

## LA VIA PER L'INFERNO. UNA POSSIBILE GENEALOGIA FIGURATIVA PER UN FILM ITALIANO DEL 1911

*The 1911 Italian film Inferno (directed by Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro and Adolfo Padovan) lies at the intersection between the new art of cinema, cultural memories and the horrific and marvellous elements of the 18<sup>th</sup> century tradition of the Sublime, between high and low cultural references. This text attempts to retrace the course of the artistic events that allowed this crossing to be possible.*

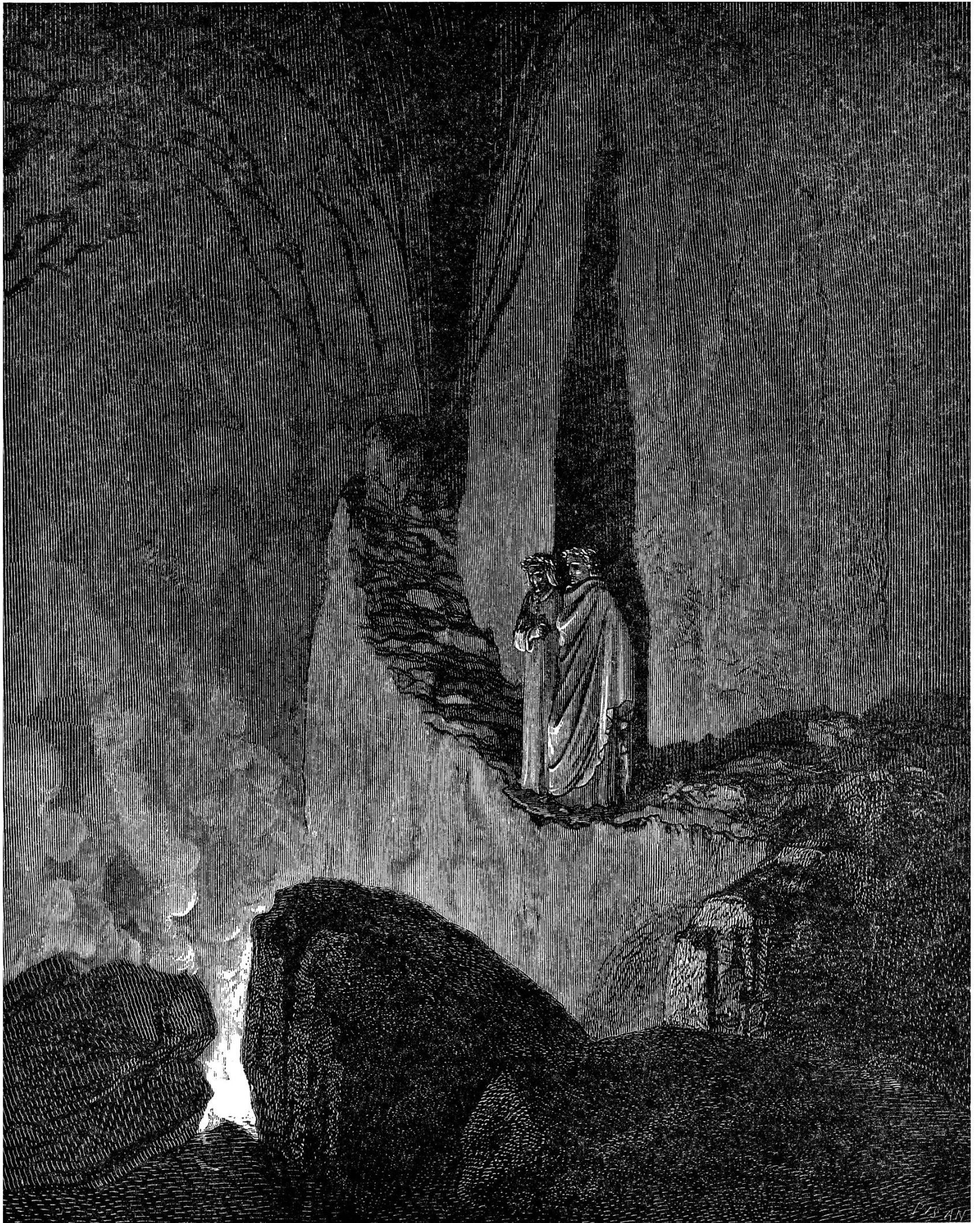
Nel 1911 venne presentato nelle sale italiane il film *Inferno*, versione cinematografica della prima cantica della *Divina Commedia*, per la regia di Francesco Bertolini, Alfonso Padovan e Giuseppe De Liguoro, prodotto dalla Milano-Films<sup>1</sup>. Il film fu la prima grande produzione, il primo lungometraggio, e il primo kolossal della cinematografia italiana, e rappresenta per la storia della settima arte una vera pietra miliare. Articolato in cinquantaquattro ‘quadri’, quelle che oggi si chiamano ‘sequenze’, metteva in scena la prima cantica dantesca, con un’impresa registica e produttiva che aveva pochissimi precedenti o modelli nella cinematografia internazionale (nel 1906 la casa di produzione francese Gaumont aveva prodotto *La vie du Christ*, per la regia di Alice Guy – la prima donna regista della storia del cinema – mediometraggio ispirato alla serie di *gouaches* omonime di James Tissot). La scelta registica e produttiva fu quella di ambientare quante più sequenze possibile *en plein air*, individuando un adeguato set infernale nella Grigna Meridionale delle Prealpi lombarde, anche perché gli studi della Milano-Films erano decisamente piccoli e inadatti alla spettacolarità monumentale delle scenografie progettate. Alcune delle scene furono comunque girate in studio, dove era più semplice realizzare quelle sequenze che avevano il loro *appeal* soprattutto in quelli che oggi chiameremmo ‘effetti speciali’, che furono uno degli elementi distintivi (e di

maggior richiamo pubblicitario) del film, la cui più eloquente caratteristica visuale appare oggi, nel tentativo di restituire l’immagine dell’Inferno dantesco offerta dalle celebri incisioni di Gustave Doré (fig. 1), l’elaborazione di una spazialità cinematografica che combinasse illusionismo mimetico, messa in scena fantastica, e memoria culturale – secondo il principio della contaminazione, all’interno del prodotto filmico, delle specifiche caratteristiche delle diverse arti, principio che gli storici del cinema rubricano oggi come ‘intercodice’. Le concezioni compositive e di poetica che caratterizzarono “la film” (all’epoca il nome del prodotto cinematografico era declinato al femminile), e ne fecero una autentica novità nel suo tempo, avevano infatti alle spalle una storia lunga e composita, che vale la pena di provare a ricostruire – forse a immaginare... (fig. 2).

Il corso del XVIII secolo vide innescarsi una serie di trasformazioni dello spazio spettacolare dalle molteplici implicazioni sociali e prossemiche. Lo sottolineava con grande finezza un pensatore come Jean Starobinski:

Ce que l’iconoclasme combattait, c’était un art figé dans sa matérialité visuelle et spatiale, symbole d’une richesse possédée et non d’un sentiment communiqué. Libre et spontanée, la ferveur ne saurait demeurer inexprimée: elle invente de nouvelles formes. Elle réclame des moyens d’expression qui capteraient l’élan subjectif sans le solidifier en figures extérieures<sup>2</sup>.

Anche se le parole del filosofo ginevrino si riferiscono al primato di musica e poesia rispetto alle arti visive, quali incarnazioni esemplari dello spirito settecentesco, si tratta di considerazioni che si possono estendere fino a comprendere le nuove forme espressive legate ai progressi dell’ottica e della tecnica, che andavano a delineare i confini dei nuovi modelli di spettacolo popolare. Il Settecento infatti è anche il secolo nel quale comparvero, o si diffusero, quelle nuove macchine, o dispositivi – lanterne magiche, fantasmagorie, panorami etc. – che oggi vengono considerate nel contesto di una sorta di preistoria della dimensione spettacolare dell’immagine-movimento, determinando una trasformazione radicale del rapporto tra l’osservatore e la visione, slittamento della componente immersiva ed empatica connessa al principio della “persuasione”, già codificata nelle poetiche delle arti barocche, in quelle delle nuove forme di svago della nascente società urbana e di massa<sup>3</sup>. In un certo senso l’orizzonte cronologico e concettuale contro cui si profila questa genealogia dell’epifania cinematografica di Dante si colloca tra il 1665, quando Pietro da Cortona affrescò sulla volta della navata della Chiesa Nuova di Santa Maria in Vallicella a Roma l’evento del *Miracolo di San Filippo Neri*, che proprio sulle impalcature, durante la costruzione di quella volta, era accaduto attorno al 1575, coincidenza tra spazio reale e spazio finzionale dell’evento ultramonda-



pagina 105

Fig. 1 G. Dorè, *L'Enfer de Dante Alighieri*, incisione, 1861 (da *L'Enfer de Dante Alighieri*, Paris 1861, Inf., XXVI, 1; collezione privata).

Fig. 2 Fotogramma dal film 'Inferno', 1911 (collezione privata, Galluzzi).



no; e il 20 settembre 1905, quando venne proiettato sulle mura Aureliane, ancora a Roma, il film di Filoteo Alberini che viene unanimemente considerato il battesimo della cinematografia italiana, *La presa di Roma*, rievocazione della breccia di Porta Pia resa visibile nel luogo stesso dove l'ingresso dei bersaglieri nella città papale si era effettivamente svolto nel 1870, coincidenza tra spazio reale e spazio finzionale dell'evento storico<sup>4</sup>.

Queste nuove macchine della visione produssero infatti un effetto inedito nel panorama culturale, che potrebbe essere classificato come la 'praticabilità della meraviglia', l'invenzione di uno spazio – fisico, o concettuale, o entrambe le cose – nel quale era possibile muoversi all'interno di quegli universi fantastici e immaginari che fino ad allora erano stati relegati entro i confini delle opere artistiche e letterarie, oppure nell'eccentrico *hortus conclusus* delle *Wunderkammern*. "È ricomparso il 'fantastico' trasformato nell'individuale', in ciò che non si può dire, che neppure si indovina"<sup>5</sup>. Nella prospettiva delineata da Starobinski, le "arti maggiori" si concentravano sulla interiorità emotiva del soggetto creatore, svalutando progressivamente il tradizionale primato dell'imitazione. Le nuove arti della visione, le nuove pratiche artistico-tecniche, aprivano invece una finestra sulla possibilità di una esperienza fisica, seppure illusoria, sia del reale trasfigurato nel fantastico, sia dell'asso-

luto visionario. Un aspetto che permette di collocare una valutazione di questo genere di spettacoli nel contesto di quel neoclassicismo visionario che si manifestava contemporaneamente in pittura nelle opere di William Blake, Johann Heinrich Füssli o Francisco Goya, in letteratura negli scritti del marchese De Sade e in generale nel romanzo gotico così come nell'*Ardinghello* dell'"anti-Winckelman" Wilhelm Heinse, in architettura nelle utopie di Étienne-Louis Boullée e di Claude-Nicholas Ledoux, oppure nelle incisioni di Giambattista Piranesi e nelle sculture di Franz Xaver Messerschmidt.

Per un caso fortunato, o forse per una di quelle che vengono chiamate le 'astuzie' della Storia, la diffusione di questa nuova fenomenologia dello spettacolo venne a coincidere con il tempo della riscoperta della poesia dantesca nel contesto della cultura europea. Riscoperta che aveva avuto il proprio centro propulsore nelle trasformazioni della cultura inglese, da un punto di vista confessionale la meno adatta a recepire le implicazioni teologiche della visione infernale dantesca<sup>6</sup>; ma anche la prima cultura, già a partire dall'età neoclassica, ad allargare la sfera dei soggetti artistici che era possibile ricondurre alla categoria dell'Antico. "British artists also led the field in exploring the medieval and postmedieval past", un processo che correva parallelo e convergente alla diffusione del nuovo genere letterario del romanzo storico<sup>7</sup>. Compariva così un inedito ap-

<sup>1</sup> Sul film cfr. il consultivo *Cento anni fa. Inferno di Francesco Bertolini, Adolfo Padovan e Giuseppe De Liguoro*, a cura di M. Canosa, Bologna 2011 (libro + dvd).

<sup>2</sup> J. STAROBINSKI, *L'invention de la liberté 1700-1789*, Genève 1994 (prima ed. Genève 1964), p. 102.

<sup>3</sup> Per una prima ricostruzione di questa 'preistoria del cinema', ad esempio, D. PESENTI CAMPAGNONI, *Verso il cinema. Macchine spettacoli e mirabili visioni*, Torino 1995; R. SGHEMBRI, *Il cinema, che meraviglia! I trucchi della visione dalla Lanterna magica a Méliès*, Alessandria 2012 (ma la bibliografia è sterminata). Sul tema resta fondamentale J. CRARY, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge 1990, trad. it. *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, cura di L. Acquarelli, Torino 2013. Su queste problematiche, sia pure circoscritte al Novecento: A. ABRUZZESE, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico nell'età del capitalismo*, Venezia 1992.

<sup>4</sup> Per una lettura delle poetiche barocche in questa chiave, ad esempio, V.L. TAPIÉ, *Baroque et classicisme*, Paris 1957, trad. it. *Barocco e classicismo*, Milano 1998. Sul film di Alberini: 1905. *La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*, a cura di M. Canosa, Bologna-Recco 2006.

<sup>5</sup> E. RAIMONDI, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna 1985, p. 108. Sulle *Wunderkammern* e il fantastico prima dell'età illuminista: A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

<sup>6</sup> D.P. WALKER, *The Decline of Hell. Seventeenth-Century Discussions of Eternal Torment*, Chicago 1964.

<sup>7</sup> R. STRONG, *Painting the Past. The Victorian Painter and British History*, London 2004, p. 36. K. CLARK, *The Gothic Revival. An essay in the history of taste*, London 1962, trad. it. *Il Revival gotico. Un capitolo di storia del gusto*, Torino 1970, pp. 39-41, considera da parte sua illegittimo qualsiasi accostamento tra romanzo gotico e neomedioevalismo architettonico.

proccio al poema, che aveva per così dire ‘parcelizzato’ la compattezza, l’organicità compositiva e teologica, dell’architettura concettuale e strutturale della *Commedia* “cattedrale di un visionario”<sup>8</sup>, trasformando il poeta teologo tramandato dal Medio Evo e dal Rinascimento nel narratore sentimentale, fantastico e tragico, di episodi esemplari delle passioni e dei drammi universali dell’animo umano (è adesso che si afferma il primato dell'*Inferno* nella ricezione delle tre Cantiche) – e condizionandone profondamente la successiva ricezione romantica. Una interpretazione da valutare come filtrata attraverso le rivoluzioni, anche scientifiche, seicentesche, e le loro conseguenze per la cultura coeva e successiva.

A causa della viscosità delle convenzioni letterarie il paradigma ordinato, chiuso e monocentrico del mondo continuò per altro a esistere ancora a lungo, ma è certo che dopo la comparsa delle opere epocali di Galileo andò in frantumi la descrizione unitaria e concorde del cosmo, unanimemente accettata da Aristotele a Dante e da allora, se non altro, costretta a subire l’alternativa degli spazi infiniti e della “temeraria siderum dispositio”. [...] Il cosmo del *Paradise Lost* di John Milton non è nemmeno più quello, circoscritto, della *Divina Commedia*<sup>9</sup>.

Questa riscoperta della poesia di Dante, come si è detto, fu un fenomeno centrifugo di portata europea che ebbe il proprio epicentro nella cultura inglese, connessa alla diffusione delle poetiche del sublime e alla rivalutazione della ‘terribilità’ di Michelangelo, considerato il vero e proprio equivalente pittorico del *pathos* dell’Alighieri, alternativa alla tradizione del classicismo identificata con l’armonia e la ‘grazia’ rafaellesche<sup>10</sup>. Un aspetto che avrebbe determinato un approccio critico fortemente influenzato dalla considerazione privilegiata di quel carattere della poesia dantesca, e soprattutto della *Commedia*, che Gianfranco Contini avrebbe indicato come la sua ‘illustrabilità’<sup>11</sup> – un poeta come Sa-

muel Taylor Coleridge indicava nel 1817 Dante e Shakespeare come i poeti che maggiormente avevano saputo incarnare l’ideale romantico del “più alto sforzo, di cui le parole siano capaci, di levarsi al pittorico [...]; sforzo di sostituire le parole a quel linguaggio visivo”<sup>12</sup>.

Ma il medesimo connotato di tale riscoperta poteva anche condurre a considerare il poema come un catalogo di ‘dilettoni orrori’ (“dreadfull but harmless” avrebbe scritto il teorico inglese del sublime Edmund Burke), raccolta di tragedie orripilanti e meraviglie teratologiche, e serbatoio di narrazioni *in nuce* cui attingere – nel 1766 Gotthold Ephraim Lessing, drammaturgo e filosofo tedesco, svolgendo una disamina delle differenti modalità di rappresentazione dell’orrido tra immagine e scrittura, in un testo capitale per l’estetica del suo secolo, inseriva proprio uno degli episodi più celebri della *Commedia*:

Anche Dante non solo ci prepara alla storia della morte per fame di Ugolino mediante la posizione disgustosa e orrenda in cui lo pone con il suo antico persecutore all’Inferno, ma la sua stessa morte per fame non è senza tratti di disgusto, che ci afferra sensibilmente specialmente quando i figli si offrono in pasto al padre<sup>13</sup>.

Atteggiamiento dal quale si sarebbe sviluppata tutta una tradizione critica e iconografica capace di esercitare una influenza ad ampio raggio, fino a sfociare nella trasfigurazione feuilletonistica, quando non grandguignolesca, di molti episodi e personaggi esemplari estrapolati dal complesso strutturale del poema, tra i quali i più fortunati sarebbero stati quelli di Paolo e Francesca e del conte Ugolino – anche nel film del 1911 si incontrano tre *flashback*, trascrizioni cinematografiche del discorso diretto con cui i protagonisti intervengono nella narrazione poetica, dedicati a questi due episodi e a quello di Pier delle Vigne. Sintomaticamente, in una rievocazione cinematografica dell’Inferno dantesco realizza-

<sup>8</sup> H. FOCILLON, *L'Irréalisme à la fin du Moyen Age et à la Renaissance. Les visionnaires*, “La critica d’arte”, VIII, 3 s., 27, 1949, 1, pp. 3-12, trad. it. *L'irrealismo tra la fine del Medioevo e il Rinascimento. I visionari*, in ID., *Estetica dei visionari e altri scritti*, a cura di M. Biraghi, Bologna 1998, p. 51.

<sup>9</sup> A. BATTISTINI, *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma 2000, p. 126.

<sup>10</sup> Cfr., ad esempio, G. MELCHIORI, *Michelangelo nel Settecento inglese. Un capitolo di storia del gusto in Inghilterra*, Roma 1950; più in generale per il dantismo figurativo settecentesco e romantico: L. BATTAGLIA RICCI, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino 2018, pp. 155-209. Sulla poetica del sublime: S.H. MONK, *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, Ann Arbor 1960<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> G. CONTINI, *Un’idea di Dante: saggi danteschi*, Torino 1970, p. 278; M. CICCUTO, *Dante poeta visionario, visivo, visualizzato*, in *Dante Alighieri. Divina Commedia. I (Inferno Canti I-XII)*, Roma 2020, pp. 11-166.

<sup>12</sup> S.T. COLERIDGE, *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, London 1817, trad. it. *Biographia letteraria ovvero schizzi biografici della mia vita e opinioni letterarie*, Roma 1991, p. 247. Per l’influenza delle arti figurative coeve sulla scrittura di Dante: L. PASQUINI, “Pigliare occhi per aver la mente”. Dante, la “Commedia” e le arti figurative, Roma 2020.

<sup>13</sup> G.E. LESSING, *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey un Poesie. Erster Theil*, Berlin 1766, trad. it. *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo 1991, p. 108. Sulla teratologia fantastica del poema: L. MONTEMAGNO CISERI, *Cerbero e gli altri. I mostri nella “Divina Commedia”*, Roma 2021. Sulla funzione-Dante nel romanzo storico ottocentesco italiano: C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, p. 277.

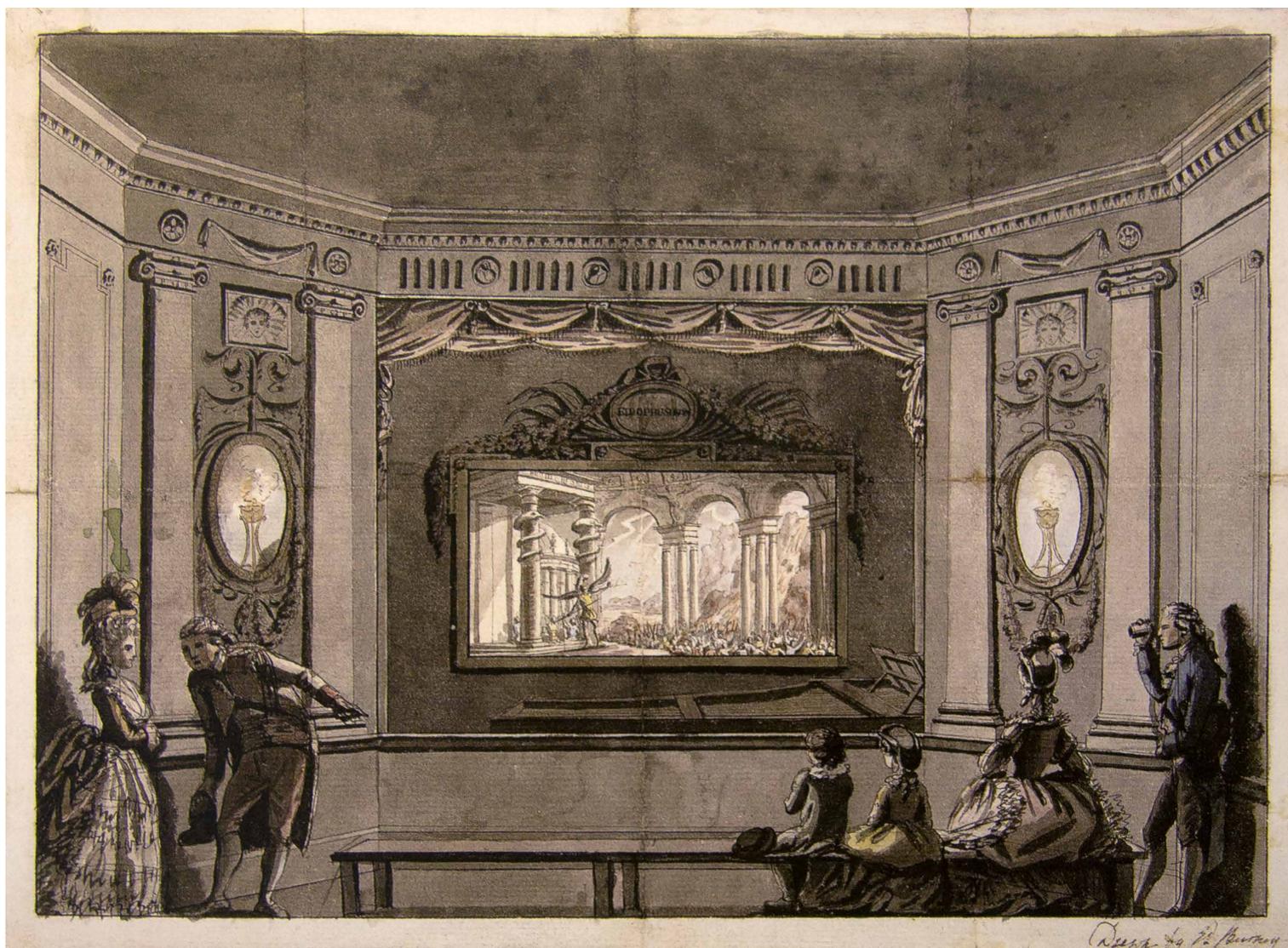


Fig. 3 E.F. Burney, *L'Eidophusikon di Louthembourg*, acquarello e inchiostro su carta, 1782 (London, British Museum, da O. LEFEUVRE, *Philippe-Jacques de Louthembourg: 1740-1812*, Paris 2012, p. 77).

<sup>14</sup> Per una ricognizione del *coté* cinematografico di questo aspetto della fortuna del poema dantesco: *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna 1995.

<sup>15</sup> Per quanto ovvio, è inevitabile il riferimento alle pagine dedicate allo spettacolo dei Panorami da W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, herausgegeben von R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1982, trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, Torino 1986, pp. 679-689. Divertente ricordare che nel 1928 a Marsiglia, durante uno dei suoi esperimenti con l'*hascisch*, in una osteria malfamata il filosofo tedesco individuò due avventori come "Dante e Petrarca": Id., *Verbale di esperimento con l'hascisch*, in Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Torino 1993, p. 170.

<sup>16</sup> Per l'incontro tra Louthembourg e Cagliostro: I. MCCALMAN, *The Last Alchemist. Count Cagliostro, Master of Magic in the Age of Reason*, London 2003, trad. it. *L'ultimo alchimista. Cagliostro mago nell'Età dei Lumi*, Torino 2007, pp. 204-205. Su Blake e Dante: S. SCHÜTZE, M.A. TERZOLI, *William Blake. I disegni per la "Divina Commedia" di Dante*, Köln 2014.

ta nel 1924 negli USA, *Dante's Inferno* di Henry Otto, incastonata in una narrazione allegorica e moraleggiante di ambientazione contemporanea, l'unico *flashback* è invece dedicato alla lussuosa Cleopatra, testimoniando la differente ricezione del Poema nella cultura di massa d'oltreoceano (ma l'edizione della *Commedia* letta dal protagonista è illustrata da Gustave Doré, modello anche della scenografia demoniaca del film)<sup>14</sup>. Diventa quindi comprensibile come, ancora nel XVIII secolo, si assista all'emergere di una attenzione rivolta al poema dantesco anche dalle nascenti forme dello spettacolo di massa legate allo sviluppo degli apparati tecnologici della visione e della proiezione – in un contesto, analogo a quello che caratterizzerà in seguito le origini della cinematografia, di una emancipazione dei nuovi modelli di intrattenimento collettivo e della loro urbanizzazione<sup>15</sup>.

Si può soltanto ipotizzare su base indiziaria, in mancanza di fonti effettivamente esplicite, una qualche possibile influenza dell'*Inferno* dante-

sco sull'ultimo 'quadro' dell'*Eidophusikon*, la spettacolare messa in scena di giochi ottici e pittura in movimento, ispirata alle proiezioni della lanterna magica, realizzata nel 1781 dal pittore e scenografo teatrale francese trapiantato a Londra Philippe-Jacques de Louthembourg – ma è certo che negli ambienti della massoneria esoterica londinese, dove il pittore incontrò tra gli altri Cagliostro, si leggeva Dante, come dimostra l'esempio di William Blake illustratore dell'*Inferno* nei suoi ultimi anni di vita, sia pure su commissione<sup>16</sup>. Questo ultimo 'quadro', che il pittore avrebbe aggiunto allo spettacolo pubblico soltanto nel 1782, rievocava l'erezione "like an exhalation" del *Pandemonium*, "the high capitol / Of Satan", da parte dei Demoni, ispirata al primo libro del *Paradise Lost* di John Milton (nel 1824 lo stesso episodio avrebbe ispirato anche al pittore romantico inglese John Martin due incisioni, e nel 1841 un dipinto oggi al Louvre), essendo andati perduti l'apparato spettacolare e i disegni preparatori, è ormai testimoniato soltanto da

un acquerello pubblicato sulla stampa del tempo<sup>17</sup> (fig. 3). Ma l'ipotesi di qualche suggestione dantesca appare abbastanza plausibile, pensando che quasi certamente il *Pandemonium* venne presentato in anteprima durante la celebre festa orgiastica che lo scrittore e collezionista d'arte William Beckford, a sua volta lettore di Dante ("I'm reading Dante with all my might"<sup>18</sup>), organizzò nel proprio castello di Fonthill per celebrare il suo raggiungimento della maggiore età, nei giorni del Natale 1781. Fu il pittore alsaziano a realizzare gli apparati scenografici e le illuminazioni del fantasmagorico allestimento che fece da cornice a quei giorni di eccessi – apparati che ispirarono, secondo la testimonianza dello stesso Beckford, l'episodio dell'*Inferno* di Eblis, conclusione del romanzo *Vathek*, capolavoro della letteratura gotica, dove la critica ha riconosciuto, accanto all'esplicito orientalismo, molteplici suggestioni dantesche<sup>19</sup>. Queste suggestioni dantesche in Beckford e Louthembourg diventano tanto più interessanti, nel contesto di una dimensione sensuale e visionaria rintracciabile nel Neoclassicismo, se messe a confronto con il giudizio sulla *Commedia* che pochi anni dopo lo scrittore tedesco Heinse avrebbe fatto esprimere a una delle protagoniste del suo romanzo *Ardinghello*, storia di artisti ambientata in un Rinascimento italiano torbido e pervaso di eros, i cui giudizi eversivi sulla tradizione dell'Antico sono forse la sorgente di quel percorso intellettuale che, attraverso le teorizzazioni sull'«aorgico» nella tragedia greca di Hölderlin, avrebbe condotto alle concezioni nietzscheiane sul 'dionisiaco', al concetto di 'sopravvivenza' nel metodo storico-artistico di Aby Warburg e alla rilettura irrazionalistica della grecoità di Eric Robertson Dodds. Il personaggio di Heinse, tra l'altro, si esprimeva così per giustificare la sua preferenza per il vitalismo sensuale del Boccaccio, uomo immerso e veramente partecipe nel proprio tempo, rispetto al rigorismo dantesco:

Io considero la *Commedia* di Dante [...] solo come una satira sui suoi nemici. Dante del resto era un uomo duro come una roccia, come mostra la sua stessa figura, ed era pieno di nobile orgoglio. È stato quest'ultimo, probabilmente, a portarlo alla sua incomprensibile teologia e filosofia; voleva eccellere sui più famosi contemporanei. Se avesse avuto forza sufficiente per odiare gli uomini di moda, e se avesse scelto per il suo poema un piano migliore, anziché un tale gotico miscuglio, ora forse sarebbe per noi un nuovo Omero. Possiede fuoco, forza, sentimento profondo, immaginazione e dignità virile. Dopo l'esilio, il destino non gli concesse più pace e serenità sufficienti<sup>20</sup>.

Esistono anche testimonianze più consolidate, seppure ammantate in genere di un'aura meno illustre e soprattutto meno sulfurea, di una attenzione verso l'immaginario dantesco presente nel dispositivo precinematografico di spettacolo illusionistico attraverso cui le invenzioni tecnologiche preparavano il terreno per una nuova estetica. Nel 1863 Henri Robin, mago e lanternista olandese che viveva a Parigi, scriveva all'editore Louis Hachette chiedendo l'autorizzazione (che gli fu quasi certamente negata) a riprodurre, per uno spettacolo di Lanterna magica dedicato all'*Inferno*, le celebri incisioni realizzate da Gustave Doré<sup>21</sup>. Il lanternista tedesco Paul Hoffmann avrebbe inserito la *Divina Commedia*, articolata in settantuno lastre, all'interno di una serie di spettacoli di lanterna magica dedicati ai capolavori della letteratura di tutti i tempi realizzata tra 1870 e 1888, lastre che oggi sono conservate all'Historisches Museum di Francoforte<sup>22</sup>. Nell'ultimo decennio dell'Ottocento circolò in Europa *Poèmes d'amour*, uno spettacolo di *tableaux vivants* ideato da Armand Silvestre, con musiche di Alexandre Georges e coreografie dello scultore Cyprien Godebski sotto la direzione artistica di Melchior Bonnefois, che metteva in scena i grandi amori della storia dell'umanità, dove non mancava il 'quadro' di *Dante e Beatrice*<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> Sull'*Eidophusikon*: O. LEFEUVRE, *Philippe-Jacques de Louthembourg*, Paris 2012, pp. 76-80.

<sup>18</sup> Lettera di Beckford a Elisabeth Harvey attorno al 1778, cit. in W. BECKFORD, *Vathek*, edited by T. Keymer, Oxford 2013, p. 136.

<sup>19</sup> M.T. MARNIERI, *Infernal Imagery: Dante in William Beckford's "Vathek" and Matthew G. Lewis's "The Monk"*, "European Academic Research", V, 2017, 7, pp. 3027-3053. Su Beckford e Louthembourg: J.C. LEBENSZEJN, *L'Eidophusikon & Vathek*, in ID., *Propos filmiques*, Paris 2021, pp. 244-261.

<sup>20</sup> W. HEINSE, *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, Lengo 1787, trad. it. *Ardinghello e le isole felici: una storia italiana del Cinquecento*, a cura di L. Gabetti, Bari 1969, p. 200. Però, con buona pace di Heinse, il primo seno nudo del cinema italiano si vede nel secondo film *Inferno* del 1911, girato per la casa di produzione Helios di Velletri da Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo (secondo alcune fonti Busnengo), nell'episodio di Paolo e Francesca.

<sup>21</sup> L. MANNONI, *La Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris 1994, trad. it. *La grande arte della luce e dell'ombra. Archeologia del cinema*, Torino 2000, p. 331. Per la storia delle lanterne magiche: *Lanterna magica e film dipinto. 400 anni di cinema*, catalogo della mostra (Parigi, 14 ottobre 2009-28 marzo 2010; Venaria Reale 12 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di L. Mannoni, D. Pesenti Campagnoni, Milano 2009.

<sup>22</sup> D. HOFFMANN, A. JUNKER, *Laterna magica. Lichtbilder aus Menschenwelt und Götterwelt*, Berlin 1982.

<sup>23</sup> F. GUALDONI, *Corpo delle immagini, immagini del corpo. Tableaux vivants de San Francesco a Bill Viola*, Monza 2017, pp. 103-104.

Franz Liszt dedicò molti anni della sua vita, all'incirca dal 1837 al 1857, alla composizione di *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata*, titolo ripreso da una poesia di Victor Hugo (quella che inizia col verso “Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie...”), conosciuta anche come *Dante-Sonata* o *Dante-Symphonie*. A partire dal 1847 accarezzò inoltre il progetto di accompagnare le esecuzioni della sonata dedicata alla *Commedia* con un diorama – la pittura animata, realizzata attraverso tele trasparenti e giochi di illuminazione, derivata dalla tradizione spettacolare dei Panorami, uno dei grandi modelli spettacolari ottocenteschi. Il progetto fu poi abortito per mancanza di finanziamenti, ma testimonia comunque il desiderio di far convergere musica colta, tradizione letteraria e le nuove forme di spettacolo pubblico rivolto a un pubblico ‘di massa’. Per le immagini del diorama il musicista ungherese aveva pensato di collaborare con il disegnatore e incisore berlinese, di remote origini italiane, Giovanni Bonaventura Genelli, che negli stessi anni aveva realizzato trentasei tavole (oggi al Gabinetto delle Stampe di Dresda) dedicate alla illustrazione dei principali episodi della *Commedia*, con uno stile estremamente sensibile al nuovo purismo pittorico proposto in Germania dal gruppo dei Nazareni, sia pure all'interno di un ventaglio più ampio di riferimenti<sup>24</sup>. Alla fine dell'Ottocento anche Gaetano Previati, autore nel 1901 di un grande dipinto su *Paolo e Francesca* conservato alla Galleria d'arte moderna di Ferrara, avrebbe progettato di realizzare un Panorama dedicato alla *Divina Commedia* – tra l'altro, Previati fu uno dei pochi pittori di una certa fama a collaborare professionalmente alla realizzazione di questo genere di pittura spettacolare<sup>25</sup>.

Tutto questo percorso trova una propria legittimazione nel rapporto con una riflessione sulle potenzialità dell'immagine in relazione alle nuove concezioni di “meraviglioso”, che giunse

a piena consapevolezza nella stagione romantica, e che si può sintetizzare nelle riflessioni del pittore francese Anne-Louis Girodet dedicate ai propri dipinti di soggetto tratto dai canti del bardo scozzese Ossian – quindi ispirati ad un altro dei grandi eroici eponimi della poesia epica, quale era diventato anche il Dante letto dai romantici. In una lettera indirizzata dal pittore al botanico e letterato Bernardin de Saint-Pierre (non datata, ma collocata dagli studiosi tra 1802 e 1806), Girodet sosteneva che con il proprio dipinto ossianico *Apothéose des héros français morts pour la Patrie...* del 1801, oggi al Musée de Malmaison nei pressi di Parigi, egli aveva inteso dimostrare che la pittura aveva lo stesso diritto della letteratura a rappresentare situazioni non reali e pertinenti al meraviglioso<sup>26</sup>. Poiché sarebbe ingenuo credere che Girodet non conoscesse tutta la tradizione dell'arte fantastica di cui si possono ritrovare esempi fino dall'antichità, è possibile ritenere che il pittore si riferisse sicuramente ad un meraviglioso inteso in un senso inedito, “assolutamente moderno”, che si andava definendo nelle molteplici declinazioni di cui si è cercato di definire qui un profilo, e al quale si assimilavano anche le nuove visualizzazioni artistiche della poesia dantesca e in generale dell'epos postclassico. Un meraviglioso che, come testimonia il dipinto dedicato dallo stesso Girodet al mito di Pigmalione, realizzato nel 1819 e conservato al Louvre, recuperava il sogno dell'opera d'arte vivente, e l'invenzione di una indecidibilità contaminata tra spazio del reale e spazio dell'illusione<sup>27</sup>. “E tu che se' costì, anima viva, / partiti da codesti che son morti” (*Inf.*, III, 88-89).

Ma l'ipotesi di una possibile interpretazione della fortuna dantesca, tra Sette e Ottocento, alla intersezione tra le poetiche del tragico e del fantastico e la nascita dello spettacolo moderno e del suo consumo di massa, trova anche quello che si potrebbe definire come il definitivo

<sup>24</sup> Le tavole di Genelli furono pubblicate una prima volta nel 1849, quindi in una nuova edizione più accurata, *Bonaventura Genelli Umriss zu Dantes Goettliche Komödie*, nel 1867. Su questi disegni: A. IPPOLITO, *L'“Inferno” nel ciclo dei “Contorni danteschi” di Bonaventura Genelli, “Dante e l'arte”*, I, 2014, pp. 242-270.

<sup>25</sup> L. VOLKMAN, *Iconografia dantesca. Die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig 1897, trad. it. *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, a cura di G. Locella, Firenze 1898, p. 94. Per la collaborazione di Previati alle pitture di Panorama: A. FRIEDEMANN, *Storie di Panorama*, Bologna 2013, pp. 79-80. Sul genere pittorico dei Panorami: S. BORDINI, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma 1984; B. COMMENT, *The Panorama*, London 1999. Sulla importanza assunta dal modello del Panorama nella cultura romantica: M. COMETA, *Parole che dipingono. Letteratura e cultura visuale tra Settecento e Novecento*, Roma 2004, pp. 73-88. Sep-pure estraneo al nostro argomento (o forse no...), diverte ricordare il fatto che Ramsay Richard Reinagle espose a Londra nel 1806 un *Panorama of Florence from the Top of Palazzo Ferroni* – palazzo Ferroni era in origine palazzo Portinari, la residenza di quella Bice Portinari che, come Beatrice, accompagnerà Dante lungo le vie del Paradiso (fig. 4).

<sup>26</sup> C. SAVETTIERI, *L'incubo di Pigmalione. Girodet, Balzac e l'estetica neoclassica*, Palermo 2013, pp. 28-29. Come ormai apparato, i canti di Ossian erano in realtà un falso moderno di James Macpherson: cfr. la ricostruzione della vicenda in A. BRILLI, *Il caso Macpherson*, in J. MACHPERSON, *Le poesie di Ossian*, a cura di id., Milano 2001, pp. V-XXIII.

<sup>27</sup> Per le diverse accezioni storiche del mito di Pigmalione: J.C. LEBENSZTEJN, *Pygmalion*, Bruxelles 2009. Il mito dell'opera d'arte vivente ebbe anche un *coté* letterario: P. PELLINI, *Il quadro animato. Tematiche artistiche e letteratura fantastica*, Milano 2001.



Fig. 4 R.R. Reinagle, Project for Panorama of Florence from the Top of Palazzo Ferroni, 1806 (da "Journal des Luxus und der Moden", 21, 1806).

punto di incontro tra i due percorsi – e un punto di incontro che è anche un punto di non ritorno nella storia del 'Dante visualizzato'. Si tratta delle tavole realizzate dall'incisore di Strasburgo Gustave Doré per una edizione illustrata della *Divina Commedia* a partire dal 1861, anno in cui comparve a Parigi, per le edizioni Hachette, l'*Enfer de Dante Alighieri*, progetto editoriale concluso con l'edizione del *Paradiso* nel 1868, e che prevedeva una doppia edizione, sia soltanto in traduzione francese, sia accompagnata anche dal testo italiano – edizione ripresa in Italia da Sonzogno nel 1868 e presto divulgata nell'editoria a destinazione popolare grazie anche a delle pubblicazioni economiche a fascicoli. Il Dante di Doré divenne quasi immediatamente, a livello internazionale, "Il Dante", generando una iconografia codificata e canonizzata nell'immaginario collettivo<sup>28</sup> – in due film americani della prima metà del secolo scorso, il già citato *Dante's Inferno* di Otto del 1924, e *Dante's Inferno* di Harry Lachman del 1935, le visioni infernali sono esplicitamente modellate sulle illustrazioni dell'incisore francese, e i protagonisti leggono la *Commedia* nella stessa edizione statunitense illustrata con le sue tavole.

Le illustrazioni di Doré si rivelarono infatti perfette per sintetizzare e rendere divulgabile in termini semplicistici, in una maniera che rasenta talvolta il *kitsch*, il dibattito artistico su michelangiolismo, terribilità e estetica del sublime che aveva connotato il passaggio tra Neoclassicismo e Romanticismo, traducendolo nelle forme e nei dispositivi del consumo di massa – dibattito che aveva trovato nella questione della 'illustrabilità' del poema dantesco un terreno fertilissimo, come si è tentato di mostrare. Per quanto concerne l'argomento qui affrontato però, a proposito delle tavole di Doré, è interessante anche ricordare come – nel contesto del maggior numero di illustrazioni dedicate dall'incisore all'*Inferno* rispetto alle altre due cantiche – tre episodi spiccano per l'attenzione e per il numero di incisioni loro riservato. Si tratta di vignette concepite in concatenamento sequenziale, peculiarità che ha fatto parlare più volte la critica di un effetto precinematografico dell'apparato figurativo di questi episodi. Cinque incisioni sono dedicate al I Canto, visualizzando in sequenza tutti i passaggi dallo smarrimento nella selva all'inizio del cammino con Virgilio; sei al V Canto e all'incontro con Paolo e Francesca,

<sup>28</sup> M. CARRERA, La "legende" Doré, in *Divina Commedia. Le visioni di Doré*, Scaramuzza, Nattini, a cura di S. Roffi, Cini-sello Balsamo 2012, pp. 52-117.

Fig. 5 Fotogramma dal film '*Inferno*', 1911 (collezione privata, Galluzzi).

Fig. 6 G. Doré, *L'Enfer de Dante Alighieri*, incisione, 1861 (da *L'Enfer de Dante Alighieri*, Paris 1861, Inf., XXVIII, 2; collezione privata).

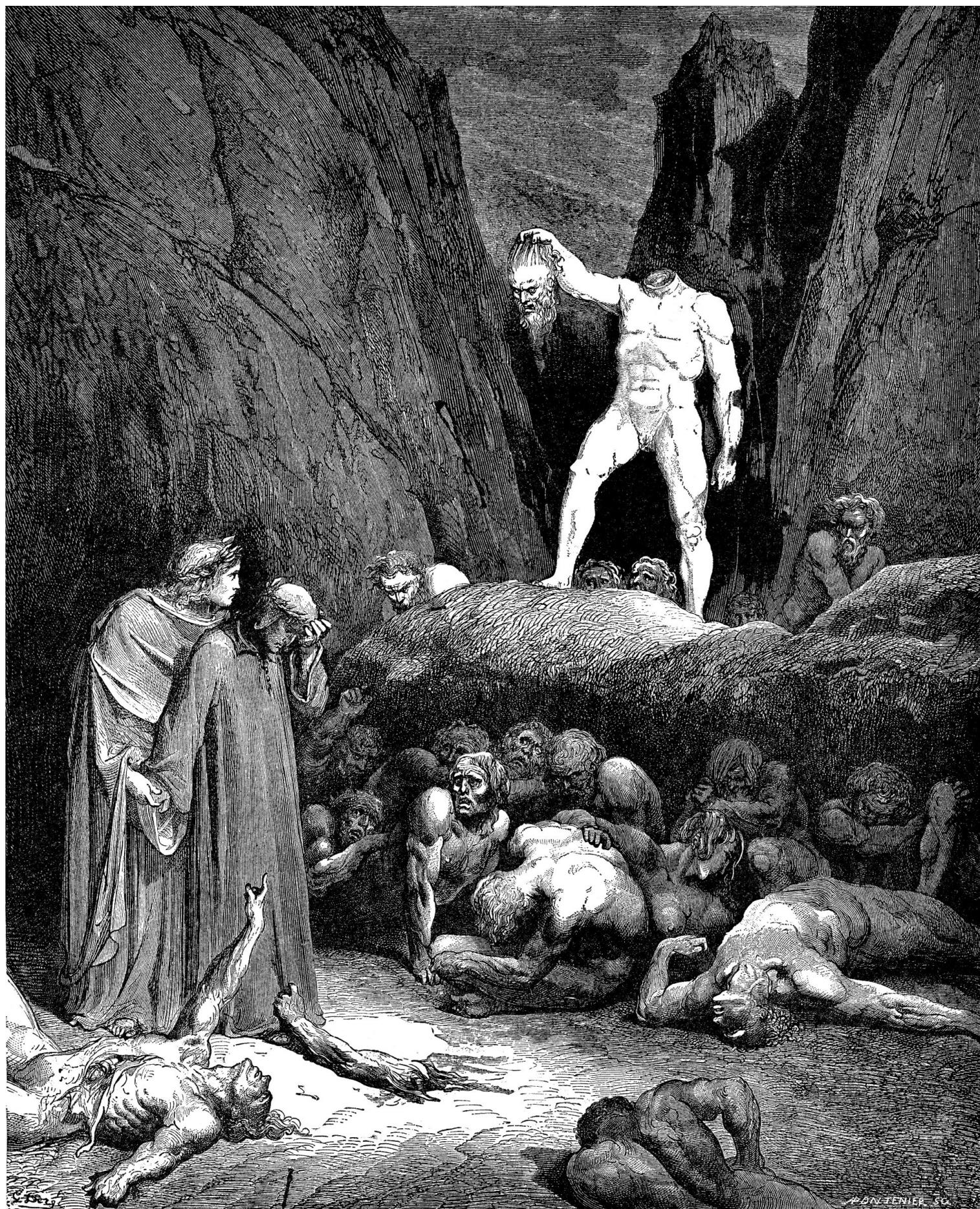


e una illustrazione (ispirata a un celebre dipinto di Ingres di analogo soggetto) che visualizza il *flashback* del racconto di Francesca; quattro per i Canti XXXII e XXXIII con l'episodio del conte Ugolino, anche qui con la visualizzazione della narrazione in prima persona del protagonista. Se è evidente che per gli episodi più popolari del poema l'incisore ritenne sicuramente di dover presentare una sequenza in successione che visualizzasse quanto più possibile il testo letterario e ne accentuasse i caratteri patetici o orridi, forse – ancor prima di sottolineare una sensibilità che lascia presentire, con gli occhi dei posteri, le tecniche del cinema – si dovrà riflettere sull'eventualità di un ritorno da parte di Doré, nella pratica del poema illustrato, ad una tradizione che era scomparsa definitivamente dall'orizzonte con la nascita e la affermazione della stampa e i suoi modelli, sia pure adeguando tale tradizione ai criteri egemoni della modernità. Bisogna ricordare la classificazione proposta dagli storici, per i codici e per i libri miniati del Medioevo e del Rinascimento, di tre metodi compositivi di concepire l'apparato illustrativo – simultaneo, monoscenico e ciclico; rispettivamente, la successione di un flusso continuo narrativo senza incorniciatura dei diversi episodi (sul modello ad esempio del fregio scultoreo della colonna Traiana a Roma), la scelta icastica di un attimo pregnante in una vignetta, la successione di diverse fasi dello stesso episodio in-

scritte in una sola vignetta<sup>29</sup>. Se la critica ha sottolineato a più riprese l'analogia tra la scenografia teatrale e l'organizzazione compositiva delle immagini composte da Doré, è legittimo anche supporre che, in sintonia con le nuove tipologie di osservatore che stavano arrivando a definizione, l'incisore abbia recuperato, consapevolmente o meno, la logica della illustrazione simultanea, sia pure nel contesto strutturale della tradizione monoscenica che aveva egemonizzato gli apparati illustrativi con l'apparizione della stampa, ricorrendo ad una successione serrata di tavole che aderissero quanto più strettamente possibile al flusso testuale. Forse è qui, più ancora che nei modelli compositivi e nel taglio delle illuminazioni delle singole scene, che l'apparato illustrativo di Doré pre-sente il cinema; e forse non è estranea a questa innovazione dell'incisore di Strasburgo la diffusione, che si è visto avvenire nel corso dell'Ottocento, della possibilità di assistere alla visualizzazione del poema dantesco, come di altri classici della letteratura, tradotti in un flusso ininterrotto di immagini. Tra l'altro, il metodo compositivo simultaneo era stato adottato anche dallo stesso Dante nella descrizione ekfrastica del "visibile parlare" del terzo bassorilievo achiropita descritto nel Canto X del *Purgatorio* (vv. 73-96), quello che raffigura l'episodio della pietà dell'imperatore Traiano<sup>30</sup>. Proprio la 'consumabilità' delle tavole di Doré, favorendone la divulgazione popolare, trasfor-

<sup>29</sup> Il testo capitale sulla storia della miniatura e le sue tipologie rimane K. WEITZMANN, *Illustrations in Roll and Codex. A Study fo the Origins and Method of Text Illustration*, Princeton 1969<sup>2</sup>.

<sup>30</sup> Per le fonti figurative del canto dantesco: PASQUINI, "Pigliare occhi... cit., pp. 90-100.



mò queste illustrazioni in un punto di non ritorno nella storia della visualizzazione delle fantasie dantesche, offrendone una versione diventata quasi immediatamente canonica – come si è visto, il lanternista Robin avrebbe desiderato, soltanto due anni dopo la loro prima edizione, trasformarle in uno spettacolo di lanterna magica. Lo dimostra ‘a contrario’ il concorso bandito nel 1900 dagli editori fiorentini Alinari, che invitava gli artisti a proporre opere destinate ad una edizione illustrata della *Commedia*, che sarebbe stata pubblicata nel 1903, mentre nel 1901 si era tenuta l’esposizione pubblica delle opere partecipanti<sup>31</sup>. Se tutta la critica ha sottolineato l’eclettismo degli esiti di questo concorso, cui parteciparono artisti di generazioni e sensibilità diverse, che risultò una sorta di panoramica a larghissimo raggio delle molteplici tendenze compresenti all’epoca nella pittura italiana – dal tardo naturalismo di Giovanni Fattori, al simbolismo di Giorgio Kienerk e Galileo Chini, alle aperture novecentesche di Alberto Martini e Duilio Cambellotti – appare parimenti evidente, anche se implicita, l’intenzione primaria da parte di tutti i partecipanti di sottrarsi al modello egemonico di Doré per cercare nuove strade che innovassero l’iconografia dantesca, atteggiamento che si potrebbe forse interpretare anche come adeguamento al progetto di Vittorio Alinari di realizzare una edizione illustrata preziosa, e quindi non canonica, del poema. Quello che oggi salta agli occhi, rivedendo le opere presentate al concorso, è la dinamica tra primo piano e sfondo, priva della scansione di un campo intermedio, che caratterizza gli interventi degli artisti già proiettati verso il XX secolo per accentuare la monumentalità di alcune figure o paesaggi – anticipando un tipo di spazialità che sarebbe diventata tipica della cinematografia soltanto dopo le innovazioni tecniche ed espressive introdotte nel linguaggio filmico, nel 1914, da Giovanni Pastrone con *Cabiria*. Questo nuovo genere di problema-

tizzazione dello spazio dell’immagine si riconosce soprattutto nelle opere presentate dall’allora giovanissimo Cambellotti (che non a caso sarebbe stato coinvolto a più riprese, nella sua lunga carriera, nella scenografia cinematografica), come in quella per il XXXI Canto dell’*Inferno* o in quella per il XII Canto del *Purgatorio*<sup>32</sup> – ma si possono considerare in questo senso anche quella di Adolfo Magrini per il III Canto e quella di Giorgio Kienerk per il XXXIX Canto dell’*Inferno*, o quella di Alberto Zardo per il VII Canto del *Paradiso*.

E poi, nel 1911, nella vicenda della visualizzazione della *Commedia* arrivò il cinema. In realtà era già arrivato da qualche anno. Notizie di film ispirati a episodi del poema si trovano già dal 1907, storie di Paolo e Francesca o del conte Ugolino, propaggini primocinematografiche di quel filone di dantismo feuilletonistico che sarebbe stato recuperato negli anni Quaranta del Novecento da registi come Raffaello Matarazzo e Riccardo Freda, protagonisti di quello che oggi i critici classificano come il filone melodrammatico della cinematografia italiana. E nel 1909 la casa di produzione Saffi-Comerio (diventata poi la Milano-Films) aveva realizzato *Saggi dell’Inferno dantesco*, i primi dieci canti, nucleo del successivo film del 1911, che avrebbe vinto nello stesso anno il primo Concorso internazionale di cinematografia tenuto a Milano. Al proposito è interessante segnalare che Jules Claretie, amministratore del parigino Théâtre Français, avendo assistito a Firenze ad una proiezione dei *Saggi*, avrebbe espresso un giudizio che sembra anticipare tutti gli elementi caratterizzanti il dibattito critico sul film successivo.

“Vision dantesque” dit l’affiche. Et l’affiche a raison. Pas un théâtre ne pourrait rendre avec cette affreuse intensité cette scène d’horreur. Gustave Doré avait tenté l’aventure (et qu’est devenu son tableau?). Le Cinématographe est victorieux ici de la peinture et du drame. L’instrument arrive à don-

<sup>31</sup> Su questo concorso: *La Commedia Dipinta. I concorsi Alinari e il Simbolismo in Toscana*, catalogo della mostra (Firenze, 12 dicembre 2002-15 marzo 2003, Roma 11 aprile-10 maggio 2003), a cura di C. Sisi, Firenze 2002.

<sup>32</sup> D. DE ANGELIS, *Cambellotti e il cinema*, in *Il Museo Duilio Cambellotti a Latina*, a cura di F. Tetro, Roma 2002, pp. 263-276. Su *Cabiria* cfr. almeno, *Cabiria & Cabiria*, a cura di S. Alovio, A. Barbera, Torino-Milano 2006.

ner l'impression même des vers du poète – et quel poète! – alors que le pinceau et le décorateur et l'acteur ne le pourraient pas<sup>33</sup>.

Ma il film del 1911 fu il primo tentativo di rendere cinematograficamente una intera cantica, invece di trarne uno spunto narrativo da sviluppare. Il sogno romantico di visualizzare la poesia sembrava trovare nel cinema, e *Inferno* poteva esserne la puntuale dimostrazione pratica, la compiuta realizzazione nella tradizione del *Gesamtkunstwerk*. Infatti – a partire dall'intervento della scrittrice Matilde Serao che, dopo aver assistito la sera del primo marzo 1911 alla prima del film a Napoli, al Teatro Mercadante, assieme ai più bei nomi della cultura del tempo, ne avrebbe scritto entusiasticamente sul quotidiano partenopeo *Il Giorno* – buona parte del dibattito dell'epoca avrebbe sottolineato l'analogia tra le inquadrature cinematografiche e le illustrazioni di Doré. Nelle parole della Serao, "Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il miglior commento grafico, al Divino Poema; questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré"<sup>34</sup> (figg. 5-6). Si realizzava compiutamente un progetto culturale e commerciale iniziato nel 1908, quando la casa di produzione Pathé Frères aveva cercato di aprire al cinema nuove fette di mercato lanciando la formula del 'Film d'Art' (nome di un settore produttivo che passò velocemente a classificare un genere), presto importata in tutta Europa, rivolta a quel pubblico colto e borghese che non considerava il cinema un prodotto culturale dignitoso, realizzando soggetti tratti dalla letteratura e dalla storia con ambientazioni curate ispirate alla tradizione artistica, specialmente dalla pittura di storia e accademica ottocentesca<sup>35</sup>.

Ma un altro motivo per l'*appel* esercitato dal film sul pubblico e sulla critica si deve riconoscere nell'abbondantissimo, accurato e di grandissima qualità, utilizzo di quelli che oggi si chiamano 'effetti speciali', e che al tempo si definivano

*trucs*, come li aveva battezzati il loro inventore e primo utilizzatore Georges Méliès<sup>36</sup> – componente sulla quale richiamò insistentemente l'attenzione la campagna pubblicitaria che ne preparò l'uscita, conciliando prestigio culturale e attrazione per il fantastico. Il cinema delle origini era infatti, e soprattutto dopo la conversione alla regia del prestigiatore Méliès, un cinema di *trucs* e di effetti meravigliosi, il cosiddetto "cinema delle attrazioni" come lo ha definito la critica più recente, che mirava ad attrarre un pubblico desideroso di essere stupefatto<sup>37</sup>. Con la nascita del film d'arte, si cominciò a sottolineare, nella pubblicità, anche la seduzione delle scenografie e della sontuosità coreografica – prima che la nascita del divismo attoriale (che in Italia data al 1913, anno del film *Ma l'amor mio non muore!*, diretto da Mario Caserini e interpretato da Lyda Borelli, la prima *diva* italiana) modificasse radicalmente i modelli di consumo del pubblico cinematografico<sup>38</sup>.

Il caso eccezionale di *Inferno* è quello in cui, per la prima volta, questi due generi cinematografici si coniugarono, combinando i caratteri delle *féeries* e del meraviglioso illusionistico del cinema dei baracconi con le ambizioni della cinematografia d'arte a proporsi, assimilandone i modelli, come prodotto culturale all'altezza di quelli tradizionali – quali teatro, letteratura, pittura e melodramma. Diventava possibile veder muovere, sia pure nella fantasmagoria della proiezione sullo schermo (Claretie avrebbe parlato di "fantôme cinématographique"), quello che Dante aveva immaginato e pure non aveva mai avuto un corpo fisico, miracolo reso possibile grazie all'impegno economico produttivo e alla ricchezza e qualità dei *trucs*. E anche in Italia iniziava la modernità.

<sup>33</sup> J. CLARETIE, *Dante cinématographie*, "Le Temps", 23 aprile 1909, ora in *Le cinéma: naissance d'un art, Premiers écrits (1895-1920)*, édition D. Banda, J. Moure, Paris 2008, p. 208.

<sup>34</sup> Cit. in *Cento anni fa...* cit., p. 16. In verità, sembrerebbe che i realizzatori del film abbiano tenuto d'occhio anche l'edizione del poema pubblicata da Alinari nel 1903, confrontando l'episodio dei "Giganti" con la tavola di Cambellotti per il Canto XXXI (che a sua volta sembrerebbe aver tenuto presente il disegno del Botticelli per lo stesso Canto – le illustrazioni botticelliane per il poema dantesco erano divenute di conoscenza pubblica dopo la loro acquisizione, nel 1882, da parte del Museo di Berlino), oppure il primissimo piano conclusivo su Lucifero con la tavola di Kierner per il Canto XXXIV. Per i disegni del Botticelli e le novità che l'artista introdusse nelle convenzioni dell'illustrazione dantesca (tra le quali la tecnica dello "sconfinamento", mediata dai codici miniati): *Dante visualizzato. Dante e Botticelli*, atti convegno (Potsdam-Berlino, 29-31 ottobre 2018), a cura di C. Klettke, Firenze 2001.

<sup>35</sup> G.P. BRUNETTA, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Milano 2004, pp. 21-42. La filiale italiana della società francese, "Film d'Arte", produsse nel 1910 una *Francesca da Rimini* per la direzione di Ugo Falena (la protagonista era Francesca Bertini), e una *Pia de' Tolomei* per la direzione di Gerolamo Lo Savio.

<sup>36</sup> G. MÉLIÈS, *Les vues cinématographiques – Causerie per Geo. Méliès*, in *Annuaire général et international de la Photographie*, Paris 1907, pp. 363-392, ora in *Le cinéma: naissance...* cit., pp. 104-107.

<sup>37</sup> A. GAUDREULT, *Il cinema delle origini o della "cinematografia-attrazione"*, Milano 2004. Per la biografia di Méliès: M. MALTHÈTE-MÉLIÈS, *Méliès l'enchanteur*, Paris 1985.

<sup>38</sup> Per qualche notizia sui modelli pubblicitari del cinema muto italiano: R. REDÌ, *Cinema muto italiano (1896-1930)*, Roma-Venezia 1999, pp. 135-139. Per il sistema divistico ai tempi del muto: C. JANDELLI, *Breve storia del divismo cinematografico*, Venezia 2007, pp. 15-77. Per il film di Caserini e la figura di Lydia Borelli all'origine del divismo italiano: S. DAGNA, *Ma l'amor mio non muore! (Mario Caserini, 1913). La diva e l'arte di comporre lo spazio*, Milano-Udine 2014.