

LA FOLLIA FEMMINILE DA DANTE A MANOEL DE OLIVEIRA

Delio De Martino

Università di Bari "Aldo Moro"

1. LA FOLLIA FEMMINILE IN DANTE

La storia della letteratura italiana inizia con l'insuperabile narrazione della follia del peccato della *Commedia* dantesca. La follia come tema letterario e biografico che tanto successo e attenzione ha riscosso nel corso di tutta la storia della letteratura e delle arti in particolare nel '900 fino a Pirandello e oltre ha dunque come fondamentale archetipo l'opera del divino poeta.

La follia nell'opera dantesca è legata alla concezione tassonomica medievale della religione cattolica e all'incrollabile fiducia in una netta distinzione tra bene e male, tra sanità della mente e suo immorale traviamiento. La pazzia è infatti presentata come una particolare forma di lontananza dai principi etici e morali religiosi, come temeraria avversità alla legge di Dio.

Nella *Commedia* la follia è nominata nell'*Inferno* ma anche nelle altre due cantiche mentre, come ricorda l'*Enciclopedia dantesca Treccani* (Favati, 1970) alla voce "Follia", in altre opere dantesche il termine indica "stoltezza", "sciocchezza", "scempiaggine". In particolare, folli sono personaggi femminili (e maschili) che peccano di eccesso di superbia e di *hybris*.

Già nel canto secondo Dante esprime a Virgilio la preoccupazione che "che la venuta non sia folle" (v. 35). "Folle strada" è definito il cammino di Dante dai diavoli che presidiano la città di Dite (VIII 91), mentre il peccato dell'ira è definito "folle" da Virgilio in XII 49. Dante stesso si definisce "troppo folle" nel senso di temerario nel rispondere al papa simoniacò Niccolò III (*Inf.* XIX 88 "Io non so s'i' mi fui qui troppo folle").

Il più celebre e suggestivo caso di pazzia è quella di Ulisse citata al v. 125 del canto XXVI "de' remi facemmo ali al folle volo", in cui "la navigazione diviene un volo, designato come folle, nel senso di temerario perché fuor di misura" (Bellomo, 2013: 421). Su questo verso, com'è noto, tante letture moderne hanno presentato il racconto della follia di Ulisse oltre le colonne d'Ercole quale modello di comportamento umano, nonostante l'esplicita condanna dantesca, tanto che la prima parte del verso ("de' remi

facemmo ali”) è stata inserita all’interno del logo del Politecnico di Bari (De Martino, 2013: 25) . La follia di Ulisse è successivamente ricordata anche in *Pd.* XXVII 83.

In *Purgatorio* XX 109 si ricordano invece la follia e la temerarietà di Acàn che rubò una parte del bottino di Gerico e per questo fu lapidato: “Del folle Acàn ciascun poi si ricorda, / come furò le spoglie, sì che l'ira / di Iosüè qui par ch'ancor lo morda”.

Anche personaggi femminili danteschi sono descritti come folli: nel canto XII del *Purgatorio* Dante osserva un bassorilievo che ritrae la superbia di Aracne che definisce: “O folle Aragne, sì vedea io te / già mezza ragna, trista in su li stracci / de l'opera che mal per te si fé”.

Ma il personaggio femminile più interessante colpito da follia è probabilmente Sapia senese la quale sconta la sua pena nella cornice degli invidiosi. Si tratta di una nobildonna della famiglia dei Salvani che si professa folle. La sua follia consiste nell’invidia legata alla superbia perché troppo fiduciosa in sé stessa (Bosco, 1966: 56). Curiosa è in questo caso l’antitesi tra l’onomastica della donna che suggerisce maturità e la sua follia, segno della rottura del rapporto tra il nome e la qualità della persona che lo porta, causata proprio dal peccato dell’invidia. Si genera così un gioco verbale tra “Non savia e Sapia” (Bosco, 1966: 57).

Ma è singolare anche la sua recidività nel peccato in quanto, come spiega lei stessa, continuò nella sua condotta immorale nonostante avesse superato l’età della piena maturità (vv. 109-114):

Savia non fui, avvegna che Sapia
fossi chiamata, e fui de li altrui danni
più lieta assai che di ventura mia.

E perché tu non creda ch'io t'inganni,
odi s'i' fui, com'io ti dico, folle,
già discendendo l'arco d'i miei anni.

Anche in *Pd.* VIII 1-6 è nominata una donna, in particolare una divinità femminile, Venere, che secondo le credenze degli antichi ispira il “folle amore” e alla quale si dedicavano voti e sacrifici pagani. L’amore folle ovvero sensuale è quello non guidato dalla fede come quello per Dio.

Solea creder lo mondo in suo periclo
che la bella Ciprigna il folle amore
raggiasse, volta nel terzo epiciclo;
per che non pur a lei faceano onore
di sacrificio e di votivo grido
le genti antiche ne l'antico errore;

Più in generale la follia del peccato originale, legato dunque alla prima donna Eva, è menzionata in *Pd.*VII 93.

Il termine “follia” legato al sacrificio di Ifigenia è presente in *Pd.* V 71 nell’espressione “i folli e i savi” ma nel significato generico di tutti, dove però comunque la follia è l’opposto della sapienza:

....e così stolto
ritrovar puoi il gran duca de' Greci,
onde pianse Efigènia il suo bel volto,
e fé pianger di sé i folli e i savi
ch'udir parlar di così fatto cólto.

Altre occorrenze per folle riguardano i pagani “gente folle” (*Pd.* XVII 31) e il cuore dei monaci benedettini corrotti (*Pd.* XXII 81).

Al campo semantico della pazzia si possono ricondurre anche altri termini affini in versi come “matta bestialitate” e “persona trista e matta” (*Inf.* XI 82-83 e XXVIII 111).

Nel complesso la pazzia è una condizione precisa di devianza dalla retta via che riguarda uomini ma anche donne ed esseri femminili sia infernali che purgatoriali come la nobile Sapia senese. Il percorso di redenzione proposto alle donne della *Commedia* è lo stesso di Dante, ovvero un cammino di rettifica dalla follia del peccato in direzione di una vita degna della grazia divina. Come spiega Bosco (1966: 56) dunque la follia designa una particolare categoria di peccati e peccatori. La follia di personaggi come Aracne nasce dall’“eccessiva fiducia in sé stessi” e dalla superbia intellettuale di cui è emblema l’Ulisse del XXVI canto e in cui lo stesso Dante teme di essere caduto dopo i suoi studi filosofici (Bosco, 1966, 64).

In particolare l’analisi della follia, sia maschile che femminile, nella *Commedia* rivela l’importanza dell’equilibrio tra due necessità: quella di “seguire inflessibilmente, virtute e conoscenza”, e la “coscienza che a un certo punto occorre sapere fermarsi, vincere con consapevole umiltà la propria “follia”” (Bosco, 1966: 75).

2. LA FOLLIA NEL POSTMODERNO

A settecentocinquanta anni dalla nascita di Dante in un contesto culturale e in un immaginario collettivo molto diverso e più complesso di quello medievale la sensibilità e la concezione della pazzia appaiono molto diversi. Se già nei secoli successivi a Dante

si è assistito ad alcune modificazioni, è stato soprattutto il '900 ad aver stravolto la visione della follia attraverso la letteratura, la scienza e l'arte e ad aver portato l'uomo contemporaneo a interrogarsi sul significato di malattia mentale. Così oggi giorno la fede nella normalità mentale, garantita dalla retta via, promossa dal divino poeta nella *Commedia*, nell'epoca moderna postmoderna mostra forti crepe e spesso risulta rovesciata dalle pagine di scrittori e scienziati.

«Un pazzo non era che una minoranza formata da una sola persona». Così Winston, ad esempio, il protagonista di *1984* di George Orwell definisce la follia, secondo una visione politica e sociale ben diversa rispetto a quella dei secoli precedenti.

Come si è accennato, nel corso del “secolo breve” la netta separazione tra follia e normalità, tra salute mentale e disagio psichico viene messa in crisi e in discussione sia sul piano letterario e artistico sia sul piano scientifico soprattutto dallo sviluppo della psicanalisi. Nota è infatti l'influenza che la psicanalisi ha avuto nel campo letterario sia sul piano tematico che stilistico nel corso del Novecento. Il titolo del celebre saggio freudiano *Psicopatologia della vita quotidiana* chiarisce una nuova concezione della patologia psichica che oltrepassa quella che per secoli è stata considerata una condizione psichica di devianza.

L'impatto della produzione letteraria di Luigi Pirandello ha offerto inoltre un nuovo modello di pazzia quale condizione umana quotidiana nell'alienazione del mondo moderno e contemporaneo (Guaragnella, 2000). Ma *Enrico IV* e *Uno nessuno e centomila* sono solo la punta dell'iceberg di una produzione letteraria che vede nella follia l'unica possibilità di reale libertà dai vincoli sociali.

Anche in relazione alla donna la follia viene rivista dalla corrente femminista come unica forma di libertà in un opprimente contesto maschilista, come dolorosa via per esprimere se stesse in epoche di schiacciante sottomissione al patriarcato.

L'influenza di figure femminili come Sibilla Aleramo e Alda Merini hanno segnato l'immaginario poetico proponendo figure di donne folli in quanto fuori dalle norme sociali e dagli schemi prefissati dall'ordine sociale prevalentemente machista. *La pazza della porta accanto* è l'emblematico titolo di libro di Alda Merini (Bompiani 1995) e dell'omonimo film (2103) di Antonietta De Lillo in cui la Merini racconta se stessa e la sua follia “quotidiana”.

Lo sdoganamento della pazzia a livello generale e la sua rivalutazione quale elemento di progresso umano e culturale è segnata anche dal suo ingresso nel linguaggio pubblicitario. Ad esempio una famosa pubblicità d'immagine della Apple

del 1995, doppiata in Italia da Dario Fo, era incentrata sulla follia quale valore aggiunto del *brand* e celebrava la sua importanza nell'ambito creativo per la ricchezza e varietà del pensiero mostrando immagini di personaggi maschili e femminili folli (De Martino, 2015 e Isaacson, 2011). Questo è il testo letto da Dario Fo:

Questo film lo dedichiamo ai folli, agli anticonformisti, ai ribelli, ai piantagrane, a tutti coloro che vedono le cose in modo diverso. Costoro non amano le regole, specie i regolamenti, e non hanno alcun rispetto per lo status quo. Potete citarli, essere in disaccordo con loro, potete glorificarli o denigrarli, ma l'unica cosa che non potrete mai fare è ignorarli, perché riescono a cambiare le cose, perché fanno progredire l'umanità. E mentre qualcuno potrebbe definirli folli, noi ne vediamo il genio. Perché solo coloro che sono abbastanza folli da pensare di poter cambiare il mondo, lo cambiano davvero.

E infine compariva il *claim*: "Think different". Durante la lettura erano mostrati filmati di diversi "folli" creativi moderni che hanno segnato l'immaginario mondiale, tra cui diverse donne quali Maria Callas, Amelia Mary Earhart, Martha Graham.

Un'altra pubblicità più moderna dell'Alfa Romeo invece citava uno dei capisaldi teorici della concezione moderna della follia: *Elogio della follia* di Erasmo da Rotterdam. Nel 2006 andò infatti in onda uno spot dell'Alfa Romeo 159 che puntava fortemente sulla valorizzazione del marchio attraverso una lunga citazione dell'opera di Erasmo da Rotterdam. L'intero spot è una continua citazione testuale accompagnata da immagini di vita quotidiana. La voce fuori campo recita infatti:

Osservate con quanta previdenza la natura, madre del genere umano, ebbe cura di spargere ovunque un pizzico di follia. Infuse nell'uomo più passione che ragione perché fosse tutto meno triste. Se i mortali si guardassero da qualsiasi rapporto con la saggezza, la vecchiaia neppure ci sarebbe. Se solo fossero più fatui, allegri e dissennati godrebbero felici di un'eterna giovinezza. La vita umana non è altro che un gioco della follia.

Solo negli ultimi 10 secondi appare l'immagine dell'auto accompagnata dal *claim*: "Il cuore ha sempre ragione". Durante la citazione con un montaggio alternato sono mostrate immagini di azioni apparentemente folli dettate dalla passione compiute anche da personaggi femminili. Tra questi un'elegante donna incendia un armadio pieno di vestiti, un uomo sul prato e sotto la pioggia si lascia andare alla passione con una donna, una ragazza con un martello rompe le catene di una gabbia per cani, una donna in abito da sposa si getta in mare.

3. MANOEL DE OLIVEIRA E LA VENA DANTESCA

In un contesto così diverso da quello medievale rigidamente strutturato e guidato dalla cieca fiducia nella morale religiosa, nel 1991 la follia femminile dantesca è stata riletta in una chiave totalmente diversa dal più conosciuto regista portoghese.

Prima de *La divina Commedia*, il cui titolo cita esplicitamente il capolavoro dantesco, una vena dantesca si può individuare nella produzione cinematografica di Manoel de Oliveira fin dai primi anni della sua attività registica.

Sottili citazioni dantesche vanta già il suo primo lungometraggio, *Aniki-Bóbo* (1942), tratto dal racconto *Meninos milionários* di Rodrigues de Freitas, film anticipatore del neorealismo incentrato su una storia di ragazzi di strada che diventa metafora del mondo degli adulti e in cui è costantemente presente la tentazione e la paura del castigo. Proprio nelle prime scene del film, in cui Carlitos, il protagonista, si sveglia e va a scuola, la macchina da presa inquadra una frase che richiama il celeberrimo *incipit* della *Commedia*. Sulla cartella del bambino, in cui la madre inserisce un libro, è impressa la scritta: “Segue sempre por bom caminho...” che ricorda di seguire dantesca mente la retta via al giovane protagonista del film diviso tra il desiderio di trasgressione e i sentimenti di colpa e di paura. La discesa nell’inferno di Carlitos è segnata dal furto di una bambola compiuto per conquistare il cuore della sua amica Teresinha, contesa da Eduardito. Un’altra velata citazione di stile dantesco è inserita nell’insegna del negozio nella cui vetrina è esposta una bambola, che riporta la scritta “Loja das tentações” (“Bottega delle tentazioni”). La bambola dopo il furto viene sarcasticamente inserita proprio nella borsa con la scritta dantesca, borsa che in seguito verrà ritrovata dal negoziante. A questo furto segue un incidente al rivale in amore del protagonista, Eduardito, di cui è ritenuto ingiustamente responsabile Carlitos. I sensi di colpa prendono vita in un sogno infernale del bambino: tra le fiamme dell’Averno il negoziante assume le sembianze del demone (Da Costa, 2004) e il bambino rivive tutti gli eventi traumatici. Ma nel lieto fine sarà proprio il negoziante a scagionare Carlitos e a regalare la bambola a Teresinha.

Il film gira dunque intorno ai concetti danteschi di peccato e di colpa scatenati da una bambina, Teresinha, al centro di una contesa amorosa.

Anche in successivi film si può leggere una vena religiosa di matrice dantesca come ad esempio in *Acto de primavera* (1963), incentrato sulla rappresentazione della Passione di Cristo nel villaggio di Curalha o in *Vale Abraão* (letteralmente *La valle di*

Abramo, ma tradotto in italiano *La valle del peccato*), storia di perdizione femminile ispirata a *Madame Bovary* di Flaubert.

4. LA FOLLIA FEMMILILE NE *LA DIVINA COMMEDIA* DI MANOEL DE OLIVEIRA

Nel panorama dei film danteschi ve ne sono parecchi spesso trascurati dai dantisti, in quanto presentano un impianto diegetico a prima vista lontano dall'opera del divino poeta e con riferimenti sfumati e leggeri all'opera del Fiorentino (Iannucci, 2004). Un caso è proprio quello del film di Manoel de Oliveira *La Divina Commedia* (*A Divina Comédia*), che raramente viene considerato dagli studiosi come film ispirato al poema di Dante, nonostante una sotterranea e profonda affinità di temi, quali il peccato, l'espiazione, il paradiso terrestre, il senso di colpa, la volontà di potere e la ricerca della resurrezione. Più che a Dante i critici hanno più spesso citato Dostoevskij per la presenza di alcuni personaggi tratti dalla sua opera. Ciononostante è stato lo stesso regista ad aver smentito chi liquida il film come un'opera totalmente estranea al poema dantesco e che si limiterebbe a prendere da Dante solo il titolo – ma proprio identico – *La Divina Commedia*. Il regista portoghese ha infatti specificato ai critici cinematografici che la sua opera “è una riflessione storica che in apparenza non ha nulla a che vedere con la *Commedia*. Tuttavia la dicotomia tra bene e male, tra peccato e santità offre una chiave di lettura comune” (Casadio, 1996: 87).

In realtà il lungometraggio presentato al festival di Cannes del 1991 dove vinse il Gran premio della giuria è una riscrittura originale e profonda del capolavoro dantesco che ruota intorno al concetto di malattia mentale.

Nella cornice di una grande villa trasformata in residenza per malati mentali diversi personaggi folli interpretano il ruolo che si sono scelti come in un teatro dell'assurdo: Adamo ed Eva, Santa Teresa, Gesù Cristo, il Fariseo, il Profeta, il Filosofo, Raskolnikov e Sonia, Ivan e Alioscia (personaggi di *Delitto e Castigo* e de *I fratelli Karamazov*) e i fratelli biblici Lazzaro, Marta e Maria.

Con uno stile che predilige le inquadrature fisse, in omaggio al teatro e all'età d'oro del cinema, Oliveira racconta uomini e donne folli che, lungi dall'essere alienati come i peccatori danteschi, sono in realtà lucidi e colti pensatori. L'intera rappresentazione del film si trasforma in una metafora della condizione umana e del pensiero filosofico e più in generale della cultura occidentale e dei suoi più importanti temi. Ogni personaggio folle è convinto di essere un personaggio letterario, del panorama religioso o culturale e

interpreta con viva convinzione il suo ruolo di fronte agli altri pazzi che ne riconoscono lo status.

Ciò che accomuna la *Commedia* al film è una profonda sensibilità religiosa che, sebbene nell'opera di Oliveira sia messa continuamente in discussione, permea i discorsi e i comportamenti di tutti i folli dell'ospedale psichiatrico. Il Dio dantesco è qui sostituito dal direttore del manicomio che nietzschianamente però si suicida alla fine del film lasciando gli ospiti in una situazione di spaesamento e di privazione di punti di riferimento tipicamente postmoderna.

Nello specifico la follia femminile, lungi dall'essere un'aberrazione dalla retta via, si trasforma nell'unica forma possibile di vita e di riflessione intellettuale. La follia delle donne di Oliveira consiste nell'interrogarsi senza pace sui concetti di colpa, di espiazione e sul senso della vita. È in particolare il personaggio di Eva (interpretata da Leonor Silveira) ad incarnare i contrasti e la dualità tra bene e male, perché dopo aver commesso il peccato originale ed essere stata cacciata dal paradiso terrestre, dilaniata dai sensi di colpa, si trasforma in Santa Teresa d'Avila.

Il film inizia proprio con un personaggio femminile, tratto da *Delitto e castigo* di Dostoevskij: Sonia che invita Raskolnikov ad andare a vedere cosa succede in giardino dove Adamo ed Eva nudi stanno per compiere il loro peccato.

La scelta dei personaggi dostoevskijani di Sonia e di Raskolnikov non è casuale perché è una reinvenzione ribaltata di Adamo ed Eva (Da Costa, 2004: 17). Davanti ai suoi occhi Eva dunque mangia e offre la mela ad Adamo nel giardino meritandosi il castigo della cacciata dal paradiso terrestre, simboleggiato dalla pioggia e dall'arrivo degli infermieri che coprono i due e li riportano all'interno della villa. Subito dopo Eva si trasforma in Santa Teresa d'Avila, negandosi a qualsiasi contatto con Adamo e dedicandosi in maniera ossessiva alla preghiera, cercando così di espiare i suoi peccati attraverso un'astinenza totale da ogni piacere.

Proprio guardando la metamorfosi di Eva dopo il morso della mela, durante la successiva "ultima cena" (in cui Gesù spezza il pane e si prepara al sacrificio), il personaggio del Filosofo, ispirato a Nietzsche, afferma: "L'umanità è folle e non si rende conto della sua follia" ottenendo come risposta dal Profeta: "Non ci vedo nulla di male mio caro filosofo. Così si può quasi essere felici". I due intavolano una diatriba sull'essere femminile quale entità spirituale o puramente corporale. La follia e la doppiezza di Eva turbano anche la serenità di Adamo che ha perso la sua donna per ritrovarsi una santa.

Il Filosofo, interprete del laicismo occidentale, spinto da Adamo, tenta di cancellare le ossessioni puritane di Santa Teresa e di riavvicinare la donna ai piaceri della carne. In una scena ambientata nella sua stanza le spiega che, negando la sua femminilità ad Adamo, sta assassinando sia l'uomo sia Adamo e per convincerla della sua tesi tenta invano di sedurla.

La dualità salvezza-perdizione è rappresentata anche dal personaggio di Sonia, che già nel romanzo *Delitto e castigo* di Dostoevskij incarna una doppia personalità di prostituta per necessità e insieme di donna salvifica e pietosa. I due lati, quello infernale e quello angelico, sono sottolineati da elementi cinematografici come la fotografia o i costumi (si alternano l'abito rosso sensuale e l'abito nero castigato indossato insieme al crocifisso). Come in Dante, la colpa, il dolore del peccato, la visione cristiana sono temi vissuti in prima persona da donne e uomini e il crocifisso, la passione e la morte ricorrono all'interno di parecchie scene nei discorsi delle donne ma anche dei personaggi maschili.

Particolarmente interessante il discorso di meta-follia femminile di Sonia che parlando all'amato racconta di Caterina Ivànovna, personaggio che impazzisce dopo la morte di Marmeladov, finendo per morire di dolore. Sonia viene a conoscenza della prossima morte di Caterina proprio da Raskolnikov e ne rimane sconvolta. La pazzia di Caterina rispecchia quella di Sonia che spera che Dio la protegga e non permetta aberrazioni e amarezze. Ma Raskolnikov le risponde che forse Dio non esiste e in seguito le ricorda che anche lei è "mezza pazza".

Due donne "mute", la vecchia usuraia e sua sorella, sono anche le vittime dell'omicidio di Raskolnikov, sognate in un flashback onirico in cui rivive il doppio omicidio che con grande turbamento sarà confessato a Sonia, la quale cercherà per lui una via di redenzione religiosa attraverso l'espiazione fisica.

La follia dell'arte è invece personificata da Marta, la pianista che suona il pianoforte e propone così forse l'unica via di salvezza possibile dal dolore dell'esistenza, scatenando una diatriba tra il Filosofo e il Profeta sulla natura umana o divina dell'arte.

5. CONCLUSIONI

La follia femminile in Oliveira è una follia quotidiana, che oltrepassa la concezione dantesca di pazzia quale superamento dei propri limiti umani e non si limita al più ristretto ambito della "perduta gente" che ha smarrito la retta via. L'inferno del peccato,

la ricerca di una salvezza divina o umana è ovunque nei discorsi dei personaggi del film e turbe psichiche riguardano perfino il direttore della clinica, l'unico apparentemente sano ma il più folle di tutti in quanto convinto della possibilità di poter vivere nella perfetta sanità mentale.

L'iniziale cacciata dal paradiso terrestre è anche la fuga da un mondo basato sulla rigida struttura infernale e su una netta separazione tra normalità e follia e tra santità e dannazione, una rivoluzione assiologica che riguarda in particolar modo il genere femminile ma anche più in generale l'intera umanità.

In questa follia della vita umana le donne hanno un ruolo fondamentale perché ancor meglio degli uomini riescono ad incarnare l'intima lacerazione di sentimenti e pulsioni e lo sconvolgimento per una ricerca di senso dall'esito mai certo. Eva-Santa Teresa è l'emblema della continua oscillazione tra il desiderio di trasgressione, la volontà di redenzione e di resurrezione simile all'eterno dostoevskijano conflitto di Raskolnikov tra il delitto e il castigo, tra le velleità superomistiche e la tensione verso l'assoluto e la speranza di redenzione, tra la ricerca di Dio e i dubbi sulla sua esistenza. Il quinto vangelo mostrato dal Profeta le cui pagine risultano bianche sono la prova della mancanza di una risposta e di una cura alla follia umana. Il crocifisso contemplato da Santa Teresa e quello indossato da Sonia quando ascolta la confessione di Raskolnikov è il simbolo di una follia dalla quale la donna, ma anche l'uomo, non può esimersi qualunque scelta compia e dell'eterna e insanabile lacerazione umana. La condizione necessaria di pazzia umana comporta un mondo senza paradiso, in continua oscillazione tra l'inferno e la ricerca di un purgatorio senza via di uscita. Persino Dio, simboleggiato dal direttore, si suicida senza lasciare nemmeno una lettera che ne spieghi le motivazioni abbandonando in uno stato di ancora maggiore solitudine gli internati nella loro ricerca di senso.

Ma l'unico sollievo a questa condizione umana deriva proprio da una donna: Marta la pianista. Nel corso del film la pazzia della sua arte musicale attira l'attenzione di tutti gli ospedalizzati del manicomio distraendoli per qualche minuto dalla loro sofferenza e offrendo un momentaneo sollievo alla loro malattia. Ma anche questa forma di cura artistica è limitata, proprio come il cinema. Lo esplicita lo sconforto di Marta dopo la sua esibizione finale, osservata da tutti gli internati attraverso la finestra, a cui segue un conclusivo e metacinematografico "ciak" del regista, inquadrato in uno straniante fermo immagine subito prima dei titoli di coda.

IMMAGINI



Adamo ed Eva



Sonia



Il Filosofo e Santa Teresa



Marta

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bellomo S. (a cura di), *Dante Alighieri. Inferno*, Torino, Einaudi, 2013.

Bosco, U., *Dante vicino. Contributi e letture*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1966, pp. 55-75.

Capone, V. U., *Tragicità e follia in Dante*, Roma, Istituto editoriale del Mediterraneo, 1979.

Casadio, G. (a cura di), *Dante nel cinema*, Ravenna, Longo Editore, 1996.

- Cunha, P., *A Comédia Humana. A representação da locura na obra A Divina Comédia de Manoel de Oliveira*, Studio elaborato nell'ambito del Maestrado em Histórias das Ideologias e Utopias Contemporâneas (FLUC) orientado pela profesora A. L. Pereira, Maio de 2003 (academia.edu).
- Da Costa, J. B., "Cinema Portoghese", G. P. Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. VIII, *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, parte II, Torino, Einaudi, 2000.
- Da Costa, J. B., "Aniki Bóbó", *Enciclopedia del Cinema online*, Roma, Treccani, 2004.
- De Martino, D., «*Io sono Giulietta*». *Letterature e miti nella pubblicità di auto*, Bari, Levante, 2013.
- De Martino, D., *Letteratura italiana & pubblicità*, Bari, Levante, 2016.
- Dolfi, A. (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna: atti di seminario, Trento, maggio 1992*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Favati, G., "Follia", *Enciclopedia dantesca*, Roma, Treccani, 1970 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/follia_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/follia_(Enciclopedia-Dantesca)/)).
- Guaragnella, P., *Il matto e il povero. Temi e figure in Pirandello, Sbarbaro, Vittorini*, Bari, Edizioni Dedalo, 2000.
- Iannucci, A. A. (a cura di), *Dante, cinema and television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2004.
- Isaacson, W., *Steve Jobs*, Milano, Mondadori, 2011.
- Mariolina, D., *Manoel de Oliveira*, Milano, Il Castoro, 2001.
- Richard, F., "La Divine Comédie. Impuissance de la parole", *Positif*, 375-376 (maggio 1992), pp. 77-78.
- Roberti, B., "Oliveira, Manoel de", *Enciclopedia del cinema Treccani*, Roma, Treccani, 2004.
- Vaccarino, G. L., *La follia rappresentata: matti, degenerati e idioti nella letteratura e nell'arte figurativa italiane dell'Ottocento*, Firenze, Atheneum, 2001.
- Vaccarino, G. L., *Scrivere la follia: matti, depressi e manicomi nella letteratura del Novecento*, Torino, Ega, 2007.