

L'inferno silenzioso. I film “danteschi” nel cinema muto italiano

STELLA DAGNA
Università di Torino
dagnastella@hotmail.com

RIASSUNTO:

Nella cultura popolare italiana Dante ha sempre ricoperto un ruolo speciale, anche per la sua capacità di incarnare la “cultura alta” agli occhi del popolo meno erudito, cioè proprio del pubblico che, sprezzantemente, gli intellettuali di primo Novecento riconoscevano come destinatario naturale del cinematografo, la nuova forma di intrattenimento che si stava imponendo come fenomeno di vasta portata sociale. Il giovane cinema italiano, nato tardi ma assai agguerrito nel rivendicare una propria legittimità culturale, fin da subito trasse spunto a fini autopromozionali dai grandi classici della letteratura, del teatro e della pittura. Non poteva dunque rimanere indifferente di fronte al portato simbolico della *Divina Commedia* e del suo autore.

L'esempio più ambizioso di “film dantesco” è il visionario *Inferno* (1911), uno dei primi lungometraggi italiani, con effetti speciali e ricostruzioni scenografiche mozzafiato. Qualcosa che fino ad allora sullo schermo non si era mai visto. La celebrazione grandiosa, tuttavia, non sarà l'unica chiave con cui il cinema muto nazionale guarderà a Dante: dallo sberleffo delle prime comiche (in cui la statua del sommo poeta prendeva a calci un suo emulo poco dotato), alla delicata biografia *Dante e Beatrice* (1913), fino alle pellicole di impronta nazionalista girate in occasione del seicentenario, il cinema muto italiano rielaborerà la materia con modi e temi diversi.

A partire dall'analisi di questi titoli, pur nelle copie incomplete giunte fino a noi, si propone una riflessione sulle forme di adattamento cinematografico dantesco come espressione di modelli differenti di relazione tra masse e tradizione culturale classica in Italia.

PAROLE CHIAVE: cinema muto, film, *Inferno*, Benedetto Croce, Maciste, cultura popolare, Italia.

ABSTRACT:

In Italian popular culture Dante has always had a special role, also due to the fact that he represents “high culture” to a less educated audience: that audience whom intellectuals at the beginning of twentieth century recognised as the natural target of cinema, the new form of entertainment which was starting to be a phenomenon of an immense social importance. The newly-born Italian cinema – born late, but eager to claim its own cultural legitimisation – was immediately inspired by the great classics of literature, theatre, and art, for self-promotional purposes. It could not thus be indifferent to the symbolic value of Dante and his *Commedia*.

The most ambitious example of a “Dantean film” is the visionary *Inferno* (1911), one of the first Italian full-length films, with special effects and breathtaking scenic design. Something that until then had never been seen on screen. However, the grand celebration won't be the only way in which national silent cinema will address the subject: from the mockery of the early comedies (in which the statue of the great poet kicked a less talented imitator), to the delicate biographical film *Dante e Beatrice* (1913), and the nationalist-themed films made for the six-hundredth anniversary, Italian silent cinema would rework the subject matter with different methods and themes.

Starting from the analysis of these films, although in the incomplete copies which have survived, in this essay I will reflect on the forms of “Dantean” film adaptation as expression of different models of relationship between the masses and classic cultural tradition in Italy.

KEYWORDS: silent cinema, film, *Inferno*, Benedetto Croce, Maciste, popular culture, Italy.

Gli studi dedicati al rapporto tra Dante e il cinema sono variegati e in alcuni casi molto stimolanti ma, osservati in una prospettiva più ampia, possono rischiare di apparire un po' dispersivi. D'altra parte, non è facile trovare un “filo rosso” che unisca armoniosamente le produzioni per lo schermo che hanno, in modi diversi, guardato al poeta e al suo immaginario: raffinati film d'autore e “commediacce” anni Settanta, pellicole di genere e sperimentazioni allucinate, blockbuster, documentari, cortometraggi, animazioni, film belli, film indimenticabili e, in più casi di quanto si possa immaginare, film inequivocabilmente brutti.¹

Al di là delle curiosità storico-aneddotiche, è lecito che la comunità scientifica che non fa capo agli specialisti di storia del cinema si chieda quale possa essere il contributo che l'approfondimento di un arcipelago multiforme come il cinema dantesco è in grado di offrire a una riflessione più generale sulla ricezione contemporanea dell'opera e del mito della *Commedia* e del suo autore. Le risposte che è possibile dare a un quesito così strutturale naturalmente sono diverse, ma ne proponiamo qui una che ci sembra particolarmente interessante, se non altro perché chiama in causa un tema chiave nelle politiche culturali del “secolo del cinema” (il Novecento) e non solo.

Dante e la sua opera rappresentano da sempre una icona di quella cultura che una volta, con sprezzo del relativismo, si definiva “alta”. Il cinema invece, nelle sue forme più diffuse, nasce e cresce come industria di spettacolo per sua natura rivolta a un pubblico più vasto possibile. Sulla base di questi presupposti il cinema dantesco, in quanto espressione di una intenzionalità autoriale o produttiva, implica sempre la messa in scena di un modello percepito o auspicato della relazione tra cultura massificata e cultura elitaria. Le pellicole *mainstream*, in particolare, spesso sono fortemente condizionate nella loro struttura dal modello di cultura “alta” che le élite sociali, di cui il più delle volte il sistema produttivo è espres-

¹ Per una filmografia a tema dantesco rimandiamo al sito web a cura di Giuliana Nuvoli: <www.danteilcinema.com>, in costante aggiornamento. Va comunque tenuto presente che compilare un elenco esaustivo di tutti i film che contengono citazioni e rimandi alla *Commedia* e al suo autore è impresa praticamente impossibile.

sione, desidererebbero (consapevolmente o meno) imporre al pubblico di massa. Questo presupposto trova riscontro ancora oggi, ma nei primi decenni del Novecento in Italia era particolarmente impattante sia per motivi sociali (*in primis* il valore di simbolo nazionalista che all'epoca era centrale nella proposta pubblica di Dante) sia per motivi estetici.

Nel Belpaese l'industria cinematografica nacque relativamente tardi: gli storici ne individuano convenzionalmente l'origine con l'uscita della *Presa di Roma* nel 1905, ben dieci anni dopo la famosa proiezione Lumière al Salon Indien.² Malgrado questo avvio tardivo, la nuova produzione si rivelò fin da subito estremamente ambiziosa – o sfacciata, secondo i punti di vista – nel proporsi la conquista di un riconoscimento del cinema come esperienza potenzialmente culturale. Una pretesa tutt'altro che scontata: il cinema di intrattenimento era nato come spettacolo da baraccone e trovava i suoi spettatori di riferimento soprattutto nei proletari e contadini inurbati delle città. La sua legittimazione come espressione culturale e come “scuola di popolo” necessitava soprattutto l'approvazione di quel pubblico borghese che fino ad allora aveva guardato alle proiezioni di immagini in movimento come a uno spettacolo ingenuo e straccione o che, ancora peggio, a quello spettacolo non aveva guardato affatto, ritenendolo indegno persino della propria considerazione. Per raggiungere uno *status* comparabile – non pari, all'epoca sarebbe stato pretendere troppo – a quello delle arti più blasonate, la nuova forma espressiva decise prima di tutto di attingere senza paura e senza ritugno alle loro storie, ai loro personaggi, alle loro immagini. A inizio Novecento, non si contavano le audaci riduzioni per lo schermo di molte tra le più grandi opere della letteratura e del teatro: le invenzioni di Shakespeare, Manzoni, Victor Hugo erano tradotte in vivaci pellicole di un quarto d'ora circa (la durata di proiezione di una bobina), senza troppi complimenti.³ E Dante?

² Il film è stato restaurato nel 1994 da CSC-Cineteca Nazionale di Roma. Sulla sua valenza esemplare cfr. Lasi 2015.

³ Sul tema si rimanda almeno a Gian Piero Brunetta 1991.

Nel catalogo di questi drammi in costume *one-reel* prodotti dal primissimo cinema italiano troviamo anche adattamenti molto liberi ispirati ai personaggi più noti delle storie seconde della *Commedia*: Pia de' Tolomei, il conte Ugolino e soprattutto Francesca da Rimini, la cui triste vicenda era già stata nel frattempo rimasticata dall'immaginario popolare attraverso romanzi, riletture e spettacoli teatrali (D'Annunzio *in primis*).⁴

Ma la *Commedia* nella sua interezza o la biografia del sommo poeta, apparentemente soggetti particolarmente adatti a conquistare l'agognato blasone culturale, erano in realtà materia da trattare con particolare cautela. Perfino i cinematografari di inizio Novecento si rendevano conto che, in Italia, argomenti simili erano carichi di un valore simbolico troppo grande per essere affrontati con leggerezza senza rischiare reazioni controproducenti. Con Dante non si scherza. Ma anche questo, a pensarci bene, non è del tutto vero.

1. IN CONFIDENZA CON DANTE

Nei primi anni del Novecento la comica era un genere di grandissimo successo, in cui quasi sempre i protagonisti venivano rappresentati, prima di tutto, come uomini e donne ossessionati fino allo spasimo dai loro bisogni o dalle loro passioni. Nell'edizione conservata al Museo del Cinema di Torino di *Polidor vuol suicidarsi* (1912) il chiodo fisso del protagonista Ferdinand Guillaume-Polidor sono i suoi debiti insoluti, a tal punto fuori controllo da spingerlo alla tragica decisione di togliersi la vita. Fortunatamente il destino ha in serbo per lui un finale più allegro, ma prima di guadagnare soldi e amore tenterà in svariati modi di portare a termine il suo cupo proposito. Convinto di aver raggiunto l'altro mondo dopo aver provato a impiccarsi al batocchio di un portone, il suo primo ri-

⁴ Tra i primi film italiani dedicati alle storie seconde della *Commedia* ricordiamo: *Francesca da Rimini* (Ugo Falena, 1909), *Pia de' Tolomei* (Mario Caserini, 1908), *Il conte Ugolino* (Giovanni Pastrone, 1909), *Pia de Tolomei* (Gerolamo Lo Savio, 1910). Negli anni Venti uscirono anche *Pia De' Tolomei* (Giovanni Zannini, 1921) e *Francesca da Rimini* (Mario Volpe e Carlo Dalbani, 1922).

ferimento per leggere la supposta realtà ultraterrena sarà proprio Dante: al portiere che si affaccia per rispondere alla chiamata involontaria, domanderà serissimo: «È lei il signor Caronte, incaricato di traghettarmi all'altro mondo?».⁵

Poeta ad ogni costo, invece, è un breve film Cines del 1910.⁶ Anche in questo caso, non si fa eccezione: il poeta del titolo è un nevrotico ossessivo, assillato dall'urgenza di condividere le sue creazioni con malcapitati ascoltatori casuali, a beneficio dei quali declama i suoi versi a ciclo continuo finché i vicini, esasperati, passano alle vie di fatto lanciandolo dritto fuori dalla finestra. Atterrerà proprio davanti a una statua di Dante, riecheggiante nella postura e nell'espressione quella di Piazza dei Signori a Verona. La coincidenza sembrerebbe propizia per un amante della poesia ma persino il sommo poeta non pare apprezzare il suo talento considerando che, mentre lui continua le sue declamazioni, la statua si anima e lo allontana con una pedata. È noto, d'altra parte, come Dante avesse carattere vivace.

Se i primi drammi in costume per lo schermo, almeno nelle intenzioni, avevano ambizioni di “scalata sociale”, le commedie erano invece un genere orgogliosamente popolare. Gli spettatori per cui film di questo genere venivano pensati e prodotti erano operai, monelli, perdigiorno, “soldati e fantesche” (come si diceva allora, sprezzantemente) che tuttavia sapevano riconoscere Dante in un figurante travestito a partire soltanto dal lucco e dalla postura, e a cui anche la figura terribile di «Caron dimonio» doveva suonare familiare, almeno il necessario per poter comprendere il risvolto divertente della sua comparazione con un portiere.

⁵ Le didascalie della copia torinese del film che riportano il riferimento a Caronte, in realtà, non sono coeve all'uscita del film ma afferiscono a una riedizione successiva, probabilmente prodotta nei tardi anni Dieci/primi anni Venti. Lo attesta il marchio «Missioni Don Bosco» che compare sul cartiglio al posto di quello della produzione originale Paquali Film & Co.

⁶ Una copia del film è conservata presso l'archivio del CNC-Archives Françaises du Film di Parigi.

La parodia e la citazione presuppongono una familiarità pregressa con il proprio oggetto, affinché il meccanismo comico funzioni. Se nelle comiche farsesche senza pretese si poteva alludere a Dante e alla sua opera con la disinvoltura che abbiamo descritto, è perché l'uno e l'altra, seppur in forme episodiche e semplificate, appartenevano all'orizzonte di conoscenza di tutti gli italiani. Da questo punto di vista, i film di intrattenimento a tema dantesco, in generale, sono contemporaneamente frutto ed espressione della tradizione secolare che vuole il poeta e i suoi versi rimaneggiati, ripresi e parodiati dalla cultura popolare.⁷

Altrettanto secolare è la diatriba che contrappone chi vede queste forme di rielaborazione come un omaggio alla universalità della grande poesia e chi invece le interpreta come una forma di sfruttamento parassita e poco rispettoso di una delle più alte espressioni della cultura umana.⁸ *Poeta ad ogni costo*, in particolare, ci offre a questo proposito un indizio interessante: nel film Dante non viene solo riconosciuto, ma proposto al pubblico come oggetto di potenziale identificazione. È lui a calciare via il poeta importuno, e nelle comiche, evidentemente, si era chiamati all'empatia col carnefice che tira la pedata, non con la vittima che la riceve, pena il totale fallimento del meccanismo comico. L'empatia, però, presuppone il riconoscimento di una affinità, di una simpatia. Una prova di come, in questo gioco di richiami scherzosi costruito per un pubblico di gente semplice, la citazione dantesca non apparisse tanto come provocazione tesa a umiliare i simboli di un sapere classista tramite lo sberleffo, quanto piuttosto come un riconoscimento affettuoso dell'icona del “Dante popolare”, capace di incarnare agli occhi delle masse la cultura elitaria in chiave familiare ed empatica. Un riconoscimento il cui potenziale, come vedremo, non sfuggirà alla nuova sensibilità novecentesca per le strategie della propaganda.

⁷ Sulle radici di questo persistente successo, cfr. Lino Pertile 2021.

⁸ Antonio Costa (1996: 45-46) identifica come chiavi di lettura del cinema dantesco due “costanti antropologiche” italiane: l'atteggiamento parassitario fintamente reverenziale e quello farsesco e dissacratorio.

2. INFERNO DA RECORD

Al di là delle citazioni estemporanee e della messa in scena delle storie seconde, un cinema ambizioso e agguerrito come la giovane produzione italiana doveva solo affinare un minimo le sue capacità espressive, ma era quasi scontato che prima o poi avrebbe attinto all'autorità della *Commedia* per sferrare un attacco decisivo alla conquista del pubblico borghese, dei suoi spazi (i teatri), dei suoi rituali (le primère a inviti, i libretti di scena), dei suoi riferimenti artistici e letterari.

Il “salto di qualità” lo fece nel 1911 la Milano Films, puntando decisamente alto: quell'anno, dopo una campagna pubblicitaria senza precedenti, fece uscire sugli schermi di tutto il mondo *Inferno* (F. Bertolini, A. Padovan, G. De Liguoro), probabilmente il film esplicitamente dantesco più influente dell'intera storia del cinema italiano e, ancora oggi, uno degli adattamenti cinematografici più fedeli della prima cantica.⁹

La pellicola ebbe quelli che si potrebbero definire nobili natali: nacque con il benestare della Società Dantesca Italiana e tra i ben tre direttori di scena accreditati contava Adolfo Padovan, dantista e collaboratore della Hoepli di Milano, probabilmente la mente trainante dell'operazione. I membri del consiglio di amministrazione della Milano Films, tutti nobili e rappresentanti dell'alta borghesia milanese, evidentemente erano stati in grado di far valere i loro contatti per costruire intorno al progetto la giusta aura istituzionale, anche in ottica di celebrazione nazionalista, come attesta peraltro l'ultima inquadratura prevista per il film ed espunta proprio per motivi di opportunità politica, in cui viene mostrato il monumento di Dante a Trento accompagnato dal verso «Onorate l'altissimo poeta».

Inferno è il film dei record: per la lunghezza, per l'epoca inusitata (più di un'ora), che contribuì notevolmente all'imporsi della formula del lun-

⁹ Il film è visionabile nella copia restaurata dalla Cineteca di Bologna nel 2007 ed è stato edito in home video: *Cento anni fa. Inferno*, dvd con booklet, Bologna, Edizioni Cineteca di Bologna, 2011.

gometraggio nel mondo, per il costo, per ambizione, per il riscontro di personalità di spicco della cultura; lo vide persino Benedetto Croce che non era certo un appassionato di cinema. Il successo fu grande e planetario. Secondo alcuni commenti apparsi sulle riviste statunitensi, fonti da prendere sempre un po' con il beneficio di inventario, la distribuzione della pellicola oltreoceano provocò un boom di vendite delle edizioni dantesche economiche nelle librerie americane.

Si tratta di un film già molto studiato, approfondito e giustamente considerato come uno tra i principali capolavori del cinema muto italiano (Bernardini 1996, Canosa 2007, Gherardi e Lasi 2007);¹⁰ ci limitiamo dunque qui a prendere in considerazione solo un aspetto della sua strategia spettacolare: l'adattamento a diversi livelli di lettura al fine di allargare la gamma di appartenenza sociale dei propri spettatori di riferimento. *Inferno* voleva attirare al cinema borghesi e intellettuali, a cui dichiarava di proporre un'esperienza culturalmente “alta”; al tempo stesso, però, non intendeva certo rinunciare al pubblico popolare, obiettivo di auto-proclamati intenti educativi atti a creare una “cineteca degli italiani” a fini di divulgazione culturale di base. Al cinema, però, questo genere di istanze devono essere sorrette da altrettanto efficaci strategie attrattive. Perché gli spettatori, abituati a godersi in sala le comiche di Cretinetti, nel 1911 corsero in massa ad assistere a una proiezione così lunga e impegnativa, priva dell'*appeal* degli standard narrativi cui erano abituati? Al tempo stesso cosa poteva convincere, per esempio, un professore amante di Dante ad andare ad assistere a uno spettacolo che fino al giorno prima aveva considerato volgare e in cui, a parte l'ausilio delle didascalie, la poesia del sommo poeta era privata della parola?

In generale, *Inferno* concentrò intelligentemente il proprio potere di fascinazione sulla magnificenza degli aspetti visivi, puntando ancora una volta sulla convergenza di riferimenti “alti” e “bassi”.

¹⁰ È di prossima uscita anche Giovanni Lasi, *Inferno della Milano Films. 1911: il primo colossal del cinema italiano* (Lasi i.c.s.).

Gli spettatori più sofisticati, messi a proprio agio dal contesto loro familiare dei teatri eleganti che per l'occasione la produzione di *Inferno* aveva saputo conquistare al cinema, potevano apprezzare in primo luogo l'attenzione posta dagli inscenatori nel mantenere una certa fedeltà al testo. In proposito bisogna tenere conto che la parola dantesca, uscita dalla porta a causa della natura di riproduzione tecnologica del cinema (all'epoca ancora limitata), poteva rientrare facilmente dalla finestra in virtù della sua vocazione performativa: le proiezioni, infatti, erano spesso accompagnate da letture ad alta voce di frammenti scelti del poema, una pratica prevista già in fase di produzione, come attesta la fedeltà letterale al testo nelle *performance* mimiche degli attori che ne interpretano i passi più famosi. Ma l'arma più efficace del film nella battaglia per la conquista di un riconoscimento culturale fu la sua capacità straordinaria di tradurre visivamente l'apparato illustrativo canonico della *Commedia*, cioè, in primo luogo, le già allora famosissime incisioni di Gustave Doré, tanto diffuse da poter essere riconosciute all'impronta da un pubblico decisamente più vasto di quello che aveva effettivamente letto Dante.¹¹

Matilde Serao, in un suo famoso articolo pubblicato su *Il Giorno* in occasione dell'uscita del film, coglie efficacemente l'importanza del lavoro di Doré come elemento di mediazione tra la parola dantesca e gli effetti cinematografici: «[...] E se Gustavo Doré ha scritto, con la matita del disegnatore, il migliore commento grafico al Divino Poema; questa cinematografia ha fatto rivivere l'opera di Doré!» (Serao 1911).

Per funzionare, questo effetto "illustrativo" che permise al film di sfondare il soffitto di vetro del riconoscimento culturale, doveva però fare appello proprio allo strumento espressivo che più di tutti gli altri aveva contribuito al successo del cinema come spettacolo popolare, basato sulla meraviglia che le "attrazioni" visive sapevano provocare nel pubblico: i trucchi ottici. In *Inferno*, Paolo e Francesca volano nell'aere infernale come nelle *féeries* facevano le vedette mascherate da stelle nei cieli di

¹¹ Sull'influenza di Doré nel cinema muto italiano si veda Gailleurd 2011. Per una trattazione più generale dell'iconografia di Doré al cinema cfr. Amendola e Tirino 2016.

cartapesta; Cerbero ricorda i pupazzi fatati delle prime favole su schermo; e Bertrand de Born perde la testa esattamente grazie alla stessa tecnica cui era ricorso Georges Méliès per poter usare la propria come strumento di giocoleria in *Un homme de tête* (1898) e in molti altri suoi film. Gli spettatori meno attrezzati a cogliere le finezze dei riferimenti letterari e iconografici alla *Commedia* in questo modo andando a vedere *Inferno* potevano comunque garantirsi un'ora di spettacolo ricco di attrazioni mozzafiato, di set spettacolari, di masse di comparse seminude che, per quanto non particolarmente eroticizzate nei modi della loro messa in scena, rappresentavano comunque un'esperienza visuale nuova ed eccitante.

La potenza visionaria dell'universo dantesco, in *Inferno*, offre lo spunto per costruire immagini in cui confluiscono in maniera efficace tradizioni iconografiche colte (le tavole di Doré, soprattutto) e modi visuali di intrattenimento popolare (i film a trucchi dei primi anni del cinema), in un equilibrio che supera le logiche della semplice “attrazione” incamerandone le tecniche per approdare non tanto alla narrazione, come avverrà di lì a pochi anni, quanto a un modello di “illustrazione” che affonda le radici nell'idea che il cinema, per essere riconosciuto come arte, non deve cercare una propria specificità ma, al contrario, ibridarsi il più possibile con le tradizioni precedenti.

3. DANTE E BEATRICE (1913): QUANDO BEATRICE CI RIMANE MALE

Inferno aprì la strada allo sdoganamento del sommo poeta per lo schermo, ma la sua natura di film “fuori norma” dal punto di vista espressivo, formale e soprattutto economico lo rendeva un modello difficile da prendere a riferimento, al di là dell'astuta operazione della casa di produzione Helios-Psiche che fece uscire tre film ispirati alle cantiche dantesche tra il 1911-1912, al fine di sfruttare il maestoso *battage* pubblicitario della Milano Films per il proprio titolo (Colonnese Benni 2004).

Due anni dopo l'uscita trionfale di *Inferno*, comunque, fu l'Ambrosio Film a decidere di rigiocare la carta dantesca, sebbene in chiave decisamente più modesta, e affidò a Mario Caserini la direzione artistica di una biografia per immagini del poeta, concentrata soprattutto sugli anni della giovinezza (Dagna 2010).

Il profilo, la figura e persino la personalità di Dante – come abbiamo già avuto modo di ricordare a proposito delle occasionali comparsate sue e dei suoi versi nelle comiche – agli italiani di primo Novecento erano già familiari quanto quelli di nessun'altra personalità che potesse vantare glorie letterarie di qualche importanza. Ciò era dovuto in buona parte alla sua doppia natura di narratore e di personaggio del proprio mondo immaginario: la secolare tradizione iconografica che accompagna il poema ne ha inevitabilmente moltiplicato la rappresentazione, fissando dei canoni che, nel Novecento, trovano il loro tramite più fortunato ancora una volta nelle incisioni di Doré. Ci si potrebbe stupire che un *biopic* dell'Alighieri in Italia non fosse stato girato prima: questa riconoscibilità, unita a una biografia avventurosa e cinengenica (pur con qualche elemento difficile da tradurre in termini audiovisivi, come l'amore stilnovistico), sembrava rendere la vita di Dante un soggetto particolarmente adatto alla riduzione cinematografica. A maggior ragione se si considera che, insieme ai drammi di ispirazione letteraria, le vite di personaggi celebri in Italia erano il secondo genere di riferimento per i primi *one-reel* di alte ambizioni culturali.

Con Dante, però, come già ricordato, bisognava andare cauti: il suo potenziale simbolico era troppo forte per rischiare l'accusa di lesa autorità culturale. All'impresa occorreva quantomeno un metraggio superiore a quello dei film da un rullo e un direttore di scena che non prestasse troppo il fianco alle accuse di sfruttamento ignorante.

Anche *Dante e Beatrice* vuole intercettare un gusto inteso come raffinato ma, spostando l'attenzione dalla *Commedia* alla *Vita nova*: il riferimento alle incisioni di Doré cede spazio al dantismo un po' estenuato di sapore preraffaellita. Alcune sequenze citano in maniera esplicita opere

all'epoca di discreta fama quali *Dante and Beatrice* di Henry Holiday (1882-1884) e *Dante's Dream at the Time of the Death of Beatrice* di Dante Gabriele Rossetti (1856), ma in verità nel film quasi ogni scena risulta organizzata con una attenzione speciale all'armonia formale, richiamando a una sorta di atmosfera visuale che guarda in primo luogo a Rossetti. Anche se non vengono citate esplicitamente, per esempio, è evidente che Caserini aveva ben presenti opere come *Giotto Painting the Portrait of Dante* (1852) o *The Salutation of Beatrice* (1859). C'è da sospettare che persino una trovata all'apparenza squisitamente cinematografica come la tripartizione dello schermo, utilizzata in una scena tesa a raffigurare l'unione mistica tra Beatrice in preghiera e Dante intento alla creazione letteraria, sia in realtà ispirata alla struttura dei trittici del pittore inglese.

Nelle pagine pubblicitarie comparse su *La vita cinematografica*, la fedeltà alle fonti storiche viene chiamata esplicitamente a garante delle pretese culturali ed educative della pellicola:

Accingendoci alla ricostruzione di avvenimenti così gloriosi, noi abbiamo messo ogni cura perché l'opera riuscisse in ogni parte, non solo commovente e appassionante, come dai fatti era richiesto, ma nobile altresì e fedelissima, tanto che si accordasse in armonia colla verità storica.¹²

Abbiamo oggi la fortuna di poter verificare, almeno in parte, questa autocertificata fedeltà alle fonti, grazie alla bella copia di *Dante e Beatrice* giunta fino a noi, anche se purtroppo in versione inglese.¹³ L'inizio del film lascia bene sperare: vediamo Dante studiare Virgilio presso Brunetto Latini, esaltarsi al saluto di Beatrice e trovare grazie a lei l'ispirazione. Da qui in poi, però, il racconto prende una piega meno canonica: Dante e Beatrice si fidanzano (per quanto castamente, naturalmente), lui deve par-

¹² “Dante e Beatrice” (inserto pubblicitario), *La vita cinematografica*, 3 (1913), p. 47.

¹³ Il film è visionabile nella copia restaurata nel 2007 dalla Cineteca Italiana di Milano e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino.

tire per la guerra e così, approfittando della separazione dei due innamorati, il perfido Simone De Bardi riesce a convincere il padre di Beatrice a concedergli la figlia in sposa. Il film, in breve, riconduce la vicenda nei rodati binari del melodramma di gelosia. Come abbiamo già ricordato, d'altra parte, il Dolce Stil Novo è poco cinegenico e tutto sommato anche poco in linea con la morale di primo Novecento, considerando che spesso la donna vagheggiata era moglie di qualcun altro.

La sequenza, che potrebbe risultare maggiormente destabilizzante per uno spettatore troppo affezionato alle fonti, rappresenta l'incontro tra i due protagonisti dopo il ritorno di lui dalla guerra. Ci si trova su un lungofiume che con un po' di fantasia possiamo identificare con l'Arno della Firenze del Trecento (anche se all'orizzonte si riconosce il profilo di una città decisamente più contemporanea), lo stesso luogo in cui Beatrice aveva salutato Dante per la prima volta, provocandogli estasi di beatitudine. Stavolta, però, le parti si sono invertite: lei sosta su un ponticello mentre è lui a procedere da fondo campo, in compagnia dell'amante del momento. Quando i loro sguardi si incontrano appare chiaro che il saluto, gesto rituale tanto carico di significati simbolici, è negato da lui a lei, non viceversa. Dante, nel suo orgoglio di innamorato ferito, crede Beatrice colpevole di incostanza e si vendica ignorandola. Beatrice ci rimane male.

L'episodio colpisce perché, al di là della fedeltà agli eventi della vita del poeta riportati dalla tradizione, sembra tradire il ruolo allegorico fondamentale che Beatrice ricopre nel complesso sistema dantesco: da figura di mediazione tra umano e divino viene ricondotta al *cliché* della innocente perseguitata. Forse fu ritenuto umiliante, per il genio tutelare dell'onore nazionale, venire rappresentato mentre smania per una ragazza, per quanto angelicata, che gli nega il saluto. Sta di fatto che la storia dell'eroina senza macchia condannata per una colpa non commessa o commessa suo malgrado era probabilmente una formula troppo amata dal cinema di quegli anni perché si evitasse di sfruttarla anche in un tanto inopportuno contesto.

In ogni caso, già all'epoca queste così sfacciate libertà di adattamento non sfuggirono a critiche acri. Scrive il Rondone su *La vita cinematografica*:

Non abbiamo assistito che ad una rappresentazione assolutamente inverosimile, e che in certi punti tocca i confini della parodia. [...] Quali ragioni ispirarono la creazione di questa pellicola? Forse la popolarità del nome del grande poeta?... Perché allora non seguire il vero episodio storico? (*Il rondone* 1913)

La domanda dell'articolaista non è solo retorica e vale la pena di riprenderla: perché in un film dalle chiare pretese artistiche, che si vantava nelle pubblicità di aver rispettato alla lettera la fedeltà alla realtà storica e che palesemente in alcune scene rivela una particolare sensibilità di messa in scena, si fanno poi scelte così palesemente in contrasto con le fonti anche più note?

Possiamo certo ipotizzare motivi di semplificazione espressiva e di pregiudizio sociale rispetto alla rappresentazione del femminile, ma qui la contraddizione tra intenti dichiarati e realizzazione è così evidente che queste ragioni non ci appaiono sufficienti. La nostra ipotesi è che il cinema si concedesse queste inesplicabili libertà perché la fedeltà che si proponeva di mantenere era una fedeltà “illustrativa” più che sostanziale. Non ci si aspettava che gli spettatori, neppure quelli borghesi, padroneggiassero davvero la *Vita nova* e dunque non era così importante che il racconto ne seguisse le fila. Quello che il pubblico era invitato a ritrovare sullo schermo era piuttosto la fedeltà all'iconografia dei libri illustrati, delle cartoline, dei dipinti alla moda. Il *côté midcult* all'opera dantesca, diremmo oggi.

Dati questi presupposti, verrebbe da pensare che non fosse l'acculturamento del popolo quello che la borghesia piemontese, di cui la produzione Ambrosio Film era espressione, voleva davvero. Forse quello che si auspicava era piuttosto l'adesione emozionale della “massa” al riconoscimento di Dante Alighieri come simbolo di uomo geniale, integerrimo

e perseguitato dalla sfortuna che doveva, nel migliore dei casi, spronare all'esempio, nel peggiore, alimentare sentimenti di orgoglio nazionalista.

4. FILM BIOGRAFICI DEL 1921/1922: IL PROBLEMA GEMMA

Persino l'orgoglio nazionalista, tuttavia, con il passare degli anni, iniziò a richiedere una più attenta cura filologica, almeno formale. Il seicentenario dantesco del 1921 cadde in un periodo di gravissima crisi dell'industria cinematografica italiana, ma malgrado questo (o forse proprio per questo) ben due case di produzione si organizzarono per sfruttare l'occasione mettendo in cantiere ambiziosissime pellicole a tema. Si tratta di *La mirabile visione* (1921), concepito da Fausto Salvatori «con occhio guelfo e con cuore ghibellino» (Mattozzi 1921) e diretto da Caramba (Luigi Sapelli) per la romana Tespi Film, e di *Dante nella vita dei tempi suoi* (Domenico Gaido, 1922), edito dalla effimera ma ambiziosa VIS di Firenze e destinato per problemi produttivi a mancare l'anniversario, ottenendo il visto di censura solo nel 1922.

Nell'Italia del primo, tormentato dopoguerra, la pretesa di inscenare Dante per lo schermo era destinata a scaldare gli animi ancora più acerbamente che negli anni precedenti. Prova ne sia la polemica intercorsa tra Benedetto Croce e lo sceneggiatore Valentino Soldani, proprio in occasione del seicentesimo anniversario dantesco: il primo, all'epoca Ministro della Pubblica Istruzione (seppur in bilico: il governo cadde nel luglio di quello stesso anno), aveva negato un cospicuo finanziamento al progetto di celebrazioni fiorentine del poeta nazionale che nel programma prevedeva anche la proposta di sfruttare il cinema per comunicare Dante «al popolo e ai fanciulli». ¹⁴ In una intervista su *Il Nuovo Giornale*, sollecitato in proposito, il filosofo perde inaspettatamente il suo *aplomb* e sbotta: «Dante? Il poeta della interiorità e sublimità morale ridotto a spettacolo per cinematografari? Lo stato non può promuovere mascherate e

¹⁴ L'espressione è riportata dallo stesso Croce per descrivere i modi in cui le iniziative in programma gli erano state proposte (Rocco 1920).

carnevali» (Rocco 1920). A questo sfogo risponde piccato dalle pagine di *Kines* Valentino Soldani, drammaturgo e giornalista ma anche volenteroso sceneggiatore di *Dante nella vita dei tempi suoi*, proprio la pellicola cui era stato negato il contributo ministeriale. Comprensibilmente punto sul vivo dalle posizioni di Croce, attacca il Ministro accusandolo di elitarismo, debolezza particolarmente grave in un rappresentante dello Stato giacché: «Bisogna conoscere l'anima del popolo che si intende amministrare» (Soldani 1920).

I due film, oggi disponibili in copie restaurate per quanto significativamente lacunose rispetto alla versione proiettata all'epoca della loro uscita, pur con differenze anche significative condividono una struttura e uno spirito comune.¹⁵ In primo luogo, scelgono di non addentrarsi nel terreno rischioso dell'adattamento diretto della *Commedia*. Per quanto in dieci anni il cinema fosse cambiato radicalmente, il film del 1911 rimaneva ancora un termine di confronto temibile e, soprattutto, il clima culturale dell'epoca suggeriva di optare per narrazioni che proponessero sì Dante quale elemento centrale del racconto, ma nei panni del coraggioso patriota più che in quelli del pellegrino-osservatore in crisi di coscienza. Anche perché, come attesta la citazione mazziniana in esergo alla brochure del film romano, «La severa immagine del Poeta governa tuttavia i fatti delle generazioni d'Italia»¹⁶ e, si intende, in quel momento le nuove generazioni italiane dovevano dimostrare in primo luogo amore di patria. La struttura dei film è dunque quella del racconto biografico, concen-

¹⁵ *La mirabile visione* è stato restaurato in digitale nel 2016 dal CNC-Archives Françaises du Film di Parigi in collaborazione con CSC-Cineteca Nazionale di Roma; la copia ha una durata di 124' sui 176' della versione presentata in censura nel 1921 (2835 m. su 4026 m., durate calcolate a 20 fps). *Dante nella vita dei tempi suoi* esiste in una versione restaurata dalla Cineteca di Bologna; la copia ha una durata di 94' sui 177' della versione presentata in censura nel 1922 (1930 m. sui 3645 m., durate calcolate a 18 fps).

¹⁶ *La mirabile visione. Rappresentazione storica del secolo 14. di Nostro Signore in due parti, di Fausto Salvatori, diresse ed animò la visione Caramba*, Roma, Società Editoriale Cinematografica, Società anonima "Tepsi Film", [1921], Coll. Biblioteca Luigi Chiarini del CSC-Cineteca Nazionale di Roma.

trato sugli eventi della vita politica del poeta e innervato da riferimenti storici o di fantasia che richiamano, anche visivamente, i personaggi e le invenzioni più famose dell'opera dantesca. Ecco dunque che ne *La mirabile visione*, per esempio, nel corso del suo pellegrinaggio il poeta ritrova e libera Guelfetto, figlio di Ugolino gettato in carcere da bambino e li abbandonato, pretesto per introdurre il racconto tragico sulla famiglia Della Gherardesca; o ecco invece che Coronella dei Lottarighi, protagonista di fantasia di *Dante nella vita dei tempi suoi*, dopo aver vissuto in odore di paradiso, come Piccarda Donati muore assassinata dal marito come una qualunque Francesca da Rimini anche se, in linea con il già ricordato gusto del cinema italiano per le donne angeliche accusate ingiustamente di tradimento, stavolta i sospetti del consorte sono completamente infondati.

Lo spirito e l'atmosfera di entrambi i film sono seri, serissimi, quasi teatrali, dettati probabilmente dal timore paralizzante di incorrere in qualche "scivolone" interpretabile come scarsamente rispettoso del poeta nazionale.¹⁷ Questo irrigidimento espressivo ebbe probabilmente una parte significativa nello scarso riscontro di pubblico: la farraginosità non agevolò infatti la fruizione dei due film, ancora una volta fuori formato per lunghezza e ambizione ma stavolta non supportati da un sufficiente senso del meraviglioso cinematografico, malgrado la cura ancora oggi ammirabile posta nella ricostruzione degli ambienti e dei costumi. Anche

¹⁷ Coronella è interpretata da Diana Karenne, una delle più note dive del tempo che nel film fa coppia con Amleto Novelli, altro attore amatissimo dal pubblico. È evidente l'intenzione di Soldani e di Gaido di affidare a questi due personaggi di fantasia il compito di mandare avanti l'azione del film, relegando Dante a personaggio di sfondo, troppo autorevole, forse, per venire davvero coinvolto dalle trame avventurose e passionali. L'analisi della sceneggiatura del film dimostra tuttavia che, nelle intenzioni di Soldani, le vicende del poeta dovevano occupare una parte più consistente del racconto (Valentino Soldani, *Dante nella vita dei tempi suoi*, sceneggiatura, Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma [S11.01]). Non è però a oggi possibile capire quanto le differenze tra copia e sceneggiatura siano da addebitare a scelte volontarie di messa in scena e quanto alle lacune dei riferimenti utilizzati nel restauro.

se *La mirabile visione* andò un po' meglio di *Dante nella vita dei tempi suoi*, nessuno dei due poté considerarsi un successo.

Nella complessa struttura narrativa dei film, comunque, salta all'occhio una particolarità curiosa: il ruolo decisamente ridimensionato di Beatrice Portinari a fronte di un inaspettato protagonismo di Gemma Donati, moglie legittima solitamente abbastanza poco considerata, qui raffigurata invece come compagna amatissima e coraggiosa, cui il consorte ripensa con struggente nostalgia. Il film fiorentino, almeno nella copia che oggi possiamo visionare, rappresenta Beatrice in poche scene, perlopiù come visione fantasmatica atta a ispirare le fatiche letterarie del poeta.¹⁸ Le didascalie fanno anche bene attenzione, nell'evidente tentativo di risparmiare a Dante sospetti di incostanza, a specificare che Dante incontra e sposa la moglie solo dopo la morte della sua giovane musa mistica. In *La mirabile visione* poi, l'unica Beatrice che appare nella lunga prima parte, dedicata alla vita di Dante, è la figlia del poeta (che tra l'altro nella realtà storica scelse tale nome solo dopo aver preso il velo), mentre la giovane Portinari è relegata in un breve capitolo della seconda parte, quello dedicato alle creazioni letterarie dantesche, insieme agli immancabili Ugo lino e Francesca.¹⁹ Un *escamotage*, quest'ultimo, che permette di ovviare a due difficoltà allo stesso tempo: se la donna angelo è solo un altissimo simbolo creato dal genio letterario, si risolve il problema della narrazione di un amore troppo poco concreto per essere cinematografato e al tempo stesso ci si libera del complicato dovere di spiegare alle masse, che almeno sulla carta avrebbero dovuto accorrere a vedere il film, come mai Dante, regolarmente sposato e padre di famiglia, passò tutta la vita a can-

¹⁸ Anche in questo caso la sceneggiatura di Soldani concede uno spazio leggermente maggiore a Beatrice e alle sue interazioni con Dante rispetto alla copia del film.

¹⁹ Il film è diviso in due parti. La prima, *Vita Dantis*, è dedicata alla biografia del poeta, con una attenzione speciale alle sue vicissitudini politiche; la seconda, intitolata astutamente *Visioni di vita e di poesia* per non relegare esplicitamente Beatrice nel novero dei personaggi di fantasia, è a sua volta divisa in tre episodi che, negli anni successivi alla prima uscita del film, furono distribuiti anche autonomamente: *Amor mi mosse. Rappresentazioni della Vita Nova*, *Anime crudeli. La tragedia dell'odio. Il conte Ugolino*, *Anime affannate. La tragedia dell'amore. Paolo e Francesca*.

tare il suo amore per un'altra, per di più senza fare mai in tutta la sua opera il nome della legittima consorte. Una circostanza che certo gli studiosi potevano contestualizzare ma che, evidentemente, non veniva considerata troppo adatta a essere diffusa tra i soliti "soldati e fantesche". In questo senso, l'esistenza di Gemma Donati, per il cinema *mainstream* a vocazione biografica, a quell'epoca rappresentava un problema.

Questo dettaglio tocca, insomma, un altro nervo scoperto nella decennale utopia del cinema "scuola del popolo": in quanto mezzo di comunicazione di massa, all'arte dello schermo si imponeva (e ancora si impone, seppur su temi diversi) molta meno libertà di deragliamento dalla morale corrente di quanto sia uso concederne, per esempio, a letteratura, teatro o pittura. Il presupposto è, evidentemente, che il popolofanciullo debba essere preservato dalla rappresentazione di idee e situazioni che potrebbero turbarne la supposta fiducia nello *status quo*, con conseguenze imprevedibili.

5. BOTTE ALL'INFERNO

A pochi anni dall'avvento del sonoro, infine, all'inferno ci finirà *Maciste*. *Maciste all'inferno* (Guido Brignone, 1926)²⁰ può considerarsi una delle pellicole mute ispirate alla *Commedia* ancora oggi di maggior successo, soprattutto per il tributo che gli rese Federico Fellini ricordandolo come il film che lo aveva stregato da bambino e che per tutta la vita aveva tentato di rifare.

Nessun dubbio rispetto a come si costruisca in questo caso il processo di identificazione: lo spettatore sarà chiamato a tifare senza remore per il gigante buono e a simpatizzare con la reazione assai poco canonica ma molto umana che quest'ultimo manifesta davanti ai tormenti cui sono sottoposte le anime perse. Troppo abituato ad aiutare gli oppressi in terra, ve-

²⁰ Il film è disponibile nella versione restaurata nel 2009 dalla Fondazione Cineteca di Bologna e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, in cui sono state reintegrate didascalie italiane con i testi originali.

dendo uomini inermi frustati e bruciati da fiamme vive, Maciste non si limita a commuoversi come il divin poeta ma prende le difese dei dannati con la consueta energia: getta i diavoli tormentatori nei sepolcri infuocati, si fa carico dei pesanti massi per alleggerire la fatica di avari e prodighi, non esita a fare baruffa con i guardiani infernali. Una reazione che segna, probabilmente inconsapevolmente, la presa di distanza da uno degli assiomi della costruzione dantesca più difficili da accettare per le logiche del cinema popolare: l'ineluttabilità del castigo non solo per chi si è totalmente votato al male, ma anche per coloro che non seppero redimersi ma che, sotto altri aspetti, appaiono degni di simpatia e comprensione. Si intende comunque che questa volta, caso unico nella filmografia macistiana, neppure lo sforzo del gigante più amato dagli italiani riuscirà a liberare i suoi protetti dalle loro sofferenze.

Non che il film si perda troppo in riflessioni sul male e sul tema del castigo. Con il suo generoso tentativo Maciste non sarà riuscito ad alleggerire le pene eterne, ma in compenso conquista l'ammirazione divertita di Luciferina, diavolessa sexy e improbabile emula di Virgilio, in quanto accompagnatrice dell'eroe in questo giro turistico infernale.

La scenografia lussureggiante è ancora una volta debitrice di Gustave Doré, imprescindibile *cliché* iconografico del cinema infernale, mentre le didascalie che alludono alle sequenze d'oltretomba sono in rima e traboccano di citazioni semi-letterali e di giochi di parole ispirati alle terzine del poema che ancora una volta il pubblico era chiamato a riconoscere e ricontestualizzare.²¹ Al di là delle citazioni, comunque, l'inferno da varietà di questa "fantasticheria" è evidentemente costruito sulla base delle esigenze dello spettacolo di massa: la ricostruzione punta tutto sulla spettacolarità delle scenografie e sull'evocazione di un femminile infernale sfacciatamente sensuale.

²¹ Tra i molti esempi possibili, il più emblematico è quando, indeciso se cedere alle seduzioni di Proserpina, Maciste viene descritto come colui che è «tra color che stan sospesi» fino a che «poscia più che il timor potè il digiuno».

L'intreccio di *Maciste all'inferno* lavora su diversi livelli. Mentre sulla terra si dipana un flebile intrigo romantico a difesa della morale, nell'oltretomba si tramano più complessi intrighi politici. Maciste, arrivato nel mondo dei dannati praticamente per caso, una volta ambientatosi, seda con la violenza le trame politiche dell'agitatore Barbariccia, gregario invidioso che cerca di aizzare contro l'autorità legittima di re Plutone i "diavoli sfruttati". La rappresentazione di un uomo forte che funge da garante alla legittimità di un potere troppo debole per autosostenersi contro spinte socialiste vuole evidentemente riecheggiare in modo fin troppo palese la situazione politica dell'Italia di allora. La figura di Maciste, nata come eroe popolare, quasi proletario, diventa la controfigura fantasmatica di Mussolini.²²

Dante e Maciste, icone di mondi che non potrebbero apparire più distanti, in quegli anni condividono in fondo un destino comune: la loro popolarità, la loro familiarità con il pubblico di massa, pur con le dovute differenze, li ha individuati come soggetti dall'alto potenziale propagandistico, innestando per entrambi un processo di fascistizzazione simbolica coniugata, rispettivamente, in senso nazionalista e in chiave di machismo antiparlamentare e legittimista.

Il cinema – dispositivo di natura ambigua, al tempo stesso oggetto e soggetto di manipolazione sociale – si fa così, ancora una volta, agente e specchio delle complesse relazioni sociali del proprio tempo. Un doppio movimento che, in fondo, è ancora oggi parte non indifferente del suo potere di attrazione.

²² Sulla relazione complessa tra il personaggio di Maciste e la figura pubblica di Mussolini cfr. Lotti 2019.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMENDOLA, A. e TIRINO, M. (2016): *Il filtro di Dante. L'impronta di Gustave Doré dal cinema muto al digitale*, «Dante e l'arte» 3, pp. 11-38.
- BERNARDINI, A. (1996): *I film dall'“Inferno” dantesco nel cinema muto italiano*, in *Dante nel Cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, pp. 29-33.
- BRUNETTA, G.P. (1991): *Filogenesi artistica e letteraria del primo cinema italiano*, in *Sperduti nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, a cura di R. Renzi, Bologna, Cappelli, pp. 7-21.
- CANOSA, M. (2007): *La celluloido e il bronzo. Un monumento a Dante: l'“Inferno” della Milano Films*, «Cinegrafie» 20, pp. 360-383.
- COLONNESE BENNI, V. (2004): *The Helios-Psiche Dante Trilogy*, in *Dante, Cinema & Television*, a cura di A. Iannucci, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, pp. 51-73.
- COSTA, A. (1996): *L'inferno rivisitato*, in *Dante nel cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna, Longo, pp. 45-57.
- DAGNA, S. (2010): *A vita nuova: “Dante e Beatrice” di Mario Caserini*, «Immagine» 2, pp. 33-53.
- GAILLEURD, C. (2011): *L'iconographie dantesque aux origines du cinéma italien*, «Double Jeu. Théâtre/Cinéma» 8, pp. 51-68.
- LASI, G. (2015): *La presa di Roma. 20 settembre 1870 (Filoteo Alberini, 1905). La nascita di una nazione*, Milano-Udine, Mimesis.
- LASI, G. (i.c.s.), *Inferno della Milano Films. 1911: il primo colossal del cinema italiano*, Milano-Udine, Mimesis.
- LASI, G. e GHERARDI, D. (2007): *L'“Inferno”: Grandioso Film d'Arte della Milano Films*, «Cinegrafie» 20, pp. 313-330.
- LOTTI, D. (2019): *1924: Maciste pro o contro Mussolini? Corrispondenze tra divismo cinematografico e potere politico*, in *Cinema e identità*

italiana, a cura di S. Parigi, C. Uva e V. Zagarrio, Roma, Roma Tre Press, pp. 653-660.

MATTOZZI, R. (1921): “*La mirabile visione*” *alla Tespi Film*, «Rassegna generale della cinematografia» 20, p. 20.

PERTILE, L. (2021): *Dante popolare*, Ravenna, Longo.

ROCCO, R. (1920): *Il concorso dello Stato per il centenario dantesco (Nostra intervista con il Ministro della P.I.)*, «Il nuovo giornale», 8 agosto 1920, ritaglio conservato in Patrimonio dell’Archivio Storico Senato della Repubblica, Fondazione Croce, 2 Miscellanea di scritti concernenti B. Croce, 21 Scritti concernenti B. Croce. Ministero della P. I., vol. V.

IL RONDONE (1913): *Dante e Beatrice*, «La vita cinematografica», 15 aprile 1913, estratto riportato in «Bianco e nero. Il cinema muto italiano 1913. Prima parte» 1-2 (1993), p. 154.

SERAO, M. (1911), «Il Giorno», 2 marzo 1911, p. 3.

SOLDANI, V. (1920): *La polemica per il Dante*, «Kines», 26 agosto 1920, p. 98.