



# UNIVERSITÀ DI PISA

DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ E FORME DEL SAPERE

Corso di laurea in *Scienze dei Beni Culturali*

**Dante, la Shoah e l'arte contemporanea:**  
**un'ipotesi di lavoro, un sondaggio preliminare**

Candidata:

Jenny Palermo

Primo relatore:

Prof.ssa Marina Riccucci

Secondo relatore:

Prof. Mattia Patti

A.A. 2019-2020

Sessione di laurea

III appello 2021



*Ai miei nonni Anna e Amos,  
che vivranno per sempre nel mio cuore.  
Con immenso affetto,  
Jenny*

## INDICE

Introduzione.....	pag. 6
<b>Capitolo 1 <i>L’Inferno di Peter Greenaway</i>.....</b>	<b>pag. 9</b>
I.    Premessa.....	pag. 9
II.   Un’opera di <i>television-art</i> .....	pag. 11
III.  La proiezione della <i>Commedia</i> nella contemporaneità.....	pag. 15
IV.  L’infernale ossessione di Peter Greenaway.....	pag. 19
V.    I commenti di James Thomphson e i paralleli tra l’Olocausto e l’Inferno dantesco.....	pag. 20
<b>Capitolo 2 <i>Il Dante di Guttuso</i>.....</b>	<b>pag. 26</b>
I.    Premessa.....	pag. 26
II.   L’arte italiana dal gruppo <i>Novecento</i> al <i>Fronte Nuovo</i> .....	pag. 26
III.  L’esperienza di Guttuso tra arte e impegno politico ed etico.....	pag. 32
IV.  Il Dante di Guttuso, un messaggio universale.....	pag. 40
<b>Capitolo 3 <i>La Selva Oscura: (per capire) le ragioni di una mostra recente sulla Shoah</i>.....</b>	<b>pag. 46</b>
I.    Premessa.....	pag. 46
II.   L’intervista a Margherita Fontanesi.....	pag. 47
III.  Conclusioni.....	pag. 53
<b>Capitolo 4 <i>La Porte de l’Enfer</i> di Auguste Rodin e i Memoriali del cimitero di Père Lachaise.....</b>	<b>pag. 55</b>
I.    Premessa.....	pag. 55
II. <i>La Porte de l’Enfer</i> : un progetto laborioso e interminabile.....	pag. 56
III.  L’influenza di Dante sull’opera di Rodin.....	pag. 61

IV. La relazione tra i memoriali di Père Lachaise e la <i>Porta dell'Inferno</i> : un'ipotesi.....	pag. 62
Bibliografia e sitografia.....	pag. 69
Ringraziamenti.....	pag. 72

## INTRODUZIONE

Durante il primo anno accademico del corso di laurea triennale in *Scienze dei Beni Culturali*, seguendo il corso di *Letteratura italiana* tenuto dalla Professoressa Marina Riccucci, ho partecipato a un seminario nel quale sono venuta a conoscenza di una ricerca portata avanti dalla docente stessa: il progetto *Voci dall'Inferno*. Alla base di questa ricerca sta, come Riccucci ha spiegato in un articolo recente uscito sulla rivista *Italianistica*, un dato oggettivo che si ricava dalla lettura delle testimonianze, letterarie, ma anche non letterarie, dei sopravvissuti ai Lager nazisti: i superstiti associano tutti l'esperienza della deportazione a un Inferno, ma non a un Inferno generico: spesso le parole con cui gli ex-deportati raccontano la crudele quotidianità all'interno dei campi di sterminio, sono parole attinte dall'*Inferno* di Dante. Questo avviene, come afferma Riccucci «quasi in virtù di un automatismo», per cui a ricorrere all'immaginario infernale dantesco, sono tutti, indistintamente tutti, indipendentemente dal loro livello di istruzione: «perché si attinge a Dante come a un patrimonio linguistico collettivo, senza ambizioni letterarie, in nome dell'urgenza di trovare un codice, le parole, appunto»<sup>1</sup>. Proprio dal patrimonio linguistico dantesco, i testimoni sopravvissuti ai lager, hanno spesso attinto le parole per cercare di descrivere l'indescrivibile.

Ora, la correlazione *Inferno* (dantesco)-Lager è riscontrabile anche in alcuni passaggi di importantissime opere appartenenti alla letteratura della Shoah: in *Se questo è un uomo* di Primo Levi, per fare un solo esempio, opera nella quale l'autore, in varie occasioni, ricorre all'analogia tra l'immaginario infernale dantesco e alcuni eventi legati alla sua condizione di prigioniero ad Auschwitz. Levi infatti, citando e/o alludendo a passi dell'*Inferno*, va a creare una vera e propria trama di evocazioni dantesche<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Autore non pervenuto, *Shoah: per raccontare l'inferno si usa Dante. Nel ricordo del lager, il lessico del poeta*, in «la Nazione» Pisa, 2019, pp. 1 – MARINA RICCUCCI, SARA CALDERINI, *L'ineffabilità della nefandezza: Dante 'per dire' il lager. Un sondaggio preliminare nelle testimonianze non letterarie*, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2020.

<sup>2</sup> Nel primo capitolo di *Se questo è un uomo*, intitolato *Il viaggio*, l'autore a un certo punto racconta del tragitto in autocarro che condurrà lui e i suoi compagni ad Auschwitz. Sull'autocarro è presente un soldato tedesco, che Levi descrive come un «caronte» che anziché gridare «guai a voi anime prave» (Inf., III, 82) chiede cortesemente ai deportati di cedergli orologi e denaro perché dopo non serviranno più loro. Si cita da PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, postfazione di Cesare Segre, 2014.

L'argomento mi ha colpita profondamente, al punto tale che ho cominciato a riflettere e quindi a scegliere di fare un'indagine sul terreno dell'arte contemporanea. Sono partita da una congettura.

Con la presente tesi si intende porre le basi per lo sviluppo di un'ipotesi, ovvero verificare quanto l'arte del secondo dopoguerra sia debitrice a Dante e, nello specifico, se e quanto Dante abbia influenzato la rappresentazione iconografica dei fatti e degli eventi della Seconda Guerra Mondiale, tragedia della Shoah inclusa. La tesi, trattandosi di un sondaggio preliminare, è il frutto di un lavoro di ricerca la cui difficoltà principale è stata la pressoché totale assenza di bibliografia: la qual cosa, a sua volta, mi ha portato a optare per l'individuazione di quattro casi-studio: a ciascuno di questi casi è dedicato un capitolo della tesi.

Nel primo capitolo è stata analizzata l'opera nata dalla collaborazione tra il regista Peter Greenaway e l'artista Tom Phillips, *A TV Dante: The Inferno*, la mini serie tv che fu trasmessa nel 1900 dall'emittente televisiva britannica *Channel Four*. *A TV Dante* rappresenta, nell'ambito della video-arte e della television-art, una significativa novità, oltre a essere un'opera che suggerisce una chiave di interpretazione della *Divina Commedia*, e in particolare dell'*Inferno*, quale testo proiettato/proiettabile in una dimensione contemporanea. Quest'ultimo aspetto si è rivelato fondamentale nella prospettiva di indagine della mia tesi: nell'ultimo paragrafo del primo capitolo ho infatti messo in evidenza come i commenti dello psicologo James Thompson alla condizione dei prigionieri nei campi di sterminio, riflettano e confermino l'ipotesi di partenza, dato che espressamente instaurano una analogia tra le condizioni dei deportati e dei prigionieri nei campi di sterminio nazisti e le anime dei dannati nell'*Inferno* di Dante.

Il secondo capitolo si apre con un'introduzione sull'arte italiana nell'arco di tempo che va dagli anni immediatamente precedenti al secondo conflitto mondiale fino a quelli del secondo dopoguerra: quindi l'attenzione è stata focalizzata sul percorso artistico di Renato Guttuso. Guttuso nel 1970 pubblicherà con Mondadori una serie di illustrazioni sulla *Divina Commedia*, conosciute come *Il Dante di Guttuso*. La suddetta raccolta rappresenta un capitolo della tradizione illustrativa secolare della *Commedia*. Nelle tavole di Guttuso tantissimi sono i riferimenti alla contemporaneità, intesa come vissuto dall'artista stesso, ma anche come insieme di fatti e circostanze storiche del secondo Novecento.

Il terzo capitolo è la trascrizione dell'intervista che ho fatto il 19 marzo 2021 alla curatrice d'arte Margherita Fontanesi, che, nel 2015 ha organizzato la mostra *La Selva Oscura*, la quale si è tenuta presso il museo *Il Correggio* dal 17 gennaio al 15 febbraio di quello stesso anno, in occasione del settantesimo anniversario della liberazione del campo di concentramento di Auschwitz. Mi interessava capire le motivazioni che avevano spinto la dottoressa Fontanesi a curare questa mostra: volevo conoscere il nesso tra il sintagma *selva oscura* che Dante usa nel v. 2 del primo canto dell'*Inferno* e il 'contenuto' dell'esposizione.

Nel quarto e ultimo capitolo è avanzata un'ipotesi riguardo alla possibile correlazione tra due Memoriali della Shoah presenti nel cimitero parigino di Père Lachaise e la celeberrima *Porte de l'Enfer* di Auguste Rodin che è stata propedeuticamente analizzata nei primi paragrafi del capitolo (nei quali mi soffermo per trattare dell'influenza che la *Divina Commedia* di Dante Alighieri ha esercitato sull'opera di Rodin). Certe affinità tra le tre opere, soprattutto a livello stilistico e a livello del trattamento materico delle varie sculture, mi hanno portata a chiedermi se la correlazione tra i Memoriali parigini e la *Porte de l'Enfer* tanto direttamente influenzata dall'*Inferno* dantesco sia spiegabile e abbia la sua genesi proprio in Dante. Su Rodin la bibliografia è imponente: ma sui due Memoriali pressoché nulla: motivo, questo, per cui quanto affermo in questo capitolo finale è davvero qualificabile come mera congettura.



## CAPITOLO 1

### *L'Inferno di Peter Greenaway*

#### **I. Premessa**

Il tentativo di Peter Greenaway rappresenta, senza dubbio, una delle soluzioni più originali e discusse dell'adattamento del poema di Dante alla realtà delle sperimentazioni video nonché a quella della scena televisiva.

*A TV Dante: The Inferno* è una mini serie TV, non conclusa, formata da otto episodi (ciascuno dei quali corrisponde a un canto dell'*Inferno*: della prima cantica della *Commedia* vengono restituiti i canti I-VIII) e realizzata per l'emittente televisiva britannica *Channel Four* (fig.1).

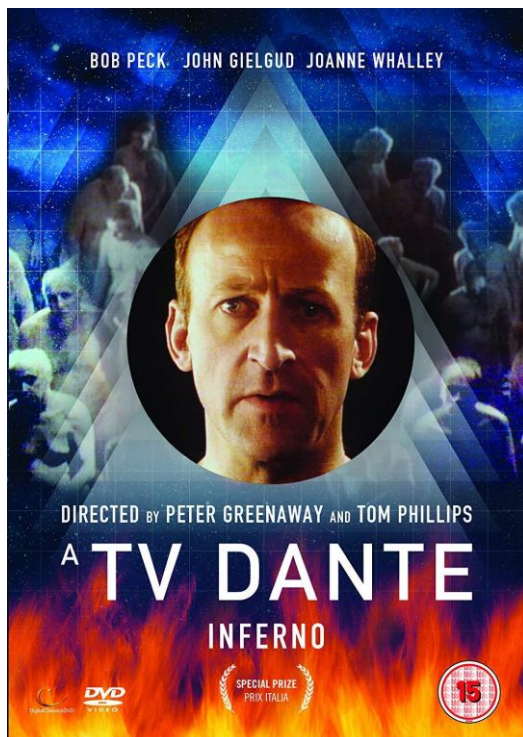


Fig. 1: copertina di *A TV Dante: Inferno*. Fonte: Wikipedia.

Essa venne trasmessa in Inghilterra nel luglio del 1990 e fu il frutto di una collaborazione tra il regista Peter Greenaway e Tom Phillips, pittore, film-maker e traduttore in inglese moderno della *Divina Commedia*. Quest'ultimo nel 1983 aveva realizzato una sua interpretazione dell'*Inferno* dantesco attraverso delle personalissime illustrazioni: esse

destarono un forte interesse in Greenaway, al punto da fargli decidere di coinvolgere anche Phillips nell'ambizioso progetto che stava elaborando. Fu così che nel 1984 venne girato l'episodio pilota di *A TV Dante*.

Questa prima puntata 'tratta' il canto quinto dell'*Inferno*, il quale racconta del passaggio di Dante nel secondo cerchio della voragine infernale, luogo dove vengono puniti i lussuriosi. L'episodio pilota riscosse un sincero apprezzamento tra gli specialisti del settore che infatti incoraggiarono e sollecitarono la produzione di una serie completa<sup>3</sup>. L'idea di un Dante per il piccolo schermo venne pensata da Michael Kustow, capo editore della sezione artistica di *Channel Four*: anch'egli restò fortemente colpito dalle illustrazioni della *Commedia* del poliedrico Phillips.

Il progetto originale prevedeva la riduzione dell'intera prima cantica: ma l'operazione non venne mai portata a termine. Nel 1991, la serie televisiva, che ebbe un riscontro a dir poco disastroso da parte del pubblico, fu sospesa: *Channel Four* si vide costretta ad abbandonare l'ambizioso progetto di Greenaway e Phillips.

Il cineasta cileno Raul Ruiz, nel 1992, tentò di proseguire la serie reinterpretandola secondo uno stile tutto suo, senza punti in comune con l'opera greenawayana, ma riuscì ad arrivare soltanto al XIV canto dell'*Inferno*: il lavoro di Ruiz ricevette le stesse critiche di quello di Greenaway<sup>4</sup>.

Il lavoro di quest'ultimo, infatti, venne giudicato deludente da parte del pubblico che si era aspettato un adattamento cinematografico della *Commedia* molto più fedele rispetto al testo dantesco: è noto che soddisfare le aspettative degli spettatori in questo senso si è sempre rivelato qualcosa di inattuabile a causa della complessità strutturale e narrativa del poema, e a causa, anche, della quantità di storie, di personaggi, di temi e di luoghi d'azione. Le aspettative del pubblico, per quanto riguarda la cinematografia sulla *Divina Commedia*, sono da sempre troppo elevate. Per quanto riguarda il tentativo di Ruiz, autore di un cinema criptico-visionario, esso fu giudicato esperimento troppo eccentrico: l'attualizzazione del viaggio di Dante tra le anime perdute in un'odierna ambientazione cilena aveva finito per produrre un risultato piuttosto confusionario. Quel lavoro attirò soltanto indifferenza e giudizi negativi, anche da parte della critica: che invece, lo abbiamo detto, aveva accolto favorevolmente l'esperimento di Greenaway. Non solo: A

---

<sup>3</sup> Cfr. GIUSEPPE D'ERRICO, *L'infernale ossessione di Peter Greenaway*, in «Dante», 9 (2012), p. 91.

<sup>4</sup> Cfr. *Ibidem*.

*TV Dante* ottenne anche diversi riconoscimenti e premi della critica, tra i quali il Premio speciale *Prix Italia*.

## **II. Un'opera di television-art**

La televisione inizia a svilupparsi negli anni Trenta del Novecento e, esattamente come la radio, nasce come fenomeno di trasmissione in tempo reale di un segnale da una stazione emittente agli apparecchi riceventi. La grande novità della televisione fu appunto l'uso della diretta, caratteristica mancante nel cinema, che si basava, invece, sul supporto della pellicola sulla quale scorrono i fotogrammi. Inizialmente però non era possibile registrare le trasmissioni, esigenza che si impose ben presto a causa del rapido sviluppo della tecnologia televisiva: era infatti impensabile creare dei palinsesti fatti solo da programmi in diretta. La svolta avvenne nel 1956, quando l'azienda americana *Ampex* cominciò a produrre il nastro magnetico, inizialmente molto ingombrante, grazie al quale fu possibile registrare le riprese in diretta<sup>5</sup>. Con questa invenzione le industrie pensarono di miniaturizzare il nastro magnetico al fine di realizzare delle videocamere portatili a uso personale su cui creare un *business*: siamo di fronte alla nascita della tecnologia video. Il video veniva utilizzato prevalentemente a fini documentaristici, di sperimentazione artistica, ma anche di controinformazione: l'esplorazione della tecnologia video determinò la scoperta di una vastissima gamma di effetti che l'immagine elettronica è poi stata in grado di offrire<sup>6</sup>. «Il linguaggio del video non è stato esplorato solo in antitesi alla tv, ma anche al suo interno; anzi, proprio alcune emittenti radiotelevisive hanno ospitato e incoraggiato programmi "sperimentali"»<sup>7</sup>: proprio come nel caso di *Channel Four* con *A TV Dante*. I primi casi di dialogo tra le emittenti televisive e il video indipendente risalgono agli anni ottanta durante i quali «ci fu uno scambio di idee e procedimenti: la videoarte si apre a una nuova sperimentazione meno astratta [...] alcune televisioni dedicano una parte della propria programmazione a esperimenti "di prestigio" o a forme e linguaggi che attirino un pubblico colto e interessato all'arte»<sup>8</sup>. Questo, dal punto di

---

<sup>5</sup> Cfr. ALESSANDRO AMADUCCI, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, Edizioni Kaplan, 2014, p. 1-10.

<sup>6</sup> Cfr. SANDRA LISCHI, *Il linguaggio del video*, Roma, Carocci, 2005, pp. 26-28.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 58.

vista del video indipendente, accadde per un motivo ben preciso: l'obiettivo era quello di creare qualcosa di più narrativo. Il fine ultimo infatti era quello di arrivare a un pubblico più vasto e di non doversi limitare a creare prodotti apprezzabili soltanto negli ambiti dei festival e delle rassegne dedicate. Proprio in questi anni stava emergendo una nuova rete inglese, *Channel Four*, un *network* commerciale che nacque ufficialmente nel 1982 e che finì per affiancare la storica BBC. Sin dalla sua fondazione, *Channel Four* fu tenuta a devolvere una parte dei suoi utili pubblicitari proprio alla sperimentazione, al fine di promuovere artisti, opere e serie concepite espressamente per la diffusione televisiva<sup>9</sup>.

Tra i più celebri programmi di *Channel Four*, troviamo proprio *A TV Dante*, serie che rivestì un'importanza fondamentale dal punto di vista dell'esplorazione dell'immagine elettronica e delle sue possibilità: l'opera ancora oggi rappresenta uno dei riadattamenti, in chiave video-artistico-sperimentale, più riusciti di sempre. «Greenaway ha dichiarato in varie occasioni che questo suo approccio con il medium televisivo gli ha dato modo di cominciare a esplorare in tutte le sue possibilità il linguaggio consentito dalle tecnologie elettroniche, di indagarne le differenze con il cinema, di ricorrere a un ventaglio di risorse abitualmente non pienamente sondate dal mezzo stesso»<sup>10</sup>. Le puntate, della durata di circa dieci minuti ciascuna, sono state realizzate utilizzando tutta una gamma di effetti che l'immagine elettronica è stata in grado di offrire, come sovrimpressioni, grafiche animate, riferimenti pittorici e letterari, intarsi, immagini d'archivio a riprese dal vero e la comparsa di esperti<sup>11</sup>, ognuno ripreso in *chroma key* e con uno sfondo congruo alla spiegazione del testo dantesco, talvolta con la presenza di correlazioni molto particolari (come nel caso dell'intervento dello psicologo James Thompson di cui dirò tra poco).

Gli attori recitano il testo dantesco in traduzione inglese, volgendo il loro sguardo in macchina, circondati da uno sfondo nero. Greenaway riprese inoltre la tecnica, utilizzata anche in altri suoi film, come *L'ultima tempesta* (1991) e *I racconti del cuscino* (1996), del Paintbox<sup>12</sup> elettronico per la sovrapposizione di testi o di altri elementi grafici sull'immagine. Il regista scelse in particolare di esplorare le possibilità del montaggio elettronico soprattutto al fine di sperimentare vari modi di impaginazione del quadro. La

---

<sup>9</sup> Cfr. LISCHI, 2005.

<sup>10</sup> SANDRA LISCHI, *Visioni elettroniche, l'oltre del cinema e l'arte del video*, Venezia, Marsilio, 2001 83.

<sup>11</sup> Cfr. LISCHI, 2005.

<sup>12</sup> Il Paintbox è uno strumento elettronico dotato di tavolozza e serve per fare una pittura digitale.

serie è trattata come un vero e proprio *libro in movimento*<sup>13</sup> e include le spiegazioni dei passaggi più difficili del testo dantesco, i commenti e la messa in scena della vicenda contemporaneamente. Importanti dal punto di vista della complessità e dell'originalità del lavoro firmato Greenaway-Phillips, è tutta una serie di raffinati riferimenti presentati sotto forma di simboli semplici e diretti, proposti per rendere la *Divina Commedia* più comprensibile anche a un pubblico televisivo, largamente composto da persone non esperte in materia. Un esempio di quanto appena detto è il triangolo, simbolo del divino, il quale se, rovesciato in modo da avere la punta rivolta verso il basso, diviene l'emblema del maligno, ovvero la divinità capovolta<sup>14</sup>. Il triangolo rovesciato richiama inoltre la forma fisica dell'Inferno descritto da Dante: una voragine conica. Il triangolo viene utilizzato, per esempio nel terzo episodio, sopra l'immagine della porta dell'Inferno, a indicare la giustizia divina, mentre il triangolo rovesciato lo troviamo nel V canto-episodio usato per la figura di Minosse, giudice infernale che indica ai dannati a quale cerchio sono destinati. Le figure geometriche dei cerchi rimandano invece ai cieli del *Paradiso* (fig. 2), ma in alcuni casi anche ai cerchi e ai gironi infernali. Altri rimandi particolari vengono restituiti dall'utilizzo delle immagini di repertorio riprese da documentari sulle catastrofi naturali o da foto o riprese di alcuni importanti eventi della storia del Novecento, come per esempio l'esplosione della bomba atomica o i discorsi di Mussolini: gli uni e gli altri servirono al regista britannico sia per attualizzare la

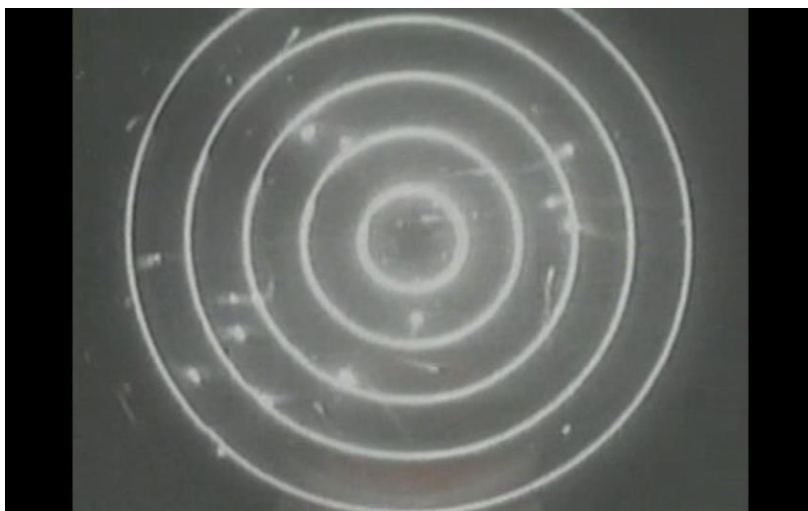


Figura 2, i cerchi concentrici che simboleggiano i cieli del Paradiso dantesco. Fonte: *A TV Dante: Inferno*, serie tv diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips.

<sup>13</sup> La definizione è in ALESSANDRO AMADUCCI, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, Edizioni Kaplan, 2014, p. 170.

<sup>14</sup> Cfr. ALESSANDRO AMADUCCI, *A TV Dante. The inferno di Peter Greenaway e Tom Phillips: la rappresentazione audiovisiva di un testo classico*, in *Dialoghi con Dante, riscritture e ricodificazioni della Commedia*, Torino, 2004, p.100.

*Commedia* sia per rendere al meglio la suggestione di determinati ambienti infernali. Altre immagini ancora provengono dagli studi medico-scientifici, come i batteri visti al microscopio (che servono a rappresentare lo stato di salute di Dante oppure a rappresentare il fatto che il male e il peccato sono qualcosa che proviene dall'interiorità degli esseri umani).

È importante notare che l'intera opera non si ispira soltanto alle illustrazioni della *Commedia* di Tom Phillips, ma è densa anche di rimandi all'arte di tutti i tempi. Paolo e Francesca del V canto-episodio evocano e richiamano *La cacciata di Adamo ed Eva* di Masaccio. Sono lampanti i riferimenti alla Body-Art per esempio, nel modo di rappresentare i corpi nudi dei dannati. Vi sono poi richiami alla serialità che caratterizza la Pop-Art nella serie di ritratti fotografici in bianco e nero (nella sigla di chiusura alla fine di ogni episodio). Sono molti, inoltre, i riferimenti al surrealismo e al cubismo, che risultano evidenti nelle immagini sfaccettate. Vi sono poi citazioni di Francis Bacon disseminate ovunque: un esempio lampante di questo richiamo lo troviamo nel Cerbero del sesto episodio (fig. 3), forse quello più *horror* della serie televisiva, che ricorda emblematicamente le devastazioni, le smorfie e i contorcimenti fisici visibili nelle opere di Bacon<sup>15</sup>.



Fig. 3: rappresentazione di Cerbero presente nel sesto episodio di *A TV Dante*. Rimando piuttosto esplicito alle opere dell'artista Francis Bacon, caratterizzate da smorfie e devastazioni del volto e del corpo. Fonte: *A TV Dante: Inferno*, serie tv diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips.

---

<sup>15</sup> Cfr. FABRIZIO LIBERTI, *L'Inferno di Peter Greenaway*, in «Cineforum», 1989, p.52.

Ridurre la prima cantica della *Commedia* a una mini serie tv ovviamente ne determinò alcune caratteristiche. In primo luogo, risultò necessaria una struttura a episodi, dove ogni episodio corrispondeva a un canto, aspetto che rese *A TV Dante* una serie adatta alla scansione settimanale: veniva così mandata in onda una puntata a settimana. La serie, tuttavia, trattandosi di un tentativo di riduzione della *Divina Commedia*, sarebbe potuta risultare difficile da seguire per il pubblico da casa che vedeva un episodio a settimana: per questo motivo il regista ebbe l'intuizione di inserire nel lavoro una serie di immagini (come il triangolo citato precedentemente) e suoni, da utilizzare come simboli per rappresentare determinati personaggi o ambientazioni. In questo modo gli spettatori avrebbero seguito più agevolmente *A TV Dante*. Tutta questa serie di elementi rappresentò sicuramente delle scelte che in qualche modo facilitarono l'operazione di "traduzione" da testo a opera video-televisiva. Si può notare inoltre che Greenaway, analogamente a Dante che scelse di usare la lingua volgare per arrivare a una schiera di lettori più ampia, decise di affidare il suo Inferno al potere mediatico della televisione. Si deve sottolineare inoltre che il cineasta britannico utilizzò tutti gli elementi sopracitati sia per discostarsi volutamente da una rappresentazione tradizionale dell'*Inferno* di Dante sia per l'impossibilità di restringere la materia dantesca a una mini serie televisiva sia per limiti di *budget* che l'emittente poteva mettere a disposizione. *A TV Dante* rappresenta un vero e proprio esperimento di video-arte, in grado di coinvolgere pittura, letteratura, fotografia, musica e storia.

Tutto ciò che viene restituito da Greenaway, nonostante possa risultare apparentemente confusionario, è in realtà studiato nei minimi dettagli. L'attenzione dello spettatore è messa a dura prova a causa della grande quantità di suggestioni, informazioni e rimandi presenti in questa serie televisiva, ma possiamo affermare che *A TV Dante* è senza dubbio un capolavoro della video-arte.

### **III. La proiezione della *Commedia* nella contemporaneità**

L'esito del lavoro rappresentò anche una vera e propria attualizzazione della materia infernale di Dante: il regista propose «un'amara riflessione sulla contemporaneità e sui mali che hanno segnato il Novecento generando morte e distruzione; il risultato è un flusso ininterrotto di immagini e sensazioni disturbanti, angosciose, apocalittiche, messe

in moto da un ingranaggio retorico inarrestabile, affidato totalmente alla percezione dello spettatore»<sup>16</sup>.

Gli episodi si aprono con le immagini di uno schermo radar e di un'ecografia medica: questi due oggetti, come ricorda D'Errico nel suo articolo *L'infernale ossessione di Peter Greenaway*<sup>17</sup>, hanno la funzione di analizzare gli spazi: nel primo caso, si tratta di uno spazio esterno mentre nel secondo, si tratta di uno interno, in comune hanno il monitoraggio dell'uomo stesso. Greenaway in questo modo vuole comunicarci qualcosa di molto significativo: l'Inferno che lo spettatore vedrà in questa serie televisiva non è un ambiente ultraterreno, bensì qualcosa che fa parte della nostra interiorità e che è accompagnato da ciò che ci circonda. L'Inferno è innanzitutto dentro di noi e di conseguenza è anche intorno a noi, come se la realtà esterna fosse uno specchio dell'interiorità umana.

Gli elementi della contemporaneità compaiono fin da subito, nell'episodio del primo canto, nel quale la *selva oscura* assume le sembianze di una fredda e frenetica metropoli, come se questo stesse a significare che lo smarrimento di Dante (e simbolicamente dell'uomo moderno) avvenisse proprio nella realtà contemporanea nella quale, fin troppo spesso, l'individuo perde la sua rilevanza. Il secondo episodio, che si basa sul secondo canto dell'*Inferno*, si concentra sulla volontà divina che spinge Dante a fare il suo viaggio nell'aldilà: in questo caso vengono presentate sullo schermo vecchie immagini di documentari attinenti il Vaticano e Papa Giovanni XXIII. Il terzo episodio si concentra sugli ignavi, presentati come anime nude tormentate e inseguite dagli insetti. Tra di loro Dante riconoscerà Celestino V «colui che per viltade fece il gran rifiuto» (*Inferno* III 59-60)<sup>18</sup>: il papa infatti abdicò pochi mesi dopo la sua elezione e questo permise a Bonifacio VIII di ottenere il pontificato. Greenaway accosta questo passaggio della *Commedia* ad alcune immagini di repertorio delle deportazioni degli ebrei nei campi di sterminio nazisti e ad alcune immagini di papa Pacelli, Pio XII (fig. 4), spesso accusato di non avere fatto niente per condannare o impedire i fatti della Shoah. Molti storici negli ultimi anni hanno dimostrato che in realtà quel pontefice è stato in grado di offrire protezione a molte famiglie ebrei sottraendole alla deportazione nei Lager. Successivamente Greenaway

---

<sup>16</sup> D'ERRICO, 2012, p. 92.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>18</sup> Si cita da DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2014.



accosta la pena dei lussuriosi, condannati per l'eternità a una «bufera infernal che mai non resta» (*Inferno* V 31), ad alcuni documentari che riportano immagini di spaventosi cataclismi naturali, quali tornado e uragani, alle quali viene sovrimposta la sequenza di un volo di uccelli in movimento (così da rendere al meglio la metafora dei versi 40-42<sup>19</sup> dell'*Inferno*). In questo episodio inoltre Greenaway sceglie di rappresentare il peccato carnale dei lussuriosi attraverso l'uso di termografie corporee che dimostrano come il calore che ardeva all'interno dei corpi di questi spiriti dannati durante la vita terrena persista anche nell'aldilà. Nel sesto canto-episodio, Dante incontra Ciaccio nel terzo cerchio, luogo dove vengono puniti i golosi: si tratta di un personaggio fiorentino che farà un'importante profezia sui futuri scontri tra guelfi bianchi e guelfi neri. Per rendere la profezia di Ciaccio, Greenaway mostra le immagini degli scontri degli anni Sessanta del Novecento (possiamo riconoscere le occupazioni, le lotte dei sessantottini e le manifestazioni di strada per i diritti civili).



Figura 4, frame ripreso dal terzo episodio di A TV Dante. Al centro l'immagine di papa Pio XII sovrapposta alle sequenze delle processioni dei dannati e delle immagini di repertorio di documentari che testimoniano le deportazioni nei lager nazisti. Nelle finestre in basso vi sono i due esperti che commentano questo passaggio del testo dantesco. Fonte: *A TV Dante: Inferno*, serie tv diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips.

<sup>19</sup> “E come li stornei ne portan l’ali, nel freddo tempo, a schiera larga e piena, così quel fiato li spiriti mali” *Inferno*, canto V, vv. 40-42.

Successivamente vengono incontrati gli avari e i prodighi rappresentati dal regista come dei moderni uomini d'affari, i dannati della nostra contemporaneità, ovvero i “garimpeiros” brasiliani, impegnati nelle loro attività lavorative. Andando avanti con la serie possiamo notare come il ruscello che porta alla palude del fiume infernale Stige, venga raffigurato come un moderno condotto fognario. Si passa quindi all’ottavo ed ultimo episodio di questa serie televisiva che porterà Dante e Virgilio davanti alle mura della città di Dite: in questo canto i due incontrano gli iracondi e gli accidiosi. Tra di loro Dante riconosce un fiorentino per il quale nutriva un forte risentimento: si tratta di Filippo Argenti<sup>20</sup>. È interessante notare l’accostamento che ci viene proposto da Greenaway al fine di rappresentare quest’anima iraconda: l’Argenti infatti viene affiancato a Benito Mussolini (fig.5). Le immagini del dittatore fascista colto nel suo tipico atteggiamento borioso e sprezzante vengono qui usate per rendere le caratteristiche dell’anima dannata dell’Argenti, la quale si contraddistingue per i tratti violenti e arroganti. Greenaway propone qui allo spettatore una sequenza di immagini che passano dal Mussolini prepotente e sfacciato al suo corpo senza vita, insieme a quello dell’amante Claretta Petracchi, appeso dai piedi in Piazzale Loreto<sup>21</sup>.



Figura 5, nell’ottavo episodio di *A TV Dante* l’immagine del duce viene sovrapposta (e quindi accostata) agli occhi di Filippo Argenti, personaggio nemico dell’Alighieri, collocato nel fango del fiume infernale Stige tra gli iracondi. Fonte: *A TV Dante: Inferno*, serie tv diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips.

<sup>20</sup> Filippo de’ Cavicciuli, detto “Argenti” probabilmente per aver fatto ferrare il suo cavallo con dei ferri d’argento, faceva parte della consorte degli Adimari ed era un guelfo nero e quindi avverso a Dante. Argenti infatti si oppose al ritorno di Dante dall’esilio. Pare inoltre che la sua famiglia si fosse impadronita di alcuni beni del poeta.

<sup>21</sup> Cfr. D’ERRICO, 2012, p. 98-103.

Questo segmento di immagini ha probabilmente lo scopo di simboleggiare che il peccato compiuto dalle anime degli iracondi durante la vita terrena verrà ben presto punito, infatti l'episodio si conclude, proprio come Dante racconta nella sua *Commedia*, con l'anima di Filippo Argenti che viene dilaniata e fatta a pezzi dagli altri dannati immersi nella palude dello Stige.

#### **IV. L'infernale ossessione di Peter Greenaway**

Il gallese Peter Greenaway è un pittore, sceneggiatore, scrittore, regista, autore di videoinstallazioni e opere di video-arte. Tutti i film realizzati da Greenaway sono sempre stati caratterizzati da una matrice visionaria e surreale che spesso e volentieri contiene dei rimandi alla letteratura e all'arte. Molti dei suoi film, tra i quali possiamo ricordare *Lo zoo di Venere* (1985), *I racconti del cuscino* (1996), *il ventre dell'architetto* (1987) e *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* (1989), hanno contribuito a porre Greenaway «al centro dell'attenzione internazionale sia di pubblico sia di critica come una figura visionaria in grado di coniugare sperimentazione e narrazione»<sup>22</sup>.

Nelle illustrazioni di Tom Phillips quello che più interessava all'autore era l'eliminazione di ogni riferimento del contesto storico dantesco per effettuare un'attualizzazione della *Commedia* nella dimensione contemporanea: «così le tre fiere del Canto I, libere dal serraglio medievale, diventano semplici figurazioni delle statue in Trafalgar Square e Beatrice, scevra da ogni traccia stilnovista, adotta sembianze molto più glamour dell'attrice americana Lee Remick; addirittura con Phillips l'ascesa del pellegrino verso la verità suprema trova un aggancio con la vita del Mahatma Gandhi»<sup>23</sup>.

Peter Greenaway, per quanto riguarda *A TV Dante*, si muove sulla stessa linea di Phillips realizzando un lavoro di attualizzazione della *Commedia* mediante l'utilizzo di un ricercatissimo linguaggio multimediale. Così facendo, il regista affronta le tematiche archetipiche contenute nel poema di Dante: come il tormento dell'animo umano di fronte alla paura, ai vizi e ai peccati, o come il rapporto dell'uomo verso la morte.

---

<sup>22</sup> AMADUCCI, 2014, p. 168.

<sup>23</sup> D'ERRICO, 2012, p. 95.

Si tratta di argomenti che sono stati ripresi più volte all'interno dell'intera opera greenawayana, che, come è già stato detto in precedenza, presenta spesso dei forti richiami a Dante. Nel riadattamento televisivo di Greenaway si possono trovare tutte le sue "ossessioni" a cominciare dalla corruzione dei corpi terreni, la nudità, la morte, la presenza degli insetti, degli uccelli, i numeri e l'acqua.

Da sempre, le opere cinematografiche di Peter Greenaway sono caratterizzate da «personaggi che compiono viaggi, reali o allegorici, atti a svelare una visione tragica e fatalista della vita e del mondo»<sup>24</sup>: esempio lampante di ciò è riscontrabile nel film *Il ventre dell'architetto* del 1985. Il regista britannico, attraverso i suoi film, è visibilmente in perenne ricerca di risposte a quesiti esistenziali, motivo per il quale la *Divina Commedia*, e soprattutto la prima cantica, si presta molto bene come fonte di ispirazione. In effetti all'interno di *A TV Dante*, vi sono molti riferimenti cari alla poetica del sommo poeta: essi sono visibili, per esempio, nella presenza di insetti, giochi enigmatici e corpi nudi dei dannati che vengono presentati in modo piuttosto violento (e per questo potrebbero ricordare persino le illustrazioni di Renato Guttuso della *Divina Commedia*). In ogni caso, l'intera opera di Peter Greenaway è caratterizzata da elementi ricorrenti, quasi ossessivi, fra i quali possiamo riscontrare in maniera marcata proprio la nudità umana, svuotata di ogni matrice di carattere sensuale. Il sottotesto dantesco nel cinema di Greenaway è individuabile in molti dei suoi lavori, tra questi possiamo ricordare *Il Cuoco, il Ladro, sua Moglie e l'Amante* del 1989, opera che può essere considerata quella in cui è più presente un rimarcabile riferimento verso gli ambienti dell'Inferno dantesco - caratterizzati da sporco, fiamme e carne.

#### ***V. I commenti di James Thomphson e i paralleli tra l'Olocausto e l'Inferno dantesco***

*A TV Dante* è un'opera molto complessa che convoglia al suo interno una grande ricchezza di informazioni, di simboli e di rimandi, oltre a essere un importantissimo tentativo di sperimentazione video-artistica. Si tratta inoltre di un lavoro impegnativo volto all'attualizzazione della *Commedia* di Dante, reso possibile grazie agli accostamenti e all'attitudine visionaria di Greenaway e di Phillips.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 93.

È già stato anticipato nel paragrafo 3.1. che la serie televisiva è stata concepita come un vero e proprio *libro in movimento* che coinvolge contemporaneamente le immagini visive della narrazione dantesca, le spiegazioni dei passaggi più difficili del poema e la presenza di esperti che commentano, in maniera talvolta particolare, le vicende del viaggio di Dante nell'aldilà. Questi ultimi due elementi vengono trattati come delle vere e proprie «note a piè di pagina»<sup>25</sup>, utili all'approfondimento delle tematiche affrontate. Tra i commenti più interessanti spiccano quelli dello psicologo James Thomphson, chiamato a fare diversi interventi all'interno della serie televisiva. Quelli che interessano per il discorso che vengo facendo sono le interpretazioni proposte da Thomphson all'interno del terzo canto-episodio nel quale è lampante l'accostamento dell'Inferno dantesco alla Shoah: il quale è proposto attraverso alcune immagini di repertorio riprese da documentari.

Il terzo canto-episodio si apre con le immagini in bianco e nero di una schiera di uomini e donne nudi di tutte le età, seduti e accovacciati, tutti caratterizzati dalla medesima espressione sconsolata, angosciata e triste (fig.6): sembra che queste persone siano in attesa di qualcosa o di qualcuno. Si tratta delle anime dei dannati che attendono l'arrivo di Caronte, il nocchiero degli inferi.



Fig. 6. - All'inizio del terzo episodio di *A TV Dante* viene visualizzata una schiera di persone turbate dall'attesa di qualcosa o di qualcuno: si tratta delle anime dei dannati presenti sulla sponda dell'Acheronte che aspettano di essere traghettate nell'Inferno vero e proprio dal nocchiero Caronte. Fonte: *A TV Dante: Inferno*, serie tv diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips.

<sup>25</sup> AMADUCCI, 2014, p. 170.

A queste immagini si sovrappongono i versi danteschi, recitati in inglese, che contengono le parole scritte sulla porta dell'Inferno, porta che viene visualizzata subito dopo. In un secondo momento, vediamo l'apertura delle porte infernali, che mostrano uno scenario di anime tormentate, proposte dal regista come persone nude che corrono in cerchio forma geometrica che viene presentata in maniera particolare, come se fosse tridimensionale, grazie agli effetti video. In questo modo, forse, si voleva andare a creare un rimando alla geografia fisica dell'immaginario dantesco dove l'Inferno viene suddiviso in gironi e cerchi.

A questo punto, viene aperta una finestra nella quale scorrono dei video-documentari sulle deportazioni dei prigionieri nei campi di sterminio. A queste immagini si sovrappone, a sua volta, la figura dell'esperto Thompson, che interviene a dare una sua interpretazione di questo episodio della *Divina Commedia*: è così che viene proposto il primo parallelismo tra l'Inferno di Dante e l'Olocausto.

James Thomphson afferma che «l'Inferno di Dante prefigurò uno sterminio di massa nel quale ciò che fa veramente paura non è la morte fisica in sé quanto l'idea che la morte possa determinare anche la perdita definitiva del ricordo di chi muore»<sup>26</sup>. In questo modo l'esperto va a richiamare dichiaratamente i versi 49-51 del canto III dell'*Inferno*, i quali recitano: «Fama di loro il mondo esser non lassa; misericordia e giustizia li sdegna; non ragionam di lor, ma guarda e passa». Questi versi sono riferiti agli ignavi, coloro che non hanno mai preso una posizione nella loro vita. L'intenzione dell'esperto, probabilmente, è quella di andare a rimarcare l'importanza del portare avanti la memoria della Shoah affinché gli errori della storia non si ripetano mai più.

Il 27 gennaio è il Giorno della Memoria, una ricorrenza internazionale in cui vengono commemorate le vittime dell'Olocausto: tuttavia, prima di arrivare a una consapevolezza collettiva, «si è passati attraverso un lungo silenzio perché gli orrori della Shoà non erano sostenibili per alcuna coscienza umana. I sopravvissuti tacquero, nella paura di non essere creduti; i persecutori si nascosero nelle loro giustificazioni di cieca obbedienza; gli altri adottarono il silenzio di chi non può e non vuole capire»<sup>27</sup>. Ancora oggi, purtroppo, si fa

---

<sup>26</sup> A TV Dante: *Inferno*, serie tv diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips.

<sup>27</sup> ANTONELLA CASTELNUOVO - SARA VALENTINA DI PALMA, *Il senso del ricordo e il ruolo della memoria. Considerazioni sulla giornata europea della memoria*, in «La Rassegna Mensile di Israel», (2011), p. 48.

fatica ad accusare tutto il sistema che ha permesso la tragedia dell'Olocausto ma si tendono ad incolpare soltanto i capi nazisti. Capita inoltre di sentir parlare di *memoria negata*, a causa delle teorie negazioniste che mettono in dubbio l'esistenza dei lager e delle persecuzioni contro gli ebrei. Oltre alle teorie negazioniste, il problema odierno maggiore riguardo alla memoria risiede soprattutto nel rischio che il 27 gennaio, e con esso tutte le commemorazioni ufficiali, possa divenire evento meccanico, sia esso mediatico o meno. Questo rischio viene purtroppo aggravato anche dalla progressiva scomparsa degli ultimi sopravvissuti, gli unici a poter portare la testimonianza diretta di ciò che è stato l'Olocausto. Troppo spesso, inoltre, più ci si allontana cronologicamente dagli eventi che hanno segnato la seconda guerra mondiale, e più si tende a percepire la Shoah come «l'egemonizzazione del martirio ebraico che impedisce ad altri popoli con esperienze analoghe di ottenere un eguale riconoscimento all'interno della nostra Storia e di essere ricordati con altrettanta solennità»<sup>28</sup>. Al contrario, la memoria della Shoah, attraverso il martirio del popolo ebraico, dovrebbe rappresentare l'emblema dei crimini contro l'umanità ed essere quindi un'occasione per ripensare non solo alle vicende che hanno colpito direttamente gli ebrei, ma anche a tutti gli altri popoli e a tutte le altre categorie di persone che hanno sofferto o che ancora oggi soffrono a causa delle discriminazioni razziste, misogine, omofobe, classiste. Tra questi gruppi di persone possiamo ricordare gli Armeni, le vittime dei Gulag, oppure la minoranza degli uiguri<sup>29</sup>, una popolazione turcofona di religione perlopiù islamica che vive nella regione cinese dello Xinjiang e che oggi è vittima di persecuzioni e deportazioni nei cosiddetti *campi di rieducazione* per azione delle autorità statali. Dunque la tragedia che ha colpito il popolo ebraico è così importante da ricordare perché è stata causata dal fatto che essi, sin dai tempi più antichi, vengano identificati come i rappresentanti della diversità per

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>29</sup> Il genocidio demografico degli uiguri è un problema odierno che ha avuto origine dalle spinte secessioniste causate dal crollo dell'URSS. Sull'onda delle formazioni delle nuove nazioni in area caucasica, anche i musulmani dello Xinjiang hanno iniziato a chiedere l'indipendenza dalla Cina, fenomeno che ha portato alla genesi delle tensioni con Pechino. Dal 2015 la Cina ha dato il via a un programma di annullamento dell'identità culturale della popolazione degli uiguri attraverso la costruzione dei campi di rieducazione dove sarebbero stati deportati circa un milione di uiguri ma anche attraverso la distruzione progressiva delle moschee presenti sul territorio. I campi di rieducazione vengono descritti dal governo come centri di riabilitazione dei terroristi ma le sempre più numerose testimonianze delineano invece una condizione di lavori forzati, lavaggi del cervello e incarceramento. Ultimamente il fatto è venuto alla luce a causa della violazione dei diritti umani e dei crimini contro l'umanità tra i quali emergono casi di sterilizzazione di massa, aborti indotti, imposizione di metodi contraccettivi e torture volte di fatto alla cancellazione etnica.

antonomasia, «l'archetipo universale del diverso che spesso viene rappresentato come un nemico»<sup>30</sup>.

Tornando al terzo episodio dell'*Inferno* di Greenaway, dopo il primo commento di Thomphson, la finestra si chiude e viene visualizzato un segmento video in cui compare una folta schiera di dannati completamente nudi e in processione. Su queste immagini vengono sovrapposti i video-documentari nei quali vengono mostrate le grandi processioni di coloro che scendevano o salivano dai treni per essere deportati nei campi di concentramento: anche in questo caso possiamo notare come Greenaway ci proponga un parallelo visivo tra l'*Inferno* di Dante e l'Olocausto. Sovrapposte a questi due elementi compaiono le immagini documentarie di Papa Pacelli, ovvero Pio XII, visualizzate mentre sentiamo la voce dell'attore che interpreta l'Alighieri (Bob Peck) che recita i versi danteschi dedicati a Celestino V. L'intenzione del regista probabilmente è quella di accostare il pontefice che incontriamo nell'*Antinferno*, tra le anime degli ignavi, a Pio XII, un po' come se quest'ultimo rappresentasse un contemporaneo Celestino V, proprio perché spesso, lo si è già detto, venne accusato di non essersi schierato né dalla parte dei nazifascisti né dalla parte di tutti coloro che vennero brutalmente deportati nei lager.

A questo punto si apre l'ultima parte del terzo episodio di *A TV Dante*, segnata dall'arrivo di Caronte. «Caron dimonio» (*Inferno* III 109) giunge alla sponda dell'Acheronte con la sua imbarcazione per traghettare le anime dei dannati alla riva opposta. Quest'ultime erano state presentate dal regista all'inizio dell'episodio come una massa di persone nude, tristi e sconsolate, accalcate sulla riva del fiume Acheronte: ora, vedendo arrivare il nocchiero infernale, si alzano prontamente in piedi, come se fossero preparate a subire il loro destino. I dannati, infatti, come Virgilio spiegherà a Dante, «pronti sono a trapassar lo rio, ché, la divina giustizia li sprona, sì che la tema si volge in disio» (*Inferno* III 124-126). Dopo questa sequenza, vediamo ancora una volta le immagini delle anime accalcate sopra le quali si sovrappone nuovamente la finestra che contiene Thomphson, dietro alla figura del quale scorrono immagini di repertorio dei lager nazisti (fig.7). Lo psicologo, esponendo il suo commento, propone ancora una volta un parallelismo tra le anime dei dannati dell'*Inferno* dantesco e i detenuti nei campi di sterminio.

Le parole usate da Thomphson sono le seguenti: «L'attesa è la peggior tortura ed era così anche nei campi di concentramento, dove le persone venivano portate per lo sterminio. I

---

<sup>30</sup> CASTELNUOVO, DI PALMA, 2011, p. 51.



prigionieri si sentivano sollevati quando veniva detto loro dove dovevano andare, cosa potevano bere, quando avrebbero potuto lavarsi di nuovo. Andare nella direzione del problema serviva a dare un senso a quella situazione. Poteva essere crudele, ma era meglio che aspettare che qualcosa accadesse. Si trattava dell'ultima illusione di controllo, una sorta di alleggerimento del peso»<sup>31</sup>.

In questo caso l'esperto vuole creare un parallelo tra la perdita della speranza presente nelle anime dei dannati che aspettano di essere traghettate da Caronte e le condizioni di attesa in cui si trovavano quotidianamente i prigionieri all'interno dei lager. Sulla porta dell'Inferno di Dante sono incise le parole «lasciate ogni speranza, voi ch'intrate» (*Inferno* III 9) e chi veniva deportato all'interno dei cancelli di Auschwitz, probabilmente doveva sentire la sensazione di aver perso tutto, compreso sé stesso, e di non potere più tornare indietro, proprio come i dannati dell'immaginario dantesco o come chi si perde in una *selva oscura*. Tuttavia «è evidente che l'inferno descritto dal poeta fiorentino è quanto di più moralmente distante si possa trovare da un Lager nazista: se quest'ultimo è il luogo dell'ingiustizia assoluta, del male assoluto, l'altro è il luogo, sì, delle pene e dei patimenti, dell'orrore e della disperazione ma come conseguenza, necessaria e giusta, dei peccati commessi dai dannati e, dunque, luogo della giustizia assoluta di Dio»<sup>32</sup>.

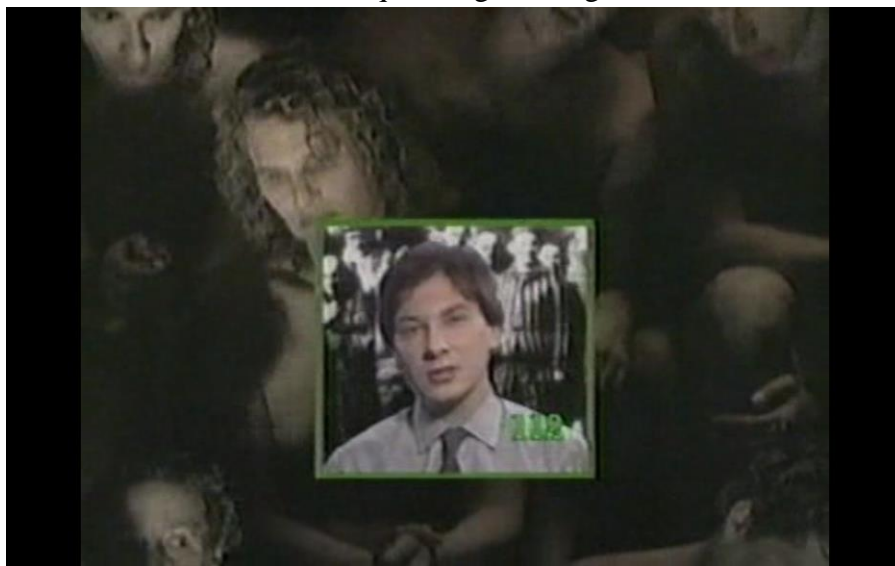


Figura 7, in questa figura notiamo come la finestra di Thomphson venga sovrapposta alla sequenza dei dannati in attesa di Caronte. Dietro alla figura dell'esperto stesso, scorrono le immagini di repertorio riprese da alcuni documentari sui lager nazisti e sulla Shoah. Fonte: *A TV Dante: Inferno*, serie tv diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips.

<sup>31</sup> *A TV Dante: Inferno*, serie tv diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips.

<sup>32</sup> V. TRAVERSI, *Per dire l'orrore*, in «Dante- Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2008, p. 109.

## CAPITOLO 2

### *IL DANTE DI GUTTUSO*

#### **I. Premessa**

Tra il 1959 e il 1962 il pittore siciliano Renato Guttuso realizzò centinaia di illustrazioni della *Divina Commedia*, anche se soltanto una parte di queste trovò spazio nella raccolta edita da Mondadori nel 1970 e intitolata *Il Dante di Guttuso*<sup>33</sup>. Le tavole contenute nel *Dante di Guttuso* sono caratterizzate da una proiezione della materia dantesca nella contemporaneità.

Al fine di una maggiore comprensione delle illustrazioni dantesche del 1970, sarà necessario approfondire parte del percorso artistico di Guttuso. L'attenzione verrà concentrata a partire dall'esperienza di *Corrente* fino ad arrivare al periodo del *Realismo sociale* e del *Fronte Nuovo delle Arti*. Sarà molto importante inoltre tenere ben presente che Guttuso è sempre stato un convinto antifascista, nonché membro della Resistenza nella quale rivestì il ruolo di ufficiale di collegamento tra il comando romano delle Brigate Garibaldi e il fronte della Marsica. Guttuso è persino stato un uomo politico: fece parte del PCI, partito al quale si iscrisse nel 1940.

#### **II. L'arte italiana: dal gruppo Novecento al Fronte Nuovo**

Durante il fascismo, il regime (come altrove, seppur in misura minore) era interessato a utilizzare l'arte come strumento di comunicazione: tuttavia, si preoccupava anche di consolidare il maggior consenso possibile, motivo per cui si adoperò nel realizzare numerose imprese decorative degli edifici pubblici. Il fascismo in un primo momento aveva trovato nel gruppo artistico *Novecento* un importante aggancio propagandistico grazie alle caratteristiche di classicismo figurativo, equilibrio formale, oggettività, ritorno

---

<sup>33</sup> *Il Dante di Guttuso*, Presentazione di Dino Formaggio, Verona, Mondadori, 1970.

alla tradizione e opposizione alle Avanguardie: tanto che nel 1926 venne inaugurata la prima grande mostra del gruppo *Novecento* italiano proprio da Benito Mussolini. Il movimento artistico iniziò a disgregarsi all'inizio degli anni Trenta a causa di contrasti interni, ma anche perché il regime stesso cominciò a muovere agli artisti accuse di esterofilia. Il fascismo privilegiava le ricerche portate avanti dagli artisti del cosiddetto *Secondo Futurismo*, spesso affiancati dagli architetti razionalisti le cui opere prevedevano una combinazione di astrazione e razionalismo. Il motivo per il quale il fascismo apprezzava questi orientamenti artistici stava nel fatto che secondo l'ideologia di regime essi testimoniavano la modernità del Paese e consolidavano il presunto primato dell'arte italiana. Nel corso degli anni tuttavia, si andarono formando altri gruppi di artisti con ideologie di opposizione nei confronti del classicismo e del formalismo novecentista, a cominciare dalla cosiddetta *Scuola Romana*, conosciuta anche come *Scuola di Via Cavour* fondata da Mario Mafai, da sua moglie Antonietta Raphaël e da Scipione (Gino Bonichi). Attorno ad essa si formò un gruppo eterogeneo di artisti attivo a Roma tra il 1928 e il 1945, accomunati da un'attitudine spiccatamente espressionista, in opposizione formale e poetica alla pittura del cosiddetto "Ritorno all'ordine" al quale aderiva il gruppo *Novecento*<sup>34</sup>.

Nel 1937 Guttuso si stabilì a Roma, dove riprese le sue frequentazioni, tra le quali spiccava lo scrittore Alberto Moravia. In questo periodo gli artisti più innovativi si stavano raggruppando attorno alla rivista milanese quindicinale *Corrente*, nata con il nome *Vita Giovanile*, fondata da Ernesto Treccani nel 1938: il progetto coinvolse anche altri grandi intellettuali come Salvatore Quasimodo, Antonio Banfi, Emilio Sereni e Elio Vittorini. Attorno alla rivista nacque un movimento omonimo di giovani artisti italiani: c'erano Renato Guttuso, Renato Birolli, Emilio Vedova, Ennio Morlotti, Bruno Cassinari, Giovanni Paganin, Aligi Sassu e Giacomo Manzù. Il gruppo artistico *Corrente*, così come la rivista, ebbe origine in un anno cruciale per la storia italiana del ventesimo secolo, poiché in quel 1938 venne firmato il patto d'acciaio che stabilì l'alleanza tra la Germania nazista e l'Italia fascista: ma non solo. Quel 1938 fu l'anno della promulgazione delle leggi razziali. Intorno alla rivista diretta da Ernesto Treccani si raccolse uno dei più importanti gruppi di intellettuali contro l'Italia di Mussolini: il quindicinale, sin dal

---

<sup>34</sup> Cfr. CARLO BERTELLI, *Novecento e oltre*, vol. 5, Milano, edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 2010, pp. 1483 e 1490.

principio, «raccolgeva le speranze di numerosi giovani artisti italiani intenzionati a formare un fronte per la libertà dell'arte contro la dittatura politica e culturale del fascismo»<sup>35</sup>. Anche se bisogna precisare che *Corrente* non rappresentò un vero e proprio gruppo: si trattò piuttosto di circolazione di propositi artistici abbastanza eterogenei, ma accomunati da un'etica antifascista. Citando Valsecchi, possiamo affermare che *Corrente* «non fu una teoria, un manifesto, un codice estetico, ma un moto appassionato dell'intelligenza e dell'insoddisfazione morale, un desiderio divenuto aspirazione di una più precisa chiarificazione di idee e di lavoro, man mano che le vicende ponevano la necessità di una scelta in quel periodo. Fu un punto di fuoco che attrasse gli spiriti più vivi di quel periodo e permise, in esso, che ciascuno maturasse, anche nella sua divergenza, il suo più personale proposito, la sua gelosa qualità artistica e morale. Fu il modo più impegnativo di crescere alla chiarezza una situazione ancora sospesa e acerba ma già impellente allo spirito e divenuta concreta nello svolgersi di un pensiero e di un'attività che aveva come presupposto la libertà dell'intelligenza insieme alla fantasia, e il proposito di legarli all'esistenza come un impegno morale»<sup>36</sup>.

L'esperienza di *Corrente* terminò nel corso del 1943: il 9 luglio ci fu lo sbarco degli Alleati in Sicilia, evento che favorì la destituzione di Mussolini, e con lui, la caduta del fascismo. Il 3 settembre 1943, a Cassibile in Sicilia, l'Italia firmò l'armistizio con gli Alleati, atto che sancì il disimpegno dell'Italia dall'alleanza con la Germania e l'inizio della guerra di liberazione dal nazifascismo, motivo per il quale il 13 ottobre dello stesso anno, i tedeschi dichiararono guerra all'Italia. Nacque quindi una Resistenza partigiana contro il nazi-fascismo, nonostante sin dalla costituzione del regime vi fossero stati sempre gruppi politici che tentarono di opporvisi. Nel 1943 l'Italia non solo si trovava in una situazione di caos, ma divenne anche uno dei principali teatri di guerra. È in questo contesto storico che ha origine l'arte del cosiddetto *Realismo sociale*.

Nel periodo che coinvolse gli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento, l'arte, la letteratura e il cinema italiano subirono numerosi cambiamenti. In questo preciso momento storico, a cavallo tra il termine del conflitto e l'immediato secondo dopoguerra, una corrente artistica ben precisa venne caratterizzata dalla produzione di opere contraddistinte da un'attenzione pressoché costante al dato quotidiano e storico, motivo

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 1492.

<sup>36</sup> MARCO VALSECCHI, *Gli artisti di "Corrente"*, Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p. 7.

per il quale, tale filone artistico venne denominato Neorealismo o Realismo sociale. Si trattava di una corrente caratterizzata dalla traduzione visiva del malessere dell'uomo contemporaneo. L'elemento che colpisce di più sta sicuramente nel fatto che le opere appartenenti a questo movimento artistico siano tutte assolutamente leggibili proprio perché in tale periodo storico emerse un bisogno impellente di trasmettere la verità, sebbene questa includesse i massacri e le atrocità provocate dalla guerra. Come ricorda Luciano Caramel, «la forza degli avvenimenti di quel periodo, la profondità inevitabile del coinvolgimento di ciascuno, sul piano etico e ideologico, ma anche emozionale e psicologico, ha giustificatamente portato per decenni a delle testimonianze partecipate, più che a degli esami storici sedimentati, radicalizzando e assolutizzando, da ogni parte, il giudizio»<sup>37</sup>. Proprio in questa corrente artistica si collocano ad esempio i disegni di Corrado Cagli, caratterizzati da un'«agghiacciante obbiettività documentaria»<sup>38</sup> e aventi come soggetto i cadaveri scheletrici dei prigionieri del campo di sterminio di Buchenwald.

L'artista realizzò i disegni dal vivo quando entrò nel lager con le truppe statunitensi: si era infatti arruolato con l'esercito americano. Tale visione per lui fu ancora più sconvolgente poiché ebreo: motivo per cui riuscì a registrare la visione raccapricciante con occhio quasi clinico<sup>39</sup> (fig. 8).

---

<sup>37</sup> LUCIANO CAMEL, *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, Milano, Electa, 2001, p. 22.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>39</sup> Cfr. *Ibid.* p. 24.



Figura 8, *il campo di concentramento di Buchenwald*, Corrado Cagli, 1945. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/34924>

Siamo anche nel periodo del *Gott mit Uns*, una raccolta di serigrafie che Guttuso realizzò nel 1944 e raffiguranti scene di torture, stragi, civili impiccati, soldati fucilati. Per queste illustrazioni Guttuso si servì di inchiostri provenienti dalle tipografie clandestine di Genova, città nella quale l'artista si era rifugiato durante il suo periodo partigiano. Il titolo della raccolta venne ripreso dalla scritta presente sulla fibbia dei soldati nazisti: *Gott mit uns*, appunto, che significa 'Dio è con noi'<sup>40</sup>.

Dopo la Liberazione, venne stilato a Milano il *Manifesto del Realismo di pittori e scultori*: fu redatto nel 1946 in occasione del *Premio Oltre Guernica* (dedicato a Ciriaco De Agostini, un giovane pittore morto a soli ventidue anni durante la preparazione di un'azione partigiana)<sup>41</sup>. Il manifesto sanciva «la necessità di fare della realtà, l'unico campo di indagine dell'arte»<sup>42</sup>: l'appello venne raccolto dagli artisti riuniti nel cosiddetto *Fronte Nuovo delle Arti*, un gruppo nato nel 1947 e che si fece conoscere in occasione della Biennale di Venezia dell'anno successivo. A questo nuovo ed importante sodalizio

<sup>40</sup> Cfr. FRANCESCA GENTILI, *L'urlo antifascista di Guttuso. "Gott mit Uns", una serie di disegni e acquerelli creati fra il '43 e il '44 dal grande pittore di Bagheria*, in «Patria Indipendente», 2020. <https://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/forme/lurlo-antifascista-di-guttuso/>

<sup>41</sup> CARMEL, 2001, p. 26.

<sup>42</sup> BERTELLI, 2010, p. 1617.

aderirono grandi artisti, alcuni dei quali provenienti dall'esperienza di *Corrente*: tra questi Guttuso, Birolli, Morlotti, Pizzinato e Vedova. Nonostante la diversità di ricerche e proposte, gli artisti trovarono un punto di unione ancora una volta in «una comune volontà di rinnovamento e di impegno»<sup>43</sup> e nel riferimento a *Guernica*. Tuttavia, nel catalogo della Biennale di Venezia del 1948, proprio Guttuso, che per primo fu molto influenzato dal maestro spagnolo, scrisse un breve testo critico invitando gli artisti a contenere la fin troppo diffusa moda del picassismo, caratterizzata da un'emulazione superficiale dei modi formali ed estetici di Picasso, messi in atto come un automatismo, senza tenere in considerazione i valori etici e civili come l'antifascismo e l'ideologia democratica che impregnano l'opera del pittore spagnolo. A livello stilistico, gli elementi più ricorrenti del *Fronte Nuovo* possono essere identificati nei riferimenti al post-cubismo e alla *Nouvelle École de Paris* che coniugava la pittura *fauve* con quella cubista. Il movimento artistico era profondamente legato al Partito Comunista Italiano che durante il suo VI Congresso, tenutosi nel 1948, irrigidì la visione sul ruolo dell'arte ritenendola valida soltanto qualora venissero illustrate tematiche legate alle lotte sociali e politiche ed escludendo sistematicamente ogni forma d'arte astratta<sup>44</sup>.

L'esperienza del *Fronte Nuovo* andò in crisi molto presto a causa di una mancata condivisione programmatica, di diversità estetiche e di differenti intenzioni: si sciolse ufficialmente nel 1951, ma di fatto lo era già nel 1948. Il 1948 fu anche l'anno di un durissimo commento lasciato da Palmiro Togliatti, allora segretario del PCI, sul settimanale *Rinascita* e relativo al catalogo della Mostra nazionale di Arte Contemporanea tenutasi a Bologna nel 1948<sup>45</sup>. Il segretario del partito comunista definì le opere della mostra come «una raccolta di cose mostruose» e di «esposizione di orrori e di scemenze»<sup>46</sup>: al PCI infatti interessava la funzionalità comunicativa e di contenuto delle opere e per questo riteneva importante il riferimento all'arte del realismo e delle rivoluzioni popolari ottocentesche finalizzate al coinvolgimento delle masse con una sorta di «arte sociale». Questo episodio determinò un'irrecuperabile frattura tra le esigenze dell'arte e quelle della politica: tuttavia alcuni artisti decisero di reagire piegando

---

<sup>43</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/fronte-nuovo-delle-arti/>

<sup>44</sup> Cfr. BERTELLI, 2010, p. 1617.

<sup>45</sup> Cfr. CAMEL, 2001, p. 33.

<sup>46</sup> RODERIGO DI CASTIGLIA (pseudonimo di Palmiro Togliatti), *Prima mostra nazionale d'arte contemporanea*, in «Rinascita», 1948.

l'arte a scopi più narrativi. Fu così che nacque il Realismo sociale o Neorealismo. Guttuso ne diventerà un grande esponente.

### III. *L'esperienza di Guttuso tra arte e impegno politico ed etico*

Renato Guttuso, prima di entrare nel circuito di *Corrente*, soggiornò per circa tre anni, dal 1935 al 1937, a Milano, città in cui si trovava per prestare il servizio militare. In questo periodo Guttuso si avvicinò ai giovani artisti più innovativi della città tra i quali possiamo ricordare Renato Birolli, Giacomo Manzù e Lucio Fontana. Proprio in questo frangente della sua vita, il giovane artista sviluppò i suoi ideali antifascisti<sup>47</sup>, avvicinandosi sempre di più a quella che sarebbe divenuta la sinistra comunista: nel 1951 entrò a far parte nel Comitato Centrale del PCI, sebbene si fosse già iscritto al partito nel 1940. Lui stesso affermò che la sua celeberrima *Fuga dall'Etna* (fig. 9) esposta e premiata nel 1940 in occasione del Premio Bergamo, voleva essere in qualche modo emblema di un ideale di opposizione. La *Fuga dall'Etna* infatti «riassume e svolge l'impegno contestatorio della Fucilazione in Campagna di Garcia Lorca, dipinta nel 1939»<sup>48</sup> e al tempo stesso riprende ed esalta tutte le tematiche tipicamente siciliane che Guttuso aveva sviluppato negli anni immediatamente precedenti portandole ad una notevole intensità di realismo espressionista: tuttavia, mentre la *Fucilazione in Campagna* di Garcia Lorca presenta un richiamo diretto con *Los Fusilamientos del trés de mayo* (opera del 1814 di Goya), *Fuga dall'Etna* viene esplicitamente influenzata da *Guernica* di Picasso. L'opera del maestro spagnolo ben presto sarebbe divenuta un grande esempio di pittura intrisa di impegno civile, emblema massimo di denuncia sociale e di arte rivoluzionaria per tutti quegli artisti, tra cui quelli di *Corrente*, intenzionati ad imporsi ai regimi dittatoriali. Sono molti i richiami evidenti a *Guernica*: il cavallo spaventato, il toro che spunta sulla sinistra dell'opera e le donne sconvolte e seminude. Nonostante *Fuga dall'Etna* sia immediatamente accostabile a *Guernica*, essa, come ha sostenuto Mario De Micheli<sup>49</sup>, da un punto di vista formale si avvicina moltissimo anche a opere di un altro periodo di Picasso, quello compreso tra il 1934-35, in cui il maestro spagnolo proponeva opere più plastiche e drammatiche, caratterizzate da corride, cavalli imbizzarriti, donne nude e

---

<sup>47</sup> Cfr. ENRICO CRISPOLTI, *Guttuso. La Crocifissione*, Roma Accademia editrice, 1970, pp. 13-14.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 1970, p. 15.

<sup>49</sup> MARIO DE MICHELI, *Guttuso*, Milano, E.I.T., 1966, p. 18. *Ibidem*



sensuali, e tori feriti o colpiti a morte, simboli legati anche alla tradizione spagnola. Accanto a questo richiamo formale a Picasso, secondo Vittorini ne possiamo riscontrare un altro giacente nei ricordi d'infanzia, ovvero, «gli atteggiamenti esasperati ch'egli vedeva nei bassorilievi a colori delle chiese, nelle statue mostruose di cui s'ornavano anche lungo i muri di cinta le ville barocche di Bagheria»<sup>50</sup>, città natale di Guttuso. Rimane tuttavia maggiore l'influenza di *Guernica*, lezione che verrà ripresa esplicitamente anche in un'altra opera emblematica dell'artista siciliano: la *Crocifissione*, del 1941.

L'esperienza di *Corrente* coincise con un clima storico, politico e culturale che generò ben presto disagio e malcontento. Gli artisti del movimento *Corrente*, in questo contesto, elaborarono un desiderio di innovazione in ambito culturale, che comprese anche la polemica verso il gruppo *Novecento*, e inoltre maturarono un'azione collettiva che li portò a diventare un organo dell'intellettualità italiana avversa al regime fascista. In una delle



Figura 9, *Fuga dall'Etna*, Renato Guttuso, 1940. Fonte: <https://www.tribune.com/report/2013/03/ritorno-allordine-arte-tra-le-due-guerre-a-forli/attachment/7-320/>

sue dichiarazioni rilasciate proprio in occasione del Premio Bergamo del 1940 durante il quale venne esposta la *Fuga dall'Etna*, Guttuso, e pubblicate poi sulla rivista *Primato* (diretta da Bottai e Vecchiotti e dunque di parte del regime fascista) affermò che «i tempi moderni sono tragici e densi, non tempi di arcadici riposi. Agli artisti moderni toccherà darne testimonianza. [...] Di questo “tragico quotidiano” [...] non si può avere reale emozione se non lo si rivive come coscienza [...]. Non nel rifugio della diletta cultura,

<sup>50</sup> ELIO VITTORINI, *Storia di Renato Guttuso*, Milano, Edizioni del Milione, 1960, pp. VI-VIII.

nelle biblioteche ben ordinate, non in posizioni di accademica arcadia, negli intellettuali conversari dei salotti romani, ma per le strade, nella nostra vita, nelle nostre azioni, nei nostri debiti, nei nostri dubbi, nei nostri risentimenti, nel nostro disagio umano. Chi non si accorge di questa storia, intesa come storia di ognuno di noi, non si può spiegare perché tra tante dolcezze della natura, tanti bei tramonti, tanti ruscelli mormoranti nei boschi, gli artisti moderni siano agitati da inquietudini assurde». <sup>51</sup>

La raffigurazione del «tragico quotidiano» ritenuta fondamentale da Guttuso, verrà ben espressa nella sua opera maestra: la *Crocifissione* (fig.10), oggi esposta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma. Al grande dipinto venne assegnato il secondo premio della IV edizione del Premio Bergamo organizzato nel 1942, tuttavia, destò varie critiche da parte della Curia bergamasca (e non solo), a causa del «modo irriguardoso, con cui il

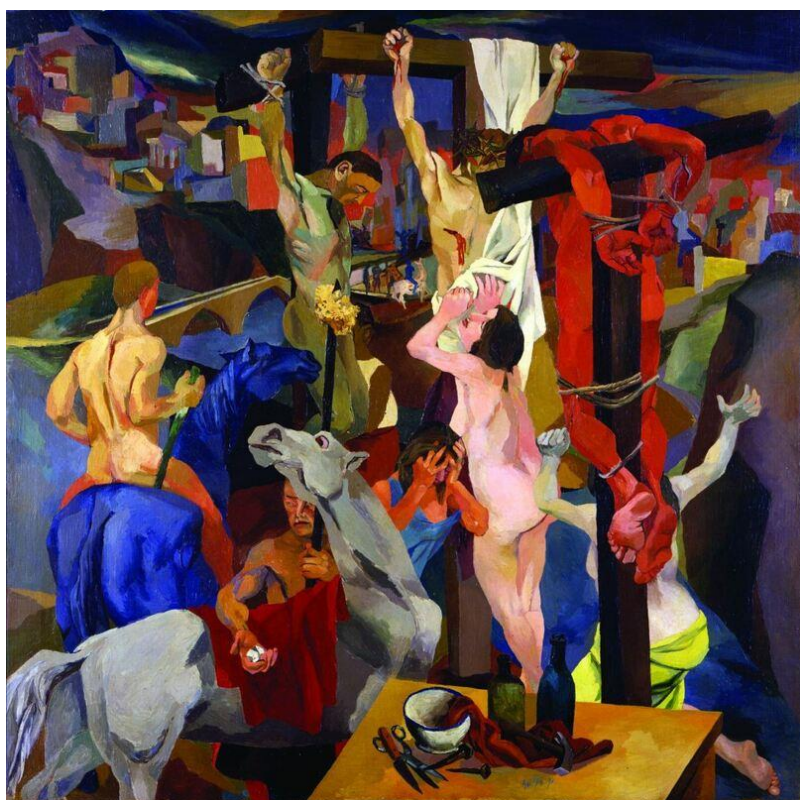


Figura 10, *La Crocifissione*, Renato Guttuso, 1940. Fonte: Wikipedia

tema sacro era stato interpretato e per la scelta dell'artista di trattarlo con estrema libertà» <sup>52</sup>, motivo per il quale l'opera venne inizialmente esclusa dall'esposizione di Bergamo. La *Crocifissione* rappresentò un punto di svolta, non solo perché riassumeva

<sup>51</sup> RENATO GUTTUSO, *Il solito discorso*, in «Il Primato», n. 16, 1941.

<sup>52</sup> BERTELLI, 2010, p. 1492.

tutte le esperienze artistiche ed etiche dei dieci anni passati, ma anche perché in qualche modo prefigurava la linea artistica che Guttuso avrebbe seguito negli anni successivi: oltre a essere uno degli emblemi più significativi di resistenza e di opposizione. Con quest'opera il pittore privò il tema sacro di qualsiasi riferimento alla religione trasformandolo di fatto in un inno alla resistenza<sup>53</sup>. La grande opera (200 cm x 200 cm) venne iniziata verso la fine del 1940. C'è un'interessante testimonianza risalente all'ottobre del 1940: una nota di Guttuso sul suo diario. Essa recita: «Dovrò dipingere un quadro su commissione: due metri per due. È una faccenda combinata da Cairola. Il committente vuole una crocifissione da mettere in capo al letto. Come farà a tenere sospesa sui suoi sonni la scena di supplizio? Questo è un tempo di guerra e di massacri: Abissinia, gas, forche, decapitazioni [...] Voglio dipingere questo dipinto del Cristo come una scena di oggi. Non certo nel senso che Cristo muore ogni giorno sulla croce per i nostri peccati... ma come simbolo di tutti coloro che subiscono oltraggio, carcere, supplizio, per le loro idee...»<sup>54</sup>.

Da queste parole possiamo comprendere come Guttuso volesse affidare all'iconografia della crocifissione il tema delle tragedie del proprio tempo, il tempo della seconda guerra mondiale. Trasformando la morte del figlio di Dio in una denuncia verso gli orrori che hanno segnato il Novecento, l'opera rappresentò inoltre un atto di ribellione contro la belligeranza, contro il regime e contro la condizione culturale italiana, ormai ferma ed influenzata dalla politica: in questo modo fu inevitabile che destasse polemiche e scandali. Per descrivere il dipinto è interessante partire dallo sfondo: il paesaggio montuoso, certamente siciliano, è caratterizzato da un lungo profilo di una città bombardata e ciò rappresenta sicuramente un primo importante elemento di attualizzazione e di denuncia sociale verso il conflitto; un po' come se la crocifissione di Gesù venisse proiettata nella contemporaneità del pittore: «il cataclisma che seguì la morte di Cristo era trasposto in città distrutta dalle bombe»<sup>55</sup>. Vi fu un personaggio in particolar modo che scatenò le polemiche da parte della censura ecclesiastica e della stampa cattolica in occasione del Premio Bergamo del 1942, ovvero la Maddalena nuda ai piedi della croce di Cristo. Le membra scoperte dei personaggi, come dichiarò Guttuso in un'intervista, servivano a conferire all'opera un aspetto di atemporalità. L'artista infatti

---

<sup>53</sup> Cfr. CRISPOLTI, 1970.

<sup>54</sup> RENATO GUTTUSO, *Mostra antologica dal 1931 ad oggi*, catalogo, Parma, 1963-1964, p. 69.

<sup>55</sup> DULLIO MOROSINI, *La "Crocifissione" al Premio Bergamo* in «Il Contemporaneo», 1965.

afferma che «la nudità dei personaggi non voleva avere intenzione di scandalo. Era così perché non riuscivo a vederli, a fissarli in un tempo: né antichi né moderni, un conflitto di tutta una storia che arrivava fino a noi. [...] Li dipinsi nudi per sottrarli a una collocazione temporale»<sup>56</sup>. Un altro elemento che fece discutere molto fu la non tradizionale disposizione delle tre croci e soprattutto il fatto che il volto di Cristo non fosse visibile, ma riconoscibile soltanto per la presenza della corona di spine e del drappo bianco. A Guttuso, infatti, non interessava la descrizione precisa di Cristo, voleva semplicemente concentrarsi nella raffigurazione di un uomo torturato e condannato, emblema di tutti coloro che hanno subito soprusi e ingiustizie pur essendo innocenti: i pugni chiusi e sanguinanti del figlio di Dio, elemento iterato anche nel ladrone sulla sinistra, pare che contengano un richiamo al fucilato di Goya in *Los fusilamientos del 3 de mayo 1808*, ma anche alla donna che cade in *Guernica* di Picasso. I pugni chiusi inoltre, sono un importante elemento di invito alla resistenza. Gesù e i ladroni vengono trattati allo stesso modo.

Cristo non spicca rispetto agli altri due condannati alla croce proprio perché Guttuso «tende ad assimilarli come gruppo di suppliziati, assimilati dal medesimo destino umano, dal medesimo costo umano della loro tragedia»<sup>57</sup>. Osservando il primo piano, possiamo immediatamente notare la presenza di una natura morta caratterizzata da un tavolo sul quale poggiano degli strumenti di tortura: ancora una volta viene richiamato l'elemento di denuncia sociale verso le ingiustizie e verso la guerra. È interessante notare come questo particolare dell'opera contenga un dialogo con la pittura di Picasso, ma anche con quella di Cézanne, a cui il cubismo fu profondamente debitore per il modo di rappresentare la natura come insieme di solidi geometrici basati sulle figure tridimensionali del cono, della sfera e del cilindro, e per il modo di mostrare una medesima realtà da punti di vista differenti contemporaneamente. L'influenza di Cézanne nella *Crocifissione* è riscontrabile soprattutto nella costruzione prospettica ribaltata del tavolo con la natura morta in primo piano, ma anche nelle abitazioni sullo sfondo che indiscutibilmente possiedono nel complesso un'impronta cézanniana.

Le prime bozze della *Crocifissione*, tuttavia, furono senza dubbio più rivoluzionarie di quella che sarebbe diventata la versione definitiva. Guttuso stesso in un'intervista

---

<sup>56</sup> MOROSINI, 1965.

<sup>57</sup> CRISPOLTI, 1970, p. 43.



dichiarò di aver pensato di rappresentare la crocifissione in un ambiente chiuso, così come avvenivano le esecuzioni del suo tempo, sottolineando quindi una volontà di «legare questo protosupplicio ai supplizi attuali»<sup>58</sup>. L'unica testimonianza rimasta di quest'ambientazione interna è visibile nel tavolo in primissimo piano nella versione definitiva dell'opera.

In alcuni studi preparatori, risalenti al 1940, c'è un personaggio a cavallo in primo piano che poi non figurerà nella versione ultimata perché, come affermò lo stesso Guttuso, era decisamente troppo pericoloso per l'epoca. Quel personaggio era Hitler (fig.11).



Figura 11, *Studio per la Crocifissione*, Renato Guttuso, 1940. Fonte: Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953. A cura di Luciano Caramel.

Già qualche anno prima dell'elaborazione della *Crocifissione*, Guttuso aveva studiato la rappresentazione delle condanne collettive: testimonianza di ciò è un disegno del 1938

---

<sup>58</sup> MARCO NOZZA, *un'intervista con Renato Guttuso; trent'anni di pittura*, in «l'Europeo», 5, 1964.

intitolato proprio *il Massacro*, carico di violenza e allo stesso tempo di denuncia sociale perché vittime e carnefici non sono distinguibili. Lo stesso tema verrà ripreso in un'opera del 1943, collocabile nel periodo del Neorealismo (fig.12).



Figura 12, *Massacro*, Renato Guttuso, 1940. Fonte: Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953. A cura di Luciano Caramel.

Citando De Micheli, possiamo affermare che questo disegno propone «una strage degli innocenti, degli inermi, perpetrata da chi si è posto fuori dalle leggi dell'umano pur facendo parte della storia degli uomini»<sup>59</sup>. La *Crocifissione* rappresentò anche il preludio di una pittura più dichiaratamente resistenziale, che andrà definendosi sempre di più negli anni successivi alla fine dell'esperienza di *Corrente*.

La *Crocifissione* fu un modo per rendere emblematica «la violenza dell'uomo sull'uomo, la perdita della dignità, o la rinuncia ad essa, su di un registro di terrore e di morte»<sup>60</sup>. Essa fu il preludio di un realismo angosciato, volto alla denuncia sociale e di invito alla resistenza, caratterizzato dalla rappresentazione di massacri, distruzioni, esecuzioni sommarie. Queste caratteristiche definirono la prima fase del cosiddetto Realismo

---

<sup>59</sup> MARIO DE MICHELI, *Guttuso*, Milano, E.I.T., 1966, p. 18.

<sup>60</sup> CAMEL, 2001, p. 24.

sociale, che continuerà ad essere ben presente per tutto il periodo del secondo dopoguerra e di cui Guttuso fu un grande esponente. Il pittore siciliano infatti dopo la fine del conflitto fece un soggiorno in Francia dove frequentò Picasso, acquisendo così uno stile post-cubista a cui dette un'interpretazione realista. A partire dagli anni Cinquanta i suoi modi di dipingere divennero sempre più esplicitamente realisti e di carattere etico-sociale. La testimonianza precisa di questo processo evolutivo verso un'arte più esplicitamente realista è ben visibile in un'opera di cui abbiamo due versioni, la prima risalente al 1947 e la seconda al 1949-50: si tratta del dipinto *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*. La prima versione (fig.13) è sicuramente molto influenzata da *Guernica*, sia nella gamma cromatica che nel linguaggio antinaturalistico, che comunque riesce a restituire l'irruenza della folla di contadini, determinati a rivendicare qualcosa che spetta loro di diritto<sup>61</sup>. Questa opera venne esposta alla Mostra nazionale di Arte Contemporanea di Bologna, citata nel paragrafo precedente.



Figura 13, *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, Renato Guttuso, 1947. Fonte: <https://www.finestresullarte.info/arte-base/renato-guttuso-vita-opere-tra-arte-e-politica>

In seguito al duro commento di Togliatti, che ben esplicitò le esigenze in ambito artistico e culturale del PCI, Guttuso reagì radicalmente decidendo di abbandonare quel linguaggio

---

<sup>61</sup> Cfr. BERTELLI, 2010, pp. 1617-1618.



sintetico della prima versione di *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, in modo da dedicarsi a un'interpretazione dell'opera più leggibile nell'immediato (fig.14).



Figura 14, *Occupazione delle terre incolte in Sicilia*, Renato Guttuso, 1949-1950. Fonte: <http://fabio-vagnarelli.blogspot.com/2008/03/renato-guttuso-occupazione-delle-terre.html>

#### **IV. Il Dante di Guttuso, un messaggio universale**

Ciò che si deduce dalla riflessione sul percorso artistico di Guttuso è sicuramente il perenne impegno dal punto di vista etico, politico e sociale. Questi aspetti sono osservabili soprattutto nell'esperienza di *Corrente*, nel *Fronte Nuovo*, ma anche in alcune opere degli anni Cinquanta. Tali principi sono sempre stati qualcosa di imprescindibile per un artista come Renato Guttuso, motivo per il quale possono essere riscontrabili anche in alcune delle illustrazioni della *Divina Commedia*.

Il progetto illustrativo ebbe un processo di elaborazione piuttosto lungo: infatti la proposta di realizzare una serie di illustrazioni sull'opera di Dante arrivò a Guttuso nel 1957 da parte di Alberto Mondadori, la raccolta però, come anticipato in Premessa, venne pubblicata soltanto nel 1970. Guttuso tra il 1959 e il 1962 realizzò centinaia di tavole di cui soltanto cinquantasei confluirono nell'opera definitiva. Il lavoro di Guttuso si inserisce nella secolare tradizione illustrativa della *Commedia*: l'artista siciliano seppe



restituire una versione assolutamente innovativa, concretizzazione forte di come i canti danteschi possano essere sempre attualizzati rispetto alla contemporaneità. L'aspetto cruciale di questa raccolta risiede proprio nell'aver rivolto al presente le invenzioni dantesche. L'artista svolse così un «processo di selezione, appropriazione e contemporaneizzazione di singole porzioni del testo»<sup>62</sup>. Guttuso inoltre seppe dimostrare in maniera magistrale che la *Divina Commedia*, il viaggio di Dante, i luoghi e i personaggi dei tre regni dell'aldilà potessero contenere un'interpretazione di portata universale, un emblema di voce collettiva, sia a livello verticale, ossia nella società, sia a livello orizzontale, ovvero in tutte le dimensioni spazio-temporali<sup>63</sup>. Quest'ultimo aspetto, a differenza di tutte le illustrazioni della *Divina Commedia*, era rimasto sino a quel momento pressoché inesplorato. Greenaway ne seppe dare una personalissima interpretazione video-artistica di altissimo livello soltanto vent'anni dopo con *A TV Dante*. Il concetto di 'proiezione nel presente' viene ben espresso negli *Appunti danteschi* dello stesso Guttuso, in cui si legge: «Come a Dante l'eternità in cui egli ritrova personaggi del mito accanto ai suoi contemporanei si fa presente, così dovevo fare io. Cercare di sentire nel presente, nel mio presente, fatti e persone e perciò rivolgermi a riflettere su quella parte del cuore umano che non muta, cercando di indagare i sentimenti, le passioni, fuori da un tempo e da una storia. E poiché una atemporalità e una astoricità assoluta non sono possibili (almeno a me) io dovevo aiutarmi col mio presente (come Dante si era aiutato con il suo)»<sup>64</sup>. Siamo di fronte a un processo che Guttuso aveva già messo in atto nella *Crocifissione* del 1941: anche in quel caso la morte di Cristo assunse un valore universale e atemporale. A dare maggior rilievo a questo concetto di assenza di dimensioni spazio-temporali, è importante notare come il pittore non inserisca quasi mai la figura di Dante nelle sue illustrazioni. Esempi lampanti di quanto appena affermato sono visibili ad esempio nella tavola dedicata al XXV canto del *Purgatorio*, intitolata *Lussuriosi* (fig. 15), nella quale possiamo constatare la presenza di volti più o meno noti della storia contemporanea, inseriti in un'ambientazione con fiamme. I personaggi si

---

<sup>62</sup> LUCIA BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018, p. 236.

<sup>63</sup> GIULIA BARISON, *Un libro pieno di grazia, ben stampato e fuori dal comune. Dante e la sua Commedia letti e illustrati da Renato Guttuso*, <https://parentesistoriche.altervista.org/dante-guttuso-commedia/>, 2018.

<sup>64</sup> «Diario dantesco, in Guttuso e Sapegno. Un dialogo dantesco», a cura di Fabio Caparezza Guttuso e Giulia Radin, 2015, p. 13.

abbracciano, si baciano oppure si guardano: tra di essi possiamo riconoscere Gabriele D'Annunzio, poco più in alto Pier Paolo Pasolini, e infine Elsa Morante.



Figura 15, *Lussuriosi*, Renato Guttuso, 1970. Fonte: Il Dante di Guttuso.

Per quanto riguarda la prima cantica, vi è una tavola estremamente importante: si tratta dell'illustrazione del XII canto dell'*Inferno* nel quale si possono vedere i corpi e le teste dei dannati immerse nel Flegetonte, il fiume di sangue. In questa porzione dell'*Inferno* dantesco, vengono puniti i violenti verso il prossimo: non a caso Guttuso intitola tale illustrazione *Tiranni* (fig. 16).

Lo stesso artista sul suo quadernetto di *Appunti danteschi* aveva annotato: «Dante aveva messo i tiranni che conosceva lui: Alessandro Magno, Attila. Io ci ho messo quelli che conosco io. Questo è Mussolini. Questo è Stalin»<sup>65</sup>.

Nella tavola possiamo riconoscere anche i volti incappucciati di bianco del Ku Klux Klan, o ancora le facce di Franco e di Beria. Dunque nel «bollor vermiglio» del Flegetonte, le grida non appartengono ad Attila, Pirro o Sesto, bensì a Hitler, Stalin, Mussolini<sup>66</sup> e via dicendo.

---

<sup>65</sup> Ibid. p. 15.

<sup>66</sup> BARISON, 2018.

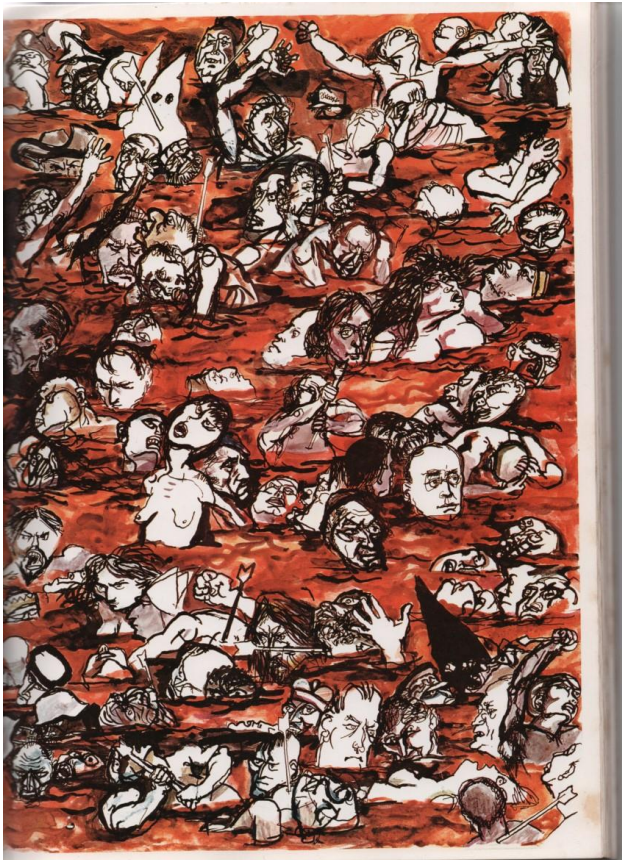


Figura 16, *Tiranni*, Renato Guttuso, 1970. Fonte: *Il Dante di Guttuso*.

Il messaggio universale e l'attualizzazione della *Commedia* nella contemporaneità in cui ha vissuto Guttuso sono palesi quasi in ogni illustrazione. Così «quel che s'ergera col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno a gran dispetto (*Inferno* X 35-36) non è Farinata degli Uberti, bensì Rodolfo Graziani, sanguinario generale fascista; le anime lasse e nude che si disperano sulla «riva malvagia» (cfr. *Inferno* III 100) non attendono Caronte, bensì la deportazione nazista in un campo di concentramento o di sterminio; i corpi straziati dalla *bufera infernal* (*Inferno* V 31) di Paolo e Francesca non simboleggiano la passione lussuriosa, ma il sincero amore di Guttuso per la propria patria; intorno alle note di Casella (*Purgatorio* II 119) non si raccolgono semplici anime, bensì lo stesso Guttuso, Levi, Moravia, Morante, Picasso, Pirandello e Vittorini e infine nella *turba tacita e devota* (*Purgatorio* XXIII 21) dei golosi fa affettuosamente capolino Mimise, la golosa moglie del pittore»<sup>67</sup>.

<sup>67</sup>

BARISON, 2018.

La Barison, nel suo articolo, propone un'interpretazione del *Dante di Guttuso* in chiave attualizzante con la particolarità di concentrarsi sugli anni del Novecento, che hanno segnato il vissuto del pittore siciliano. L'artista dipingendo alcune tavole avrà sicuramente pensato alle deportazioni nei campi di concentramento nazisti o alle immagini scheletriche di tutti coloro che sono stati vittime della tragedia dell'Olocausto. La Barison collega immediatamente questo fatto alla tavola intitolata, *La riva malvagia* (fig.17), correlata al III canto dell'*Inferno* e analogamente assimilabile anche a ciò che verrà realizzato da Greenaway nel terzo episodio di *A TV Dante*.



Figura 17, *La riva malvagia*, Renato Guttuso, 1970. Fonte: *Il Dante di Guttuso*.

È ipotizzabile che le immagini dei corpi scarni e denutriti dei prigionieri dei lager siano giunte alla mente di Guttuso anche per la realizzazione di altre tavole, tra queste forse quella in cui è più visibile tale aspetto è dedicata al canto XXIII del *Purgatorio* ed è intitolata *Golosi* (fig.18), la categoria di anime che in questa cornice subisce la pena con contrappasso. Un'influenza potrebbe essere derivata dai disegni eseguiti dal vivo dell'amico e collega Corrado Cagli nel lager di Buchenwald.



La raccolta è considerata molto importante nella tradizione secolare di illustrazioni dantesche proprio perché grazie al processo di attualizzazione a cui l'opera di Dante è stata sottoposta, viene rispecchiato il fatto che la *Divina Commedia* è un poema con un contenuto di portata universale. Guttuso, attraverso la *Commedia*, ha voluto raccontare la sua contemporaneità, sia collettiva novecentesca, sia privata. Un'altra innovazione contenuta nel *Dante di Guttuso* sta nella sensibilità dimostrata nella rappresentazione dell'analisi psicologica di alcuni personaggi nei quali è ben esplicita la sofferenza dovuta alle punizioni (sia nella parte dell'*Inferno* che in quella del *Purgatorio*) che ricadono su di loro a causa dei peccati commessi in vita. Le sue tavole inoltre sono svincolate da qualsiasi tipo di giudizio o morale che potrebbe ricadere sulle figure dei dannati.



Figura 18, *I golosi*, Renato Guttuso, 1970. Fonte: *Il Dante di Guttuso*.

L'impegno etico, politico, morale e le istanze del realismo guttusiano non sono mai svanite nel corso della sua carriera artistica. I suddetti valori, da sempre ritenuti rilevanti da esplicitare nelle sue opere sono quindi facilmente riscontrabili anche nella personalissima raccolta *Il Dante di Guttuso*.

## CAPITOLO 3

### LA SELVA OSCURA:

(PER CAPIRE) LE RAGIONI DI UNA MOSTRA RECENTE SULLA SHOAH

#### I. Premessa

Nel presente capitolo è riportato il testo dell'intervista che il giorno 19 marzo 2021 ho fatto alla dottoressa Margherita Fontanesi, storica e critica d'arte, nonché curatrice di molte esposizioni (soprattutto in Italia) e che negli ultimi anni si è occupata dell'organizzazione di un ciclo di mostre dedicate alla Shoah<sup>68</sup>. L'intervista, a causa della distanza fisica tra me e la dottoressa Fontanesi e a causa delle precauzioni anti-covid, ha avuto luogo su Skype.



Figura 19, copertina del catalogo ufficiale della mostra "La Selva Oscura" curata da Margherita Fontanesi. La copertina è stata estrapolata da una delle opere esposte alla mostra, ovvero, *"Il fischio della marmotta"* (2005) di Giovanni Frangi. Fonte: catalogo della mostra *La Selva Oscura*.

<sup>68</sup> Mostre curate dalla Fontanesi: Fabio Gianpietro. Exodus. Un viaggio tra pittura e realtà virtuale (2020), Nazismo, arte e propaganda (2018), "Il lavoro rende liberi" e altre menzogne. Arte e Olocausto (2018), Licalbe Steiner: grafica e impegno civile (2017), Bruno Canova, "mai più", giorno della Memoria 2017 (2017), Il segreto dei giusti (2016), La Selva Oscura (2015), Arte e Resistenza, pennelli e sten (2014), In Absentia, collettiva in memoria di Lucia Finzi, vittima della Shoah (2014), The Architecture of Doom. Filosofia nazista della bellezza attraverso la violenza (2013).

In questa sezione della tesi verrà presa in considerazione l'esposizione organizzata da Fontanesi nel 2015 e allestita presso il museo *Il Correggio* presso la città di Correggio (Reggio Emilia): quell'esposizione ha catturato la mia attenzione per il suo titolo: *La Selva Oscura*. Esplicito il richiamo a Dante e alla sua *selva oscura*. In fig. 19 la copertina del catalogo (Vanilla edizioni, Reggio Emilia 2015, testi di Margherita Fontanesi e di Maria Luisa Trevisan).

## **II. L'intervista a Margherita Fontanesi**

**Jenny Palermo:** Che cosa l'ha spinto a intitolare *La Selva Oscura* una mostra dedicata all'Olocausto e a utilizzare proprio l'espressione che Dante usa nel v. 2 del primo canto dell'*Inferno* per 'parlare' di Shoah?

**Margherita Fontanesi:** «La prima associazione non è stata l'*Inferno* dantesco, ma il bosco. Non ho pensato ai gironi, ai peccatori e ai dannati, poiché quando si parla di Shoah si pensa alle vittime e non ai carnefici. Io piuttosto ho avuto l'idea della Shoah come di un bosco. Dante parla di una *selva oscura* dove a un certo punto della sua vita si smarrisce. Di fatto credo che la Shoah sia stata l'*Inferno* in cui si sia smarrita una parte dell'umanità, un luogo dove si è perso l'orientamento: lì si sono perse le persone che non hanno parlato, i delatori che hanno denunciato i vicini di casa, chi non è intervenuto nonostante la possibilità di farlo. La Shoah simboleggia l'umanità che si è persa all'interno di un bosco, un bosco che tutti attraversiamo a un certo punto della nostra vita. Da una parte, la foresta rappresenta la selva in cui si è persa l'umanità, sia dal punto di vista di alcune categorie di persone, sia come senso vero e proprio di umanità; dall'altro lato invece il bosco è stato anche un luogo di protezione per i partigiani ebrei, un luogo in cui essi si sono potuti nascondere dai loro aguzzini, da chi li voleva uccidere. Il bosco ha quindi una doppia valenza e in quanto tale è l'emblema di un luogo di poesia, ma anche di paura, di vita, di morte, di incanto e di orrore. La mia "selva oscura" è questo, il suo significato possiede una doppia valenza ed è un bosco che ho cercato di ricreare attraverso opere in cui figuravano molti alberi in modo che il visitatore potesse avere l'impressione di attraversare davvero una foresta. Il mio intento era quello di creare un'esperienza e non solo un'esibizione di opere. La selva dantesca è stata la fonte di questa grande metafora. Il viaggio di Dante nell'aldilà è un viaggio duale in tutto e per tutto. Il poeta infatti ha

voluto parlare del bosco che tutti hanno dentro sé stessi e attraverso cui tutti devono passare, prima o poi.

In realtà *La Selva Oscura* è una mostra che fa parte di una serie di esposizioni realizzate al fine di non cadere nel luogo comune quando si tratta di Olocausto. La maggior parte degli artisti che vi hanno partecipato non sono neppure ebrei, ho chiesto io loro di realizzare delle opere che non cadessero nella banalità con immagini *cliché* come, per esempio, quelle in cui figura il filo spinato, la veste a righe o la ciminiera da cui esce il fumo. Con questa serie di mostre, il mio intento era quello di non organizzare la solita esposizione sulla Shoah: per questo negli anni ho voluto rappresentare molti aspetti di essa. Nell'anno de *La Selva Oscura* ho voluto parlare della Resistenza ebraica nelle foreste della Bielorussia: là possiamo trovare molte micro-storie tra cui quella dei fratelli Bielski che, nascondendosi nei boschi, hanno salvato migliaia di ebrei.

I fratelli Bielski, conosciuti anche come “unità Bielski”, furono un gruppo di partigiani ebrei polacchi che salvarono alcune migliaia di ebrei dai ghetti e dai campi di sterminio, combattendo contro i nazisti che occupavano la parte della Polonia oggi appartenente alla Bielorussia occidentale. La loro fu una delle più importanti missioni di soccorso dell'Olocausto. Il gruppo dei fratelli trascorse quasi tre anni nella foresta Naliboki, dove si rifugiò dopo l'assassinio dei genitori e degli altri membri della famiglia avvenuto nel dicembre del 1941. Insieme ad alcuni vicini di casa sopravvissuti, formarono il nucleo del gruppo partigiano che crebbe molto rapidamente e il cui comando venne affidato al fratello maggiore: Tuvia Bielski, che dal 1927 al 1929 fece parte dell'esercito polacco arrivando al grado di caporale. Tuvia era solito dire «preferisco salvare una vecchia donna ebrea piuttosto che uccidere dieci soldati tedeschi». Grazie a lui, molti ebrei vennero salvati dai ghetti e nascosti nella foresta Naliboki.<sup>69</sup>

Mi ha affascinato moltissimo soprattutto la figura di Tuvia Bielski, l'uomo che è stato il punto di riferimento per la sua comunità, colui che ha sempre cercato di salvare tutti. Il suo intento infatti era quello di salvare più persone possibili: Tuvia non si è mai

---

<sup>69</sup>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Fratelli\\_Bielski](https://it.wikipedia.org/wiki/Fratelli_Bielski)



concentrato sulla vendetta, non ha mai avuto intenzione di uccidere i nazisti, Tuvia si è sempre e solo concentrato sul proteggere chi aveva intorno: la sua priorità era quella di tutelare e difendere quante più persone possibile. I fratelli Bielski e tutte le persone che i fratelli hanno protetto hanno passato tre anni nelle foreste della Bielorussia, spostandosi ogni giorno: i Bielski non solo si sono occupati della sopravvivenza di tutti, ma hanno anche cercato di portare avanti la vita quotidiana della comunità nel modo più normale possibile, a cominciare dalla riparazione dei vestiti; dentro il bosco c'erano la falegnameria e persino la scuola (perché i bambini continuassero a essere istruiti). La resistenza ebraica è un lato della storia della Shoah molto intenso e importante che però viene spesso ignorato».

**J.P:** In quale momento dell'organizzazione lei ha deciso di intitolare la mostra *La Selva Oscura*?

**M.F:** «La prima cosa che ho scelto è stata il frammento storico di cui mi volevo occupare e l'aspetto di quel 'frammento' che volevo mettere in luce. Dal momento che ho notato che la Resistenza ebraica si è svolta prevalentemente nelle foreste, mi è venuta quasi spontanea l'associazione con la selva per eccellenza, ovvero quella dell'Alighieri. Dante infatti ha elaborato questa grande metafora nella *Divina Commedia*, che è un *itinerarium mentis in deum*, un viaggio che parte dalle tenebre dentro di noi. Credo infatti che la selva non sia solo qualcosa di esterno, ma che faccia anche parte dell'interiorità di tutti noi esseri umani. Un altro elemento della selva di Dante che ho notato successivamente, essendo anche insegnante di yoga e di meditazione, è che in effetti l'esperienza della selva oscura è qualcosa che va molto vicino a ciò che si prova durante il processo della meditazione, soprattutto quando si inizia a praticarla: restare con sé stessi, nel buio dei propri pensieri e dei propri turbamenti inizialmente non è facile né tantomeno piacevole. Vorresti scappare, la selva può creare persino ansia. La meditazione è questo, chiudere gli occhi e osservare sé stessi rimanendo con quello che c'è. Lo scopo di questa pratica infatti non è scappare dalla propria "selva oscura", ma al contrario accoglierla al fine di elaborarla e superarla. Finché il bosco non viene attraversato, non possiamo dire di conoscere davvero noi stessi e di aver lasciato alle spalle le nostre paure. Dante, attraversando l'Inferno, girone dopo girone, conoscendo il male e il peccato, è infine giunto al bene e alla liberazione: la *Divina Commedia* credo che di fatto rappresenti una

lunga 'depurazione'. Dante ha fatto qualcosa di molto simile a quello che hanno elaborato i mistici del Quattrocento. Tornando all'Olocausto, tuttavia credo di aver affrontato l'idea della selva in maniera più semplice e superficiale: ho pensato appunto al bosco come luogo duale che protegge e che spaventa allo stesso tempo, come un tunnel in cui entra l'umanità. Ovviamente, il tema della meditazione e il tema dell'Olocausto sono due discorsi completamente separati: tuttavia entrambi mi hanno influenzata per la creazione di questa mostra. Le riflessioni sulla *Divina Commedia* e su come Dante ha vissuto il bosco sono venute in seguito».

**J.P:** «Esiste una correlazione tra il tema della mostra e il luogo dell'esposizione, ovvero la città di Correggio dal momento che lì vicino si trova l'ex campo di concentramento di Fossoli?»

**M.F:** «Francamente no, tuttavia il comune di Correggio, e in generale tutta l'Emilia Romagna, è da sempre molto sensibile e attenta alle tematiche della memoria. Ogni anno la Resistenza partigiana e la Shoah vengono ricordate in varie maniere. Io sono originaria di Correggio, quindi ho trovato un dialogo immediato nell'affrontare certi argomenti. Nel Palazzo dei Principi è conservata una collezione di opere prevalentemente appartenenti al Rinascimento emiliano, però all'interno della struttura si trova anche una sala dedicata alle esposizioni temporanee e quindi la mia mostra è stata accolta proprio lì. Successivamente il progetto si è trasformato in un ciclo di mostre dedicate alla Shoah. Nonostante ciò, non c'è un legame reale tra la mostra e il vicino campo di Fossoli».

**J.P:** «Questa mostra ha richiesto un dispendio di energie e di tempo importante per essere organizzata?»

**M.F:** «Sì, è stata molto impegnativa. Non c'è stata un'équipe che se n'è occupata, l'ho organizzata da sola a partire dalle spedizioni delle opere, passando attraverso il contatto con gli artisti, fino alla preparazione del catalogo: è stata molto faticosa, soprattutto farla a costo irrisorio, perché i fondi disponibili erano molto limitati. Logisticamente è stata una mostra davvero ardua perché c'è stata tutta una serie di aspetti che dovevano essere coerenti, sia a livello concettuale che dal punto di vista stilistico: oltre al contenuto ci doveva essere anche una certa estetica. Devo dire però che la parte più soddisfacente è stata la collaborazione e l'immediata risposta positiva che ho ricevuto da parte degli artisti

e dei loro galleristi. Le gallerie a cui facevano riferimento gli artisti hanno partecipato alla mostra contribuendo alla realizzazione del catalogo. Non è un tema facile: infatti io non davo per scontato che tutti avrebbero accettato volentieri. Trattare il tema della Shoah significa mettersi in gioco, essendo la Shoah un tema molto impegnativo: inoltre questi non sono quadri che si vendono facilmente 'dopo'. Per quanto il tema potesse essere trattato in modo figurato, esso restava comunque un argomento spinoso, per nulla commerciale. Tutti i partecipanti però si sono rivelati di larghe vedute e questo mi ha dato grande soddisfazione. Molti artisti non erano abituati a lavorare su tematiche storiche, molti di loro non erano neppure ebrei. Un artista non ebreo che ha partecipato alla mostra è Fabio Gianpietro, un mio carissimo amico con cui collaboro da molti anni. Lui non si era mai confrontato con questa tematica, ma devo dire che l'ha saputa affrontare con una grandissima creatività e attenzione, dimostrando di aver capito che cosa gli avevo proposto. Dunque ho sempre avuto una parte di artisti collaboratori non ebrei e un'altra, meno numerosa, di artisti ebrei: durante i vari progetti è stato interessante vedere come si confrontavano sullo stesso tema. Mi è piaciuto vedere la delicatezza con cui si sono approcciati anche i non ebrei. Tra gli artisti ebrei invece c'è Tobia Ravà, che è sempre stato presente in tutte le mie mostre. L'ho sempre coinvolto sia perché è un grande intellettuale sia perché è stato un punto di riferimento fondamentale per me che non sono ebrea - infatti ho avuto costantemente bisogno di confrontarmi con qualcuno che lo fosse per affrontare il tema con delicatezza. Non volevo che il mio lavoro diventasse un'appropriazione culturale e soprattutto non volevo trattare con leggerezza un fatto che per me che sono ebrea è solo storico, ma che per chi è ebreo significa dolore e sofferenza, per aver perso i propri affetti e aver visto la propria gente decimata. Ho avuto l'occasione di parlare con vari artisti ebrei e mi ricordo in particolare Hana Silbersteine, che ha partecipato a questa mostra. La sua famiglia è completamente scomparsa, sono morti tutti. Per noi sono sei milioni di ebrei, per loro sono i genitori, i nonni, i fratelli, morti in un modo terribile, vittime di abusi e torture...: è difficile anche da concepire per la mente umana. Le storie di tutte queste persone sono state fondamentali per me. Tobia Ravà è stato il mio punto di riferimento. Con lui mi sono confrontata molto per parlare nel modo meno retorico possibile, più delicato possibile e per essere puntuale sui fatti storici in modo da non passare con leggerezza sul lato puramente storico. Fare un lavoro ben fondato storicamente per me è stato molto importante. Volevo fare in modo che chi

venisse a vedere l'esposizione potesse anche imparare qualcosa sui fatti di quel periodo. Per questo, prima di organizzare questa mostra, ho passato vari mesi a studiare in prima persona la Resistenza ebraica, proprio perché non l'ho vissuta, perché non sono laureata in storia e perché non sono ebrea. Per me è stato importantissimo essere molto sicura di ciò di cui parlavo. Volevo che arrivasse un aspetto della Shoah nel modo più giusto possibile. La difficoltà che ho trovato inizialmente è stata trovare artisti ebrei. Tante volte ho riscontrato anche un po' di diffidenza, che però ho sempre compreso appieno, per esempio nelle comunità ebraiche di cui ho cercato il patrocinio o nella ricerca di un incontro con il rabbino della comunità ebraica di Modena e Reggio. Una delle cose che mi sono sentita chiedere più spesso è stata "perché lo fai?", "perché vuoi continuare ad occuparti di questo tema così difficile e scabroso pur non essendo ebrea?"».

**J.P:** «Lei come era solita rispondere a queste domande?»

**M.F:** «La mia risposta era: "perché non posso non farlo". Io sono privilegiata, sono bianca, sono europea, vivo in una parte ricca del mondo, ho avuto la possibilità di studiare, ho tutta la famiglia intera. Una volta che mi sono scontrata con delle tematiche del genere (che ancora molte persone non conoscono), mi sono sentita in dovere di restituire qualcosa. Dalla mia posizione di privilegiata, vorrei che tutta la parte più superficiale e più attenta all'estetica nel mondo dell'arte, potesse toccare una parte di questa realtà e potesse raccontare qualcosa che gli altri non trattano in profondità limitandosi alla superficie, a una lettura più retorica e semplice. Ritengo molto importante a volte fare anche mostre per contribuire a dare voce a determinate tematiche. Noi non capiremo mai cosa è stata la Shoah, nemmeno con tutta l'informazione possibile. Noi possiamo studiare, ma non capiremo mai davvero cosa hanno vissuto quelle persone.

In un secondo momento, per me è stato importante confrontarmi con l'oggi degli ebrei, con le scelte di Israele che a volte possono sembrare dure e impopolari. Bisognerebbe chiederci perché sono arrivati a quel punto. Io credo che ci siano troppa storia e troppi fatti alle spalle del popolo ebreo. Nell'arco della storia, da moltissimo tempo prima della Shoah e della seconda guerra mondiale, gli ebrei sono sempre stati oggetto di persecuzione. Questo li ha portati a sviluppare delle capacità di adattamento, delle abilità e delle risorse inimmaginabili. Per me questo aspetto rappresenta anche un grande

esempio a livello personale oltre ad essere qualcosa da comprendere. Tutto questo mi ha preparata ad avvicinarmi all'Olocausto da ospite, con grande garbo e rispetto perché la Shoah non è mia. La più grande soddisfazione è venuta in seguito quando mi sono sentita dire "grazie di averlo fatto". Io ho fatto solo una mostra e credo di avere imparato molto da questa esperienza. In tutto ciò Tobia Ravà è stato il mio interlocutore, colui che mi ha sempre aiutato a capire l'ordine dei fatti correttamente e a utilizzare il giusto linguaggio nei giusti termini».

**J.P:** «Tobia Ravà che cosa ne pensava del titolo della mostra? Nell'*Inferno* dantesco sono le anime dei peccatori ad essere punite, ma per quanto riguarda la Shoah la situazione è completamente capovolta: erano gli innocenti ad essere vittime. L'artista ha obiettato su questo aspetto o era d'accordo?»

**M.F.:** «Onestamente non ricordo se c'è stato un confronto su questo aspetto, ma se il titolo è rimasto tale e quale, molto probabilmente Tobia, che ha una personalità molto forte, era d'accordo».

### **III. Conclusioni**

L'intento di Margherita Fontanesi era quello di trattare l'argomento della Resistenza ebraica attraverso la metafora del bosco proprio perché le storie derivanti da questo aspetto della Shoah, spesso si sono svolte nelle foreste. Possiamo considerare il fatto che l'*Inferno* dantesco, e in particolare l'allegoria della *selva oscura*, siano gli elementi che hanno conferito la chiave di lettura all'intera mostra: infatti, esattamente come Dante nel primo canto della *Divina Commedia* si perde nella *selva oscura*, la Shoah viene interpretata come il simbolo dell'umanità che si smarrisce dentro una foresta intricata e senza luce. In secondo luogo, l'avvicinamento alla metafora del bosco deriva dal fatto che da sempre questo luogo è stato caricato di valori simbolici e archetipici, spesso caratterizzati da un certo dualismo. Il bosco è l'emblema della paura per eccellenza, ma anche della protezione, è il *locus amoenus*, ma è anche il luogo dell'orrore. Anche nel caso dei fratelli Bielski la foresta di Naliboki nell'attuale Bielorussia (a cui ha reso omaggio Gianpietro con la sua opera (fig. 20) è stata un luogo di protezione per tre lunghi anni, ma è stata anche il luogo in cui spesso le persone della loro comunità si sono sentite

minacciate dai nazisti che davano loro la caccia. Nel caso di questa specifica esposizione, la *selva oscura* conserva questo significato ambivalente, ed è quindi un posto spaventoso, fatto di incertezze, un luogo dove ci si nasconde, ma anche dove si vive con la paura costante di venire scoperti e uccisi. La *selva oscura* dantesca può essere considerata come il simbolo che conferisce alla mostra l'interpretazione generale: essa è l'emblema dello smarrimento dell'umanità, intesa sia come individui che come sentimento, la perdizione delle vittime e dei carnefici, dei nazisti, dei delatori e di chi ha deciso di voltare le spalle e ignorare tutto. La vita nel campo di concentramento viene associata alla metafora dell'addentrarsi e perdersi in una selva oscura dove la luce è sempre meno visibile, così come la via di uscita.

A chiusura di questo capitolo voglio richiamare una delle opere della mostra: *Metamorfosi Nabikobi* di Fabio Gianpietro. Un grande albero visto in scorcio dal basso: esso è la sineddoche della foresta stessa. A formare il tronco dell'albero stanno tantissime abitazioni, simbolo di quella Resistenza ebraica che ha trovato rifugio nei boschi e che per tanto tempo è stata ignorata, passata sotto silenzio.



Figura 20, *Metamorfosi Nabikobi*, Fabio Gianpietro, 2014. Fonte: catalogo della mostra *La Selva Oscura*.

## CAPITOLO IV

### *LA PORT DE L'ENFER DI AUGUSTE RODIN E I MEMORIALI DEL CIMITERO DI PÈRE LACHAISE: UN'IPOTESI*

#### **I. Premessa**

In questo capitolo è avanzata un'ipotesi riguardo alla possibile relazione che intercorre, da un lato, tra due dei memoriali dedicati alle vittime della Shoah presenti all'interno del cimitero di Père Lachaise a Parigi e, dall'altro, la celeberrima *Porte de l'Enfer* dello scultore francese Auguste Rodin.

Gli autori delle due sculture del cimitero parigino sono poco noti: si tratta di Louis Bancel (1926 Saint Julien Molin Molette-1978 Féricy), che ha realizzato il monumento in memoria delle vittime di Buchenwald-Dora inaugurato nel 1964, e di Gérard Choain (1906 Lille-1988 Parigi), che ha creato nel 1958 il monumento in memoria dei morti a Mauthausen. La bibliografia su questi artisti è pressoché inesistente: ho trovato soltanto due articoli in lingua straniera, inglese e francese, su due blog online<sup>70</sup>. Prima di trattare l'argomento della possibile interconnessione tra i memoriali e *La Porta dell'Inferno*, parlerò brevemente di quest'ultima famosissima scultura e di alcune delle sue caratteristiche intrinseche, ma mi soffermerò anche sull'influenza che l'opera di Dante Alighieri ha avuto sull'opera di Auguste Rodin.

---

<sup>70</sup> <http://samgrubersjewishartmonuments.blogspot.com/2018/08/paris-mauthausen-concentration-camp.html>  
<https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/monument-de-buchenwald-dora-cimetiere-du-pere-lachaise-paris-75020/>

## II. La Porte de l'Enfer: un progetto laborioso e interminabile

Nella seconda metà dell'Ottocento il linguaggio artistico, soprattutto per quanto riguarda la scultura, tendeva a essere scarsamente propenso all'innovazione, restando dunque molto ancorato alle forme espressive più tradizionali. Questo derivava sicuramente dal gusto dei committenti, spesso borghesi, che apprezzavano maggiormente un tipo di arte poco innovativa e più conservatrice. A influenzare questa condizione contribuirono anche i rinnovamenti urbani delle grandi città: spesso e volentieri si gradivano monumenti "ufficiali" da inserire nei contesti dei luoghi pubblici oppure, per quanto riguarda i cimiteri, si prediligeva un tipo di scultura sacra, dunque ancora una volta, scarsamente all'avanguardia. In questo contesto storico emerge la figura di Auguste Rodin, uno scultore molto innovativo, con idee a metà tra il rispetto della tradizione e la voglia di rinnovamento.

Rodin venne rifiutato dall'*École des Beaux Arts* di Parigi, motivo per il quale iniziò a lavorare giovanissimo come artigiano. Verso la metà degli anni Settanta dell'Ottocento fece un viaggio in Italia che influenzò profondamente il suo modo di fare arte: rimase particolarmente colpito soprattutto dalle opere di Michelangelo Buonarroti dal quale venne influenzato moltissimo, non solo per l'anatomia delle sculture, ma anche per la tecnica del cosiddetto "non finito": Rodin si appropriò letteralmente di questa tecnica inaugurando, a sua volta, un vero e proprio stile. Al ritorno in Francia la sua carriera



Figura 21, Auguste Rodin, *Porta dell'Inferno*, 1880-1917. Fonte:

[Wiiidhttps://www.artesplorando.it/2018/02/la-porta-dellinferno-auguste-rodin.html](https://www.artesplorando.it/2018/02/la-porta-dellinferno-auguste-rodin.html)



decollò: agli anni quali Ottanta risalgono i primi importanti lavori; è esattamente in questo periodo che Rodin inizia a lavorare alla Porte de l'Enfer (Fig. 21).

Nell'agosto del 1880 un funzionario del Ministero della Pubblica Istruzione francese, Edmund Turquet, incarica Rodin di realizzare una porta decorativa per il nascente Musée des Arts Décoratifs<sup>71</sup>, il quale doveva essere ubicato dove oggi è il Musée d'Orsay: in realtà non fu mai edificato in quella sede. La committenza prevedeva che sulla porta figurassero bassorilievi con scene tratte dalla *Divina Commedia*, ma non è da escludere che tale decorazione sia stata suggerita e proposta «dallo stesso Rodin, lettore appassionato del poema»<sup>72</sup>. La realizzazione dell'opera richiese moltissimo tempo e fu oggetto, nel corso degli anni, di numerosi cambiamenti e di profonde rielaborazioni. Venne considerata pressoché completa nel 1887, ma quando Rodin morì, nel 1917, il lavoro era ancora in gesso e non in bronzo. Nel 1928, i tecnici furono in grado di ricrearne una copia in bronzo grazie ai documenti ritrovati negli archivi di Rodin.

Il progetto iniziale si basava sulla celebre porta est del battistero di Firenze, meglio conosciuta come *Porta del Paradiso*, realizzata dallo scultore Lorenzo Ghiberti nel Quattrocento: sicuramente molte suggestioni arrivarono a Rodin durante il viaggio in Italia fatto tra il 1875 e il 1876. Analogamente a questa, il modello originario della *Porte de l'Enfer* prevedeva una struttura geometrica particolarmente rigida, caratterizzata da quattro pannelli decorativi: tuttavia, in seguito, il progetto per il Musée des Arts Décoratifs venne abbandonato e di conseguenza l'opera divenne una scultura a sé stante, utilizzata da Rodin come un laboratorio per le sue creazioni.

Il primo elemento che venne completamente cambiato rispetto al progetto iniziale fu sicuramente la struttura: infatti nel corso degli anni venne abbandonata l'idea di una rigida scansione a quattro pannelli che fu sostituita da una composizione tripartita caratterizzata da due ante e un architrave, aree, queste, destinate ad accogliere i bassorilievi con i vari personaggi. Anche il complesso e numerosissimo *corpus* di figure (duecentosettantasette) è stato profondamente modificato nel corso del tempo: da questo processo di revisione, peraltro, hanno avuto origine diverse alcune sculture autonome: tra queste figurano *il*

---

<sup>71</sup> ALICIA FAXON, An interpretation of Rodin's Adam, The Metropolitan Museum Journal, New York, 1984, p. 87

<sup>72</sup> LUCIA BATTAGLIA RICCI, "Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri", Einaudi, Torino, 2018, p. 198.

*Bacio* (fig. 22) e *il Pensatore* (fig. 23). La prima era in origine un elemento decorativo volto alla raffigurazione di Paolo e Francesca e si trovava sull'anta sinistra della prima versione della *Porte de l'Enfer*, posizione in cui adesso si trova il bassorilievo che rappresenta i due amanti dentro al vortice della *bufera infernal che mai non resta*. Nella prima versione della *Porte*, infatti, Rodin notò che il gruppo scultoreo raffigurante l'uomo e la donna, che sarebbe divenuto in seguito *il Bacio*, era simbolo di uno «stato di pura felicità»<sup>73</sup> e per questo motivo non lo ritenne adatto ad essere inserito nel contesto della *Porte de l'Enfer* in cui lo scultore aveva intenzione di ricreare un'atmosfera infernale: cupa, turbolenta e malvagia. Il gruppo scultoreo venne quindi rimosso intorno al 1886.

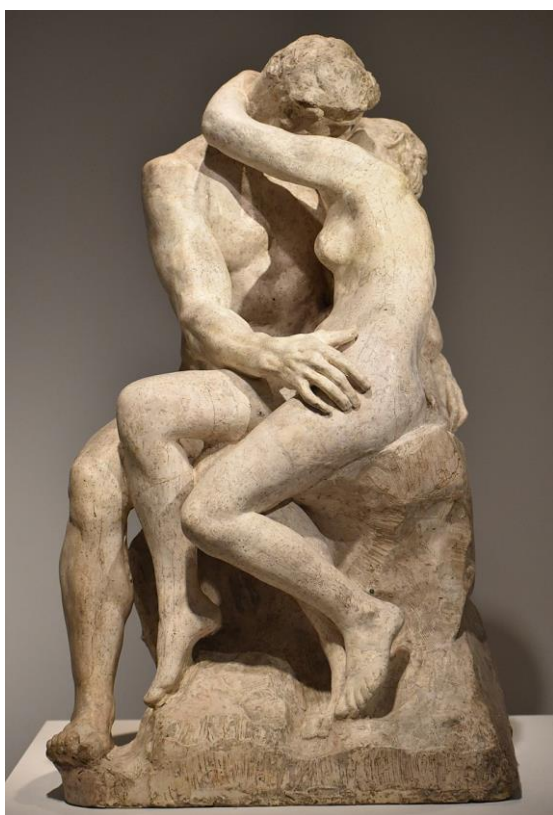


Fig. 22, Auguste Rodin, *Il bacio*, 1888-1889. Fonte: Wikipedia.

La scultura autonoma che ne derivò immortalò i due amanti nell'atto immediatamente precedente al bacio. Essendo le due figure prive di qualunque attributo che possa contestualizzarle effettivamente come personaggi della *Divina Commedia*, Rodin decise di cambiare il nome del gruppo scultoreo da *Paolo e Francesca* a *il Bacio*: in questo modo fece di quell'uomo e di quella donna il simbolo universale della passione d'amore,

<sup>73</sup>

ANTOINETTE LE NORMAND-ROMAIN, *Rodin. The Gates of Hell*, Musée Rodin, Parigi, 2002, p. 42.

qualsiasi implicazione morale che sarebbe potuta derivare dalla storia dantesca della coppia romagnola fu così azzerata<sup>74</sup>.

Analogamente la scultura autonoma nota come *il Pensatore* deriva dalla prima elaborazione della *Porte de l'Enfer*. La scultura doveva raffigurare il personaggio di Dante assorto nei suoi pensieri e posto sull'elemento architettonico del timpano della *Porte*. Nel primo progetto era prevista una scultura del sommo poeta "realistica" in cui il personaggio figurava vestito e in piedi di fronte alla *Porta*. Successivamente quel Dante venne sostituito da un Dante nudo, collocato sull'architrave posto sopra l'intero scenario infernale dei sottostanti bassorilievi dell'opera<sup>75</sup>.

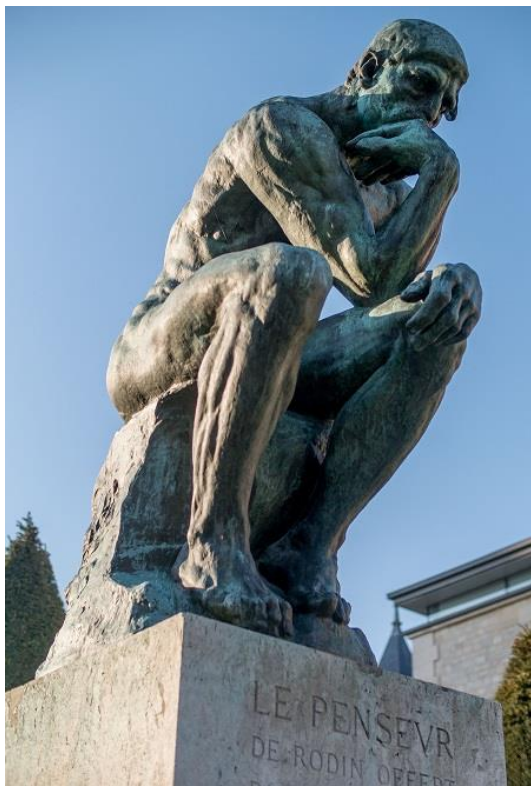


Figura 23, Auguste Rodin, *il Pensatore*, 1880-1902. Fonte:  
<https://www.arteworld.it/il-pensatore-rodin-analisi/>

---

<sup>74</sup> Cfr. BATTAGLIA RICCI, 2018.

<sup>75</sup> Cfr. *Ibidem*.

Ne *Il Pensatore* Rodin riprende forme e modelli che ricordano l'arte di Michelangelo nella Sacrestia di San Lorenzo, ma anche alcune sculture ottocentesche che hanno come soggetto il conte Ugolino. D'altra parte non ci sono dubbi che *Il pensatore* richiama il "ponzatore" di Michelangelo, nel *Giudizio Universale* della cappella Sistina (fig. 24).



Figura 24, Michelangelo Buonarroti, *dettaglio del Giudizio Universale*, 1536-1541. Fonte: Wikipedia

L'influenza di Buonarroti, e in particolar modo del suo *Giudizio Universale*, è riscontrabile anche nell'intero andamento vorticoso della *Porta dell'Inferno*.

Ma torniamo a *Il Pensatore*. Per usare le parole dello stesso Rodin, a essere scolpito è stato «un Pensatore: un uomo nudo seduto sulla roccia con i piedi contratti. Testa nelle mani, sta sognando. La sua mente costruisce idee fertili. Non è un sognatore ma un creatore»<sup>76</sup>. Analogamente a quanto era accaduto a *Il Bacio*, *Il Pensatore* è diventato un simbolo universale: quello della potenza del pensiero creatore dell'uomo.

Nei bassorilievi della *Porte* compare una grande quantità di figure umane in varie pose e atteggiamenti: tra quelle, però, non vi sono soltanto personaggi danteschi, ma anche soggetti derivanti da altre opere letterarie: come, per esempio, le *Metamorfosi* di Ovidio, *I Fiori del Male* di Baudelaire e i *Vangeli*. Dalle *Metamorfosi* nasce la coppia formata da Salmace ed Ermafrodito che si trova nell'angolo in alto a destra del cornicione, ma anche

---

<sup>76</sup> MARCEL ADAM, intervista a Rodin, 1904, p.66.

la scena in cui Polifemo è rappresentato nell'atto di schiacciare sotto una rupe Aci (sull'anta a destra). Il *Martire* in basso sull'anta sinistra potrebbe essere stato ripreso dai *Fiori del Male* di Baudelaire. Dai Vangeli invece possiamo notare la figura del Figliol prodigo, raffigurato nell'estremità inferiore dell'anta di destra. Dalla *Commedia* di Dante sono tratti i personaggi del conte Ugolino con i figli morti e Paolo e Francesca raffigurati nella bufera infernale del secondo cerchio, tutte figure visibili nell'anta di sinistra. La coppia di dannati figura ulteriormente nell'anta di destra mentre precipita negli abissi degli inferi<sup>77</sup>. Pare che anche le *Tre ombre* poste sulla sommità della *Porte de l'Enfer* siano personaggi tratti dalla *Commedia* dantesca: sembra che fino al 1886, ai piedi dei tre personaggi (che non sono altro che la stessa statua mutila di un braccio iterata per tre volte) figurasse un cartiglio con su scritto «Lasciate ogni speranza voi ch'intrate»<sup>78</sup> (*Inferno* III, v. 9). Secondo Aida Audeh inoltre è possibile che Rodin avesse l'intenzione di creare con queste tre figure un'incarnazione dei *tre Fiorentini* chiamati in causa da Dante nel canto XVI dell'*Inferno*. Essi si trovano nel terzo cerchio del settimo girone infernale, dove vengono puniti i sodomiti<sup>79</sup>. Nella *Porta* vi sono inoltre personaggi anonimi come diavoli, spettri e scheletri.

### III. L'influenza di Dante sull'opera di Rodin

«Dante è non solo un visionario e uno scrittore, ma è anche uno scultore. La sua espressività è lapidaria, nel buon senso della parola. Quando egli descrive un personaggio, lo campisce con i suoi atteggiamenti e i suoi gesti»: questo è quanto si trova scritto nei pensieri di Rodin. Come anticipato nel paragrafo precedente, Rodin è sempre stato un grande appassionato della *Divina Commedia*: si dice che lo scultore era solito portare sempre con sé una copia della *Divina Commedia* in tasca (pare che si trattasse di un'edizione tradotta in francese classico da Rivarol risalente agli anni ottanta del Settecento). Non è da escludere che la decorazione della *Porte de l'Enfer* sia stata una sua proposta. Essa è considerata il capolavoro di Rodin e dunque viene da affermare che

<sup>77</sup> Cfr. BATTAGLIA RICCI, 2018.

<sup>78</sup> AIDA AUDEH, *I tre fiorentini. Rodin's three shadows and their Medieval illustrations of Dante's Inferno*, in «Dante Studies», CXVII (1999), pp. 133-69.

<sup>79</sup> *Ibidem* p. 134.

lo scultore abbia dedicato l'opera più importante della sua vita a Dante Alighieri e alla *Commedia*. Nel corso del tempo, tuttavia, la *Porte de l'Enfer* ha subito cambiamenti così numerosi che Dante ha finito per essere 'esiliato', confinato a un livello superficiale, «Non a caso Rodin, tranne rare eccezioni, ha “staccato” Dante dalla sua stessa materia magmatica e lo ha posto in alto, inavvicinabile, aulico [...] come un Poeta, astratto dal suo comporre: in gestazione. Ma fuori dall'Inferno della descrizione. Lo ha oggettivamente distanziato, derubandolo della sua materia. E poi sembra quasi essersene dimenticato: proseguendo per i propri di tormenti infernali»<sup>80</sup>. Ad ogni modo Rodin, nel suo *Penseur* cercherà di realizzare una sorta di «proiezione-omaggio all'onnipresenza creativa di Dante»<sup>81</sup>. Alberto Fiz nel suo testo afferma che, vedendo la moltitudine di schizzi e pensieri relativi alla *Porta dell'Inferno*, pare che «Dante alla fine diventi davvero un pretesto mentale, un motore (aristotelico) propulsivo, che non serve altro al genio di Rodin che a confrontarsi con la sua sgomenta immensità, progettuale e creativa»<sup>82</sup>. In questo modo, l'enorme progetto della *Porta*, con il passare del tempo si distacca sempre di più dal racconto della prima cantica della *Commedia*, per elevarsi a un concetto universale il cui emblema viene incarnato proprio da quel *Pensatore* che, sedendo sopra le due ante infernali dell'opera, diviene l'emblema della mente umana come fonte di creazione e meditazione: l'inferno sottostante non è altro che il frutto del suo pensiero.

#### **IV. La relazione tra i Memoriali di Père Lachaise e la Porta dell'Inferno: un'ipotesi**

Presso il cimitero parigino di Père Lachaise, nell'area dedicata alla memoria di tutti coloro che hanno perso la vita durante la seconda guerra mondiale, ci sono due Memoriali: quello dedicato alle vittime di Mauthausen e quello dedicato ai morti a Buchenwald-Dora. La visione dei due Memoriali mi ha immediatamente fatto pensare alla possibilità che potesse esistere un nesso, un legame con il Rodin della *Porte de l'Enfer*. Ho dunque deciso di verificare e di documentarmi e subito mi sono accorta che la bibliografia sui Memoriali parigini e sui loro autori è pressoché inesistente. Le uniche fonti che ho trovato sono due blog online dove vengono descritti i Memoriali e dove vengono messe in luce

---

<sup>80</sup> ALBERTO FIZ, *Rodin e gli scrittori Dante, Balzac, Hugo, Baudelaire*, in collaborazione con Musée Rodin, De Agostini Rizzoli arte & cultura, Parigi Milano, 2004, p. 32.

<sup>81</sup> *Ibidem.* p. 34.

<sup>82</sup> *Ibidem.* p. 34.

alcune somiglianze con lo stile di Rodin, lampante per esempio nella somiglianza tra la scultura bronzea presente nel Memoriale di Mauthausen e l'Ombra, ovvero la stessa figura triplicata e posta sulla sommità della *Porte de l'Enfer* (le Tre Ombre). In questo paragrafo, dunque, vorrei proporre una mia congettura alla base della quale sta questa domanda: esiste la possibilità di una correlazione tra i Memoriali di Père Lachaise dedicati alle vittime della Shoah e l'opera di Auguste Rodin, in particolare la *Porte de l'Enfer*?

Il Memoriale di Buchenwald-Dora (fig. 25) è un particolare gruppo scultoreo in bronzo. Venne realizzato nel 1964 dallo scultore Louis Bancel, ex membro della Resistenza del Vercors durante la seconda guerra mondiale. Il monumento commemorativo si trova sopra una lastra in granito realizzata dall'architetto M. Romer, sopravvissuto al campo di sterminio di Buchenwald. Sulla lastra sono stati incisi dei versi del poeta francese Louis Aragon che recitano: «Qu'à jamais ceci montre comme l'Homme dut tomber/ Et comment le courage et le dévouement/ Lui conservent son nom d'Homme»<sup>83</sup>.



Figura 15, memoriale di Buchenwald-Dora, Louis Bancel, 1964.  
Fonte:  
[https://www.reddit.com/r/creepy/comments/4y040n/terrifying\\_statue\\_in\\_père\\_lachaise\\_cemetery\\_paris/](https://www.reddit.com/r/creepy/comments/4y040n/terrifying_statue_in_père_lachaise_cemetery_paris/)

---

<sup>83</sup> La traduzione: «che questo mostri per sempre come l'Uomo è stato costretto a cadere e come il coraggio e la devozione possano conservare il suo nome di Uomo».



Il gruppo scultoreo è rappresentato da tre figure: sono uomini estremamente emaciati, scavati in viso, scheletrici, caratteristiche fisiche volte alla testimonianza della brutalità della vita nei campi di sterminio nazisti. Secondo l'autore del blog [e.monumen.net](http://e.monumen.net) (al cui nome sfortunatamente non è stato possibile risalire) l'atteggiamento di ognuno dei personaggi rimanda a un concetto specifico: l'uomo prostrato e cadente simboleggia la sofferenza di chi ha subito continuamente abusi, sfruttamento e torture, mentre l'uomo che sostiene la prima figura descritta è l'emblema della solidarietà; infine, l'uomo in piedi a testa alta che, nonostante la sua condizione fisica e mentale, si trova metaforicamente di fronte ai suoi carnefici, è la personificazione della Resistenza e della dignità umana<sup>84</sup>. Louis Bancel, grazie all'intermediazione del suo amico, il pittore Boris Taslitzky, venne contattato nel 1957 dall'Associazione dei Deportati di Buchenwald-Dora (<http://buchenwald-dora.fr>) dalla quale ricevette l'incarico di realizzare il monumento dedicato alla memoria delle vittime di quel campo di sterminio. Il monumento venne inaugurato il 5 aprile del 1964.

Analizzando stilisticamente il Memoriale, possiamo osservare come le figure scheletriche, provate visibilmente da una terribile sofferenza, non rispecchino l'ideale classico del genere a cui appartengono i monumenti memoriali. L'opera, infatti, anche secondo Samuel Gruber, l'autore del blog Samuel Gruber's Jewish Art & Monuments, presenterebbe un linguaggio stilistico decisamente espressionista e astratto<sup>85</sup>. La



Figura 26. Auguste Rodin, *dettaglio della copia bronzea della Porta dell'Inferno*. Fonte: [https://it.123rf.com/photo\\_67530817\\_parigi-museo-rodin-the-gates-of-hell-è-un-monumentale-lavoro-di-gruppo-scultoreo-di-rodin-che-raffigur.html](https://it.123rf.com/photo_67530817_parigi-museo-rodin-the-gates-of-hell-è-un-monumentale-lavoro-di-gruppo-scultoreo-di-rodin-che-raffigur.html)

<sup>84</sup> <https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/monument-de-buchenwald-dora-cimetiere-du-pere-lachaise-paris-75020/>

<sup>85</sup> <http://samgrubersjewishartmonuments.blogspot.com/2018/08/paris-mauthausen-concentration-camp.html>



frammentarietà dell'opera potrebbe contenere delle influenze di Rodin, soprattutto per quanto riguarda lo stile del non finito, ma anche di Picasso e dunque del cubismo. Probabilmente si può notare abbastanza bene la somiglianza con alcuni dettagli della *Porte de l'Enfer* (figg. 26 e 27), inoltre il trattamento materico qui utilizzato potrebbe essere stato influenzato dal modo di lavorare di Rodin sebbene quest'ultimo fosse ben più legato all'iconografia tradizionale di quanto non lo sia l'autore di questo monumento.



Figura 27 Auguste Rodin, *dettaglio della copia bronzea della Porta dell'Inferno*. Fonte: <https://www.pinterest.at/pin/724798133750415120/>

Ipotizzo tuttavia, che la fusione del bronzo qui adoperata possa derivare da Rodin, il cui stile viene reinterpretato in chiave decisamente più cruda e violenta.

Il monumento dedicato alle vittime di Mauthausen (fig.28) (indicato anche come Mauthausen-Gusen) è stato realizzato nel 1958 da Gérard Choain, ex prigioniero di guerra nei campi di concentramento nazisti. Il monumento è stato realizzato in modo da adattarsi al contesto in cui è stato posizionato, ovvero, vicino a un angolo nella sezione 97 del cimitero di Père Lachaise. Esso è costituito da un'alta struttura in granito che a primo impatto potrebbe ricordare un obelisco. Il Memoriale presenta degli elementi che lo incardinano molto bene al contesto storico che si intende ricordare. La grande struttura in granito, infatti, ha la funzione di elemento attivo della scultura, non è un semplice sfondo: attraverso questa parte del Memoriale si vuole fare riferimento alla cosiddetta Scala della Morte che si trovava nella cava di Mauthausen e nella quale i prigionieri erano costretti a lavorare in condizioni estremamente pericolose, trasportando pesantissimi blocchi di

granito. Il nome di questo luogo deriva dal fatto che capitava spesso che durante il percorso sulla scala, fatta di centottantasei gradini, i prigionieri precipitassero, perdendo così la vita. Il materiale (che è stato prelevato dalla cava di Mauthausen) e la forma di questa imponente struttura sono quindi altamente simbolici.



Figura 28, memoriale di Mauthausen, Gérard Choain, 1958. Da: <http://samgrubersjewishartmonuments.blogspot.com/2018/08/paris-mauthausen-concentration-camp.html>

Si tratta di un fatto che è possibile ricollegare ai primissimi Memoriali in ricordo delle vittime della Shoah dove spesso si cercava di creare dei simboli *ex-novo* anche attraverso l'utilizzo, come in questo caso, di materiali emblematici. Un esempio di quanto appena detto può essere riscontrabile nel Memoriale di Varsavia, conosciuto come il Monumento degli eroi del ghetto, inaugurato nel 1948: questo monumento commemorativo, eretto in ricordo della rivolta del ghetto di Varsavia del 1943, durante la quale i partigiani ebrei si scontrarono con i nazisti, è stato costruito con del materiale originariamente destinato alla costruzione di un monumento nazista, mai avvenuta. Il trasporto di massi pesantissimi era imposto come lavoro forzato dalle SS ai prigionieri al solo scopo di umiliarli e privarli della loro dignità ed era un lavoro che veniva imposto in molti campi di concentramento.

In merito a ciò esiste una testimonianza molto importante della pisana Liana Millu, sopravvissuta ad Auschwitz, la quale nella sua opera pubblicata per la prima volta nel 1947, *Il fumo di Birkenau*, associa inevitabilmente questo tipo di lavoro forzato alla pena dei dannati del VII canto dell'*Inferno* di Dante: si tratta della punizione degli avari e dei prodighi, costretti a spingere faticosamente degli enormi macigni per l'eternità. Liana Millu infatti afferma che «vi era [...] un canto dell'*Inferno* in cui si parlava di dannati che trasportavano pietre e facevo tutti i miei sforzi per ricondurlo alla memoria, rimproverandomi la mia pigrizia di scolara scansafatiche»<sup>86</sup>.

Nel Memoriale di Mauthausen troviamo anche un altro importante elemento, ovvero la scultura bronzea incastonata nella struttura in granito. Ancora una volta possiamo osservare la figura emaciata di un essere umano che pare stia cercando di risalire la fatidica Scala della Morte, una scalinata scavata nella roccia della collina su cui sorgeva il campo di Mauthausen e che lo collegava a una cava di granito sottostante. Trovo che, come afferma Samuel Gruber, sia possibile notare una certa somiglianza con *l'Ombra* di Auguste Rodin del 1886 (fig. 29), statua derivante dall'elemento singolo del gruppo delle *tre Ombre* della *Porta dell'Inferno*, soprattutto per quanto concerne la posizione e il materiale che li accomuna. Ovviamente l'opera di Rodin va a richiamare fortemente l'influenza esercitata dalle opere non finite di Michelangelo Buonarroti, soprattutto gli



Figura 29, Auguste Rodin, *l'Ombra*, 1881-1904. Fonte: Wikipedia.

<sup>86</sup>

LIANA MILLU, *Il fumo di Birkenau*, Firenze, La Giuntina, 2008, p. 152.

*Schiavi* (noti anche come *i Prigioni*) che in origine dovevano essere destinati alla tomba di Giulio II, e che oggi sono conservati alla Galleria dell'Accademia di Firenze dove si trovano dal 1909.

## BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

### Bibliografia

Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2014.

Alessandro Amaducci, *Videoarte. Storia, autori, linguaggi*, Torino, Edizioni Kaplan, 2014.

Aida Audeh, *I tre fiorentini. Rodin's three shadows and their Medieval illustrations of Dante's Inferno*, in «Dante Studies», CXVII, 1999.

Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 2018.

Carlo Bertelli, *Novecento e oltre*, vol. 5, Bruno Mondadori- arte, 2010.

Luciano Caramel, *Realismi. Arti figurative, letteratura e cinema in Italia dal 1943 al 1953*, Milano, Electa, 2001.

Antonella Castelnuovo, Sara Valentina di Palma, *Il senso del ricordo e il ruolo della memoria. Considerazioni sulla giornata europea della memoria*, in «La Rassegna Mensile di Israel», Vol. 77 No. 1/2, Unione delle Comunità Ebraiche italiane, 2011.

Enrico Crispolti, *La Crocifissione*, Roma Accademia editrice, 1970.

Giuseppe D'Errico, *L'infernale ossessione di Peter Greenaway*, in «Dante», 9 (2012).

Alicia Faxon, *An interpretation of Rodin's Adam*, The Metropolitan Museum Journal, New York, 1984

Alberto Fiz, *Rodin e gli scrittori Dante, Balzac, Hugo, Baudelaire*, in collaborazione con Musée Rodin, De Agostini Rizzoli arte & cultura, Parigi Milano, 2004.

Margherita Fontanesi, Maria Luisa Trevisan, catalogo della mostra «*La Selva Oscura*», Reggio Emilia, Vanilla edizioni, 2015.

Josef Gantner, *Il problema del «non finito» in Leonardo, Michelangelo e Rodin*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1954.

*Il Dante di Guttuso*, presentazione di Dino Formaggio, Verona, Mondadori, 1970.

Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 2014.

Sandra Lischi, *Il linguaggio del video*, Roma, Carocci, 2005.

Sandra Lischi, *Visioni elettroniche, l'oltre del cinema e l'arte del video*, Venezia, Marsilio, 2001.

Marina Riccucci, Laura Ricotti, *Il dovere della memoria. La Shoah nelle testimonianze di Liliana Segre e di Giti Herskovitz Bauer*, Pacini, Pisa, 2021.

Valeria Traversi, *Per dire l'orrore*, in «Dante- Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore, 2008.

Antonello Trombadori e Giacomo Noventa, *Gott mit uns*, Milano, il Saggiatore, 1960.

## Sitografia

<https://e-monumen.net/patrimoine-monumental/monument-de-buchenwald-dora-cimetiere-du-pere-lachaise-paris-75020/>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Fratelli\\_Bielski](https://it.wikipedia.org/wiki/Fratelli_Bielski)

<https://www.lanazione.it/pisa/cronaca/shoah-sopravvissuti-dante-ricerca-1.4406596>

<https://libreriamo.it/arte/renato-guttuso-quando-arte-sociale/>

<https://parentesistoriche.altervista.org/dante-guttuso-commedia/>

<https://www.patriaindipendente.it/terza-pagina/forme/lurlo-antifascista-di-guttuso/>

<http://samgrubersjewishartmonuments.blogspot.com/2018/08/paris-mauthausen-concentration-camp.html>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/fronte-nuovo-delle-arti/>



## RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la mia relatrice, la professoressa Marina Riccucci, per avermi coinvolta in un progetto di tesi per me estremamente importante e per avermi permesso di concludere il mio percorso di studi triennale con un lavoro che mi ha dato soddisfazione e gratificazione. La ringrazio inoltre per aver creduto nelle mie capacità, per la sua infinita disponibilità e tempestività ad ogni mia richiesta e per essere sempre stata comprensiva nei miei confronti.

Ringrazio il mio secondo relatore, il professor Mattia Patti per il prezioso supporto e per tutti i consigli pratici che si sono rivelati estremamente utili per ottimizzare il lavoro di ricerca e di costruzione della tesi di laurea.

Ringrazio i miei genitori, Rossana e Marco, per il loro affetto e per avermi sempre sostenuta nel mio percorso di studi, per aver sempre creduto nelle mie capacità e per avermi sempre stimata come persona e come studentessa. Li ringrazio inoltre per avermi sempre motivata ad andare avanti a testa alta, senza mai dubitare delle mie competenze e potenzialità. Insieme a loro ci tengo a ringraziare anche mia zia Rossella per aver sempre lodato i miei risultati, per essersi sempre interessata a ciò che studio e per essermi sempre stata accanto in questo bellissimo percorso.

Ringrazio il mio fidanzato Andrea, per avermi aiutata in ogni modo possibile, mentalmente e materialmente durante questi anni. Lo ringrazio per essere il mio pilastro in ogni momento e soprattutto per l'enorme pazienza, per il suo amore e per la grande fiducia che da sempre ripone in me. Insieme a lui ci tengo a ringraziare i suoi genitori, Sabrina e Giorgio, per me come una seconda famiglia che dà sempre mi sostiene e mi dà affetto.

Ringrazio il resto della mia famiglia, in particolar modo mia cugina Ambra, per me come una sorella maggiore, per aver sempre creduto in me e per essere da sempre una guida importantissima nella mia vita. Insieme a lei ringrazio anche mia zia Alessandra per la sua tenerezza nei miei confronti.

Ringrazio tutti i miei compagni di corso, in particolar modo Caterina, incontrata nel primo giorno di Università e diventata una delle mie amiche più care nel corso di questi anni. Senza di lei questo percorso non sarebbe stato lo stesso. Insieme a lei voglio ringraziare Beatrice, Benedetta e Giulia per tutti i momenti indimenticabili passati insieme.



Ringrazio la dottoressa Margherita Fontanesi per l'opportunità di intervistarla, per avermi lasciato del materiale preziosissimo al fine di approfondire il mio lavoro di ricerca e per avermi dato degli spunti molto importanti al fine di arricchire la tesi.