un violento cavaliere della Terza Crociata, la parentela con la *Commedia* viene dichiaratamente violata. Le mostruose incongruenze faranno certamente storcere il naso a chi si accinge alla visione del cartone pensando di assistere ad una fedele trasposizione, mentre faranno appassionare gli amanti del genere anime brutale e truculento.

Guardando il film non come un adattamento dell'opera letteraria, ma come un divertimento solo lontanamente basato su di essa, quest'opera potrebbe risultare a questo punto anche un piacevole gioco, individuando così non tanto le incongruenze quanto in che modo sono stati gestiti i singoli passi, come vengono rappresentati i demoni, quali dannati vengono incontrati e quali sono le loro pene.

Un'analisi distaccata e non accusatoria su questa animazione potrebbe essere utile per comprendere quindi qual è la percezione della *Commedia* nel XXI secolo. Il confronto con gli inizi della cinematografia rende esplicito un grande mutamento: nel 1911, con pochi effetti speciali e senza l'aiuto del sonoro, ci si è "limitati" a seguire fedelmente l'opera. Cento anni dopo, con abilità tecnologiche sviluppate, il risultato è quello di una noia per la conformità ai canoni, per l'aderenza all'opera adattata, per tutto ciò che si potrebbe chiamare tradizionale. Un secolo di esperienze cinematografiche a fianco della *Divina Commedia* ha portato quindi alla ricerca di nuove e trasgressive possibilità di rappresentazione, che faranno certamente dividere il pubblico, come è sempre stato per

ogni innovazione. Con la differenza che probabilmente in questo caso, come è accaduto anche per il fumetto, dal quale il genere di questo film deriva, la spinta innovatrice proviene “dal basso”: non è l’élite culturale ad approvare questo mutamento, ma la disomogenea massa di appassionati.

Per quanto riguarda l’episodio del Conte Ugolino, come è risultato dal riassunto, non è preso in considerazione da *Dante’s Inferno: an animated epic*. La scelta, benché situata all’interno di innumerevoli incongruenze, non risulta facilmente comprensibile. Altri canti sono stati modificati per rendere il viaggio del Dante crociato più truculento, crudo, al limite dell’horror. Ugolino che rode il teschio dell’arcivescovo si sarebbe situato alla perfezione in quest’ottica, senza rendere necessarie fantasiose variazioni della vicenda: eppure la scelta dei registi è stata quella di presentare la metà meno celebre del XXXIII canto. Dante incontra infatti un dannato dagli occhi pieni di lacrime ghiacciate. In realtà questa scena occupa solo un paio di minuti e non viene fatto il nome del peccatore. Perciò una delle scene più raccapriccianti e crude della *Divina Commedia*, in un’animazione che pone l’accento proprio su queste caratteristiche, viene inspiegabilmente omessa. Questo è il destino di Ugolino: nel 1911 aveva ottenuto un largo spazio ed era stato egregiamente rappresentato, inaugurando la tendenza di raffigurazioni sanguinolente e ricche di orrore che è stata individuata nella pittura del XX secolo. Nel 2010 la sua storia viene deliberatamente taciuta: solo nella porta di Rodin rimane una testimonianza della sua presenza nell’Inferno di questo film.

A mio parere questa omissione è dettata dalla volontà di non soffermarsi sugli episodi più conosciuti della cantica, per lasciare più spazio alla fantasia degli autori. Oltre a Ugolino mancano infatti Paolo e Francesca e Ulisse, mentre Pier delle Vigne è sostituito con la madre di Dante. Questo film sembra voler dire che, per trattare ancora di questi argomenti mantenendo vivo l’interesse, bisogna addentrarsi in vie non ancora battute ed eventualmente tracciarne di nuove.

§.3 *Uccellacci e uccellini*

Come l'introduzione di questo capitolo ha già accennato, questo film del 1966, scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini e prodotto da Alfredo Bini, non è assolutamente ispirato alla *Divina Commedia*. Le stesse parole del regista testimoniano quale sia il tema principale: «Mai ho scelto per tema di un film un soggetto così difficile: la crisi del marxismo della Resistenza e degli anni Cinquanta, poeticamente situata prima della morte di Togliatti, subita e vissuta, dall'interno, da un marxista, che non è tuttavia disposto a credere che il marxismo sia finito». In effetti il film racconta della passeggiata nella periferia di Roma di due personaggi, padre e figlio, interpretati da Totò e da Ninetto Davoli e chiamati Totò e Ninetto anche nel film, con cognome Innocenti. Durante la camminata incontrano un corvo parlante e saccente, che racconta loro una storiella. In questa narrazione Frate Ciccillo (Totò) e Frate Ninetto (Davoli) sono inviati da San Francesco d'Assisi a evangelizzare falchetti e passerotti e ad insegnare loro l'amore di Dio. Chiusa questa parentesi, i tre compagni di viaggio incontrano dei proprietari terrieri che li scacciano a colpi di fucile dalla loro terra. In seguito si recano in casa di una famiglia in condizione precarie, dove Totò si comporta da tiranno intimando loro di abbandonare l'abitazione. Separatisi da essi, un nuovo incontro si svolge con un gruppo di teatranti itineranti che non riescono a far partire la loro Cadillac. Dopo aver cercato invano di aiutarli e aver assistito ad un loro spettacolo, Totò e Ninetto cercano di allontanarsi dal corvo chiacchierone, ma vengono presto raggiunti. Si trovano quindi nel mezzo del "primo convegno dei dentisti dantisti" e vengono assaliti dai cani di un potente uomo d'affari a cui Totò deve dei soldi. Dopo aver assistito ai funerali di Palmiro Togliatti ed essere andati, prima il padre, poi il figlio, con una prostituta trovata per strada, il film si conclude con un banchetto dei due protagonisti: essi decidono di sbarazzarsi del fastidioso volatile che per tutto il giorno li ha importunati con il suo noioso vociare.

Riassunta la trama, la presenza di questo film nell'analisi in corso potrebbe sembrare fuori luogo. In realtà alcune scene sembrano essere state influenzate dalla *Divina Commedia* ed in particolare dalla vicenda del Conte Ugolino.

In ordine di apparizione, la prima di esse è nella seconda metà del film: si tratta dell'episodio girato all'interno del cascinale di campagna mezzo diroccato, in cui Totò, irremovibile, minaccia la povera donna di togliere alla famiglia quel terreno. La situazione che si delinea ha troppe somiglianze con il canto infernale per essere casuale. Inizialmente, fuori dall'abitazione, Totò urla: "Non c'è nessuno in questa casa? Siete tutti morti?" e ancora "Dove vi siete cacciati, morti di fame?". Frasi, queste, che si riveleranno essere non lontane dalla realtà, mentre già cominciano a far pensare a dei collegamenti con il XXXIII canto. Una donna li invita allora a non urlare e ad entrare. Lo scenario all'interno è tragico: un uomo siede, silenzioso, con gli occhi fissi, alienato, senza far mai parola, come un nuovo Conte Ugolino. Dal lato sinistro proviene la luce del sole: c'è una finestrella, un «breve pertugio» si potrebbe dire, che illumina la stanza. Sembrerebbe di assistere alla trasposizione cinematografica di un'illustrazione di Dorè o di altri artisti del XVIII e XIX secolo. Ad un tratto, dall'alto, giungono delle voci infantili: sono i figli, spiega la donna, che da quattro giorni non toccano cibo, dal momento che la madre fa loro pensare che sia ancora notte. Ma Totò non vuole sentire storie, sarà quel che sarà. Così i tre viaggiatori escono di casa, mentre il corvo parlante intima a Totò: "Attento che un pesce grosso non mangi voi". Si potrebbe allora pensare che il corvo insinui che, anche se si comporta in questo modo sentendosi al sicuro, un giorno anche Totò, come l'arcivescovo Ruggeri, potrebbe sentirsi addentare da qualcuno sopra di lui. Dopo la loro partenza, concludendo in modo tragico l'episodio, l'uomo si alza dalla sua postazione e si siede a tavola. La scena si conclude con il suo pasto: un nido di rondine, la cui forma concava potrebbe far pensare ad un cranio umano.

La seconda volta che l'influenza della vicenda del Conte Ugolino sembra trapelare da una trama insospettabile giunge poco dopo. Appena dipartitisi dal cascinale della povera famiglia, i viaggiatori incontrano un gruppo di teatranti. Quando anche questo episodio si conclude, Totò e Ninetto cercano di fuggire dal corvo, ma da esso raggiunti e mentre ancora si sente il suo discorso in sottofondo, i tre si trovano davanti ad un furgoncino. Dei nastri su di esso portano la scritta "primo convegno dei dentisti dantisti". Si addentrano allora in una ricca abitazione in cui una saccente compagnia discute di temi letterari e danteschi. Totò, sempre seguito fedelmente dal figlio Ninetto, è qui alla

ricerca del “signor ingegnere”, a cui deve dei soldi che, però, non ha. Entrati in una stanza lussuosa, sentono dei latrati e vengono assaliti da due cani feroci che li atterrano e li tengono bloccati sul pavimento. Terrorizzato dal loro ringhiare Ninetto si lamenta; per tutta risposta il padre gli dice che “questa è un’usanza dei signori”. Come una caccia, dunque: il grande signor ingegnere, il pesce grosso a cui il corvo aveva accennato poco prima, si preparava per il suo sport, la sua usanza, dopo che «s’aveva messi dinanzi da la fronte» i feroci cani. Ninetto non si capacita della situazione e come un bambino chiede: “Che c’entro io con sti signori?”. La risposta di Totò chiude tristemente la questione, condannando Ninetto, come fosse un nuovo Anselmuccio, al suo stesso destino: “Se c’entra tuo padre, c’entri pure te”. Lo spettatore compiangere la sorte di Ninetto come compiangere quella dei lupicini vittime della caccia, dei figlioli di Ugolino, costretti a morire di fame a causa delle colpe del padre. Per quali e quanto gravi siano queste colpe, non è accettabile che paghino con la vita un peccato che non hanno commesso. «Innocenti facea l’età novella», tanto i figlioli di Ugolino quanto il povero Ninetto, che di cognome nel film fa proprio Innocenti. La scena si conclude con l’arrivo del signore, che comportandosi come poco prima si era comportato Totò con la povera famiglia, non vuole sentire scuse. Non ha problemi, dice, a farli finire in galera senza tanti complimenti. Sul suono dei corni da caccia, l’episodio si chiude.

Fatta questa analisi, le somiglianze ed i rimandi al XXXIII canto dell’Inferno risultano essere numerosi in entrambe le scene. Potrebbero essere considerati casuali, ma vista la loro evidenza è il caso di considerarli come risultati di una forte influenza dantesca. Si consideri anche l’atto di crudeltà finale del film, in cui padre e figlio, stanchi delle sue chiacchiere, si mangiano il corvo che per tutto il giorno, come fosse un essere umano, aveva camminato e colloquiato con loro. Dopo questa azione carnivora compaiono i titoli di coda.

Il film *Uccellacci e uccellini*, come già detto, uscì nel 1966: a metà strada esatta fra *L’Inferno* del 1911 e *Dante’s Inferno: an animated epic* del 2010. E in una situazione mediana rispetto alle altre due opere prese in considerazione si situa in effetti, in questa realizzazione, anche il ruolo della vicenda di Ugolino.

Ad inizio secolo sia la cantica infernale sia, in essa, il XXXIII canto, vengono rappresentati in modo estremamente fedele e preciso in ogni dettaglio. Non ci si vuole discostare da quanto si trova scritto nell'opera di riferimento: nulla di nuovo e di diverso viene presentato. Cinquant'anni dopo la situazione è già cambiata. La prima metà del XX secolo ha visto numerosissimi tentativi di rappresentazione del testo dantesco, dalle trasposizioni più o meno fedeli, alle semplici citazioni, ad opere interamente dedicate a singoli personaggi presenti nella *Commedia*. Osservando la tendenza che gradualmente prende piede nella seconda metà del secolo, sembra farsi largo una certa stanchezza per questo tipo di rappresentazioni. In termini numerici le trasposizioni diminuiscono notevolmente, mentre l'influenza dantesca, lungi dallo scomparire del tutto, si può leggere nella filigrana dei film di questa epoca. Citazioni, riferimenti, scene che denotano un'influenza certa di alcuni passi della *Divina Commedia*. *Uccellacci e uccellini* offre un esempio significativo di questa tendenza: la trama del film, come le intenzioni e le ideologie principali che lo abitano, sono lontane da qualsiasi parentela con la *Commedia*. Al suo interno, tuttavia, senza alcuna esplicita indicazione, la vicenda di Ugolino fa capolino in due scene, dimostrando che l'interesse per essa è ancora vivo, anche se coperto da uno strato di polvere.

Il declino, però, non si ferma. Gli ultimi anni del XX secolo e i primi di quello successivo restituiscono l'immagine di una stanchezza ancora maggiore, di una noia per le solite vie, percorse più e più volte. Si respira la volontà di uscire dai binari oppure di non percorrerli del tutto. Che sia rifiuto della tradizione o paura di confrontarsi con un tema così complicato, il risultato non cambia. Le poche trasposizioni cinematografiche degli ultimi vent'anni rispondono ad un unico imperativo: discostarsi da ciò che è tradizionale. La *Divina Commedia* riesce a ripresentarsi solo sotto forma di citazioni e riferimenti oppure di videogiochi e film d'animazione, come l'esempio considerato di *Dante's Inferno: an animated epic*.

Risulterà chiara a questo punto la scelta di questi tre film considerati esemplari per individuare il percorso seguito dalla *Divina Commedia* di Dante Alighieri, lungo la storia della cinematografia, con un occhio particolare per la trasposizione del XXXIII canto dell'*Inferno*. Il Conte Ugolino ha subito la stessa sorte dell'opera in cui è contenuto, ma come dimostra *Uccellacci e uccellini*, è riuscito a entrare

nell'immaginario collettivo. Quando ci si accosta a certi temi, anche se il suo nome non viene esplicitamente citato, la nostra mente rimanda subito alla sua triste storia.

Bibliografia

- A.A.V.V., *Dante, cinema and television*, (a cura di) Amilcare Iannucci, University of Toronto Press, Toronto, 2004.
- BOITANI P., *Dante e il suo futuro*, Storia e Letteratura, Roma, 2013.
- BUSETTO N., *Saggi di varia psicologia dantesca: contributo allo studio delle relazioni di Dante con Alberto Magno e con san Tommaso*, Passerini, Prato, 1905.
- CECCHI E., SAPEGNO N., *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1965.
- DE SANCTIS F., *Saggi critici*, Laterza, Bari-Roma, 1979.
- DE SANCTIS F., *Storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino, 1958.
- DONATI L., *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, in *La bibliofilia*, III (1960), pp. 205-289.
- DRAPER J.D., PAPET E., *The passions of Jean-Baptiste Carpeaux*, Yale University Press, New Haven, 2014.
- FERRI E., *Dante e la psicologia criminale: a proposito del conte Ugolino*, Biblioteca de L'eloquenza, Roma, 1927.
- FREZZOTTI S. (a cura di), *Attraverso Rodin*, Mondadori Electa, Milano, 2014.
- MALLEGNI F., CECCARELLI LEMUT M. L., *Il conte Ugolino di Donoratico tra antropologia e storia*, Plus, Pisa, 2003.
- MORVIDI L., *Figure infernali dantesche*, Eurograph, Viterbo, 1977.
- PETRUCCI A., *Di alcune illustrazioni della Divina Commedia*, in *Accademie e biblioteche*, XV (1940), pp.49-54.
- RAMAT R., *Il mito di Firenze e altri saggi danteschi*, D'Anna Editore, Messina-Firenze, 1976.
- RATI G. (a cura di), *Inferno*, Bulzoni Editore, Roma, 2006.

RUMBLE P., *Dopo Tanto Veder: Pasolini's Dante after the disappearance of the fireflies*, in *Dante, Cinema, and Television*, University of Toronto Press, Toronto 2004, pp. 153-165.

LESPERANCE G., *Beginning to think about Salò*, in *Dante, Cinema, and Television*, University of Toronto Press, Toronto 2004, pp. 97-105.

BRUNETTA G. PIERO, *Padre Dante che sei nel cinema*, in *Dante nel cinema*, Longo Editore, Ravenna 1995, pp. 21-28.

WAGSTAFF C., *Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone*, in *Dante nel cinema*, Longo Editore, Ravenna 1995, pp. 35-43.

IANNUCCI AMILCARE A., *From Dante's Inferno to Dante's Peak the influence of Dante on Film*, in *Forum Italicum*, Stony Brook 1998, vol. XXXII, n. 1, Spring, pp. 5-35.

Sitografia

www.animenewsnetwork.com

www.danteilcinema.com

www.domenicoludovico.com

www.enricoguerrini.it

www.guerrinobardeggia.it

www.kuenstlerleben-in-Rom.de

www.laertemilani-scultore.it

www.musee-orsay.fr

www.musee-rodin.fr

www.museiarte.brescia.it

www.oderzocultura.it

www.tate.org.uk