

# Moralizzare il capitale: *Dante's Inferno* di Henry Otto

Edoardo Ripari  
Università di Bologna  
edoardo.ripari2@unibo.it



---

## Riassunto

Queste pagine intendono esplorare il grande successo del dimenticato film *Dante's Inferno* diretto da Henry Otto nel 1924, e sottolineare come è stato influenzato l'influsso da una parte dal peculiare dantismo di Ralph Waldo Emerson e, dall'altra, dal sentimentalismo popolare del racconto di Dickens, *A Christmas Carol*.

**Parole chiave:** *Dante's Inferno* nel cinema muto; Dante in America; Ralph Waldo Emerson; Dickens.

---

## Abstract

These pages aim to explore the large fortune of the forgotten film *Dante's Inferno* directed in 1924 by Henry Otto. It underlines how it is influenced, on one side by the peculiar dantism by Ralph Waldo Emerson and, on the other by the populist sentimentalism of Dickens' novel *A Christmas Carol*.

**Key words:** *Dante's Inferno* in silent movies; Dante in America; Ralph Waldo Emerson; Dickens.

La fortuna di Dante al cinema si basa su un assunto paradossale: il “cieco carcere” infernale è infatti privo di una componente essenziale all’immagine, la luce; al contrario la terza cantica, tutta luce, sfugge a ogni tentativo di visualizzazione. Il *Purgatorio* sarebbe dunque l’unico mondo in grado di restare impresso su pellicola, laddove *Inferno* e *Paradiso* rendono visibili personaggi e dettagliate geografie solo attraverso la forza del *logos* (ma si pensi anche al “visibile parlare” di *Pg.* X 95). E nondimeno il poema visionario ha sempre suggerito una visione del poema, al punto che la *Commedia*, coi suoi personaggi e motivi, costituisce sin dalla nascita del cinematografo un bagaglio da cui attingere una sorgente attraverso cui sperimentare, fornendo spunti, suggestioni e materiali per adattamenti di ogni sorta (Cfr. Brunetta 1996: 17-20).

Dante giunge al cinema statunitense nel 1907: *Two Brothers* di William V. Ranous, prodotto dalla Vitagraph, riassume in poco più di 16 minuti quanto leggiamo in *If.* V 88-138, integrandolo con la *Francesca da Rimini* di Lawrence Barrett (1870). Il breve film anticipa di un anno il più celebre *The Two Brothers* di James Stuart Balckton (noto in Italia col titolo *Lancillotto dei Malatesta*), che pure, secondo il divismo di quella stagione, sembra ispirarsi alla tournée newyorkese di Eleonora Duse del 1902, quando la diva aveva portato sulle scene la *Francesca da Rimini* di Gabriele D’Annunzio. Non possiamo ancora parlare, certo, di cinema dantesco: occorrerà aspettare qualche anno per vedere la prima cantica della *Commedia* sul grande schermo. Ma l’attesa non lascerà delusi gli spettatori europei e americani: quando, nel 1911, esce *L’inferno* di Adolfo Padovan, Francesco Bertolini e Giuseppe De Liguoro della Milano Films, il pubblico statunitense accoglie la pellicola come “the most wonderful moving picture yet produced without exception”.<sup>1</sup> La campagna promozionale del film condotta in Italia dal produttore Gustavo Lombardo, tuttavia, ha fatto sì che, pochi mesi prima, uscisse un altro *Inferno*, più breve e meno ambizioso, prodotto dalla Helios Film e diretto da Giuseppe Berardi e Arturo Busnengo: le approvazioni ricevute dal modesto prodotto costringono Lombardo ad avvertire per tempo gli spettatori d’oltreoceano di stare attenti alle frodi (“beware of fraud”) e di guardarsi da ogni scadente imitazione (“shoddy imitation”). Anche Stephen Bush, dalle colonne di *The Moving Picture World*, rincara la dose, definendo il film della Helios “a clumsy imitation” del magnifico prodotto della Milano Films.<sup>2</sup> Eppure, rivalità a parte, le due opere

1. *The Moving Picture World (MPW)* XII: 779. Sul successo del film si veda Bernardini 1985: 108-11; sulla sua ricezione negli Stati Uniti si vedano Bordwell-Staiger-Thompson 1985: 100, 131-133 e Havelly 2012: 353-371. Per la fortuna del film in Francia: “*L’Enfer et les Amis de Dante*”, *Ciné-Journal* 1911: 5. In Inghilterra si occupò in più occasioni dell’*Inferno* *The Bioscope* 1912.
2. *MPW*, XI: 23. Sull’intera vicenda ha ricordato Mereghetti (Mereghetti 2004: 33): “Sembra la storia di Davide e Golia. Da una parte una grande casa di produzione cinematografica che impiega tre anni per lanciare sul mercato un colossal come fino ad allora non si era mai visto. Dall’altra una piccola società di provincia, che brucia sul tempo la concorrenza

‘infernali’ conquistano gli spettatori americani, al punto che un articolista si compiace che il grande pubblico abbia finalmente conosciuto Dante, prima noto solo a pochi o lasciato negli scaffali impolverati di qualche libreria: gli studenti, finita la lettura del poema e visionatane la riduzione cinematografica, avrebbero voluto tornare al cinematografo per assistere anche all’adattamento delle altre due cantiche.<sup>3</sup> A captare il desiderio, questa volta, è la Helios Film, che sul finire del 1911 realizza una versione del *Purgatorio*, mentre, di lì a breve, la Psiche Film incomincia le riprese del *Paradiso*. Ancora una volta, come testimonia Stephen Bush, gli Stati Uniti accolgono i nuovi prodotti con entusiasmo: alcune scene del *Purgatorio* sarebbero state addirittura superiori a molte dell’*Inferno* milanese. Il cambiamento radicale del *Paradiso*, film tanto diverso che a stento si poteva credere che fosse stato realizzato negli stessi mesi, non è certo dovuto alla scarsa qualità dell’opera, anzi: i registi hanno mostrato capacità persino maggiori, e le differenze profonde vanno additate alla diversità delle due cantiche dantesche, l’una così terrena, l’altra invece di travolgente vastità (“overwhelming magnitude”), e tanto astratta da costringere i *metteurs-en-scène* a un ingente lavoro di ricostruzioni in studio. L’arduo compito è stato condotto a termine con sicurezza (“boldness”) e con un coraggio degno di ammirazione.<sup>4</sup>

Quando tuttavia torneranno a realizzare film ispirati al grande poema “al quale ha posto mano e cielo e terra”, gli Stati Uniti, pur restando fedeli alle modalità rappresentative e visive dell’immaginario infernale dei precedenti italiani, daranno una lettura di Dante volta a privilegiare la lezione morale del poema. L’interpretazione della *Commedia*, e dell’*Inferno* in particolare, quale grande *exemplum* sembra anzi essere una peculiarità della cinematografia angloamericana per cui peccatori, peccati e punizioni, esemplificazioni del male compiuto, svolgono essenzialmente una funzione moralizzatrice (Wagstaff 96: 35-43). Ne fa fede il *Dante's Inferno* diretto da Henry Otto e prodotto dalla Fox nel 1924, film che significativamente sfrutta ciò che appare più consustanziale all’arte cinematografica – la possibilità di vedere la ‘visione’ – per illustrare la redenzione dal peccato del protagonista attraverso un sogno infernale suscitato dalla lettura della prima cantica. Che quest’ultima assuma la funzione di ‘moralizzare’ il capitale sembra una diretta conseguenza del dantismo di inizio Novecento nella terra del capitalismo avanzato.<sup>5</sup>

invade il mercato con un film di argomento analogo, ovviamente meno costoso e ambizioso, ma capace di conquistare le platee di mezzo mondo [...]: un film molto più corto, molto più economico (ottomila lire di budget dichiarato), ma capace di arrivare prima sul mercato e quindi di sfruttare l’attesa creata dai concorrenti”.

3. Cfr. l’articolo anonimo “Purgatory and Paradise...”, *MPW*, XII: 31.

4. *MPW*, XII: 31. Poco sappiamo dei film *Purgatorio* e *Paradiso*, oggi perduti. Per le scarse notizie in nostro possesso e riferimenti bibliografici, si veda Colonnese Benni (Colonnese Benni 2004: 51-73). Rimando anche a Ripari (Ripari 2015: 66-69).

5. Osserva a questo proposito Iannucci (Iannucci 2004: 8-10 *passim*): “The main concern of the film is morality. For the film is not so much interested in the Dantean material for its

Sebbene sia difficile stabilire una relazione immediata tra *Dante's Inferno* e tale background,<sup>6</sup> cercheremo, nelle pagine che seguono, di suggerire come il regista Otto e gli sceneggiatori Cyrus Wood e Edmund Goulding abbiano subito l'influsso di un milieu culturale che da un lato fa capo al padre del dantismo americano Ralph Waldo Emerson e dall'altro recupera una tradizione 'morale', populistica e sentimentale di stampo dickensiano.

Protagonista di *Dante's Inferno* è Mortimer Judd, spietato miliardario che maltratta la moglie malata e ostacola l'amore del figlio Ernest per l'infermiera della madre. Le speculazioni finanziarie di Mortimer portano alla disperazione Eugene Craig, e quando Judd rifiuta di aiutare la sua vittima ("I cut 'help' out of my vocabulary twenty years ago, and it has paid me pretty well", è il motto del capitalista), Eugene decide di togliersi la vita; non prima, però, di aver fatto recapitare all'uomo causa della sua rovina una maledizione scritta sul frontespizio di una *Divina Commedia*:

If there is a Hell  
Think my curse  
Will take you there!

Dalle didascalie del film che accompagnano le scene infernali, comprendiamo che il volume è la traduzione dantesca di Henry Francis Cary (1772-1844), apparsa in Inghilterra in tre volumetti nel 1814 col titolo *The Vision*. Difficile dire con certezza perché, tra le possibili traduzioni dell'*Inferno* a disposizione, gli sceneggiatori del film abbiano scelto proprio questa. Forse le ragioni vanno semplicemente cercate nelle origini inglesi di Edmund Goulding, sceneggiatore delle scene infernali, nativo del Middlesex e naturalizzato statunitense nel 1921. D'altro canto è impossibile negare il ruolo di primo piano che la traduzione di Cary ha avuto, sin dalla sua ristampa del 1822, negli Stati Uniti, costituendo anzi una sorta di *landmark*. Ha scritto a riguardo Julia Straub:

Henry Francis Cary's 1814 translation of the entire Comedy marks a sea change in Dante's favor. Dante's English reception hinged on his work and

---

own sake, but rather in employing it as a frame to contain the unfolding of the film and to lend a moralistic purpose to the storyline. [...] Everything associated with the underworld journey – the incredible sets, the menacing demons, the towering mass of Minos, the horrible punishment, the categories of sinners and their resultant doom – everything, in short, that is Dantesque material is here evoked for a moralistic purpose. For all is to remind the millionaire that the path of his wicked ways will lead to horrible perdition and to prepare for his ultimate conversion. The closing scenes of the movie not only detail the protagonist's conversion but also permit the director to make his moral point, a point which he emphasizes in the closing caption of the film. In addition to its appropriate moral and happy ending, the movie, no doubt, also owed its mass popular appeal to the astonishing special effects which Dante's text conjures up".

6. Sul dantismo americano tra XIX e XX secolo si vedano: Mazzotta 1991 e 2000: 323-330; Dupont 2001: 443-481 e 2011: 1-57; Barolini-Wayne Storey 2003; Matthews 2012: 73-86, in particolare il paragrafo "Henry Francis Cary and His Competitors" del capitolo "Dante as a Book: mid-nineteenth century English translation of the *Divine Comedy*". In America

played an important role in the United State (Longfellow and Emerson worked with this version) [...]. The first important U.S. edition of Cary's translation belonged, tellingly, to a series entitled "The Works of the British Poets"; it was published in Philadelphia in 1822. Its publication raises the interesting question of who was meant to be the English poet: the Italian poet, or his English translator? Furthermore, Dante's branding as an English poet reflects his close association with his British interpreters and translators in the United States (Straub 2016: 79-94).<sup>7</sup>

Infine, va osservato che la *popular edition* del 1892 (e successive ristampe) di *The Vision* conteneva – proprio come vediamo nel film – le illustrazioni di Gustave Doré, il cui ruolo nella visualizzazione cinematografica dell'*Inferno* dantesco è determinante: i due *Inferno* italiani del 1911 erano anzi una sorta di 'animazione' delle illustrazioni del Doré. Lo stesso si dica del film di Otto come del suo omonimo sonoro diretto da Henry Lachman nel 1935.<sup>8</sup>

Aperto il libro, letta la maledizione, Mortimer, in preda all'ira, strappa il foglio; ma non appena legge i primi versi dell'*Inferno* ("In the midway of our mortal life / I found me in a gloomy wood, astray, / Gone from the path: and e'en to tell") egli visualizza i gironi infernali, e la sua immaginazione lo fa assistere, come davanti al telo bianco di un cinematografo, alle vicende del Dante personaggio così come sono narrate da Dante autore nel "divino poema". È suggestivo il continuo scambio tra letteratura e vita, tra libro e film che costituisce la sottostruttura di fondo dell'intera narrazione: quasi animandosi, le illustrazioni di Doré si trasferiscono dall'edizione che Craig ha spedito a Mortimer alla visione di quest'ultimo. Ecco il minaccioso Caronte che cede alle parole di Virgilio (*If.* III 84-96), ecco un primo gruppo di dannati che lascia stupito il *viator* (*If.* III 56-57: "Such a long train of spirit one should ne'er have thought that death so many had despoile"), ecco Minosse, "that judge sever of sins" (*If.* V 9), e subito dopo, con un salto di tre canti, le mura della

Dante è stato tradotto due volte nel XIX secolo: da Henry Wadsworth Longfellow nel 1865-1867 e da Charles Eliot Norton nel 1891-1892. Sulle traduzioni statunitensi del poema dantesco tra Otto e Novecento, si veda il classico Koch 1896.

7. Su Cary si veda l'ormai classico King 1924. Sulla sua traduzione della *Commedia*, si vedano almeno Lummus 2002: 63-79; Crisafulli 2003: 97-326 (capitoli "Dante, Cary and British Literary Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries"; "Cary, Poetry and Translation"; "Cary, Ideology and The Vision"); e J. S. Matthews, 2012: 73-86 ("Henry Francis Cary and His Competitors"). Milbanck 1998: 18-19 prende ad esempio proprio l'incipit della traduzione di Cary per spiegare le peculiarità stilistiche e ideologiche di *The Vision*: "[...] The form of Cary's Vision is Miltonic epic, and a list can be made of his many Miltonic constructions, there is a very careful employment of ancient words that are used by Milton, and yet predate him. The translation of the poem's first line provides an example: 'In the midway of our mortal life'. 'Midway' as one or two words is an Anglo-Saxon noun employed by Milton in Paradise Lost 11: 631 to describe the Fall [...]. Cary thus nouns Dante's middle age with the tragic resonance of Adam's moral errancy. But the word occurs also in Act 4 of Shakespeare's *King Lear*".
8. Sul *Dante's Inferno* di Lachmann, conosciuto in Italia col titolo *La nave di Satana*, si vedano le osservazioni di Wagstaff 1996: 37-40.

città di Dite, dove il messo divino, con la sua “verghetta”, giunge ad aprire la via ai pellegrini, mettendo in fuga i diavoli che si oppongono al loro transito (*If.* IX 64-105). Ecco ancora i frodatori, gli adulatori e i falsari; poi, tormentati da demoni, gli eretici e i lussuriosi: tra questi, Cleopatra su un triclinio. Mentre prosegue la lettura, Mortimer è sorvegliato in segreto da un diavolo; intanto Eugene (sorvegliato invece dal busto di un Dante accigliato) estrae una rivoltella dal cassetto della scrivania, e solo l'arrivo della figlia lo distrae dai suoi propositi suicidi. Ora Mortimer discute a cena con Ernest e i due si scambiano reciproche accuse d'avarizia e prodigalità: proprio come i dannati di *If.* VII 44 che “in eterno verranno a li due cozzi”; segue una lunga sequenza che mostra le sofferenze di povera gente sfrattata senza pietà da Mortimer, inflessibile anche quando la signorina Craig giunge a scongiurare e minacciare. La lettura riprende e appaiono proprio gli avari e i prodighi “forever in eternal conflict engaged”; poi i fraudolenti sommersi in pece rovente (come in verità i barattieri di *If.* XXI 1-21) e i suicidi trasformati in uomini-albero e tormentati da arpie (*If.* XIII 4-15): non è un caso che nella visione-sogno di Judd, in cui è assente qualsiasi dialogo tra Dante e le anime né casi di singoli peccatori (fotografati al contrario in masse amorphe che simboleggiano il peccato), solo il suicida Pier Delle Vigne sia ben identificabile.

La ragione di questa scelta artistica – ha osservato Wagstaff – è che ciò che conta per Otto non è la natura del peccato (in questo caso il suicidio), ma piuttosto il fatto che l'avarizia di Judd può spingere Craig al suicidio (la conseguenza, cioè, dell'avarizia, dove il peccatore sarebbe Judd, non Craig) (Wagstaff 1996: 37).

La visione infernale si proietta ora nella lussuosa dimora dove Mortimer, a un tratto, riesce a vedere davanti a sé un diavolo che lo fissa minaccioso e orribile: lo vede portar via Eugene Craig, morto impiccato; lo vede additargli Miss Judd morire addolorata, mentre Ernest punta una pistola contro il padre che, nella zuffa, lo uccide. Ma la dannazione del capitalista non è ancora completa: l'edificio dei suoi affittuari è in fiamme e la gente, in strada, lo accusa: “There's old man Judd, the owner of the fire trap”. Condannato a morte per l'omicidio del figlio, Mortimer Judd viene portato davvero all'Inferno, dove ascolta la sua eterna condanna per bocca di Minosse:

Take him away to the pit of molten wealth – wherein he may gratify his desire for money power which ne'er enough could satisfy him.

Si tratta, certo, di un sogno. Svegliato dallo stesso Craig, ora Mortimer si è ravveduto:

Craig, your curse shall become a blessing! Like Dante, I found myself in a gloomy wood astray, gone from the path direct. You are the Virgil who led me to the light.

*Dante's Inferno* di Henry Otto resta un importante esempio del ruolo svolto da Dante nella cultura e nel cinema statunitensi; né l'eccessivo populismo hollywoodiano (lo stesso che, di lì a qualche anno, sarebbe tornato nel *Dante's Inferno* di Lachman e poi in un'altra infernale avventura: quella di *Angel on my shoulder* di Archie Mayo)<sup>9</sup> toglie alla pellicola il suo fascino. E nonostante essa sia oggi dimenticata dai più, né risulti facilmente accessibile al pubblico (una copia è conservata al Museum of Modern Art di New York; il VHS distribuito negli Stati Uniti, come pure le sequenze disponibili online, presentano solo 49 dei 60 minuti del film originale), l'impatto che ebbe sul pubblico americano alla sua uscita nel settembre del 1924 fu notevole. Già in agosto *The Moving Picture World* ne prevedeva il successo, garantito dalla più straordinaria allegoria letteraria di tutti i tempi che fa da sfondo alla pellicola e che consente di dar vita al più spettacolare dei film mai prodotti. E mentre il viaggio dantesco aderisce con notevole fedeltà al testo del poema, la "storia ultramoderna" che lo incornicia, sceneggiata da Cyrus Wood, ha l'effetto di illuminare, non senza tocchi di umorismo o, laddove richiesto, di orrore, la morale della pellicola.<sup>10</sup> All'uscita nelle sale di *Dante's Inferno*, Charles S. Sewell, nella sua rubrica *Newest Reviews and Comments*, osserva:

Although written several hundred years ago, there is probably no work in worldly literature that has aroused greater praise from critics as an example of inspired genius or exerted a greater effect on the thought of succeeding generations than *The Inferno* by Dante. Using the title by which it is familiarly known, *Dante's Inferno*, William Fox has taken this remarkable account or fan imaginary trip to the realms of eternal punishment and woven around it an intensely dramatic modern story which serves as a striking frame for Dante's wonderful poem. Almost as remarkable as the work of Dante are the superb illustrations of his published work by Gustave Doré, and using these as a basis, with lines from the original as the subtitles, Director Henry Otto has produced a motion picture that is profoundly impressive. The modern part has been smoothly worked in so that, unless exception is taken to the comedy scenes in the earlier portion, there is no discordant note. Rather does the modern story enhance the effect of the

9. Ha scritto a riguardo Wagstaff (Wagstaff 1996: 37): "Come molti melodrammi americani, la storia racconta di una lotta epica del figlio, nel nome dell'amore, della compassione, della giustizia e dell'umanità, contro il padre detentore di potere e simbolo di morte (dove il suo nome di Mortimer): la lotta fra valori viene rappresentata come quella fra vita e morte, in modo che lo spettatore possa reagire sentimentalmente piuttosto che razionalmente. È un populismo tipico di Hollywood (viene in mente Capra), in cui la politica si riduce al sentimentale, un'etica democratica in cui la bontà deriva dalla generosità spontanea di un personaggio borghese, la quale viene rappresentata per mezzo degli indizi del sentimento dell'amore: la gentilezza. L'etica di Dante è aristocratica in confronto".
10. "*Dante's Inferno* popularity proved by test", *MPW*, LXIX: 469. Nel numero del 16 agosto seguente, il film, di cui si sottolinea l'influenza di Doré, è presentato come "a spectacle of drama and beauty based on the literary classic with a strong modern story" (p. 511). Di "living reproduction of Doré's masterpieces of art brought to life on the silver sheet" si parlerà ancora il 15 novembre 1924: "Real Exploitation Tips on *Dante's Inferno*", *MPW*, LXXI: 262.

scenes in the Inferno as they are shown as profoundly affecting a man of the present day who profits by their lessons. The modern story is a powerful one [...]. Obviously, however, the most impressive scenes are the ones which picture the Inferno. These have been finely handled and constitute a succession of gigantic spectacles, weird and fascinating, bringing out forcefully the idea of never-ending punishment for sin (Sewell 1924: 519).<sup>11</sup>

Nella stessa pagina, una locandina pubblicitaria del film ne esplicita gli intenti pedagogici ed essenzialmente morali: “*Dante’s Inferno*. It answers the question – is modern youth headed toward Paradise or Perdition?” (Sewell 1924: 519).

Da questo momento si susseguono articoli e interventi che, salvo qualche eccezione, insistono sul grande successo della pellicola di Henry Otto.<sup>12</sup> Ancora *The Moving Picture World* descrive il Central Theatre di New York, dove il film è in programmazione, con queste parole:

Under the marquee, running directly across the sidewalk, so as to arrest the attention of all who passed along the street, was hung a long sign which read: “Through Hell with Dante on the Road to Happiness”. This, likewise, was accentuated in flame-colored letters on a vivid red background.<sup>13</sup>

A distanza di una settimana, il film ottiene consensi a New York e Chicago (dove resterà in programmazione per diverse settimane), e ancora a Philadelphia, Washington, Pittsburgh, Detroit, Denver e Oakland.<sup>14</sup> Anche Los Angeles, Seattle e Portland acquistano i diritti di riproduzione della pellicola, precedute da Boston e Bridgeport. A fine novembre *Dante’s Inferno* è ancora in programmazione a New York, Chicago e San Francisco<sup>15</sup>; il mese seguente,

11. Sewell sottolinea anche la comparsa di centinaia di persone completamente nude, “but there is an entire absence of sensuality, and they serve only to blend into the scenes and enhance the impressiveness”. Sulle scene di nudo insisterà, non senza ironia, la rivista *Photoplay*, 1924: 53. “This is a queer mixture of a modern story with Dante’s immortal effort interwoven. A millionaire is heartless until some one sends him Dante’s Inferno to read. The scenes of Dante’s journey through Hell are breathtaking sometimes. There is more nudity among the writhing figures than has hit the screen in an age. Brimstone, pitch and bathing girls! Shades of Dante!”.
12. Così scriveva, il 4 ottobre 1924, un articolista dell’*Harrison’s Reports*: “Whether you attend funeral services or go to see Dante’s Inferno, the effect upon your mind will be just the same; it is one of the most depressive pictures released for a long time [...]. The producers realized that there was no entertainment for a modern picture-goer in a presentation of Dante’s conception of hell; so they made it an adjunct to a modern story, using the hell scene to drive a moral, but they have not succeeded in making it entertaining, for the modern story is just as de pressing as is Dante’s dream”; diverso il giudizio offerto, il precedente 30 settembre, dal *New York Times*: “This amazing pictorial effort [...] is imaginative and almost uncanny, redeemed by the interludes of the everyday world, in which there is some happy comedy. The radio figures in the scenes in New York, and Erno Rappee coupled with the sequence of a fat woman singing at a broadcasting station. Her effort ‘The Mocking Bird’, and what with the subtitles and the playing of this tune one almost forgets the horrors of Dante’s tour” (cito entrambi gli articoli da, Soister-Nicolella 2012: 115).
13. “Real Exploitation Tips on *Dante’s Inferno*”, *MPW*, LXXI: 262.
14. Cfr. “Report big bookings for Fox’s *Dante’s Inferno*”, *MPW*, LXXI: 353.
15. Cfr. “*Dante’s Inferno* making records in several cities”, *MPW*, LXXI: 438.



approdato a Cleveland, il film è accolto con trepidazione: il pubblico accorre numeroso al Circle Theatre, nonostante esso si trovi situato a grande distanza dal centro cittadino. La scenografia che decora il teatro con grandi immagini di scene tratte dal film è sontuosa.<sup>16</sup> A gennaio dell'anno seguente, in programmazione a Los Angeles e Washington, il film è ormai presentato come un classico. Il managing director del Criterion Theatre di Los Angeles scrive un telegramma alla Fox locale, osservando:

Notwithstanding usual pre-Christmas decline *Dante's Inferno* still playing to capacity crowds. First Sunday holds record for attendants. Look forward to most effective run in history of house.<sup>17</sup>

*The Herald* lo definisce un film imponente, spettacolare; solo *The Ten Commandments* – il kolossal realizzato l'anno prima da Cecil B. Mille – potrebbe essergli paragonato:

Like that great spectacle, a modern story forms the thread of the continuity, and in both the theme of the modern story is the retribution, swift and terrible, that follows the breaking of Divine laws. The basis of the *Inferno* is rather stronger than that of *The Ten Commandments*, if anything, and the spectacular scenes are no less amazing.<sup>18</sup>

*The Star* ne parla come di un'opera "spectacular, awe-inspiring and sometimes breath-taking. [...] The picture, as a whole, is a masterpiece of cinema photography". *The Post* non si fa scrupoli a definirlo uno dei migliori film della Fox: "The sets constructed for the infernal sequence are marvels of realistic and futuristic terror". *The Times* torna a paragonare le sequenze infernali alle incisioni di Doré:

The transcriptions of the Gustave Doré paintings of the Plutonian regions are excellent. Photographically the film version of Dante masterpiece is a remarkable series of pictures in which a searing, literal realism is not attempted. The woes of the damned are eloquently given in composition based upon the work of Doré. The usual movie insistence upon details is gratefully absent.<sup>19</sup>

Nel marzo del 1925, *Dante's Inferno* è il film più visto dell'anno, quello di cui si parla di più. A Buffalo, già il mese prima, è stato argomento di dibattito durante la *Father and Son Week*, mentre ora Gerald Rudolph ne discute a lungo alla Radio Station WGR.<sup>20</sup>

A distanza di decenni, è possibile ripercorrere alcuni aspetti della pellicola che, se all'epoca poterono essere colti più facilmente dal pubblico statuniten-

16. *MPW*, LXXI: 711.

17. "Los Angeles-Washington Hail *Dante's Inferno* a film classic", *MPW*, LXXII: 375.

18. *Ibid.*

19. *Ibid.*

20. *MPW*, LXXII: 80.

se, ci permettono oggi di sottolineare sfumature certo non immediate. Basti considerare subito un particolare: spesso, nel corso del film, il busto di Dante Alighieri, tratteggiato secondo l'iconografia tradizionale e ricalcato in particolare sul ritratto di Doré, viene a concretizzare, con il suo cipiglio severo, l'ansia morale che percorre *Dante's Inferno*. Certo agli spettatori attenti dell'epoca non dovette sfuggire che dallo stesso cipiglio di un busto dantesco Thomas William Parsons (1819-1892) – che nel 1843 pubblicò, a Boston, i suoi versi rimati di *The First Ten Cantos of the Inferno* e nel 1867 tradusse l'intera prima cantica, cui seguirà di lì a breve la traduzione rimasta incompiuta del *Purgatorio*<sup>21</sup> – trasse ispirazione per la sua nota poesia *On a Bust of Dante*, di cui val la pena leggere alcuni versi (vv. 1-8 e 49-56):

See, from this counterfeit of him  
Whom Arno shall remember long,  
How stern of lineament, how grim,  
The father was of Tuscan song:  
There but the burning sense of wrong,  
Perpetual care and scorn, abide;  
Small friendship for the lordly throng;  
Distrust of all the world beside.  
[...]  
O Time! whose verdicts mock our own,  
The only righteous judge art thou;  
That poor old exile, sad and lone,  
Is Latium's other Virgil now:  
Before his name the nations bow;  
His words are parcel of mankind,  
Deep in whose hearts, as on his brow,  
The marks have sank of Dante's mind.<sup>22</sup>

Dante, così come appare dallo sguardo severo del suo busto, è l'esule triste e solitario, unico paladino di giustizia in un mondo ingiusto, di fronte al quale ora tutte le nazioni si inchinano. La sua figura assume tutto il fascino di chi, in lotta contro il suo tempo, si erge come “the only righteous judge” di un'umanità da redimere.

Occorre poi soppesare le parole che, subito prima dei titoli di coda del film, ne prolungano l'epilogo: “Our acts our angels are, for good or ill, / our fatal shadows that walks us by still”, tratte dalla conclusione della tragicommedia *The Honest Man's Fortune*, scritta tra il 1612 e il 1615 da Nathan Field, John Fletcher e Philip Massinger e apparsa nel 1647 nel primo *Beaumont and*

21. Sulla traduzione di Parsons, già definita “excellent, most faithful, yet flowing and elegant, with remarkable felicities” da Ralph Waldo Emerson (se ne vedano i *Journals and Miscellaneous Notebooks* in, Emerson 1982: 68), si veda Koch (Koch: 1896: 47-52).

22. Le leggiamo in esergo di Parsons 1843.

*Fletcher folio*. Significativo, soprattutto, è che nel 1880 Ralph Waldo Emerson ne pubblicò un ampio estratto nel suo *Parnassus: An Anthology of Poetry*, e che lo stesso Emerson aveva già scelto questi versi come epigrafe del suo *Self-Reliance* nella prima serie dei suoi *Essays* (1841). Ora, com'è noto, è difficile comprendere il ruolo di Dante e il significato della ricezione della sua opera negli Stati Uniti tra XIX e XX secolo senza la fondamentale intermediazione di Emerson, per cui proprio l'Alighieri poteva e doveva contribuire alla costruzione dell'identità culturale americana.<sup>23</sup> Con la sua traduzione della *Vita Nuova* nel 1843, Emerson faceva del sommo poeta un moderno mito americano, e inaugurava così "una linea esegetica creativa e assimilatrice, popolare e antiaccademica" (Candido 2012: X). Incominciato con la lettura dei contributi foscoliani nell'*Edimburgh Review* (1818), proseguito nei soggiorni europei dello scrittore americano, l'amore di Emerson per Dante si manifesta nell'ammirazione del "primitivismo mistico" dell'autore della *Commedia*, in grado di manifestare il procedere dell'anima alla conoscenza di Dio. Dante, insomma, è riconosciuto come il "filosofo della solitudine interiore" (Alighieri-Emerson 2012: 74), la cui individualità scompare di fronte al ruolo assunto dalla sua opera nel grande disegno divino (Alighieri-Emerson 2012: 71). La poesia dantesca è amata per la sua capacità di comprendere la natura simbolica del reale, e per l'uso simbolico della realtà in "un'esatta corrispondenza della cosa espressa con l'oggetto, dell'immagine sensibile con il significato razionale" (Alighieri-Emerson 2012: 85). In quanto "eternal flower of the world", e in quanto poesia universale, i versi di Dante garantiscono la continuità tra età antica e moderna in un continuum spirituale di trascendentalismo filosofico-letterario. Emerson supera così l'interpretazione gotica e puritana dell'*Inferno*, esaltandone la forza morale e aprendo infine la strada alle letture di Ezra Pound e Thomas Eliot (Punzi 2010). Ha osservato Anna M. Nieddu:

Per Ralph Waldo Emerson, fervente ammiratore di Dante Alighieri in terra americana, l'autentica *Vita Nuova* si realizza nel momento in cui l'individuo acquista la capacità di cogliere la presenza della forza spirituale al fondo della bellezza fisica e di misurarsi con un impulso al rinnovamento, con una forma di apertura attiva e autentica che invita l'individuo a prendere in mano le redini della propria esistenza e a condurla al di là e oltre il mero appagamento del desiderio. In questo atto risiede la realizzazione di un impegno etico fondamentale, volto all'auto-determinazione, che è liberazione dalla passività, nella tensione fra opposte 'polarità', presa d'atto della incomponibile compresenza di 'fato' e 'libertà' al fondo dell'operare di ogni individuo, e dell'intera storia dell'uomo (Nieddu 2008: XVI).

Dante è insomma sin dall'inizio, per il pubblico americano, l'autore di una poesia in grado non solo di rappresentare il mondo, ma anche e soprattutto, attraverso

23. Per una lettura in chiave nazionalista della *Commedia* da parte di Emerson, si veda Verduin (Verduin 2012: 266-283).

il potere dell'immaginazione poetica, di riformarlo, agendo direttamente sull'individuo-lettore: ed è proprio questa l'azione fondamentale dell'*Inferno* nel film di Otto, dove Mortimer Judd è appunto il lettore redento da un'immaginazione elevata a visione esemplare.

Ciò che le riviste degli anni Venti mancarono di sottolineare è che la sceneggiatura di Cyrus Wood è ispirata al notissimo racconto di Charles Dickens *A Christmas Carol*: una storia che si prestava bene alla modernizzazione in chiave morale della prima cantica dantesca. Del resto, studi recenti hanno cercato di valorizzare le numerose corrispondenze tra l'*Inferno* di Dante e l'opera dello scrittore inglese, che potrebbe esser letta, a sua volta, come modernizzazione, nella chiave laica di un affresco sociale, del sistema morale dantesco. Susan Colon, nel suo *Dickens's Hard Times and Dante's Inferno*, ha insistito sulla presenza di un immaginario infernale nel romanzo *Hard Times*, con le sue descrizioni delle fattorie e dei macchinari di Coketown, come pure nell'analisi morale dei suoi cittadini. Al centro del romanzo di Dickens c'è d'altra parte il viaggio del protagonista da uno stato di peccato a uno di grazia (Colon 2006: 31-33). Susan Jhirad si è spinta oltre: il suo *Dickens's Inferno. The moral world of Charles Dickens* intende infatti dimostrare come molti personaggi dickensiani troverebbero precise corrispondenze nella suddivisione dantesca di peccati e peccatori: ed ecco che Mrs Gamp potrebbe essere inserita nell'Antinferno dove sono puniti i pusillanimi o ignavi (*If.* III), Bradley Headstone meriterebbe un posto tra i lussuriosi (*If.* V), Ralph Nickleby tra gli avari (*If.* VII), Mr Murdstone tra gli eretici (*If.* X); Tom Gradgrind potrebbe essere paragonato a Vanni Fucci di *If.* XXIV, mentre fra i seminatori di discordie (*If.* XVIII) possiamo includere Lord Gordon e Miss Miggs. Infine, fra i traditori, troviamo John Jasper, Uriah Hepp e Quilp, rispettivamente traditori dei parenti, dei benefattori e di Dio (*If.* XXXII-XXXIII) (Jhirad 2013). Certo, non è possibile dimostrare che Dickens abbia letto Dante: nella sua immensa opera non se ne fa cenno. C'è chi ha supposto che lo scrittore inglese abbia conosciuto Dante grazie a *Heros, Hero-Worship, and the Heroic in History* di Thomas Carlyle, dove invece si parla della *Commedia*. Come che sia, pur escludendo una diretta intertestualità, non è possibile negare, nello specifico, che la parabola morale di *A Christmas Carol* può essere letta come ottimo esempio di *Inferno* attualizzato. Come Dante all'inizio del poema, anche l'avarro Ebenezer Scrooge passa la vita nell'oscurità del peccato. Entrambi, se non si redimono, sono destinati alla pena eterna. Dante è soccorso da Virgilio, mentre Scrooge è aiutato dai tre fantasmi del Natale. E ancora: il viaggio dantesco inizia il Venerdì Santo e si chiude la domenica di Pasqua; quello di Scrooge ha inizio nel periodo natalizio per culminare proprio il giorno di Natale. Anche *A Christmas Carol*, infine, presenta delle tripartizioni: i tre fantasmi che fanno da guide spirituali ricordano Virgilio, Beatrice e San Bernardo che assistono il

pellegrino Dante nel suo viaggio di ascesa (Bertman 2007: 167-175). E come Dante ed Ebenezer Scrooge, anche l'avarò Mortimer Judd avrà bisogno di una visione infernale per sollevarsi dal peccato.<sup>24</sup>

Ma il ricorso a Dickens supplisce soprattutto all'irriducibile scarto tra l'allegoria dantesca, sostanzialmente non realista, e la cultura materialista statunitense. In Dante, insomma, il peccato è "simbolo del suo referente", ossia il male, aristotelicamente inteso come "eccesso di amore"; nel *Dante's Inferno* di Otto, come pure nella parabola capitalistica dello Scrooge dickensiano, il male non è che "mancanza o soppressione d'amore", mentre la morale tende a ridursi a questione sentimentale da trattare col realismo di chi scorge nel peccato "un indizio della conseguenza del male" (Wagstaff 1996: 36).

## BIBLIOGRAFIA

- Alighieri, D., Emerson, R.W., 2012, *Vita Nuova*, a cura di I. Candido, Torino, Aragno.
- Barolini, T., Wayne Storey, H. (edited by), 2003, *Dante for the New Millennium*, New York, Fordham University Press.
- Bernardini, A., 1985, "L'inferno della Milano film", *Bianco e Nero*, XLVI, aprile-giugno, pp. 90-111.
- Bertman, S., 2007, "Dante's Role in the Genesis of Dickens's *A Christmas Carol*", *Dickens Quarterly*, XXIV, 3, pp. 167-175
- Bordwell, D., Staiger J., Thompson, K., 1985, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, Routledge.
- Brunetta, G.P., 1996, *Padre Dante che sei nei film*, in G. Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, Ravenna, Longo, pp. 17-21.
- Candido, I., 2012, "Poetry and Imagination", introduzione a Alighieri-Emerson.
- Colon, S., 2006, "Dickens's Hard Times and Dantes' *Inferno*", *The Explicator Dante*, LXV, 1, 22 settembre, pp. 31-33.
- Colonnese Benni, V., 2004 *The Helios-Psiche Dante Trilogy*, in A. A. Iannucci (edited by), *Dante, Cinema and Television*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 51-73.
- Crisafulli, E., 2003, *The Vision of Dante: Cary's Translation of The Divine Comedy*, Leicester, Troubador.
- Dupont, C., 2001, "Collecting Dante in America at the End of the Nineteenth Century: John Zahm and Notre Dame", *Papers of the Bibliographical Society of*

24. Hanno già notato le stesse affinità Mitchell (Mitchell 2002: 58): "The Henry Otto's version uses Dante's poem as a gimmick which frightens a wealthy miser into becoming a compassionate human being. The story is actually a variant of *A Christmas Carol* by Charles Dickens with Dante and Virgil substituting for Jacob Marley and the Christians ghosts"; e Soister-Nicoletta (Soister-Nicoletta 2012: 113): "[...] the whole thing is pretty much stolen from *A Christmas Carol*. The visitation by supernatural critters (it's a demon, though, that haunts Judd's den), the dream (albeit not so much a dream as a glazed-eye speculation), the piling on of reprehensible factoids: all have their Genesis in Dickens. [...] Even Ebenezer Scrooge's memorable query about workhouses, prisons and orphanages finds its counterpart in Judd's cold replay to Craig plea for help: 'I cut the word 'help' out of my vocabulary twenty years ago, and it has paid me well'".

- America*, XCV, 4, pp. 443-481.
- , 2011, "Reading and Collecting Dante in America", *Harvard Library Bulletin*, XXII, 1, pp. 1-57.
- Emerson, R. W., 1982, *Journals and Miscellaneous Notebooks*, XVI, 1866-1882, Cambridge and London, R.A. Bosco and G.M. Johnson.
- , 2008, *Condurre la vita*, a cura di A.M. Nieddu, Torino, Aragno.
- Havely, N., 2012, *Dante and the Early Italian Cinema: The 1911 Milano-Films Inferno and Italian Nationalism*, in A. Audeh and N. Havely (edited by), *Dante in the Long Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press.
- Iannucci, A. A., 2004, "Dante and Hollywood", in A. A. Iannucci (edited by), *Dante, Cinema and Television*, Toronto, University of Toronto Press, pp. 3-20.
- Jhirad, S.B., 2013, *Dickens's Inferno. The moral world of Charles Dickens*, North Andover, MA, Leap Year Press.
- King, R.W., 1924, *The Translator of Dante: the life, work and friendship of Henry Francis Cary (1772-1844)*, London, M. Secker.
- Koch, T.W., 1986, *Dante in America*, Boston, Ginn and Company (for the Dante Society).
- Lumms, D., 2002, *Dante's Inferno. Critical reception and influence*, in Patrick Hunt (edited by), *The Inferno by Dante*, Pasadena, California, Salem Press, pp. 63-79;
- Matthews, J. S., 2012, *The American Alighieri: receptions of Dante in the United States, 1818-1867*, Iowa Research Online, University of Iowa.
- Mazzotta, G., 1991, *Critical Essays on Dante*, Boston, G.K. Hall.
- , 2000, "Reflections on Dante Studies in America", *Dante Studies*, CXVIII, pp. 323-330;
- Meregheggi, P., 2004, *Una Francesca sexy nell'«Inferno» di celluloidi del 1911. Un sorpresa. Il produttore ricco bruciato sul tempo da quello povero*, *Corriere della Sera*, 9 luglio.
- Milbanck, A., 1998 *Dante and the Victorians*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- Mitchell, C. P., 2002, *The Devil on the Screen. Feature Films Worldwide, 1913 through 2000*, Jefferson, North Carolina and London, McFarland.
- Nieddu, A. M., 2008, *Introduzione a R.W. Emerson 1982*.
- Parsons, T. W., 1843, *The First Ten Cantos of the Inferno of Dante Alighieri*, newly translated into English verses, Boston, William D. Ticknor,.
- Punzi, A., 2010, "The Practice of the Circle. Individual, World, Permanence in Ralph Waldo Emerson", *European Journal of Pragmatism and American Philosophy*, II, 1: <http://lnx.journalofpragmatism.eu/wp-content/uploads/2010/07/17-punzi.pdf>
- Ripari, E., 2015, *Storia cinematografica della letteratura italiana*, Roma, Carocci.
- Soister, J.T., Nicoletta H., 2012, *American Silent Horror, Science Fiction and Fantasy Feature Films, 1913-1929*, Jefferson, North Carolina and London, MacFarland, I.
- Straub, J., 2016, *The Transatlantic Dante in the Nineteenth Century: Literary Authority and Reception Histories*, in E. Redling (edited by), *Traveling Traditions. Nineteenth-Century Cultural Concepts and Transatlantic Intellectual Networks*, Berlin-Boston, De Gruyter, pp. 79-94.
- Verduin, K., 2012, *Emerson, Dante and American Nationalism*, in Audeh-Havel, pp. 266-283.
- Wagstaff, C., *Dante nell'immaginario cinematografico anglosassone*, in G. Casadio (a cura di), *Dante nel cinema*, cit., pp. 35-43.

## Quotidiani e riviste

*Ciné-Journal*, 7 gennaio 1911, vol. IV / 124, p. 5.

*Photoplay*, June-December 1924, p. 53

*The Bioscope*, 7 marzo 1912, p. 671; 14 marzo 1912, p. 747; 31 ottobre 1912, pp. 319-320; 7 novembre 1912, pp. 385 e 396.

*The Moving Picture World*, January-March 1912, vol. XI: Bush, S., "Dante's *Inferno* (Helios)".

—, April-June 1912, vol. XII, p. 779:

—, April-June 1912, vol. XII, p. 31: "Purgatory and Paradise. A New For-Reel Subject from Dante's *Divina Commedia* Secured by Superior Feature Film Co. of New York".

—, August 9th 1924, vol. LXIX, p. 469, "*Dante's Inferno* popularity proved by test".

—, September-October 1924, vol. LXX.: Sewell, C. S., 1924, "Newest Reviews and Comments. *Dante's Inferno*".

—, Novembre 15th 1924, vol. LXXI, p. 262: "Real Exploitation Tips on *Dante's Inferno*".

—, November 22nd 1924, vol. LXXI, p. 353: "Report big bookings for Fox's *Dante's Inferno*".

—, November 29th 1924, vol. LXXI, p. 438: "*Dante's Inferno* making records in several cities".

—, December 20th 1924, vol. LXXXI, p. 711.

—, January 24th 1925, vol. LXXXII, p. 375: "Los Angeles-Washington Hail *Dante's Inferno* a film classic".

