

# Il filtro di Dante. L'impronta di Gustave Doré dal cinema muto al digitale

Alfonso Amendola, Mario Tirino

Università di Salerno

alfamendola@unisa.it, mario.tirino@gmail.com



---

## Riassunto

Numerosi studi in ambito critico, storiografico ed estetologico hanno chiarito la portata iconopoietica del corpus dantesco. La proliferazione di immagini nella *Commedia* è stata condensata in simboli ed icone incistate nell'immaginario collettivo dalle illustrazioni di Gustave Doré, il cui linguaggio, valorizzando i caratteri dell'universalità della cultura letteraria (Abruzzese 2007), si è rivelato modello per le successive traduzioni cinematografiche nell'era del muto fino alla transmedialità digitale contemporanea, tra sperimentazioni e videogame.

**Parole chiave:** Dante; Gustave Doré; iconografia; precinema; transmedia.

---

## Abstract

Numerous studies in criticism, historiography and aesthetics have looked at the extent of Dante's iconopoietic corpus. The proliferation of images in the *Commedia* has been condensed into symbols and icons enclosed in the collective imagination by Gustave Doré's illustrations, whose language, enhancing the universal character of literary culture (Abruzzese 2007), proved to be a model for subsequent translations from silent films to contemporary digital transmedia, including videogames.

**Keywords:** Dante; Gustave Doré; iconography; precinema; transmedia.

I. DANTE, LE SCENOGRAFIE E IL PRECINEMA<sup>1</sup>

Nella *Commedia* uno tra i primi indici della capacità di generare immagini è la commistione di registri stilistici. Per Auerbach (Auerbach 1956) il registro realistico si serve della trasposizione della realtà mondana nella dimensione ultraterrena. È tuttavia importante individuare di quali elementi si nutra una tale rappresentazione realistica (su cui cfr. anche, Sanguineti 1966). In sintesi, affinché il racconto delle anime risulti così vivido come quello dei personaggi terreni, il Sommo Poeta costruisce un armamentario di espedienti retorici e linguistici in grado di descrivere mimica, prossemica, gestualità dei personaggi e, ancora, caratteri morfologici e topologici, colori, odori, temperature degli ambienti. Questo registro realistico convive con uno allegorico (di cui in questa sede non ci occuperemo) e si innerva su una complessa stratificazione dei saperi chiamati in causa dall'opera dantesca tra filosofia, teologia, scienze naturali. La mole enorme di informazioni veicolate dal Poeta è tale che al regista interessato ad un'eventuale traduzione si offre un quadro assai preciso delle forme (umane, geografiche, paesaggistiche, vegetali ed animali) con cui lavorare. Il poeta fiorentino abbonda, infatti, di dettagli sulla flora e sulla fauna, sulle costellazioni, nonché sulle condizioni di luce (il sorgere o il tramontare del sole), sugli agenti atmosferici (piogge, nebbie) e, in generale, sulle condizioni stesse di visibilità. In particolare, è nell'*Inferno* che le notazioni luministiche punteggiano il racconto poetico; a titolo d'esempio, si veda una descrizione dell'ottava bolgia: "Quante il villan ch'al poggio si riposa, / nel tempo che colui che 'l mondo schiara / la faccia sua a noi tien meno ascosa, / come la mosca cede a la zanzara, / vede lucciole giù per la valle, / forse colà dov'è vendemmia ed ara; / di tante fiamme tutta risplendea l'ottava bolgia" (*If.* XXVI 25-32). Il paesaggio, in sintesi, non è elemento secondario, ma svolge un ruolo fondamentale, come quinta o sfondo (Bandirali 1999: 13). L'attenzione certosina alle proprietà luminose degli ambienti è ulteriormente testimoniata dall'accuratezza delle descrizioni cromatiche, che contribuiscono a caricare affettivamente le scene, creando ambienti simbolico-allegorici: ciascuna cantica è connotata dalla prevalenza di tonalità e sfumature di colore (De Angelis 1967), per cui al luore tenue e sfumato dei luoghi del Purgatorio vanno associati i bagliori splendenti del Paradiso. Ma è nell'*Inferno* che le tinte rivelano pienamente la loro qualità metaforica: "possiamo individuare tre zone nel baratro infernale che si distinguono proprio per i suoi diversi effetti cromatici di base, in cui dominano rispettivamente il nero, il rosso e l'azzurro. Le zone cromatiche concordano con i tre tipi di peccatori:

1 L'intero lavoro è frutto di riflessione e scrittura collettiva da parte dei due autori. Nello specifico, però, i paragrafi I e II vanno attribuiti ad Alfonso Amendola, mentre i paragrafi III e IV vanno attribuiti a Mario Tirino.

gli incontinenti, i violenti e i fraudolenti” (Hofer 2010: 45). Oltre alle luci e ai colori, il terzo pilastro della strategia iconopoietica dantesca è la similitudine, che conferisce a concetti e ideali una sostanza visiva (per un catalogo delle similitudini cfr., Venturi 2008 [1911] e Lansing 1976). Dante popola le sue pagine di figure veraci, dalla intensa carica sensoriale, impiegate per guidare il lettore in una significazione che, da verbale, si fa eminentemente verbo-visiva, insieme di visione e visionarietà. Appare pacifica la capacità di Dante di generare un'accurata scenografia del racconto. Ma prima di proseguire oltre nella nostra trattazione, occorrerà sottolineare anche i mezzi narrativi impiegati dal Sommo Poeta che, esattamente come Omero (Bolter 2002: 173, cfr. anche Lovatt, Vout 2013) e Petrarca (Frezza 2006: 85-91), ne fanno un autore cinematografico ante-litteram. La narrazione dantesca è talmente avvezza all'uso di stratagemmi come il flashback o analessi, la suspense, le panoramiche, le dissolvenze, gli effetti sonori e la *voice over*, gli effetti di montaggio (audio-visivo) che alcuni (Tigani Sava 2007) hanno proposto una puntuale lettura della *Commedia* come piattaforma cinematografica.

## II. GUSTAVE DORÉ: OLTRE LA TRADIZIONE DELL'ICONOGRAFIA DANTESCA

Il sovrabbondante materiale plastico-figurativo della *Commedia* ha ispirato nel corso dei secoli moltissimi artisti: dal XIV secolo in poi si è progressivamente costituito un vasto patrimonio iconografico di ispirazione dantesca. Barricelli (Barricelli 1993) parla in proposito di una foresta di immagini. Una seppur sintetica ricognizione degli approcci al corpus dantesco nell'ambito delle arti visive eccede gli spazi e i fini di questo saggio (si rinvia a Braida e Calé 2007 e Ciccia 2007: 86-97). Prima di dedicarsi all'illustrazione, poco più che bambino il talento di Strasburgo trae linfa per alcuni albi e storie a disegni dalle fiabe con animali illustrate dal ginevrino Rodolphe Töpffer e da Grandville. Si tratta di due passaggi fondamentali. Per un verso l'illustratore e scrittore svizzero è uno dei padri del fumetto moderno (Frezza 1978, Frezza 1996, Kunzle 2007), che ricodifica le tessiture dell'illustrazione settecentesca per le rinnovate esigenze di uno sguardo organizzato sempre più velocemente attorno ai ritmi dell'industria culturale moderna. D'altra parte, le illustrazioni di Grandville, frutto di una “sperimentazione in profondità”, insieme a quelle di Doré, costruiscono progressivamente “il luogo di fusione e di sintesi di una tradizione artistica e di una tradizione letteraria che si modificano sotto la spinta di nuovi bisogni di comunicazione, di nuove tecniche di riproduzione, di nuovi circuiti di distribuzione” (Abruzzese 2007: 28). Grandville, in sintesi, rappresenta il fascino di una riorganizzazione radicale delle strutture compositive dell'illustrazione; Doré se ne discosta ben presto, per adottare un personale percorso

creativo, ma percepisce in Grandville i sintomi di una svolta antropologica delle forme di percezione dell'immaginario classico, che si sgretola sotto i colpi delle forme di riproducibilità tecnica in via di perfezionamento per riaddensarsi nelle forme primordiali dell'audiovisione tardo-ottocentesca. A partire da questa precoce consapevolezza, Doré si confronta con moltissimi formati e tecniche (acquerello, litografia, satira, disegno), producendo una mole enorme di lavoro per giornali, editori, fogli vari. La dinamica duplice di fascino e volontà di superamento, rispetto alle tradizioni dell'illustrazione classica, si palesa nella sua forma più dirompente proprio nell'esperienza dell'Inferno dantesco.

Non riuscendo a convincere l'editore Louis Hachette a investire sul suo progetto, Doré pubblica a proprie spese *L'Inferno* (1861) che, nel progetto dell'artista transalpino, rappresenta il primo tassello di un monumentale progetto di illustrazione di testi fondamentali della cultura occidentale.

I testi di questa biblioteca illustrata sono vari e difforni e comprenderanno *Les Contes Drôlatiques* (1855) da Balzac, *La Tempesta* (1860) da Shakespeare, le favole di Perrault (1862), il *Don Chisciotte* (1863) da Cervantes, *Le Capitaine Fracasse* e *Le avventure del Barone di Munchausen* (1866) da Theophile Gautier, *Il Paradiso perduto* (1866) da Milton, la Bibbia (1866), *La ballata del vecchio marinaio* (1870) da Coleridge, *Histoire des Croisades* (1875) da Michaud, *l'Orlando furioso* (1877) da Ariosto, *Il corvo* (1877) da Edgar Allan Poe.

Il *novum* rappresentato da Doré nell'immaginario occidentale, per essere colto nella stratificata complessità delle influenze esercitate sulle culture visive del Novecento, va a nostro avviso analizzato nell'alveo di due processi socio-culturali strettamente connessi: da un lato, lo shock dei rapporti di Doré con l'emergente cultura di massa, e, dall'altro, la complessità delle sue relazioni con il mondo delle belle arti, soprattutto in Paesi come Italia, Francia e Inghilterra.

Un buon punto di partenza per un'indagine di questo tipo è comprendere i fermenti culturali che agiscono nella Francia di metà Ottocento in direzione di una riscoperta dell'opera dantesca.

Tradizionalmente la riscoperta di Dante è attribuita, in prima battuta, al contatto tra gli allievi del pittore Jean-Louis David con artisti inglesi vicini a Joshua Reynolds e Johann Heinrich Füssli (uno di loro, Fortuné Dufau, è autore del primo dipinto dantesco del XIX secolo, *La mort d'Ugolin*, 1800) e in seconda battuta all'emergenza di tendenze che subivano il fascino del Medioevo, come lo style troubadour (si veda il *Paolo et Francesca*, 1812, di Coupin de la Couperie) o come fautori del sublime pittorico (Eugène Delacroix, *Barque of Dante*, 1822). In Inghilterra, il recupero del patrimonio dantesco è stato ricondotto spesso alla fascinazione nutrita dai Romantici per il Medioevo. Ma, come spiega bene Audeh (Audeh 2010: 128), "the eighteenth-century interest was based more on the influence of innovations in theater and por-

trayal of emotion, and a burgeoning interest in subjectivity occasioned by the Enlightenment, than on a kind of precocious medievalism". L'interesse per Dante è, infatti, trasversale a correnti e movimenti artistici, e produce tra il 1800 e il 1930 circa 200 tra dipinti e sculture e una quantità elevatissima di edizioni e studi critici. In questa prospettiva, la scelta di Dante come prima pietra dell'ambiziosa impresa della biblioteca illustrata è strategica, poiché il poeta fiorentino è riconosciuto, già allora, come ponte tra il classico e il medioevale, e, per tale ragione, interessa artisti diversissimi tra loro, come esponenti dell'*art pompier*, dell'*avant-garde* (Édouard Manet e Edgar Degas), della pittura di paesaggio (Jean-Baptiste Camille Corot) o del nudo femminile (Alexandre Cabanel), fino a scultori, neoclassici come Antonio Canova o precursori della scultura moderna come Auguste Rodin (Audeh 2010: 126).

Consapevole della massiccia presenza di opere ispirate agli scritti o alla biografia di Dante, Doré scommette non solo sulla *Commedia*, ma su una rivoluzione mediologica (e non meramente editoriale), trasformando letteralmente il libro d'illustrazione. Innanzitutto, nel volume si ridefiniscono i rapporti tra immagine e testo scritto: l'illustrazione occupa un'intera pagina, a fronte delle vignette inserite nel corpo del testo utilizzate dai suoi predecessori. In secondo luogo, l'eccentrico artista di Strasburgo sovrintende all'intero processo produttivo, assicurandosi la collaborazione di due eccezionali incisori come Héliodore Pisan e Adolphe Pannemaker. Inoltre, Doré si preoccupa della perfetta corrispondenza tra le incisioni e i materiali stampati attraverso l'uso dell'elettrotipo, dispositivo, inventato da Morris von Jacobi nel 1831, che consente di ottenere parti metalliche che riproducono esattamente un modello: in questo modo le stampe possono preservare i giochi di volume e luce, le sfumature di grigi e i toni delle incisioni originali. Le dimensioni extralarge (18 x 33 cm) dell'illustrazione, il suo formato (in folio) e la sua corrispondenza all'incisione sono tre dei parametri qualitativi di un nuovo oggetto mediale, il libro illustrato di lusso, che, anche in virtù del prezzo (100 franchi a fronte dei 10 normalmente spesi all'epoca per un volume corredato di immagini), stravolge completamente il mercato dell'editoria illustrata. Infine, l'opera artistica si intreccia con un disegno imprenditoriale, che individua un preciso target, ovvero la ricca borghesia emergente del Secondo Impero, ansiosa di riempire gli scaffali delle lussuose librerie domestiche, e una strategia di vendita, fondata sulla risonanza del Salon parigino, dove Doré astutamente espone quadri e disegni nello stesso anno (1861), in cui verrà immessa sul mercato l'edizione di lusso della *Commedia* da lui illustrata. Il successo della *Commedia* illustrata crebbe rapidamente, apparendo a molti come un incrocio perfetto tra il talento dell'incisore e l'intensità del poeta italiano: la capacità di Doré di tradurre visivamente Dante attraverso dettagliate ed evocative rappresentazioni dei tormenti infernali è così evidente da soppiantare velocissimamente nella memoria

del pubblico i precedenti tentativi di Sandro Botticelli (XVI secolo) e John Flaxman (1793, cfr. Symmons 1984), diventando inevitabilmente modello di scadenti imitazioni (per esempio, quelle di Yan D'Argent per l'edizione della *Commedia* tradotta da Artaud de Montor nel 1898). Come evidenzia Audeh (Audeh 2010), si crea così un paradosso: da un lato, l'Accademia francese rifiuta Doré per il suo flirt con la cultura di massa e l'estrema accessibilità della sua firma (apposta su un incredibile quantità di fogli e giornali economici), dall'altro lato, i motivi visivi delle illustrazioni di Doré fungono da modello per dipinti e sculture dell'epoca. Sebbene non riconosciuta, l'influenza di Doré nella cultura visiva dell'epoca è attestata da molteplici casi inconfutabili, generalmente legati alla rappresentazione michelangiolesca dei corpi nudi e alla resa drammatica del paesaggio. In scultura, prima di Doré, Dante era soggetto di busti o medaglioni; subito dopo, diventa soggetto attivo in numerose opere (Jean-Paule Aubé, *Dante*, 1880; Augusto Carli, *Dante aux Enfers*, 1898). In pittura, il modello vincente pre-Doré è la compostezza delle figure illustrate da John Flaxman. Dopo Doré, numerosi artisti attingono alle sue illustrazioni come ispirazione per opere dedicate ad episodi o personaggi della *Commedia* e il motivo visivo che più disarticola la tradizione iconografica antecedente concerne proprio gli amanti fedifraghi Paolo e Francesca. In precedenza, gli amanti erano stati raffigurati con l'abbraccio a terra, sul modello di Flaxman, cui s'ispira, per esempio, il noto dipinto *Paolo e Francesca* (1819) di Jean-Auguste-Dominique Ingres. Nel caso di Ingres (come in quelli di Füssli, Flaxman, Delacroix e Dyce), l'episodio di Paolo e Francesca è interpretato alla luce del racconto boccaccesco o del brano cavalleresco di Lancillotto che i due fedifraghi stanno leggendo prima di essere uccisi da Gianciotto Malatesta, marito di Francesca (e fratello di Paolo) (Havelly 2007); oppure, in un dipinto di Coupin de la Couperie e nella scultura *Monument to Dante* (1830-36) di Félicie de Fauveau, attraverso la rappresentazione di corpi vestiti e plasticamente composti; infine, i due amanti appaiono nudi, ma in posizione orizzontale nel dipinto *Paolo e Francesca* di Ary Scheffer (1838). Le incisioni e un dipinto (1863) di Doré impongono un nuovo motivo visivo, con la disposizione verticale degli amanti, che s'impone in scultura (in opere di Hugues, 1879, e Rodin, 1880-1917) e in pittura (Eugène Deully, *Dante et Virgile*, 1897): "The flesh of 'the carnal sinners', as well as the wretchedness of their 'evil souls' cannot be missed in the Renaissance-inspired composition that imagined both the sin and the punishment. Doré adds a detail that did not appear in the text: Francesca's wound. Between her breasts, there is a small cut from which two trickles of blood run down on her body, the symbolic stigmas of eternal love that cannot be stopped by death. In addition, the physicality of the folio edition – its size and weight – emphasizes the beautiful corporeality of the two bodies, mostly Francesca's. Her body is fully exposed as if a statue of Venus. Like a statue,

Francesca's weight seems to make her almost slip from Paolo's grasp. Perhaps it is her desperation not to be separated from Paolo that readers can see on her face and can almost hear emanating from her open mouth" (Marin 2015: 13).

Dalla rappresentazione dei paesaggi infernali di Doré la pittura ottocentesca trae più volte ispirazione, relativamente alla dimensione monumentale di certi personaggi rispetto ad altri, alla minimizzazione di alcune figure nel paesaggio e all'uso drammatico della luce (la nona illustrazione dell'*Inferno*, modello per *Dante et Virgil aux Enfers*, 1914, di Diogène Maillart).

L'ambizione di Doré era di godere contestualmente dei privilegi del successo commerciale (fama, ricchezze, autonomia) e di ottenere il riconoscimento del mondo delle *beaux arts*. Doré fu, in realtà, il primo artista a confrontarsi con i vantaggi e i pregiudizi connessi alla cultura di massa. I progressisti lo accusavano di essere il fornitore di passatempi libreschi di lusso per l'incolta borghesia emergente, mentre gli esponenti dell'establishment artistico parigino non perdonavano a Doré l'affermazione commerciale. I suoi dipinti erano sistematicamente denigrati sulla scorta di due argomentazioni: i suoi soggetti erano inappropriati per la pittura di grandi dimensioni e il suo stile era eccessivamente legato alle incisioni. Il problema della critica riguarda la libertà con cui Doré oltrepassa i confini tra cultura popolare e cultura elitaria e tra arte e artigianato, mescolando le tradizioni espressive dell'incisione e della pittura, e, in seconda battuta, l'ascesa di un artista autodidatta, che mette in discussione i consolidati processi formativi imposti dall'Accademia. Doré tocca, dunque, un nervo scoperto del rapporto tra la Francia e la modernizzazione: ovvero il conflitto in corso tra le élite aristocratiche ed altoborghesi della prima metà dell'Ottocento e le classi sociali in ascesa che orientano le produzioni culturali a partire dal 1850. Le critiche rivolte a Doré erano simili a quelle riservate ad altre forme dell'intrattenimento popolare (diorama, panorama, peep show, circo), tipicamente diffuse in Inghilterra, il Paese in cui Doré trovò un'accoglienza così favorevole da impiantare a Londra la Doré Gallery (2 milioni e mezzo di spettatori in 23 anni, Lehmann-Haupt 1943: 40). In terra britannica, Doré si interfaccia con un ambiente che ha già trasformato Dante in un'icona culturale, grazie al successo della traduzione di Sir Henry Cary (1814) che influenzò Shelley, Wordsworth e Keats (Braidà 2004: 5). Il titolo scelto da Cary, *The Vision, or the Hell, Purgatory and Paradise of Dante Alighieri*, spinge gli editori Cassell, Petter e Galpin a produrre un'edizione illustrata da Doré, che, con la corporeità grottesca e la creatività fantastica delle sue figure, mette in crisi sia la categoria del grottesco teorizzata da John Ruskin, sia il concetto di purezza spirituale che i Pre-Raffaeliti associavano ad artisti ed autori medievali.

Per Ruskin il grottesco "nobile" caratterizzava le opere del Medioevo, uniche espressioni di emozioni autentiche, mentre il grottesco "falso" era tipico del Rinascimento, le cui opere erano rappresentative di una degradazione mo-

rale e spirituale. Il successo dell'edizione Doré nel Regno Unito spinge Ruskin a mettere in discussione le proprie convinzioni (Herendeen 1982). La cultura medievale filtrata da Doré non ha nulla a che vedere con gli aspetti spirituali della natura – che Ruskin individuava come esemplari del grottesco nobile – ma affonda invece in un modello non idealizzato di natura.

D'altra parte, Doré rinnova il linguaggio artistico della propria epoca, influenzando, ancor una volta senza riconoscimenti ufficiali, la pittura preraffaelita. Tra il 1861 e il 1864 uno tra i più importanti pittori preraffaeliti, Dante Gabriel Rossetti, muta radicalmente il proprio stile, sulla scorta dello shock estetico procurato da Doré: “Whereas Rossetti preferred a hieratic simplicity of design and pastel colors, Doré exhibited a voluptuous corporeality suggesting through nuances of gray even more intense colors than Rossetti had ever used in his early paintings” (Marin 2015: 10). Ancora una volta, la distanza tra i due orientamenti può essere misurata sulla diversa raffigurazione del motivo di Paolo e Francesca, che Rossetti riconduce ad una compostezza flaxmaniana (nel suo *Paolo e Francesca da Rimini*, 1855) assai distante dalla corporeità del modello di Doré analizzato poco sopra. In sintesi, Doré provoca una vera crisi nel gusto vittoriano (Herendeen 1982: 320), aprendo uno squarcio verso le immagini dinamiche dei media audiovisivi.

Nel novero dei motivi visivi creati ex novo da Doré va ricordato quello del vortice (Marin 2015: 15-16), da lui ripetutamente utilizzato: lo si ritrova nella raffigurazione di Filippo Argenti (canto VIII), della tomba di Papa Anastasio (canto XI), di Brunetto Latini (canto XV) e Taide (canto XVIII).

A testimoniare la pervasività dei motivi iconografici di Doré nella cultura europea, ci sono due lavori del pittore viennese Gustav Klimt, che, al già citato motivo dell'abbraccio di Paolo e Francesca (canto V), ha attinto per *Philosophy* (1898-1907) e all'illustrazione di Dante e Virgilio che attraversano lo Stige (canto VIII) per *The Kiss for the Entire World* (1902), parte del ciclo di affreschi del Fregio di Beethoven.

Nel materiale iconico che accompagna *L'Inferno*, Doré riprende la tradizione del nudo michelangiolesco, il tratto botticelliano del volto di Dante e la pittura di paesaggio nordeuropea, mescolandola con fonti iconografiche popolari e basse, chiarendo il progetto estetico che muove il suo rapporto con le fonti: “l'immaginario classico, in sostanza, si consegna a Doré [...] in quanto ‘supporto’ necessario alla macchina produttiva di un immaginario collettivo che agisce ormai attraverso l'organizzazione delle emozioni del consumatore [...] La bellezza classica, in Doré, appare così congelata nell'ultimo atto che ne precede la morte” (Abruzzese 2007: 33). Dietro l'apparenza di una compostezza classicheggiante del tratto, Doré cela l'inquietudine romantica che fiuta le linee di rottura della figuratività classica, attraverso un modernissimo



“lavoro di regia” sulla singola immagine: l'artista francese, in sintesi, è dentro la tradizione del disegno e dell'illustrazione precedente, ma allo stesso tempo aggiunge punti di vista inediti, contaminanti, eterodossi che portano alla disgregazione di quella stessa tradizione.

### III. DORÉ E IL CINEMA MUTO: IL CASO “L'INFERNO” (1911)

L'epoca del muto è, in Italia e all'estero, ricca di produzioni cinematografiche tratte da Dante (rimandiamo per un quadro generale a Iannucci 2004; Bardos 2011; Bardos 2016; Pacifico 2015). L'elenco completo delle opere legate a Dante è interamente disponibile sul sito web “Dante e il cinema” (<http://www.danteilcinema.com>), che offre numerose indicazioni bibliografiche sul tema. Questa lunga storia inizia con una breve riduzione statunitense, *Francesca da Rimini* (1907) di William V. Ranous. L'episodio di Paolo e Francesca è stato raccontato con frequenza dal cinema muto (Malara 2013), da registi come Mauro Marais (1908), Ugo Folena (1909, con la diva Francesca Bertini), James Stuart Blackton e William V. Ranous (*The Two Brothers*, 1908), ancora Blackton (1910), Eduardo D'Accursio (*Amor ch'a nullo amato*, 1917), Ubaldo Maria Del Colle (*La bocca mi baciò tutto tremante*, 1919), Mario Volpe e Carlo Dalbani (1922), Aldo De Benedetti (1926). La fortuna della vicenda di Paolo e Francesca nel cinema si protrae oltre il muto (da ricordare almeno *Paolo e Francesca*, 1949, di Raffaello Matarazzo, che predilige la fonte boccaccesca). In realtà, le attenzioni riservate all'episodio dei due amanti del V Canto sono esemplificative di una delle quattro tendenze con cui il cinema muto si appropria all'opus di Dante: 1) lo stralcio di episodi significativi della *Commedia* (con particolare predilizione per l'*Inferno*), come avviene per i film dedicati al Conte Ugolino (Giuseppe De Liguoro, 1908 e 1909), o a Pia de' Tolomei (Mario Caserini, 1908, Gerolamo Lo Savio, 1910, Giovanni Zannini, 1921) e Beatrice (*Dante e Beatrice*, 1912, di Mario Caserini): Wagstaff (Wagstaff 1996) parla in proposito di modello psicologico-melodrammatico; 2) la narrazione della vita di Dante e dell'epoca storica in cui visse, in termini più o meno romanzzati – è il caso di *Guelfi e Ghibellini* (Mario Caserini, 1910), *La mirabile visione* (1921, di Caramba [Luigi Sapelli]), una delle poche opere conservate alla Cineteca Nazionale, restaurata nel 2016, e di *Dante nella vita dei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922); 3) la trasposizione di racconti e temi danteschi in contesti diversi: è quanto accade per opere come *Satana, il dramma dell'umanità* (Luigi Maggi, 1912), *Dante's Inferno* (Henry Otto, 1924), *Maciste all'inferno* (Guido Brignone, 1926), *Drums of Love* (David W. Griffith, 1927); 4) il tentativo di tradurre un'intera cantica o addirittura l'intera *Commedia*, riconducibile al modello storico-moralista di Wagstaff (Wagstaff 1996). Nelle intenzioni il progetto ambizioso è quello avviato dalla Helios Film di

Velletri con *Inferno* (1911), *Purgatorio* (1911), diretti da Giuseppe Berardi e Arturo Busnago, e completato dalla Psiche Film di Albano Laziale con *Paradiso* (Giovanni Pettine, 1912) (Colonnese Benni 2004).

Annoverati altri tentativi come *Il Paradiso* (anonimo, 1911) della Ambrosio e l'austriaco *Das Spiel mit dem Teufel (Inferno)* (Paul Czinner, 1920), l'opera che riveste maggiore centralità nella storia del cinema e nell'immaginario europeo è senza dubbio *Inferno* (1911), diretto da Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e Adolfo Padovan e prodotto dalla Milano Films. In realtà, gli stessi registi iniziano l'impresa con la piccola casa Saffi-Comerio, con cui realizzano il film *Saggi dal poema dantesco* (1909), che ottiene il primo premio al Concorso Mondiale di Cinematografia. Nel dicembre dello stesso anno, la Saffi-Comerio si trasforma in Milano-Films; con la ridenominazione societaria arriva una rivoluzione nei quadri dirigenziali conseguente all'ingresso di aristocratici (i nobili Venino, Ajroldi e Visconti). La nuova dirigenza, in continuità con la precedente società, mira ad elevare la cinematografia a forma culturale "alta", con l'obiettivo di educare ed istruire le masse borghesi. Per perseguire tali finalità, uno dei mezzi più utilizzati è il saccheggio di soggetti attinti dalla tradizione letteraria italiana, che consente al cinema di coinvolgere, in maniera significativa, i letterati dell'epoca, tra cui lo stesso Adolfo Padovan, insigne dantista. In ogni caso, il coinvolgimento di letterati e intellettuali (Verdone 1982) è una strategia piuttosto comune delle industrie cinematografiche di inizio Novecento, alla ricerca di rispettabilità presso i circuiti artistici e culturali consolidati (Williams 1989).

Il ruolo di Dante diviene allora cruciale per la legittimazione culturale e il rilancio del cinema italiano (Brunetta 1996: 25). È per questo che, tra i primi progetti della Milano-Films, rientra proprio la prosecuzione dell'impresa avviata da Bertolini, Padovan e De Liguoro con *Saggi...* Gli entusiasmi degli aristocratici, le cui ricchezze derivavano dalle rendite agrarie e pertanto erano digiuni di industria culturale, genereranno una serie di investimenti senza ritorno, rivelandosi in pochi anni letali per la sopravvivenza delle società cinematografiche (De Berti 2000: 277), ma intanto gli autori del progetto dantesco possono contare su considerevoli capitali. Un altro fattore in favore dell'ambizioso progetto è il sostegno della Società Dante Alighieri, di cui peraltro diversi amministratori della Milano-Films sono soci. Ma il successo di *Inferno* è da addebitarsi soprattutto all'ingegnosa campagna di promozione di Gustavo Lombardo, che, mesi prima dell'uscita dell'opera, garantisce la pubblicazione di diversi articoli sulle colonne del proprio giornale *Lux* e organizza *première* nei più prestigiosi teatri d'opera delle principali città italiane. L'attesa suscitata dalla pubblicità è tale che la Helios la sfrutta a suo favore, anticipando la pellicola Milano-Films con un suo *Inferno* (1911), da cui le successive réclame per il mercato estero invitano a diffidare. A Lombardo è inoltre affidata

la distribuzione locale e internazionale del film, che l'imprenditore gestisce in maniera innovativa, vendendo i diritti per zone, in esclusiva ad esercenti e piccoli distributori locali.

Il film segna una serie di record per il cinema italiano: è il primo lungometraggio della cinematografia nazionale, il più costoso (circa 100mila lire), il primo significativo incontro tra cinema e letteratura. La lunghezza, i costi, gli effetti speciali, la campagna di marketing ne fanno il primo vero kolossal tricolore (Bernardini 1985). Inoltre con *L'Inferno* la Milano-Films mette a punto un modello produttivo, fondato su pochi titoli, legati alla cultura "alta" ma di grande appeal popolare e di straordinaria lunghezza (De Berti 2000). Il passaggio dal corto al lungometraggio comporta alcuni rischi, in termini di ostacoli tecnico-produttivi (da una a più bobine) e di abitudini fruibili del pubblico, avvezzo ai brevi filmati del cinema delle origini. Proprio la ristrutturazione societaria gioca un ruolo decisivo per portare a termine il film: Bertolini, De Liguoro e Padovan possono infatti contare sui capitali che i nobili proprietari della Milano-Films destinano al progetto, convinti che il cinema sia il mezzo ideale per portare la grande cultura a un pubblico incolto.

Le vicissitudini produttive si concludono con una trionfale prima al Teatro Mercadante di Napoli il 1 marzo 1911, cui assiste il gotha della classe intellettuale cittadina: il filosofo Benedetto Croce, il drammaturgo Roberto Bracco e la scrittrice Matilde Serao.

La ricezione della pellicola è trionfale a livello locale e internazionale, per esempio in Francia, in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, dove è proiettata in teatri mai aperti in precedenza al cinema e dove incentiva le vendite in libreria del poema dantesco. Si tratta non a caso di tre Paesi in cui la potenza immaginifica delle illustrazioni di Doré ha lasciato maggiori tracce nelle culture visive popolari. La risonanza a livello mondiale (Uricchio, Pearson 1995) de *L'Inferno* è tale da fungere da apripista per l'approdo sui mercati internazionali di un considerevole numero di opere italiane, per lo più di carattere storico-mitologico (tra cui *Quo vadis*, 1912; *Gli ultimi giorni di Pompei*, 1913; *Marcantonio e Cleopatra*, 1913; *Giulio Cesare*, 1914 e *Cabiria*, 1914).

Oltre agli scopi educativi e formativi, *L'Inferno* ne persegue altri scopertamente politico-ideologici. L'immagine conclusiva del film, in cui appare la statua di Dante eretta a Trento proprio dalla Società Nazionale Dante Alighieri, appare un chiaro segnale ai territori austriaci reclamati dagli italiani, trasformando il Sommo Poeta in un'icona dell'irredentismo, in uno strumento utile a cementare la costruzione di un'identità nazionale in uno Stato ancora giovane (Cicarelli 2001): non è affatto casuale, in tale prospettiva, che l'uscita del film coincida con le celebrazioni del cinquantenario dell'indipendenza (1861-1911). A quanto pare dalle cronache d'epoca, l'inquadratura della statua era spesso fonte di tripudi patriottici nelle sale, tanto che la Censura regia, per

non turbare l'alleato austriaco, nel 1914 tagliò il fotogramma dalle copie in circolazione (delle due superstiti, quella conservata in Italia ne è priva, mentre quella restaurata in Gran Bretagna la conserva).

Per individuare correttamente le coordinate del rapporto tra Doré e *L'Inferno* (1911), occorre preliminarmente tracciare un quadro dei rapporti tra illustrazione e cinema muto (Frezza 1978). Il film muto, nell'era aurorale (1895-1910), si connota come linguaggio comprensibile e interclassista, poiché rimedia le culture visive del pre-cinema da cui attinge a piene mani – il diorama, il panorama, la lanterna magica, i racconti folkloristici, la letteratura fantastica, i generi popolari del gotico, dell'orrore, i numerosi ritrovati per la riproduzione e la proiezione di immagini mobili (su cui cfr., Huhtamo 2013). Per questo motivo il cinema muto molto presto si costituisce come medium popolare e internazionale, che bypassa il limite della lingua grazie al sistema degli intertitoli, peraltro traducibili per le versioni estere a costo ridotto. Gli intertitoli (centrali, come vedremo tra breve, per il connubio Doré/*L'Inferno*) svolgono anche la funzione di connessione narrativa tra le inquadrature statiche dei film di quest'epoca. Queste caratteristiche rendono il film muto un medium eminentemente visivo, che saccheggia sistematicamente i repertori dell'illustrazione (Frezza 1978, Dixon 2013); come diretta conseguenza, lo spettatore è più attento all'esperienza percettiva, sensoriale, che alla narrazione in senso stretto (Pearson 1996: 17). Tuttavia, come sottolinea Welle (Welle 1995), *L'Inferno* segna uno stadio fondamentale di passaggio dal cinema delle attrazioni (Gunning 1986), costituito da blocchi espressivi autonomi, al cinema narrativo, che si svilupperà in maniera poderosa grazie alla costruzione di una serie di convenzioni formalizzate da David W. Griffith (inquadrature, raccordi di montaggio, tecniche del racconto).

L'intento di questo studio è verificare se e in quali modalità i motivi visivi tipici delle illustrazioni di Doré siano stati trapiantati nell'opera di Bertolini, Padovan e De Liguoro, secondo i meccanismi di una cartografia intermediale di impostazione warburghiana. Il progetto di Aby Warburg si basava sullo studio della "sopravvivenza dell'antico" come "pietra di paragone per valutare in che misura il conflitto tra le concezioni spirituali antiche e moderne avesse compenetrato la coscienza del tempo" (Forster 2002: 8). Ulteriormente sviluppato dall'iconografo ed iconologo Erwin Panofsky, il concetto di "motivo visivo" è stato applicato nella cornice teorica della film theory contemporanea da Jordi Balló (Balló-Perez 1995; Balló 2000).

Tra i primi punti di contatto evidenti tra la struttura mediale dei libri illustrati di Doré e il film del 1911 c'è una particolare connessione ritmica tra parola e immagine. In aggiunta a quelle viste nel paragrafo precedente, Doré agisce su un'altra caratteristica mediale del libro illustrato: oltre a decidere formato, tecniche di produzione (elettrotipo) e tipologia (edizione di lusso),

l'incisore alsaziano stabilisce anche in quale punto del volume viene inserita la sua illustrazione. In pratica, Doré "taglia" il testo per adattarlo alla sua interpretazione visiva (Marin 2015: 15). Come fa notare Cole (Cole 1994: 105), Doré elabora una sorta di strategia *cliffhanger*: divide il testo in modo da suscitare la suspense del suo lettore che doveva attendere per incontrare l'attesa immagine. Ma Doré attribuisce persino una nuova funzione alla carta velina inserita nel volume per proteggere le immagini, usandola per dislocare e ricollocare piccole porzioni di testo: chiedeva ai tipografi di stampare sui fogli protettivi le linee di testo che si abbinavano all'illustrazione per incrementare l'intensità emotiva della fruizione spettatoriale, sovrapponendo il testo (in trasparenza) alla parte inferiore dell'immagine e, così, confondendo codice iconico e codice linguistico. La carta velina, dunque, funzionava praticamente come un sipario teatrale, che svelava l'episodio che stava per essere messo in scena ad un lettore/spettatore, intento a conferire un senso alle linee di testo appena lette sulla carta stessa.

Il film ricalca dalla struttura mediologica delle illustrazioni di Doré anche questa particolare dialettica tra l'immagine e la parola scritta. Molte delle 54 scene (la cui numerazione si deve a Bernardini 1985: 92) sono precedute dai versi originali, nella copia conservata alla Cineteca Nazionale, mentre nella copia restaurata dal British Film Institute le didascalie originali con versi sono sostituite da versioni in prosa e parafrasi in lingua moderna (inglese). In entrambi i casi si crea una simbiosi didascalia-scena, ritmata su un'estetica dell'illustrazione: come spiega Bardos (Bardos 2011), più che davanti ad una traduzione intersemiotica della *Commedia*, siamo in presenza di un calco iconografico, la cui struttura simbolica si fonda su una sorta di "metrica visiva" (Brunetta 2001: 143): le didascalie contengono spiegazioni, dialoghi e commenti, determinano il ritmo del film, non distolgono l'attenzione dello spettatore, ma contribuiscono alla ricezione.

L'opera della Milano-Films, benché radicata nel dominio della resa illustrativa, si distingue anche perché viola il postulato dell'equivalenza tra scena e inquadratura, intoccabile nel cinema degli albori, attraverso stacchi di montaggio e primordiali movimenti interni della cinepresa che consentono la creazione di scene costituite da più inquadrature. Un ulteriore segnale della consapevolezza dell'operazione visiva nei realizzatori è l'introduzione di ben tre flashback (nelle scene relative a Paolo e Francesca, Pier delle Vigne e Ugolino), in cui la fotografia di Emilio Roncarolo si discosta significativamente dal resto del film, attingendo un canone di rappresentazione realistico.

Il pervasivo riferimento a Doré è evidente ancora nelle pose icastiche assunte dai personaggi di Dante e Virgilio, i cui interpreti (rispettivamente Salvatore Papa e Arturo Pirovano) sono scelti proprio in virtù della somiglianza alle figure di Doré, nonché per le qualità alpinistiche (il set prevedeva nume-

rosi pendii da risalire). Altra cristallina mutuazione da Doré è il frequente ricorso all'inquadratura in campo lungo del poeta fiorentino e della sua guida: "in Doré this distancing is essential in order to establish consistently softy and 'sublime' approach to the Inferno, one that tends to level and eliminate the comic aspect of Dante's graphic realism. In the film a similar effect is achieved by the emphatic gestures of Dante and Virgil aimed at emphasising the links with contemporary acting" (Braidà 2007: 49).

Dal punto di vista iconografico, l'impatto più evidente dell'arte di Doré è nell'uso delle nudità, che, in un'epoca di forte avversione al cinematografo, è ammesso e tollerato anche dalle voci più moralistiche, in quanto contribuisce a costruire quell'atmosfera tragica, melanconica e spettacolare (Hofer 2010: 73) tipica della voluttuosa corporeità delle plastiche raffigurazioni di Doré. Le masse nude sono inoltre accettate più facilmente, perché le inquadrature predilette, anch'esse mutate da Doré, sono i campi lunghi e lunghissimi.

Un altro mezzo, che la produzione affida nelle mani di Emilio Roncarolo, per ricostruire nella sostanza pellicolare le volute plastiche delle incisioni di Doré sono gli effetti speciali. Proponiamo alcuni esempi per capire come i trucchi ottici e teatrali, presumibilmente influenzati dall'esperienza di Georges Méliès, siano indirizzati al rispetto delle tavole di Doré, "nella scena 43, quella dei ladri, osserviamo delle trasformazioni a vista di uomini in animali e viceversa, ottenute con l'impiego di una dissolvenza incrociata [v. Fig. 1, nda]. Nella scena 45, la scena dei seminatori di scandali e scismi, ci vengono presentati personaggi mutilati, tra cui Maometto con il corpo tagliato e le viscere penzolanti tra le gambe [v. Fig. 2, nda]. Ritroviamo anche l'impressionante effetto visivo dell'impiego di fondali neri per scomporre l'anatomia dei corpi. Con l'aiuto di questa tecnica è riuscito molto bene ed in modo convincente il personaggio di Bertran de Born, che porta la propria testa in mano, reggendola per i capelli come se fosse una lanterna [v. Fig. 3, nda]" (Hofer 2010: 74-75).

Altri esempi della corrispondenza tra illustrazioni di Doré e scene del film sono stati evidenziati da Braidà (Braidà 2007), relativamente al punto di vista e alla posizione dei corpi dei peccatori nelle scene 6 [Caronte: v. Fig. 4], 12 [Paolo e Francesca, v. Fig. 5], 26 [Papa Anastasio]. In particolare, in riferimento alla scena 24 [Farinata degli Uberti, v. Fig. 6], Braidà (2007: 49) nota: "in the surprising choice of the encounter with Farinata degli Uberti the camera is at a low angle in order to keep within the frame the sinner in the tomb with Dante and Virgil behind it. The perspective is entirely borrowed from Doré who, by comparison with Dante, reduces the focus on the sinner in favour of the background and the pilgrim".

Data la grande diffusione tra classi popolari ed élite delle illustrazioni di Doré è probabile che, esattamente come gli intertitoli, siano state utilizzate per favorire l'avvicinamento del pubblico al film. In proposito, va ricordato che

Padovan, oltre che un fine dantista, era anche un profondo conoscitore dell'editoria italiana, poiché lavorava presso la Hoepli ed era certamente consapevole della diffusione notevole delle edizioni illustrate della *Commedia*. Inoltre, la strettissima omologia iconica tra illustrazioni e film balzò immediatamente agli occhi del pubblico, tanto che Matilde Serao, presente alla prima del film al Mercadante, scrisse sulle colonne de "Il Giornò" del 2 marzo 1911: "E se 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" (citato in, Brunetta 2008: 185).

Il fumo turbinante, le masse nude, le creature mostruose (diavoli, arpie, serpenti) e fantastiche, le povere anime dannate – le figure del poema dantesco – ottengono il massimo della corrispondenza alla fonte di riferimento per effetto di una lucida strategia scenografica e fotografica. In particolare il tono luministico della pellicola, al fine di ricalcare le nebbie infernali così precisamente tratteggiate nei chiaroscuri di Doré, si serve di una illuminazione anti-naturalistica costruita con contrasti, chiaroscuri, marcati giochi di luce e controluce. Il risultato finale della complessa macchina scenica allestita dalla produzione de *L'Inferno* è la creazione di un'unità atmosferico-visiva dell'intera opera (Bardos 2011 e 2016).

Tale unità eredita anche un'impostazione teatrale delle tavole di Doré, che maturano in un milieu culturale – quello dell'Europa ottocentesca – in cui la vita e gli scritti di Dante sono spesso tradotti in opere teatrali. Non a caso, già Levi (1920) leggeva *L'Inferno* di Bertolini & soci come esito di una tradizione drammaturgica centenaria (Braidà 2007), di cui fanno parte opere come le commedie *Dante Alighieri* (1820) di Vincenzo Pieracci e *Dante a Verona* (1853-1875) di Paolo Ferrari, *Dante a Ravenna* (1837) di Luigi Biondi, la tragedia *Dante Alighieri* (1855) di Pompeo di Campello, *Dante al convento di Santa Croce* (1884) di Ercole Rossi e moltissimi altri, di cui numerosi stranieri (il tedesco *Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack*, 1799, l'austriaco *Dante*, 1826, il danese *Dante*, 1852, il francese *Dante et Beatrix*, 1853, gli inglesi *Paolo and Francesca*, 1902, e *Dante and Beatrice*, 1903) (per una panoramica esaustiva cfr. Antonucci 1984), senza dimenticare il poema sinfonico *Francesca da Rimini* (1876) di Pëtr Il'ič Čajkovskij (Coppola 1998).

Grande rilevanza assume sotto il profilo politico l'opera dell'attore Gustavo Modena, esule politico di fede mazziniana, che con le sue *Dantate* (recitate per la prima volta al Queen's Theatre di Londra nel 1839) contribuì alla diffusione dell'opera dantesca in Europa e legò la riscoperta del Sommo Poeta agli ideali risorgimentali. In generale, infatti, come nota Braidà (Braidà 2007) sono di gran lunga superiori gli usi politici che quelli letterari dell'opera dantesca – elemento che chiarisce la portata ideologica de *L'Inferno* in quanto culmine di un uso costante di Dante come icona nazionale in teatro.

La decade che si conclude con *L'Inferno* si apre con due significative opere teatrali.

La prima è *Francesca da Rimini* (1901), con cui Gabriele D'Annunzio si pone sulla scia dei Pre-Raffaeliti nell'accedere a Dante come mezzo per riscoprire la cultura medioevale. Il risultato è un'opera quasi pop, che può fregiarsi di un'attenta ricostruzione linguistica e visiva del Medioevo e, nello stesso tempo, incrociare le esigenze del pubblico borghese attraverso una concezione moderna dell'industria culturale (tra promozione, divismo, senso dello spettacolo). Altrettanto rilevante è l'aspetto squisitamente iconico: nel 1903 a Londra va in scena, infatti, *Dante* di Victorien Sardou, interpretato da Henry Irving, corposo melodramma fondato sulla prevalenza dello spettacolo visivo sul testo recitato. Ciò che è significativo rispetto alla tradizione teatrale è che si produce un incessante lavoro nel corso dell'Ottocento sulle icone della *Commedia* (e, più in generale, sulla vita e sulle opere di Dante), che prepara il terreno all'operazione grandiosa di trapianto iconografico operata, di lì a breve, dalla casa di produzione meneghina.

In ultima analisi, se, come riteneva McLuhan (McLuhan 1967), il contenuto di un medium è sempre un altro medium, *L'Inferno* della Milano Films mutua l'impianto iconografico delle illustrazioni di Doré già immerse nel clima culturale della riscoperta dantesca operata da Pre-Raffaeliti, Romantici e dal teatro ottocentesco, riattivandone il movimento che nel medium cartaceo era solo prefigurato, ma già evidentemente in potenza.

#### IV. DORÉ DALLA COMUNICAZIONE DI MASSA AL CINEMA DIGITALE

L'estrema persistenza dell'iconografia di Doré nel salto dal muto al digitale, brevemente esemplificata dal caso *Il mistero di Dante* (2013), dovrebbe essere correttamente ricondotta alla qualità costitutivamente ibrida della fonte originale. Non solo Dante fa uso di generi alti e bassi (*laude*, *contrast*, dramma liturgico) (Iannucci 1973, Bosco 1977), ma addirittura si costituisce come opera che programmaticamente supera i confini tra generi – commedia vs. tragedia – e la differenziazione tra le arti (Baranski 1993). La stessa matrice teatrale, così importante nell'orientare l'impalcatura registica dell'illustrazione di Doré e i destini del primo cinema muto dantesco, si origina dal carattere performativo insito nel testo dantesco, che sfida il lettore ad assistere alla creazione, sotto ai propri occhi, di un'esperienza visiva e spirituale unica (Iannucci 2000). D'altro canto, va ricordato che la *Commedia* si iscrive nella tradizione della poesia orale, cantata e letta collettivamente, formula, a quanto pare, inaugurata dai primi reading comunitari condotti dallo stesso Dante (Arbour 2007).

“Opera aperta, teatrale, plurilinguistica, sperimentale, visionaria, realistica, dialogica, narrativa e multisemica, la *Commedia* sembra richiedere [...]



attivi sviluppi intermediali in un continuum potenzialmente illimitato” (cfr. Chiamenti s.d.), In questa prospettiva, i prodotti mediali a contenuto dantesco degli ultimi cinquanta anni rivelano come gli usi dell’immaginario di Doré siano indicativi dello stadio storico dei rapporti tra illustrazione e media audiovisivi.

La prima tappa di questo percorso è la modernizzazione operata sull’immaginario della *Commedia* da Robert Rauschenberg (Fugelso 2004). L’illustrazione del graphic artist statunitense per un’edizione della *Commedia* nel 1959 diviene l’occasione per creare un controcanto contemporaneo all’opera di Doré, che resta comunque riferimento costante nel pieno dell’era della comunicazione di massa, come scrive Audeh (Audeh 2010: 151-152): “Rauschenberg used the popular media of his day – magazine advertisements and newspaper images, among other types of recognizable imagery – to represent the characters and landscape of Hell (for example, a male figure taken from a *Sports Illustrated* advertisement for golf clubs provides the image of Dante, and photos of Adlai Stevenson stand in for Virgil)”.

Un punto di rottura altrettanto marcato assume la *Commedia* (1951-1960) illustrata da Salvador Dalì. Invitato dal governo italiano a comporre illustrazioni per il poema dantesco, l’artista surrealista spagnolo disarticola la linearità del libro illustrato alla Doré, non disdegnando tuttavia di interagire con le sue immagini monumentali (per esempio Lucifero) per offrire una lettura così venata di surrealismo e anarchia creativa da essere rifiutata dalle autorità italiane e trovare accoglienza presso un editore francese.

Altrettanto arduo è il tentativo del *mangaka* giapponese Go Nagai che si misura con l’estetica di Doré coniugandola alle tradizioni grafiche del fumetto nipponico in ben due opere: *Mao Dante* (1971) e *Dante Shinkyoku* (Divina Commedia, 1993-1994). Nel primo caso la *Commedia* ha offerto materiali d’ispirazione; nel secondo è stata oggetto di un poderoso tentativo di traduzione intersemiotica. Lo stile grafico del disegnatore è così rispettoso dell’iconografia di Doré, da riproporne integralmente alcune illustrazioni, rivelando così le qualità dinamiche insite nelle raffigurazioni immaginifiche dell’incisore francese, già organizzate come narrazione per immagini proto-sequenziale [Fig. 7]. Ne è la conferma, peraltro, il bizzarro graphic novel *Dante’s Inferno: The Graphic Novel* (2012) che utilizza, disponendole in successione, le illustrazioni di Doré con un commento semplificato di Joseph Lanzara, a testimoniare la loro capacità di funzionare come tasselli di un’unica narrazione grafica.

A testare la natura transmediale, espansa, del testo dantesco ci pensa lo show *A TV Dante* (1990) diretto da Tom Phillips e Peter Greenaway (Taylor 2004, Amaducci 2007, Calé 2007). La miniserie televisiva, incentrata su otto canti dell’*Inferno*, genera una potente rimediazione, adoperando ogni risorsa elettronica per produrre dislocazioni, trasmutazioni, ibridazioni. In questo

caso i vaghi riferimenti a Doré sono al servizio di una riformulazione dei materiali sonori e visivi in un melting pot di suggestioni e linguaggi.

Quando dal sistema molare delle comunicazioni elettroniche di massa si passa al sistema molecolare delle comunicazioni digitali, l'armamentario grafico di Doré torna alla ribalta con una pregnanza crescente.

In *What Dreams May Come* (Al di là dei sogni, 1998) di Vincent Ward la discesa agli inferi del protagonista, Chris Nielsen (Robin Williams), per ricongiungersi all'anima della moglie, è accompagnata da un personaggio-guida (in realtà suo figlio Ian con mutate sembianze) molto simile a Virgilio. A sorprendere, nella pellicola, è l'uso del colore (ad alto contrasto nelle scene paradisiache, con prevalenza di toni cupi in quelle infernali), ma soprattutto l'intelaiatura scenografica dell'*Inferno* di chiara matrice illustrativa, in cui il segno di Doré ritorna marcatamente grazie al *colouring* e al *compositing* digitale, che consentono di innestare rivisitazioni del patrimonio iconico dantesco nel flusso audiovisivo della pellicola mediante effetti speciali di natura algoritmica (si veda l'omologia tra la scena in cui Nielsen-Williams corre sulle teste dei dannati e la seconda illustrazione del canto XXXII in cui Dante si rivolge a Bocca degli Abati) [Fig.8].

Vagamente ispirato dal punto di vista narrativo al poema dantesco, è il videogame *Dante's Inferno* (2010), sviluppato da Visceral Games e distribuito da EA. Come spiega Wanserski (Wanserski 2015), la distanza visiva rispetto alla tradizione di Doré è sostanziale: differenti sono la struttura fisica di Dante (ispirato al famoso ritratto di Botticelli in Doré, trasformato in Templare superequipaggiato nel videogame) e la sua psicologia (terrorizzato e bisognoso della guida di Virgilio in Doré, muscolare guerrigliero nel game), differente è il design delle due realizzazioni (dominato da una natura feroce e da prospettive monumentali in una resa drammatica del paesaggio, nelle incisioni, teso e pullulante di pericoli e nemici in *Dante's Inferno*). Tuttavia resta un'idea di fondo di popolare un mondo – l'Inferno dantesco – puntualmente associato alle raffigurazioni di Doré, da cui è difficile disancorarsi completamente pur in una situazione mediologica (il videogioco) così lontana dal riferimento originario, come si evince, ad esempio, nella rappresentazione grafica di Minosse [Fig. 9] o della Foresta dei Suicidi.

L'ultimo passaggio di questo percorso è il film *Il mistero di Dante* (2013), diretto da Louis Nero. Si tratta di una docufiction sul lato esoterico della *Commedia* e della biografia di Dante, attraverso interviste ad esperti e intellettuali, a cui sono alternati alcuni inserti animati. Sono questi ultimi a interessare direttamente la nostra ipotesi teorica. In queste brevi animazioni, infatti, sono direttamente le illustrazioni di Doré a prendere vita: più che dinanzi a un ricalco, com'era avvenuto con la complessa scenotecnica teatrale de *L'Inferno* (1911), o a una rivisitazione, analogica (come nei lavori di

Go Nagai, Rauschenberg e Dalí), elettronica (in *A TV Dante*) o digitale (in *What Dreams May Come* e *Dante's Inferno*), siamo qui in presenza di un vero e proprio trapianto iconografico (si veda a mo' di esempio l'animazione della famosa illustrazione di Lucifero nella Giudecca, nel canto XXXIV, confrontata alla sua riproposizione nel film: v. Fig. 10). Si può affermare che Nero opera qui, rispetto alle illustrazioni di Doré, ciò che Zack Snyder aveva realizzato con il fumetto di Frank Miller e Linn Varley per il suo film *300* (2007) o il filmmaker sperimentale Gustav Deutsch con i quadri di Edward Hopper in *Shirley: Visions of Reality* (2013). Il digitale è qui utilizzato nell'ultimo stadio di maturazione dei suoi rapporti con le arti visive e audiovisive tradizionali, che, ridotte a sequenze replicabili di dati infonumerici, possono essere liberamente trapiantate da un medium all'altro. Come aveva profetizzato Lev Manovich (Manovich 2002), il cinema si trasforma da medium indexicale ad una sorta di sotto-genere della pittura. Tale tensione verso il pittorico assume con la tavolozza digitale un nuovo livello di complessità: le opzioni luministiche e coloristiche ora disponibili consentono al cinema di realizzare una totale immersione nei mondi iconografici delle arti visive.

Grazie ai software di *compositing* digitale, il cinema disvela allora una nuova natura, fatta di "scrittura di luce", di pixel manipolabili per costruire/trapiantare universi visivi e narrativi attraverso algoritmi e software: "la pratica pervasiva del digitale [...] ha chiarito come il cinema sia fondamentalmente animazione [...] e che il suo valore, creativo ed espressivo, conoscitivo e culturale, risulta indipendente da una radice documentaristica o referenziale" (Frezza 2007: 251). Riportando il discorso alla questione oggetto di questo studio, la prodigiosa permanenza di reminiscenze delle tavole di Doré dal muto al digitale conferma che il lavoro dell'incisore alsaziano è ormai inscindibile dalla *Commedia* del Sommo Poeta per almeno due ordini di ragioni.

In primo luogo, Doré prima di tutti aveva individuato, con la sua peculiare arte, il punto di rottura delle tradizioni figurative classiche a contatto con l'industria culturale moderna, dando vita ad una "opera di divulgazione [...] che produce modalità nuove dello sguardo e della rappresentazione; produce una internazionalità che prepara quella del cinema; produce persino un nuovo modo di leggere i testi illustrati [...] e i testi che verranno: produce quindi un nuovo ordine della scrittura" (Abruzzese 2007: 31). Dunque, Doré apre a Dante le porte della modernizzazione audiovisiva dei media di massa.

In secondo luogo, il tratto dell'alsaziano si intreccia definitivamente con l'immaginario della *Commedia* perché intrinsecamente intermediale. Da un lato, Doré coglie appieno la natura di opera aperta, ibrida e contaminante del testo dantesco, rielaborando i fermenti prodotti dalla cultura teatrale ottocentesca nel ridefinire l'immaginario visivo della *Commedia*. Dall'altro, la penetrazione di Doré nelle culture visive intergenerazionali e transnazionali si

moltiplica in virtù del fatto che le sue illustrazioni non sono conosciute solo in forma diretta (attraverso le centinaia di illustrazioni edite dal 1861 a oggi) ma anche attraverso il filtro di opere pittoriche e scultoree che, più o meno dichiaratamente, vi si rifanno e che abbiamo brevemente analizzato. Questa mole di artefatti e oggetti artistici ispirati a Doré ha fatto sì che la sua tradizione iconografica, di per sé, come ribadito, pronta a innervarsi nei circuiti delle immagini dinamiche analogiche (fumetto, cinema e televisione), fosse evidentemente canonizzabile – e manipolabile all'infinito – nelle infinite trame della produzione culturale dell'era digitale.



Fig. 1. A sinistra fotogramma da *L'Inferno* (1911, Milano-Films), a destra tavola 53 di Gustave Doré (“Il castigo dei ladri”, *Inferno*, Canto XXIV). Tratto da Hofer (Hofer 2010: 81).

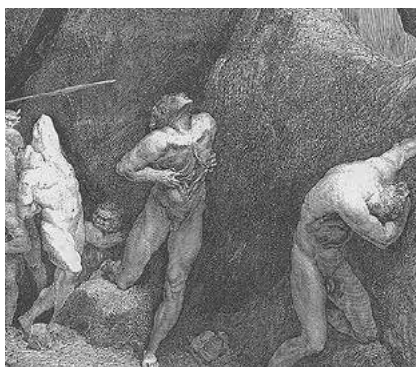


Fig. 2. A sinistra fotogramma da *L'Inferno*, a destra dettaglio della tavola 56 di Gustave Doré (“Scismatici, Maometto”, *Inferno*, Canto XXVIII). Tratto da Hofer (Hofer 2010: 81).

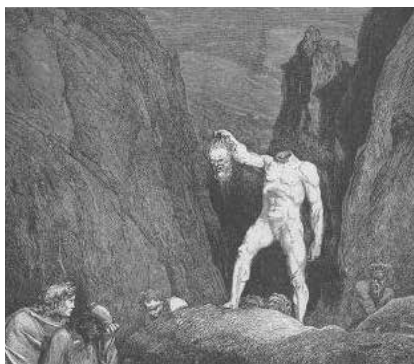


Fig. 3. A sinistra fotogramma da *L'Inferno*, a destra dettaglio della tavola 58 di Gustave Doré ("Bertran de Born mostra la sua testa", *Inferno*, Canto XXVIII). Tratto da Hofer (Hofer 2010: 81).



Fig. 4. A sinistra dettaglio fotogramma da *L'Inferno*, a destra tavola 9 di Gustave Doré ("Caronte, traghettatore dei morti", *Inferno*, Canto III).



Fig. 5. A sinistra fotogramma da *L'Inferno*, a destra dettaglio tavola 15 di Gustave Doré ("Paolo e Francesca", *Inferno*, Canto V). Tratto da Hofer (Hofer 2010: 80).



Fig. 6. A sinistra fotogramma da *L'Inferno*, a destra dettaglio tavola 30 di Gustave Doré ("Dante e Virgilio dinanzi a Farinata", *Inferno*, Canto X).



Fig. 7. A sinistra vignetta tratta da *Dante Shinkyoku* (Divina Commedia, 1993-1994) di Go Nagai, a destra dettaglio tavola 9 di Gustave Doré ("Caronte, traghettatore dei morti", *Inferno*, Canto III).



Fig. 8. A sinistra fotogramma da *What Dreams May Come* (Al di là dei sogni, 1998), a destra tavola 66 di Gustave Doré ("Dante e Virgilio attraversano il Cocito", *Inferno*, Canto XXXII).



Fig. 9. A sinistra immagine dal videogame *Dante's Inferno* (Visceral Games – EA, 2010), a destra tavola 13 di Gustave Doré (“Minosse, giudice dei dannati”, *Inferno*, Canto V).



Fig. 10. A sinistra fotogramma da *Il mistero di Dante* (2013), a destra tavola 72 di Gustave Doré (“La Giudecca”, *Inferno*, Canto XXXIV).

## BIBLIOGRAFIA

- Abruzzese, A., 2007, *La Grande Scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, Sossella.
- Antonucci, G., 1984, “Teatro”, in *Enciclopedia Dantesca. Volume quinto*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Arbour, P., 2007, “*The Comedy as a Text for Performance*”, in Braida, A., e Calé, L. (eds.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Burlington, Ashgate.
- Audeh, A., 2010, “Gustave Doré's Illustrations for Dante's *Divine Comedy*: Innovation, Influence, and Reception”, *Studies in Medievalism*, XVIII, pp. 125-164.
- Amaducci, A., 2007, “*A Tv Dante – The Inferno* di Peter Greenaway e Tom Phillips: la rappresentazione audiovisiva di un testo classico”, in Stroppa Tomasi, S., Ardissino, E. (eds.), *Dialoghi con Dante, riscritture e ricodificazioni della Commedia*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Auerbach, E., 1956, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi.

- Balló, J., 2000, *Imatges del silenci: els motius visuals en el cinema*, Barcelona, Empúries.
- Balló, J., Perez, X., 1995, *La Llabor immortal: els arguments universals en el cinema*, Barcelona, Empúries.
- Bandirali, A., 1999, *Dal verso all'immagine. Riflessione su luoghi e natura nella Commedia dantesca: L'Inferno*, Varese, Lativa.
- Baranski, Z., 1993, "Dante e la tradizione comica latina", in Iannucci, A. (ed.), *Dante e la 'Bella Schola' della poesia*, Ravenna, Longo.
- Bardos, J., 2011, "Dante e il cinema", in Vigh, É. (ed.), *Leggere Dante oggi*, Roma, Aracne.
- Bardos, J., 2016, *Scritti sul primo modernismo del film italiano*, Roma, Aracne.
- Barricelli, J.P., 1993, *Dante's Vision and the Artist*, New York, Peter Lang.
- Bernardini, A., 1985, "L'Inferno' della Milano-Films", *Bianco & Nero*, n. II, aprile-maggio, pp. 90-111.
- , 1991, "Industrializzazione e classi sociali", in Renzi, R. (ed.): *Sperduto nel buio: Il cinema italiano muto e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Cappelli.
- , 1996, "I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano", in Casadio, G. (ed.), *Dante nel Cinema*, Ravenna, Longo.
- Bernardini, A., Martinelli, V., 1986, *Titanus. La storia e tutti i film di una grande casa di produzione*, Milano, Coliseum.
- Bolter, J.D., 2002, *Lo spazio dello scrivere. Computer, ipertesto e la ri-mediazione della stampa*, Milano, Vita & Pensiero.
- Bolter, J.D., Grusin, R., 2002, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi media*, Milano, Guerini.
- Bosco, U., 1977, "Dante e il teatro medievale", in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Giulio Favati*, Padova, Antenore.
- Bragaglia, C., 1993, *Il piacere del racconto. Narrativa italiana e cinema (1895-1990)*, Firenze, La Nuova Italia.
- Braida, A., 2004, *Dante and the Romantics*, New York, Macmillan.
- , 2007, "Dante's Inferno in the 1900s: From drama to film", in Braida, A., e Calé, L. (eds.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Burlington, Ashgate.
- Brunetta, G. P., 1980, "La migrazione dei generi dalla biblioteca alla filмотeca dell'italiano", *Italian Quarterly*, 21, Summer, p. 83-90.
- , 1996, "Padre Dante che sei nel cinema", in Casadio, G. (ed.), *Dante nel Cinema*, Ravenna, Longo.
- , 2001, *Storia del cinema italiano. 1895-1929. Volume primo*, Roma, Editori Riuniti.
- Calé, L., 2007, "From Dante's *Inferno* to *A TV Dante*: Phillips and Greenaway Remediating Dante's Polysemy", in Braida, A., e Calé, L. (eds.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Burlington, Ashgate.
- Brunetta, R., 2008, *Il cinema muto italiano*, Bari-Roma, Laterza.
- Chiamenti, s.d., *Dante e il cinema*, <http://www.nuovorinascimento.org/n-rinasc/saggi/pdf/chiament/dantecinema.pdf>.
- Ciccarelli, A., 2001, "Dante and the Culture of Risorgimento: Literary, Political or Ideological Icon?", in Ascoli, A.R., e von Henneberg, K. (eds.), *Making and Remaking Italy: The Cultivation of National Identity Around the Risorgimento*, Oxford and New York, Berg.
- Ciccia, C., 2007, *Saggi su Dante e altri scrittori*, Cosenza, Pellegrini.
- Cole, W., 1994, "Literal Art? A New Look at Doré's Illustrations for Dante's *Inferno*", *Word & Image*, 10.2, pp. 95-106.



- Colonnese Benni, V., 2004, "The Helios-Psiche Dante Trilogy", in Iannucci, A. (ed.), *Dante, Cinema & Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Cooper, R., 2007, "Dante on Nineteenth-Century Stage", in Braida, A., e Calé, L. (eds.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Burlington, Ashgate.
- Coppola, C., 1998, "The Elusive Phantasy: Genre, Form and Program in Tchaikovsky's *Francesca da Rimini*", *Nineteenth-Century Music*, 22:2, Autumn, pp. 169-189.
- Costa, A., 1991, "Dante, D'Annunzio, Pirandello", in Renzi, R. (ed.), *Sperduto nel buio. Il cinema italiano muto e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Cappelli.
- De Angelis, R., 1967, *Il colore nella Divina Commedia (nell'Inferno e nel Purgatorio)*, Napoli, Loffredo.
- De Berti, R., 2000, "Milano Films: The Exemplary History of a Film Company of the 1910s", *Film History*, Vol. XII, No. 3, pp. 276-287.
- Dixon, B., 2013, "The Ancient World on Silent Film: the View from the Archive", in Michelakis, P., Wyke, M. (eds.), *The Ancient World in Silent Cinema*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Forster, K.W., 2002, "Warburg cartografo delle passioni", in Forster, K.W., Mazzucco, K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Milano, Bruno Mondadori.
- Frezza, G., 1978, *L'immagine innocente*, Roma, Napoleone.
- , 1999, *Fumetti, anime del visibile*, Roma, Meltemi.
- , 2006, *Effetto notte. Le metafore nel cinema*, Roma, Meltemi.
- Fugelso, K., 2004, "Robert Rauschenberg's Inferno Illuminations", *Studies in Medievalism*, XIII, pp. 47-66.
- Gunning, T., 1986, 1986 "The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant Garde", *Wide Angle*, VII, nn. 3-4.
- Havely, N., 2007, "Francesca Observed: Painting and Illustration, c. 1790-1840", in Braida, A., e Calé, L. (eds.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, Burlington, Ashgate.
- , 2012, "Epilogue: Dante and Early Italian Cinema: The 1911 Milano-Films *Inferno* and Italian Nationalism", in Audeh, A., e Havely, N. (eds.), *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, Oxford, Oxford University Press.
- Herendeen, W.H., 1982, "The Doré Controversy: Doré, Ruskin, and Victorian Taste", *Victorian Studies*, 25. 3, pp. 304-327.
- Hofer, M., 2010, "*L'Inferno*": dal testo dantesco all'immagine cinematografica in Italia, Wien, Universitat Wien (testo disponibile all'indirizzo: [othes.univie.ac.at/10100/1/2010-05-26\\_0404672.pdf](https://othes.univie.ac.at/10100/1/2010-05-26_0404672.pdf)).
- Huhtamo, E., 2013, *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge and London, The MIT Press.
- Iannucci, A., 1973, "Dante's Theory of Genres and the *Divina Commedia*", *Dante Studies*, 91, pp. 1-25.
- , 2000, "Dramatic Arts", in Lansing, R. (ed.), *The Dante Encyclopedia*, New York and London, Garland.
- (ed.), 2004, *Dante, Cinema & Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Jossa, S., 2012, "Politics vs. Literature: The Myth of Dante and the Italian National Identity", in Audeh, A., e Havely, N. (eds.), *Dante in the Long Nineteenth Century: Nationality, Identity, and Appropriation*, Oxford, Oxford University Press.

- Kunzle, D., 2007, *Father of the Comics. Rodolphe Töpffer*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Lansing, R.H., 1976, *From Image to Idea. A Study of the Simile in Dante's Commedia*, Ravenna, Longo.
- Lasi, G., 2012, *La produzione cinematografica nel sistema economico-industriale italiano tra il 1908 e il 1914. Il caso della Milano Films*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Studi Teatrali e Cinematografici, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, [amsdottorato.unibo.it/4921/](http://amsdottorato.unibo.it/4921/).
- Lehmann-Haupt, H., 1943, *The Terrible Gustave Doré*, New York, The Marchbanks Press.
- Levi, C., 1920, "Le sfortune di Dante nel teatro", *Il Marzocco*, 19 settembre.
- Malara, T., 2013, "Francesca da Rimini. Per una rassegna del mito tra teatro e cinema", *In Limine*, N° 9, [www.inlimine.it/ojs/index.php/in\\_limine/article/view/260/360](http://www.inlimine.it/ojs/index.php/in_limine/article/view/260/360).
- Lovatt, H. e Vout, C. (eds.), 2013, *Epic Visions. Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Manovich, L., 2002, *Il linguaggio dei nuovi media*, Milano, Olivares.
- Marin, I., 2015, "Dante's Hell Envisioned by Gustav Doré: An Overlooked Opening to Modernity", *IJCCSEC*, Volume 4, Issue 1, pp. 8-18.
- McLuhan, M., 1967, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore.
- Micciché, L. (ed.), 1980, *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano. 1907-1920*, Venezia, Marsilio.
- Pacifico, R., 2015, "È sempre Vita Nova sugli schermi e nell'etere", *Quaderni d'altri tempi*, anno XI, n° 57, [http://www.quadernidaltretempi.eu/rivista/numero57/mappe/q57\\_m03.html](http://www.quadernidaltretempi.eu/rivista/numero57/mappe/q57_m03.html).
- Pearson, R. E., 1996, "Early Cinema", in Nowell-Smith, G. (ed.), *The Oxford History of World Cinema*, Oxford, Oxford University Press.
- Raffaelli, S., 1995, "La lingua dantesca nel cinema muto italiano", in Casadio, G. (ed.), *Dante nel Cinema*, Ravenna, Longo.
- Sanguineti, E., 1966, *Il realismo di Dante*, Firenze, Sansoni.
- Silk, M., 2004, "The Odyssey and its explorations", in Fowler, R. (ed.), *The Cambridge Companion to Homer*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Simonelli, G., 2011, "«Questo tuo grido farà come vento». Le trasposizioni di Dante dal cinema muto alla tv di Roberto Benigni", *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, Vol. XXXII, 61/62, pp. 253-261.
- Symmons, S., 1984, *Flaxman and Europe: The Outline Illustrations and their Influence*, New York and London, Garland.
- Taylor, A., 2004, "Television, Translation, and Vulgarization: Reflections on Phillips' and Greenaway's *A TV Dante*", in Iannucci, A. (ed.), *Dante, Cinema & Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Tigani Sava, F., 2007, *Dante scrive il cinema. Per una lettura cinematografica della Divina Commedia*, Catanzaro, Max.
- Tinkler-Villani, V., 1989, *Visions of Dante in English Poetry*, Amsterdam, Rodopi.
- Uricchio, W., e Pearson, R.E., 1995, "Italian Spectacle and the U.S. Market", in Cosandey, R. e Albera, F. (eds.), *Cinema sans frontieres 1896-1918. Images across Borders*, Quebec, Nuit Blanche.
- Venturi, L., 2008 (1911), *Le similitudini dantesche*, Roma, Salerno.
- Verdone, M., 1982, *Gli intellettuali e il cinema*, Roma, Bulzoni.
- Wagstaff, C., 1996, "Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone", in Casadio, G. (ed.), *Dante nel Cinema*, Ravenna, Longo.

- Wanserski, N., 2015, "What the *Dante's Inferno* game lacked in subtlety, it made up in devil dong", *A.V. Club*, <http://www.avclub.com/article/what-dantes-inferno-game-lacked-subtlety-it-made-d-224188>.
- Welle, J.P., 1995, "Dante in the Cinematic Mode: An Historical Survey of Dante Movies", in Musa, M. (ed.), *Dante's 'Inferno': The Indiana Critical Edition*, Bloomington, Indiana University Press.
- , 2004, "Early Cinema, Dante's Inferno of 1911, and the Origins of the Italian Film Culture", in Iannucci, A.(ed.), *Dante, Cinema & Television*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Williams, R., 1989, *What I Come to Say*, London, Hutchinson Radius.

