



Giulia Govi

A good old text always is a blank for new things. **L’Inferno televisivo di Peter Greenaway e Tom Phillips**



Abstract

A TV Dante – Cantos I-VIII (1989), miniserie co-diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips, consiste nella rimediazione televisiva dei primi otto canti dell’*Inferno* dantesco. Prendendo le mosse dalla già edita traduzione illustrata della cantica a opera di Phillips (1983), Greenaway dispiega in video il complesso discorso metaletterario e polisemico del poeta fiorentino.

Questo saggio riflette sull’originalità della pluricodiale parafrasi greenawayana dell’*Inferno*. Il regista ricostruisce all’interno della cornice televisiva, grazie alla moderna tecnologia Paintbox, un *layout* ipertestuale che, pur echeggiando le scolastiche edizioni del testo dantesco, coniuga oralità, testo scritto, immagini documentarie e inedite, colonna sonora e *pop-up boxes* extra-diegetiche. Il saggio analizza, quindi, alcuni degli episodi della miniserie in cui convergono esperienze sensibili di diversa natura.

A TV Dante – Cantos I-VIII (1989), the TV miniseries co-directed by Peter Greenaway and Tom Phillips, consists in a TV remediation of the first eight cantos from Dante’s *Inferno*. Taking inspiration from Phillips’ formerly work of *Inferno*’s illustration and translation (1983), Greenaway unfolds, through video, the metaliterature polysemy of the Italian poet.

The essay reflects on Greenaway’s innovative pluricodical paraphrase of Dante’s hell. Within the television frame, thanks to Paintbox graphics, he reconstructs an hypertextual layout which reminds of renowned scholastic editions of the text, but also combine orality, written text, documentary images with original ones, soundtrack and pop-up boxes with extra-diegetic comments. Therefore, the essay analyses some of the series episodes in which different forms of experience merge together.



La genesi di un’opera televisiva incompiuta

Il 29 luglio 1990 l’emittente televisiva britannica Channel Four trasmette le prime due puntate di *A TV Dante – Cantos I-VIII*, la miniserie di otto episodi co-diretta da Peter Greenaway e Tom Phillips. L’idea del 1983 di realizzare un adattamento televisivo della prima cantica dantesca è di Michael Kustow, *commissioning editor*

della sezione artistica della rete. Il progetto prevede trentaquattro episodi – uno per ogni canto dell'*Inferno* – pensati per essere distribuiti in tre blocchi annuali¹, perché il format evolva in sincronia con le tecnologie multimediali.

L'ambizione di Kustow affonda le radici nella coeva pubblicazione editoriale di Phillips: *The Divine Comedy of Dante Alighieri. Inferno. A Verse Translation by Tom Phillips with Images and Commentary* (1983), una traduzione che è anche inedito «commento verbo-visivo» (Bacci 2021, p. 7) in cui le terzine del poema mutano in versi liberi rimati e illustrati simbolicamente. Il ricorso alla frammentazione figurale postmodernista e l'uso ri-creativo, citazionistico e allusivo di immagini più o meno note dispiegano il potenziale associativo inesauribile e la polisemia di Dante.

Kustow propone all'artista londinese di esordire alla regia di una serie televisiva a tema infernale che ricalchi la struttura *multi-layered* delle sue illustrazioni. «Non ancora convinto che la TV, tanto noiosa da guardare, possa essere altrettanto divertente a farsi» (Bencivenni & Samuelli 1996, p. 31), si convince dopo che viene interpellato Greenaway, regista "cine-enigmistico" (Bogani 1995) fresco del recente successo di *The Draughtsman's Contract* (1982). L'affinità metodica tra i due è innegabile: entrambi enciclopedici, pur consci della fallacia connaturata alla volontà ordinatrice, sono spinti da un impulso alla catalogazione dell'eterogeneo e del molteplice; le loro reti di riferimento coinvolgono la cultura occidentale quanto la mitologia personale, esprimendo concetti complessi in termini metaforico-allegorici con la manipolazione semantica dell'immagine. Greenaway non crede sia la tecnologia a creare l'artista: qualsiasi mezzo permetta di avanzare nello sviluppo delle proprie idee è utile. In quest'ottica la televisione si configura come un *medium* laboratoriale più clemente del cinema: il lavoro su nastro magnetico consente di sbagliare e sperimentare (Bogani 1995, p. 65) nel reinterpretare la meraviglia di un'opera-mondo come la *Commedia*.

La proposta di co-regia viene accolta entusiasticamente, tanto che l'illustratore accosta sé e il collaboratore ai flaubertiani Bouvard e Pécuchet (Bencivenni & Samuelli 1996, p. 31). Nel 1984 Phillips e Greenaway avviano le riprese del canto pilota – *A TV Dante. Inferno. Canto V* – ottenendo dall'emittente l'approvazione a produrre il primo segmento della serie: dal *Canto I* all'*VIII*, *pilot* incluso. Le puntate, di dieci minuti ciascuna, vanno in onda in Gran Bretagna a diciotto mesi dalla fine della lavorazione². Benché *A TV Dante* sia largamente apprezzato dalla critica internazionale, il riscontro del pubblico inglese è disastroso: la revoca dei restanti

¹ Si ipotizza di impegnare a staffetta altri registi oltre alla coppia Greenaway-Phillips per i blocchi successivi al primo.

² Phillips non manca di rimarcare l'ironia della sorte: «gli episodi furono trasmessi un paio alla volta, cosparsi di spot pubblicitari di corn-flakes e cibo per cani (le cui vendite non devono essere state molto favorite)» (Bencivenni & Samuelli 1996, p. 48).

canti non tarda ad arrivare e coincide con un cambio di vertici a Channel Four che costa a Greenaway e Phillips il patrocinio di Kustow.

Nel 1992, dopo un passaggio di produzione che rimbalza il format a un'aggregazione di emittenti TV europee, le puntate fino al *Canto XIV* vengono affidate al cineasta cileno Raúl Ruiz. Il suo contributo, discostandosi molto dalla contaminazione intermediale di Greenaway e Phillips, non persuade né la critica né il pubblico: dopo sei episodi e problemi economici sempre più stringenti, *A TV Dante* viene sospesa e il progetto definitivamente abbandonato.

Mettere in profondità d'immagine l'*Inferno* dantesco

La miniserie, permeata dalla strategia illustrativa di Phillips, può leggersi in termini di transcodificazione, in quanto attesta concretamente il passaggio delle migliori virtualità dell'*Inferno* a un codice espressivo e comunicativo altro: quello televisivo. La parafrasi pluricodice manifesta la capacità audiovisiva insita nell'opera, ottenendo un'«enciclopedia visiva del figurabile iconico, in cui anche "l'impossibile della rappresentazione" ha un esito visivo finale prodotto da immagini virtuali» (Biondi 2008, p. 35). D'altro canto, è vero che *A TV Dante* ingloba e trasforma la prima cantica fino a ripensarla come vera e propria operazione di rimediazione:

These production turn Dante's polysemy into a practice of [...] 'representation of one medium in another'. Both educated in the iconographical method, Greenaway e Phillips represents the different genres and media in which a motif is transmitted. Instead of eliding the previous physical incarnations of a motif, their work highlights process of textual transmission and the polysemic nature of media as material supports (Braida & Calè 2007, p. 12).

I due autori, giocando con la grammatica televisiva, estroflettono il loro mondo interiore, squadernando al contempo l'interiorità di visione di un Dante non più medievale, ma contemporaneo. Attingono a un vocabolario di riprese inedite, immagini documentaristiche e di repertorio³, ma soprattutto si appoggiano alla capacità *newsy*⁴ della tecnologia Paintbox.

³ Greenaway, che esordisce come montatore di filmati presso il Center Office of Information, ha la tendenza a utilizzare il *found footage* in modo espressivo. Non stupisce quindi il processo di identificazione tra la memoria storica dell'epoca e quella contenuta negli archivi che consulta per reperire parte del materiale della serie: mescola spregiudicatamente scene da campi di sterminio, esplosioni nucleari, benedizioni di papa Pio XII e filmati documentaristici.

⁴ Il termine *newsy*, letteralmente "che contiene molte informazioni", è appropriato per indicare l'intrinseca natura della tecnologia Paintbox, la quale consente all'immagine di stratificarsi e di fornire molteplici livelli di informazione.

Presupposto imprescindibile all'approccio co-registico è la concezione figurale della *Commedia* di Erich Auerbach⁵, che i due autori declinano in termini meta-figurali (Liberti 1989, p. 50): rimangono fedeli alla diegesi della prima discesa oltremondana di Dante – la cui natura episodica si presta perfettamente alla rimediazione televisiva – ma la proiettano in una rete semantica e relazionale contemporanea. D'altronde la disarmante attualità del realismo di Alighieri è già emersa dalle illustrazioni di Phillips:

The range of imagery matches Dante in breadth encompassing everything from Greek mythology to the Berlin Wall, from scriptural reference to a scene in an abattoir, and from alchemical signs to lavatory graffiti. And the range of modes of expression is similarly wide, including as it does, early calligraphy, collage, golden section drawings, maps, dragons, doctored photographs, references to other past artworks and specially programmed computer-generated graphics (Fusillo & Petricola 2020, p. 303).

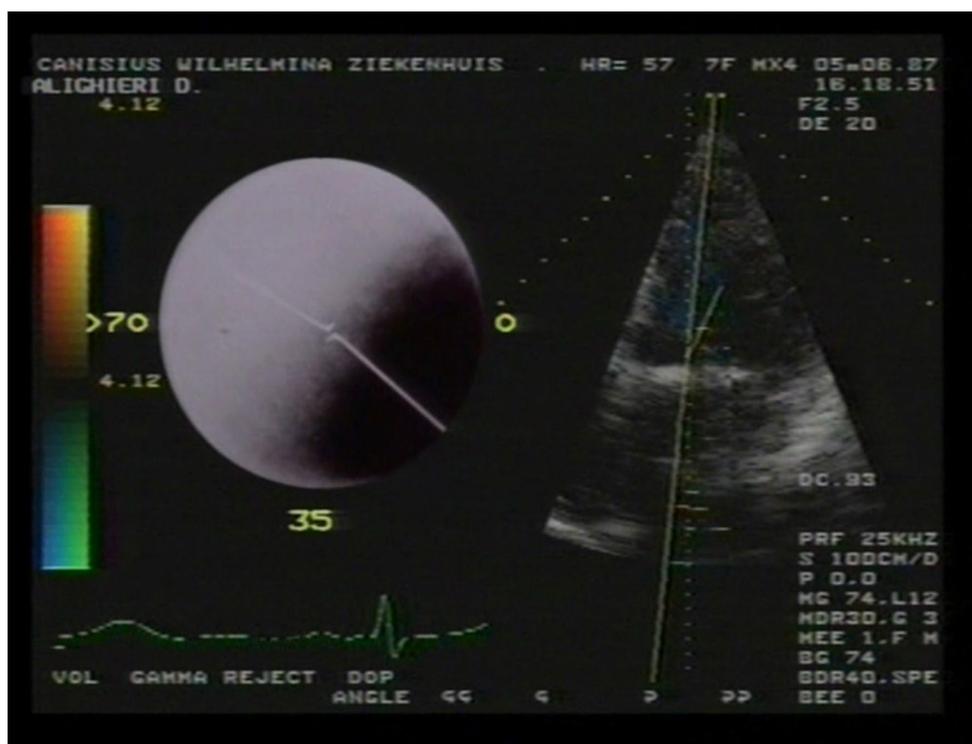


Fig. 1: stillscreen da *A Tv Dante: The Inferno Cantos I-VIII*, 1989, regia di Peter Greenaway e Tom Phillips.

⁵ Il filologo tedesco, riflettendo sul modo d'invenzione di Dante nella *Divina Commedia*, stabilisce l'interdipendenza di significato tra due fatti o persone di cui il secondo è anche adempimento del primo.

L'Inferno di *A TV Dante* non è più un enorme imbuto sotterraneo al centro della terra, né un regno sovrumano e teologico, bensì un cupo luogo interiore e virtuale dalla cui oscurità emergono immagini e personaggi. Greenaway e Phillips collocano il *frame* narrativo entro il *layout* di una macchina per ecografie computerizzate in funzione (fig. 1): la tecnologia è sia sintomo che sogno (Belting 2008, pp. 19-20). Lo smarrimento di Dante avviene in una contemporanea metropolitana brulicante di traffico, e dopo la deterritorializzazione dell'identità selva-peccato si «risale oniricamente verso un passato indefinito» (Casadei 2020, p. 178).

La recitazione della traccia narrativa della cantica – affidata a Phillips nell'episodio pilota, agli attori Bob Peck (Dante) e John Gielgud (Virgilio) o ai dannati in cui incappano i due pellegrini nei restanti episodi – si fonde alle multi-composte visioni infernali di cui il poeta fiorentino è testimone. Non solo: glosse extra-diegetiche che informano e postillano sono la didascalica soluzione, quasi eco alle edizioni scolastiche del poema, adottata dai registi. Finestre interattive numerate – vere e proprie *commentary boxes* – ospitano in primo piano esperti le cui spiegazioni equivalgono alla messa in immagine delle note a piè pagina del testo, aprendosi sull'inquadratura senza interrompere la narrazione: i volti non guadagnano mai l'interrezza dello schermo e lo sfondo è sempre dotato di significazione propria.

Anche dei due poeti scorgiamo sempre e solo i primi piani, mentre dei penitenti Greenaway si premura di offrirci un vasto catalogo di sequenze inedite: ammassi di corpi nudi privi di connotazione sensuale suggeriscono la condizione inumana dell'aldilà. Anche le individualità con cui Dante disquisisce durante la catabasi e i demoni infernali si costituiscono come occasioni di ri-creazione simbolica: i due autori traspongono figuramente il concetto hegeliano di *Aufhebung* negando la tradizione pittorica convenzionale, ma al contempo la conservano e la superano con gli effetti di ritocco grafico.

Concorrendo a smentire la convinzione secondo la quale in TV tutto «si traduce all'istante in un fluire interminato di impressioni ottiche» effimere (Bogani 1995, p. 18), il *modus operandi* di Greenaway e Phillips sconfessa l'estetica televisiva che bulimicamente filma e riproduce tutto: un'accurata elaborazione pittorico-concettuale delle immagini investe di dignità culturale e figurale il mezzo. In quanto prodotto destinato a un *medium* verticale, la serie dovrebbe calmierare i picchi di erudizione a cui è solito il cinema greenawayano, ma non per questo la nozione di “profondità d'immagine” che spesso si accosta al nome del regista viene meno: in *A TV Dante* «si contrae un'estensione immensa di riferimenti intertestuali» (Bogani 1995, p. 18). Greenaway approfitta del tempo di ricezione non obbligato e convoglia nella densità dell'immagine un caleidoscopio di informazioni letterarie, pittoriche, filosofiche e

numeriche: il videoregistratore, a differenza del cinema, rende lo spettatore libero di interrompere o ripetere l'azione all'infinito, di trattare la serie come fosse un libro.

L'intarsio ipertrofico di *A TV Dante* ha una specifica finalità espressivo-percettiva: l'insistente sovrapporsi di contenuti di diversa natura, la costante presenza di calligrafie, le alterazioni cromatiche in computer grafica e l'esplicita segnalazione delle linee di contorno che demarcano i diversi materiali incorniciati dallo schermo non anelano a soddisfare il desiderio di immediatezza dello spettatore, bensì a riprodurre la ricchezza sensoriale della sua esperienza:

Ci troviamo avviluppati in un ipertesto nel quale narrazione, commento, visione e immaginazione si fondono in modo tale che contemporaneamente ascoltiamo, leggiamo e guardiamo (Belting 2009, p. 19).

L'ipertesto televisivo di Greenaway e Phillips: alcuni esempi

Ai fini di un'efficace analisi delle puntate non è necessario seguire l'ordine di visione, bensì quello della loro produzione⁶: in questo modo è possibile osservare la curva discensionale di *A TV Dante* che progressivamente sprofonda in un'«impasse creativa insormontabile» (D'Errico 2012, p. 100).

Nel 1984 Greenaway e Phillips tentano di aggiudicarsi l'autorizzazione alla lavorazione della serie tramite la produzione dell'episodio pilota, pur essendo impossibile in quel momento prevedere l'esito del progetto. I novelli Bouvard e Pécuchet giocano d'astuzia scegliendo il canto che Dante riserva ai «peccator carnali» (*Inf.* V, v. 38): l'amore illecito di Paolo e Francesca è il soggetto adatto a coinvolgere un potenziale finanziatore; inoltre è il solo canto in cui un ruolo parlante è affidato a una figura femminile (Bencivenni & Samuelli 1996).

Il volto di Bob Peck compare in primo piano al centro della tetra oscurità dello schermo, recitando con aria trasognata e tenendo gli occhi fissi sullo spettatore: l'insistita strategia degli sguardi in macchina, legittimata dal linguaggio televisivo, apre il canto pilota come una dichiarazione d'intenti. Alla *talking head* dantesca – la cui recitazione è continuamente disturbata da urla strazianti e rumori di fondo – non tardano a sovrapporsi tre cerchi concentrici luminosi attorno ai quali ruotano dei corpuscoli: una video-manipolazione di un radar scan che i due autori hanno reperito

⁶ Viene qui tralasciato il solo *Canto IV*, non perché lo si consideri di minor prestigio, ma per la sua natura precipuamente didascalico-compilativa (D'Errico 2012, p. 100) che poco si presta a fornire segmenti esemplificativi della pletorica transcodificazione televisiva a opera dei registi.

tra i materiali audiovisivi di un archivio olandese che evoca la rappresentazione medievale del cosmo⁷.

Nella parte superiore della circonferenza luminescente si imprimono le riprese inedite di Greenaway dei corpi nudi dei peccatori che seguono passivamente il moto circolare del radar quando, all'improvviso, torreggia l'immagine di un robusto tronco maschile verdastro, manipolato elettronicamente. «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia» (*Inf. V*, v. 4): il verso-didascalia si materializza nella parte inferiore dell'addome del giudice infernale. Il suo nome a lettere cubitali, in latino e in greco, occupa la totalità della cornice oltretombale, finché un ovale contenente occhi iniettati di rosso si fissa sul suo petto e due *pop-up boxes* numerate compaiono nella sezione bassa dell'inquadratura. In una il classicista David Rudkin, nell'altra Phillips: i due chiariscono il ruolo di «demoniaca macchina del giudizio» (Pasquini & Quaglio 2000, p. 54) di Minosse. Dietro al riquadro-glossa che ospita il teologo Kenelm Foster, invece, si staglia un triangolo isoscele luminoso che, roteando, si avvicina e si allontana dall'esperto come se stesse pulsando. Foster deduce allora che Minosse sia nell'*Inferno* dantesco una sorta di Dio caricaturale, sinteticamente reso con una figura richiamante la Trinità, che si capovolge «in maniera tale che quella figura geometrica assuma un significato uguale e contrario» (Amaducci 2007, p. 100).

Una sequenza sinestetica implementa il *climax* verbale (*Inf. V*, vv. 5-6) con cui il re di Creta adempie al suo incarico: entro nove riquadri che parcellizzano l'oscurità del fondale si affastellano i corpi delle anime dannate, il suo tronco verde invade nuovamente la scena, la camera indugia sul suo respiro affannato e spasmodico, un urlo acuto dilania l'inquadratura. Un dannato, dopo essere stato schedato, viene precipitato.

L'invettiva di Minòs contro la catabasi di Dante è l'occasione per gli autori di introdurre il loro Virgilio televisivo: il primo piano di Gielgud si materializza sulla pagina di destra di un libro aperto – forse l'*Eneide*, forse la *Commedia*? – come fosse un'«illustrazione in movimento» (Amaducci 2007, p. 101). L'autorevole voce virgiliana rammenta che il viaggio di Dante è voluto dal Cielo, il medesimo che fa sfondo alla finestra occupata dal volume che lo incornicia.

L'ingresso nel secondo cerchio coincide col sovrapporsi di tre rettangoli di diversa misura: in ognuno di questi scorrono immagini documentaristiche di bufere, uragani e trombe d'aria. I registi scelgono di mantenere il tappeto sonoro e il commento originale delle riprese, non rimuovono nemmeno la barra del *timecode* del video centrale:

⁷ A questo proposito Phillips dichiara: «A Marconi radar film of aeroplanes circling about an airport gave us, with its concentric circles and aethereal blips of movement, the ideal image of mediaeval cosmology, complete with angels in flight».

[...] La voce di Dante, che si è interrotta per breve tempo per dare spazio all'audio originale, aspetta di agganciarsi a una parola pronunciata dalla voce del commentatore di uno dei documentari, "hurricane", per riprendere il suo racconto, dicendo "the hellish hurricane", ovvero il dantesco "la bufera infernal" (Amaducci 2007, p. 102).

In successione compaiono le scritte «carnal», «flesch», «flesh», a rimarcare la natura universale del peccato di lussuria. In ossequio all'efficacia del paragone dantesco tra i peccatori carnali e il volo degli stornelli, sul piano visivo, e i lamenti delle gru, sul piano acustico, la *Commedia* viene trattata «non come una fonte possibile di una narrazione tradizionale, ma come la straordinaria occasione di visualizzare direttamente il testo» (Amaducci 2007, p. 101). Dunque un filmato di microrganismi in bianco e nero si stratifica su immagini di stormi di uccelli in volo, che Phillips tinge di rosa e rosso ricorrendo alla computer grafica, mentre nel momento in cui compare sullo schermo la *pop-up box* extra-diegetica dell'ornitologo Ian Armstrong l'audio in sottofondo è quello di gru che «van cantando i lor lai» (*Inf. V, v. 46*)⁸.

Virgilio presenta a questo punto Semiramide: una moneta antica resta fissa al centro della scena e una serie di spezzoni di film pornografici, montati *ad hoc* e modificati come fossero termografie, le scorrono dietro. Interviene un classicista a spiegare che la regina assira, scopertosi il suo rapporto incestuoso con il figlio, per allontanare da sé il biasimo stabilì ogni vizio lecito per legge. Mentre l'uomo parla, alle sue spalle un video immortala la corsa di un ghepardo: le immagini del felino richiamano alla memoria la lonza del canto I, allegoria della lussuria e primo impedimento alla via della salvezza di Dante. Viene poi Didone, il cui nome latino è elettronicamente vergato nella parte inferiore destra dello schermo: mentre una figura femminile nuda occupa la sezione superiore alla didascalia, un teologo e di nuovo un classicista ne raccontano le tragiche vicende amorose. Elena di Troia è ridotta a sagoma antropometrica di sé: sarebbe iriconoscibile se non comparisse il suo nome in greco – e lo stesso vale per Achille. Sono citati anche Paride e Tristano: quest'ultimo, designato dal suo nome in carattere gotico-medievale, è rappresentato dalla termografia di un uomo supino.

⁸ Non mancano nella serie ricorrenze di immagini tratte dagli studi sul movimento di Edward Muybridge, inventore della zoopraxografia e prefiguratore della proiezione cinematografica. Si veda a proposito il testo della prima cantica illustrato da Phillips (Phillips, 1985 [1983]): non è raro incappare in collage in cui l'artista ricorre a cronofotografie di Muybridge che immortalano corse di animali e uomini che salgono e scendono le scale. Nella fattispecie, Phillips realizza la tavola "Canto V/3: Birds" rifacendosi al volo dei piccioni di *Animal locomotion: an electro-photographic investigation of consecutive phases of animal movement* (Muybridge, 1887) per illustrare i lussuriosi, che nel canto dantesco sono assimilati a stormi.

L'uso delle termografie, di immagini cioè che registrano il calore del corpo, è particolarmente consono al girone dei lussuriosi, dove evidentemente il corpo e il suo calore hanno avuto un'importanza notevole in vita. Essendo anime e non più corpi, il loro calore è un'immagine che testimonia la registrazione fissa, fotografica, della passione che provavano un tempo (Amaducci 2007, p. 104).

Disegni di volti realizzati da Phillips si moltiplicano entro sei finestre rettangolari: si tratta di visi scomposti e ricomposti come collage, privi di connotati peculiari; non sono volti. I registi insistono sulla capacità del testo dantesco di procedere per paradigmi: anche loro, come il poeta fiorentino, propongono un catalogo esemplificativo di uomini che si dispiega anonimamente sotto i nostri occhi.

L'immagine termografica di un uccello in volo si avvicina progressivamente allo spettatore. Gli autori, di nuovo, visualizzano il testo del poema, trasponendo in immagine la similitudine dantesca che accosta l'avanzare di Francesca da Rimini e Paolo Malatesta al rientro di colombe al nido. Si ode solo la voce di Susan Crowley, l'attrice che interpreta Francesca: il colloquio tra lei e Dante muta in un monologo. Crowley emerge, nuda, dall'oscurità della cornice infernale; dietro di lei Paolo l'accompagna, in disparte. Quando la donna pronuncia per la prima volta la parola incipitaria delle famose tre terzine – «Amor» – l'immagine va a nero e la scritta infuocata «LOVE» si staglia sul suo primo piano. Il testo si spegne progressivamente, salvo poi riaccendersi quando la parola viene pronunciata nuovamente. Accade spesso, nel corso di tutta la serie, che il testo scritto si inserisca graficamente sulle immagini: una simile scelta non va a detrimento della loro potenza: scritte e didascalie concorrono alla profondità, alla stratificazione, in quanto si costituiscono esse stesse come immagini. Nel momento in cui pronuncia il celebre verso «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse» (*Inf.* V, v. 136) le labbra della peccatrice vengono capovolte verticalmente in modo che combacino con la lettera "V" della scritta «EVE» che va a occupare l'intero quadro. Francesca viene arbitrariamente apparentata a Eva, la peccatrice per antonomasia, in quanto ambedue hanno disobbedito "sommettendo la ragione al talento".

Infine, lo svenimento di Dante con cui si chiude il canto viene compendiato dai registi attraverso l'esplicita simbologia grafico-medica che ricorrerà anche negli altri episodi della serie come parametro indiziario della salute e dello stato d'animo del poeta: entro i contorni di un'ecografia su cui è riportato il nome del paziente – «Alighieri D.» – e sui cui bordi è ancora leggibile il nome dell'ospedale olandese da cui la sonografia proviene – «Canisius Wilhelmina Zieckenhuis» – le sinusoidi di un elettrocardiogramma fanno intuire l'avvenuta perdita dei sensi.

Trascorsi tre anni dalla presentazione di *A TV Dante. Inferno. Canto V* – ritenuto il primo capolavoro televisivo, ma anche un «definitivo esempio di stupidità pretenziosa» (Bencivenni & Samueli 1996, p. 31) –, tra ripensamenti da parte dell'emittente per ragioni specificamente economiche e difficoltà nel trovare finanziatori per la realizzazione, Greenaway e Phillips ottengono il via libera di Channel Four per la produzione dei restanti episodi.

La sigla della miniserie, paragonabile a una video-sineddoche, mostra allo spettatore le anteprime dei contrappassi: otto settori numerati con cifre arabe contenenti ammassi di corpi nudi scorrono verso il basso, suggerendo un moto discendente. Mentre il *voice-over* recita la prima terzina della protasi del canto II, in un riquadro al centro dello schermo – una struttura simile a un ascensore o a un montacarichi reticolato di colore blu⁹ – vengono mostrati i peccatori, ora stanti e disposti ordinatamente, illuminati a intermittenza da un fascio di luce che allude alla loro discesa agli inferi. Cruciale per la comprensione delle scelte stilistiche e visuali successive è la prima *commentary box* di tutta la serie: Phillips, incorniciato in una finestra a fondo scuro, pronuncia la premessa programmatica che apre il *Canto I*, «A good old text always is a blank for new things».

Sullo schermo dell'ecografia medica si imprimono la data e l'ora dello smarrimento del pellegrino nella selva oscura. E poiché il viaggio ultraterreno di Dante si colloca nell'esatta metà del corso medio della vita, alla dicitura in lettere si sostituisce una codificazione numerica – «0, 35, > 70» – che si colloca in corrispondenza di ogni quadrante del radar, mentre la lancetta dello scan oscilla tra lo 0 e il 35. La dorata maschera funebre del poeta si dissolve sul volto di Peck: l'agitazione del pellegrino si placa dopo che, superata la foresta, giunge ai piedi dell'assolato colle della Grazia.

Segue il quadro delle tre fiere: la prima ad apparire è la lonza. Lo schermo si azzera e come fosse una superficie pittorica accoglie in tre cornici di diversa grandezza il sinuoso moto ravvicinato della pelliccia maculata di un ghepardo. Il poeta, atterrito, cerca di rincuorarsi guardando il sole, che si trova nella costellazione dell'Ariete: di nuovo il radar scan manipolato a cosmo, ma sullo sfondo si insinua il «pel macolato» (*Inf.* I, v. 33) della lonza-ghepardo. Incorniciato dal manto della lonza svetta il primo piano di un leone che, incedendo minacciosamente contro lo spettatore, spalanca le fauci: il naturalista David Attenborough discute dalla sua glossa-finestra sulla plausibilità che Dante abbia mai visto un leone. Greenaway e Phillips scelgono la sequenza di un cane in corsa di Muybridge – dai colori graficamente distorti – per introdurre il terzo impedimento: la lupa. La cronofotografia

⁹ Stando a Kretschmann (2015) il cubo a fondo blu con il motivo della griglia è da considerarsi un'altra citazione-omaggio a Muybridge.

si iscrive entro le porzioni di schermo che ancora ospitano le immagini delle altre due fiere (fig. 2): un nuovo riquadro di Attenborough fornisce informazioni circa la distinzione tra lupi forastici e cani domestici, mentre dietro di lui scorrono immagini di lupi nella neve. A chiarire i significati simbolici è Phillips: «the trinity of beasts represents the levels of sin: the leopard, the superficial sins of flesh and concupiscence; the lion, the sins of ambition and pride; and the she-wolf, the deep-seated sins of envy and malice» (Kretschmann 2015, p. 245).



Fig. 2: stillscreen da *A Tv Dante: The Inferno Cantos I-VIII*, 1989, regia di Peter Greenaway e Tom Phillips.

Virgilio si presenta a Dante, e i registi accostano alla testa parlante del maestro due attori che impersonano Enea e Anchise: il giovane eroe dardano, di cui il poeta lombardo ha cantato le gesta, porta l'anziano padre sulla schiena; alle loro spalle un flusso di immagini tratte da vecchi peplum cinematografici azzerà il nero. Quando Dante lo supplica di salvarlo dalla lupa, l'intero quadro mostra sempre più nitida la sequenza del cane in corsa di Muybridge: il moto dell'animale rimane impresso anche sulla veduta a volo d'uccello della città in bianco e nero che si impossessa dello schermo nel momento in cui Virgilio annuncia la profezia del veltro. La sagoma del cane si ingrandisce e si incendia fino a sconfinare il proprio contorno, mentre il

maestro di Dante ne depreca la cupidigia. Di nuovo si rimette a Phillips il compito di esplicitare il significato dell'oscuro motivo allegorico: il veltro è un salvatore, colui che arriverà per ristabilire l'ordine nella società, quindi, non senza ironia, l'illustratore infila una sequela di nomi che va da Napoleone a Mussolini.

In chiusura di *Canto I*, Virgilio invita Dante a seguirlo attraverso l'Inferno, anticipando la sua assenza in Purgatorio e in Paradiso; il volto di Joanne Whalley, l'attrice che presta il volto a Beatrice, appare al centro del tondo luminoso, mentre Dante si dice pronto a compiere il viaggio.

Il *Canto II* si apre con la parafrasi figurata del proemio della prima cantica: spezzoni documentaristici inerenti animali che al calare della sera si ritirano sono in dissonanza con il dubbio di Dante circa la legittimità del suo viaggio. Il poeta invoca le Muse e si rivolge al suo maestro per essere rincuorato: il volto di Gielgud affiora, di nuovo, dalle pagine di un volume che si colloca al centro del cubo reticolato, sul cui fondo una mano illustra infograficamente la struttura dell'Inferno.

I registi accostano nuovamente Enea e Anchise alla *talking head* di Virgilio: i due troiani guadagnano il centro della scena e, volgendo la schiena allo spettatore, si incamminano verso il centro della nota circonferenza luminescente. La catabasi di Enea è avvenuta per volere di Dio affinché egli potesse fondare Roma; lo stesso vale per san Paolo, salito in Paradiso con il benessere dell'Altissimo, in modo che al suo ritorno egli potesse rafforzare la fede nei cristiani: una croce infuocata si accende così nel fondale nero, e su di essa si accumulano riprese cinegiornalistiche del Vaticano. Al tema romano si sovraimprime in *loop* il corpo dell'uomo nudo di Muybridge che sale e scende le scale – graficamente virato con il colore rosa – evocando i movimenti ascensionali e discensionali delle due esemplari imprese oltremondane.

Anche Dante gode di ottime raccomandazioni celesti: Beatrice, spinta da amore¹⁰, è scesa dal Cielo al Limbo per intercedere a favore del suo viaggio. Dai tondi luminosi costellati da corpuscoli emerge il volto di Whalley che si fa via via più definito. In breve tempo ai suoi connotati si sovrappongono, a rotazione, quelli di alcune tra le più famose attrici del cinema hollywoodiano. La camera indugia sul labiale della donna, mentre il suo sguardo viene sostituito da quello di Lauren Bacall, Kim Novak, Judy Garland, Marilyn Monroe, Louise Brooks, Jean Harlow e Joan Crawford.

Lungi dall'essere casuale, il video collage risulta pertinente con la scelta di intersecare diverse memorie – quella della tradizione letteraria dantesca, che

¹⁰ Analogamente al canto pilota, alla pronuncia della parola «LOVE» il lemma in fiamme guadagna, a lettere cubitali, la pienezza dello schermo: i registi per quest'occasione optano per il bianco e nero in quanto il rosso del *Canto V*, allusivo alla passione sfrenata e incontrollabile, sarebbe stato poco consono associato a Beatrice.

evidenzia l'adorazione spiritualmente corroborante per la donna angelo, e quella del XX secolo, che mette in risalto la quasi idolatria per le moderne celebrità (Kretschmann 2015). Al contempo, una simile tecnica di ibridazione dell'immagine illumina la complessità ontologica di Beatrice come «blessed spirit who has abandoned the terrestrial in favour of the celestial» (Fusillo & Petricola 2020, p. 310).

Dietro al cerchio che incornicia la futura guida paradisiaca di Dante compare un luminosissimo triangolo isoscele rivolto verso l'alto: il simbolo divino è una sintesi che allude al fatto che la stessa Vergine Maria, mossa da pietà per il pericolo cui Dante stava andando incontro, ha chiamato Lucia raccomandandogli il pellegrino. Mentre in video-nota Malcolm Wren spiega che Lucia, martire e santa protettrice della vista, è colei che Dante ha scelto in ragione di una malattia agli occhi in età giovanile, sullo schermo appare la scritta corsiva *care of the eyes*, accompagnata da immagini di medicinali oftalmici. Così come nel testo si accostano antitetivamente le tre fiere e le «tre donne benedette» (*Inf.* II, v. 124), nella serie tre circonferenze entro le quali si inseriscono i volti femminili di Beatrice, di Lucia e della Vergine vanno a formare un triangolo; non a caso, esso si sovrappone a tre rettangoli uno dentro l'altro, nei quali compaiono le allegorie degli animali. Chiude l'episodio un montaggio elettronico dedicato ai fiori, le cui corolle chiuse e reclinate per l'assenza di luce si schiudono e si drizzano sullo stelo al solo captare i primi raggi solari del mattino: Greenaway e Phillips traducono in immagini in movimento la similitudine stilnovistica che Dante utilizza per dirsi rinfrancato.

In *Canto III* Gielgud recita le «parole di colore oscuro» (*Inf.* III, v. 10) dell'iscrizione alla sommità della porta infernale. Queste poi si materializzano sullo schermo come fossero incise su una stele. La parola «HOPE» ai quattro lati della lastra viene continuamente rimossa o imbrattata, ma ogni qualvolta la si censura essa ricompare vergata in un'altra lingua. Dante è sgomento, ma il suo maestro lo esorta ad abbandonare ogni dubbio: l'immagine fissa di una stretta di mano al centro di una finestra si staglia all'improvviso sullo sfondo nero, su cui appare la cifra araba 1.

Nell'immaginario di Greenaway e Phillips la pena degli ignavi diviene epitome grafico-elettronica: la parte superiore del quadro è disturbata da effetti di *dropout* e *jitter* – il cui rumore evoca il ronzio degli insetti – mentre la porzione inferiore dello schermo si riempie di brulicanti lombrichi. Dante scorge tra i pusillanimi il pontefice Celestino V che, abdicando dopo soli cinque mesi, consente l'ascesa di Bonifacio VIII, il papa che relegherà il poeta fiorentino all'esilio:

Greenaway e Phillips, in questo punto, accavallano la nota degli esperti alle immagini di repertorio di un giovane Pio XII, il cui pontificato coincise con alcuni

degli eventi storici più gravi del XX secolo; soprattutto, su papa Pacelli graverà per decenni la pesantissima accusa di non aver mai condannato né di essersi impegnato per fermare le deportazioni degli ebrei nei campi di concentramento, cosa di cui era a conoscenza. Non a caso le anime che attendono sulle rive dell'Acheronte l'arrivo del traghettatore [...] vengono paradigmaticamente accostate ai deportati della Shoah (D'Errico 2012, p. 99).

Il vecchio e canuto Caronte viene coerentemente impersonato da un uomo anziano, barbuto ed emaciato, le cui riprese i registi virano in negativo. La telecamera zooma sui suoi «occhi di bragia» (*Inf.* III, v. 109), sia mentre minaccia le anime che deve trasportare sull'altro versante del fiume, sia quando intima a Dante di andarsene, in quanto è il solo a non essere destinato alla dannazione. La sequenza si ripete identica, seppur con un commento diverso, nell'episodio *Canto VIII* all'apparire di Flegias, il traghettatore che conduce le anime attraverso lo Stige: lo scopo dei registi non è diversificare i ritratti delle due figure mitologiche, bensì porre l'accento sulla loro identica funzione di nocchieri infernali (Kretschmann 2017, p. 243).

Il terremoto accompagnato da vento e lampi vermigli che porta Dante a svenire sul finire del canto viene risolto da Greenaway e Phillips con un avvicinarsi di riprese – dalle tinte rossastre e in bianco e nero – riguardanti i disastrosi effetti delle onde d'urto dei test e delle esplosioni nucleari: i due autori scelgono immagini moderne, riconoscibili e al contempo altamente simboliche che possano facilmente fungere da ponte mnemonico-associativo.

In *Canto VI* Dante si trova nel terzo cerchio – indicato dalla cifra araba che appare sulla porzione destra della scena –, dove una pioggia di neve e grandine batte senza posa sui peccatori. I loro corpi si dimenano freneticamente mentre annaspano in una coltre di fanghiglia puzzolente. Cerbero, mostro latrante che graffia e scuoiava, nella versione televisiva è interpretato dal ballerino Laurie Booth: il «ringhiante essere umano [...] tra contorcimenti del corpo e persistenza dell'immagine viene trattato come un personaggio baconiano; del Bacon che dipinge il grido prima dell'orrore, la fisiognomica dei volti e dei corpi devastati dal vortice degli istinti e dei desideri» (Liberti 1989, p. 52). La demoniaca figura televisiva nasce dal rapporto tra Booth e il *medium*: le tracce lasciate dalle sue movenze si stratificano nella viscosa sostanza del video configurandosi in una sorta di *glitch* in cui la danza contemporanea interseca il *moving-collage* (Fusillo & Petricola 2020).

Successivamente, con una sequenza di «a few nice “comic” bits» (Iannucci 1993, p. 43), viene introdotto il goloso Ciacco, concittadino di Dante. Dal letto di dannati si solleva un uomo corpulento il cui volto viene sostituito dalla testa di un

maiale. Non appena costui inizia a parlare, una finestra incornicia un cardias umano che si contrae come fosse una bocca. La scena viene tripartita da rettangoli incastonati gli uni negli altri: vedute di Firenze si alternano alle riprese di un maiale in una porcilaia e alla bocca parlante dello stomaco. Dopo che un esperto ha asserito che i maiali mangiano tutto, si accumulano spezzoni di film le cui scene rimarcano la natura incontinente del peccato di gola.

Il goloso vaticina sulle vicende politiche di Firenze dopo il 1300: la rivalità tra guelfi Bianchi e Neri porterà allo scontro armato le due fazioni, le quali si cacceranno a vicenda sino a quando la parte Nera avrà la meglio grazie all'appoggio di papa Bonifacio VIII. Un pattern di gigli fiorentini invade pertanto lo spazio della scena, che di seguito «viene occupato da una mappa della città di Belfast e le faziose controversie politiche medievali lasciano spazio [...] alle occupazioni sessantottesche e alle manifestazioni di strada per la lotta dei diritti civili degli anni Settanta» (D'Errico 2012, p. 102). Entro la cornice decorativa a motivo fiorentino si imprimono le parole corsive vergate in rosso dei tre peccati che, secondo Ciacco, sono motivo di rovina per la città: superbia, invidia e avarizia (fig. 3). Greenaway e Phillips visualizzano i lemmi come emblemi schematici assimilabili alle fiere che impediscono il cammino di Dante verso la salvezza: la loro ragion d'essere scaturisce dai valori astratti che concretizzano.

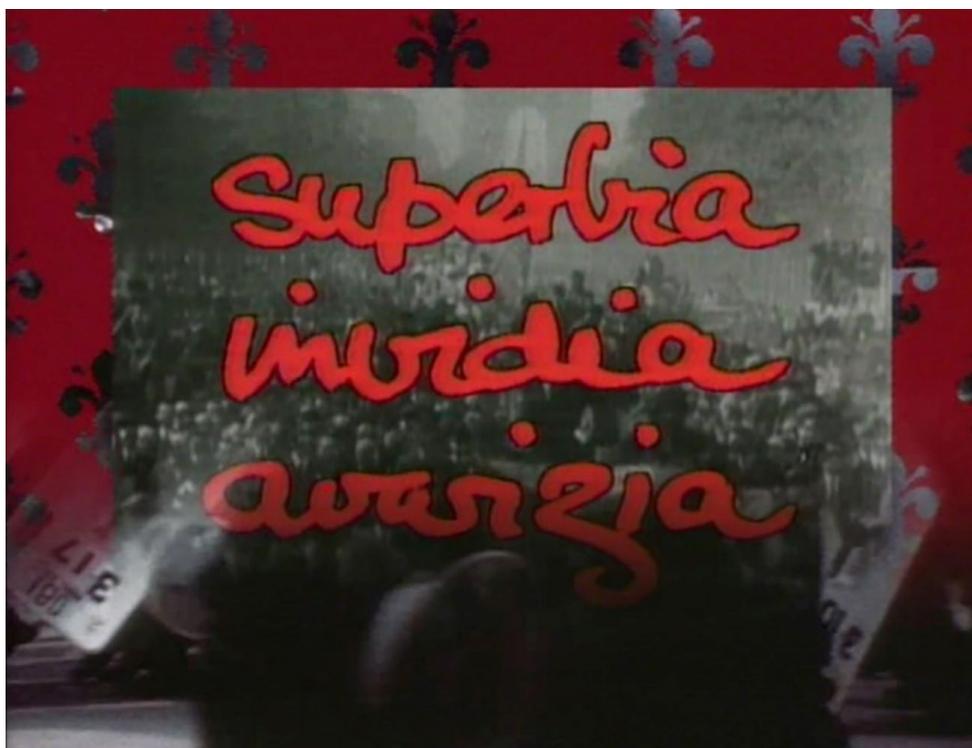


Fig. 3: stillscreen da *A TV Dante: The Inferno Cantos I-VIII*, 1989, regia di Peter Greenaway e Tom Phillips.

I due pellegrini all'ingresso del quarto cerchio incappano in Pluto, a guardia della sede in cui vengono puniti i peccati di avarizia e prodigalità. Il demone apre l'episodio con la sua interiezione cacofonica: «Papé Satán, Papé Satán Aleppe!» (*Inf.* VII, v. 1). La resa visuale del suo "chiocciare" è più efficace della recitazione stridula e insistente del suo verso oscuro: il linguaggio televisivo è spinto alle sue colonne d'Ercole, tagliando, assemblando e velocizzando la goffa coreografia di un ballerino che sbatte le ali imitando una gallina alle riprese di una testa di gallinaccio. Phillips, materializzandosi sullo schermo commenta extra-diegeticamente con un aneddoto su James Joyce: quando venne chiesto allo scrittore cosa ci fosse alla base del suo sperimentalismo linguistico, egli aprì una copia del poema di Dante e recitò il primo verso del canto VII dell'*Inferno*.

Nel poema, gli avari occupano la parte sinistra del cerchio e i prodighi la destra; entrambi spingono faticosamente grossi macigni con il petto e una volta giunti a metà del rispettivo semicerchio cozzano gli uni contro gli altri, spingendosi nelle opposte direzioni. L'interpretazione meta-figurale ha per soggetti da un lato i moderni *broker* finanziari, indaffarati nelle loro isteriche trattative, dall'altro i *garimpeiros* di Sierra Pelada; lo scontro viene suggerito dall'ipnotico quadruplicarsi dello schermo in cui il girato inedito di Greenaway viene montato in modo che l'eterno cammino in senso opposto dei dannati assuma l'aspetto di un inquietante carosello.

Circa l'*excursus* filosofico sulla Fortuna, nella cantica l'intelligenza celeste che giudica e governa giustamente diviene ipotiposi femminile e Greenaway e Phillips non mancano di rappresentarla vividamente: una donna nuda, nella posa dell'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci, si iscrive nella circonferenza più esterna del tondo luminoso e lentamente si dissolve nel nero dello schermo per lasciare che la popolare immagine della ruota della Fortuna sia evocata nella mente dello spettatore. Gli effetti della volubilità della Fortuna scorrono dietro la sua immagine appena percettibile: una coppia che ride sguaiata è soppiantata dal primissimo piano di una bambina in lacrime.

Passando al cerchio successivo, il fiume Stige ristagna nell'omonima palude: un condotto fognario conduce agli iracundi e agli accidiosi che lottano spaventosamente in un mare di fango. Il saettante arrivo dell'imbarcazione di Flegias comporta, ai fini di evidenziare il loro comune ruolo, la riproposizione del traghettatore comparso nel *Canto III*. L'intervento di un esperto approfondisce il profilo dell'iroso demone: è colui che, per vendicarsi di Apollo che ha sedotto sua figlia Coronide, ha incendiato il tempio del dio a Delfo, ottenendo l'eterna condanna nel Tartaro, con un masso perennemente in bilico sulla testa.

Durante la traversata della palude da parte dei due poeti la camera simula il loro punto di vista e lo schermo si riempie di nere acque. Dalle increspature emerge

un riquadro che incornicia il primissimo piano di un uomo: Filippo Argenti chiede sprezzantemente a Dante come mai si trovi anzitempo all'Inferno, mentre Phillips dalla sua *pop-up box* spiega che Argenti fu un cavaliere noto per aver fatto ferrare d'argento il proprio cavallo – da cui l'appellativo – e avversario di Alighieri in quanto di parte Nera.

Virgilio, dopo aver impedito all'iracondo fiorentino di rovesciare l'imbarcazione, abbraccia il suo discepolo, benedicendone la madre. Non tardano a occupare la scena le immagini di un parto e di uno psicologo che rimarca l'importanza della figura materna, ma anche la glossa di Phillips inerente al gesto del poeta mantovano nei confronti del discepolo: Virgilio loda Dante per la nobiltà del suo sdegno che mette in evidenza, per opposizione, la natura superba e al contempo vile di Argenti. Greenaway e Phillips, inoltre, associano alla prepotenza di Argenti alcuni storici fotogrammi di reportage su Mussolini: a quelle delle sue orazioni pubbliche si sostituiscono le sequenze dell'esecuzione a Piazzale Loreto, a preconizzare l'aggressione che subirà lo «spirito bizzarro» (*Inf.* VIII, v. 62) dell'iracondo da parte degli altri dannati.

In un paesaggio notturno e trafficato, il fascio di luce di un faro illumina a intermittenza Dite, che progressivamente si tinge di rosso come il fuoco che la brucia in eterno. Dalle porte della città – ora simboleggiata da un edificio in costruzione – si affacciano più di mille diavoli: vermigli corpi nudi si interrogano su chi sia quel vivo che si avventura nel mondo dei morti. Cacciano Virgilio impedendogli di varcare la soglia, ma il maestro rincuora il suo discepolo: già all'ingresso di Cristo nel Limbo avevano cercato di chiudere la prima porta del regno e colui che il Cielo ha inviato sta discendendo affinché anche quella di Dite si apra. Il varco a cui Virgilio si riferisce reca alla sommità «la scritta morta» (*Inf.* VIII, v. 127): la stele incisa del terzo episodio occupa l'intero schermo e su di essa si imprime il divino triangolo isoscele luminoso. Riappare il radar scan con i corpuscoli; su questo sfondo multistrato la sequenza dell'uomo di Muybridge che sale e scende le scale diviene segno tropologico delle parole di Virgilio.

Conclusioni

Greenaway e Phillips, con *A TV Dante*, si misurano con l'ineffabilità dell'opera di Dante e rispondono all'interrogativo gnoseologico inerente alle modalità con cui affrontarla ricorrendo a una transcodificazione che coniuga fini illustrativi e ricostruttivi: dal testo alla mente dello spettatore. Uniscono realtà e visione, consapevoli che ricorrere al visivo escludendo l'aspetto visionario avrebbe una

duplice conseguenza: confinare la ricezione alla sola considerazione dell'immagine percepita – e pertanto ostacolare l'opportunità di ricreazione del testo negli spettatori – e ridurre la dimensione narrativa della cantica a una *summa* di eventi. A differenza di molte rivisitazioni del poema, *A TV Dante* trapianta l'unità dinamica della cantica entro lo schermo, evitando di ridurla a un'uniformità monocorde. La coregia di Greenaway e Phillips sperimenta con le possibilità di resa della visione immaginativa di Dante, in quanto l'*Inferno* non è altro che un repertorio di prerogative umane semperiterne «adattabili al periodo coevo così come ai vari “presenti” della ricezione» (Bacci 2021, p. 11).

Se da un lato la via allegorico-televisiva intrapresa da Greenaway e Phillips è in grado di rendere la polisemia che connota l'oggetto poetico, generatore d'immagini ancor prima che di parole, dall'altro, malgrado la perfetta adattabilità del poema alle modalità narrative della TV, la scelta di abbracciare un'esegesi figurale marcatamente autoriflessiva funge da impedimento quasi repulsivo alla capacità del testo di rinascere nello spettatore. Paradossalmente, il tentativo di rimediazione non riesce nella volontà di rendersi democraticamente accessibile, nonostante l'impiego di un *medium* verticale: l'ossessione dei registi di individuare uno spazio – quello dello schermo e dell'immagine – in cui racchiudere un'ordinata complessità di simboli e segni dà vita a un oltremondo godibile appieno solo dai propri creatori. Greenaway e Phillips costruiscono un sofisticato ibrido televisivo di video-arte le cui istanze enunciative, incastonandosi, moltiplicandosi e reiterandosi secondo la logica della profondità d'immagine, sono rimesse a un gusto eminentemente grafico che pone in risalto soprattutto il loro virtuosismo stilistico.

Un simile ordito visivo, che esibisce i collegamenti invece di occultarli, complice il montaggio elettronico che implementa la simultaneità degli eventi e dei contributi visivi e sonori, aggroviglia lo spettatore con suggestioni visionarie. Eppure l'incunarsi di una sovrabbondanza di informazioni soggettivamente filtrate spesso risulta criptica quanto le terzine di Alighieri senza il sussidio delle glosse, inficiando le finalità comunicative del prodotto audiovisivo. La prassi di attingere a forme e contenuti preesistenti per assemblarli e metterne in relazione i significati simbolico-allegorici concorre all'ispessimento dell'immagine, ma nello stesso tempo la opacizza: Greenaway e Phillips sono così tesi a riabilitarne il carattere eidetico, di meraviglia, che il loro sforzo eccede in artificiosità strutturale.

La rappresentazione infernale si articola come un esercizio intellettualistico, e il pubblico non fatica a intuirlo, bensì ad addentrarvi, mentre, da parte loro, gli autori sembrano suggerire che solo ricercati accostamenti inconsueti sollecitano la volontà di perseguire nell'investigazione della conoscenza.

L'autrice

Giulia Govi è laureata *cum laude* in Discipline dello Spettacolo presso l'Università di Parma. È in uscita la sua prima pubblicazione, *The Unknown. L'Inferno animato di Over the Garden Wall*, per il convegno internazionale torinese "Schermi oscuri. L'inferno dantesco nel cinema e nei media audiovisivi".

e-mail: govi.giulia@hotmail.it

Riferimenti bibliografici

Amaducci, A 2007, 'A TV Dante. The Inferno di Peter Greenaway e Tom Phillips: la rappresentazione audiovisiva di un testo classico in dialoghi con Dante', in *Dialoghi con Dante. Riscritture e ricodificazioni della Commedia*, eds. E. Ardisino & S. Stroppa Tomasi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 97-106.

Bacci, G (ed) 2021, *Dante's Inferno. Tom Phillips*, Edizioni ETS, Pisa.

Belting, H 2009, *Media e corpi. Le ombre di Dante e la televisione di Greenaway*, Consorzio per il festival filosofia, Modena.

Bencivenni, A & Samuelli, A 1996, *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Le Mani-Microart's, Recco.

Biondi, T 2008, *Greenaway's D.a.n.t.e (Dante audiovisivo nella televisione elettronica)*, Edizioni Laceno, Atripalda.

Bogani, G 1995, *Peter Greenaway*, Il castoro, Milano.

Bosco, U & Reggio, G (eds) 2002, *La Divina Commedia. Inferno*, Le Monnier, Firenze.

Braida, A & Calè, L (eds) 2007, *Dante on View*, Ashgate, Aldershot.

Calè, L 2007, 'From Dante's "Inferno" to "A TV Dante": Phillips and Greenaway remediating Dante's polysemy', in *Dante on view. The reception of Dante in the visual and performing arts*, eds. A. Braida & L. Calè, Ashgate, Aldershot, pp. 177-192.

Casadei, A 2020, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Il Saggiatore, Milano.

Casadei, A 2021, 'Visualità e interpretazione: riflessioni sul Dante di Tom Phillips, Peter Greenaway, Romeo Castellucci (e altri)', in Casadei, A, *Dante oltre l'allegoria*, Longo, Ravenna, pp. 147-160.

D'Errico, G 2012, 'L'infernale ossessione di Peter Greenaway', *Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. 9, pp. 87-104.

Fusillo, M & Petricola, M 2020, 'Into the Video-Inferno: Vertical Television, Experimental Seriality and Moving Collage in A TV Dante', *Between*, vol. 10, n. 20, pp. 300-328.

Iannucci, A A 1993, 'Dante produces television', *Lectura Dantis*, n.13, pp. 32-46.

Klimkiewicz, A 2017, 'L'interpretazione dell'"Inferno" nell'adattamento di Peter Greenaway', in *Il Dante dei moderni. La "Commedia" dall'Ottocento a oggi*, eds. K J Szymanowska & I Napiórkowska, Katedra Italianistyki Uniwersytetu Warszawskiego – LoGisma, Warszawa – Vicchio (Fi), pp. 351-358.

Kretschmann, T 2015, 'A TV Dante – Cantos I-VIII (1989) by Peter Greenaway and Tom Phillips: A "symbolical translation" of Dante's Inferno for television', *Dante e l'arte*, n. 2, pp. 227-254. Available from: <<https://revistes.uab.cat/dea/article/view/v2-Kretschmann>>.

Liberti, F 1989, 'L'inferno di Peter Greenaway', *Cineforum*, n. 290, pp. 49-53. Available from: <<https://www.cineforum.it/dall-archivio/Dante-Greenaway-tra-Inferno-cinema-e-tv>>.

Pasquini, E & Quaglio, A (eds) 2000, *Commedia. Inferno*, Garzanti, Milano.

Phillips, T 1985 [1983], *Dante's Inferno. The first part of the Divine Comedy of Dante Alighieri*, Thames & Hudson, Londra.

Taylor, A 2004, 'Television, Translation and Vulgarization: reflections on Phillips' and Greenaway's A TV Dante', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 145-152.