

Visioni reali di mondi immaginari nelle illustrazioni di Gustave Doré

Manuela Piscitelli

Abstract

Obiettivo di questo articolo è l'analisi dei motivi visivi proposti dalle illustrazioni di Gustave Doré, notissimo illustratore francese dell'Ottocento, attraverso un duplice confronto: da un lato con la precedente iconografia dalla quale si distaccò, dall'altro con le successive interpretazioni, in particolare in ambito cinematografico, che hanno decretato la definitiva imposizione delle sue visioni nell'immaginario collettivo. In particolare, l'analisi si concentra sull'illustrazione della Divina Commedia di Dante, della quale Doré propose un'interpretazione inedita, che si configura come una potente narrazione visiva con una forte componente scenografica. I cambiamenti rispetto alla tradizionale iconografia dantesca riguardano molti aspetti: dalle sembianze dei personaggi alla definizione degli ambienti, ma soprattutto una diversa prospettiva con cui le illustrazioni sono costruite per creare un percorso visivo che dà vita a una dinamica messa in scena del racconto intesa in senso moderno.

Parole chiave: illustrazione, iconografia, immaginario, narrazione visiva, Divina Commedia.

Introduzione

Gustave Doré è stato uno dei più noti e prolifici illustratori dell'Ottocento, e ha legato il suo nome alla trasposizione visiva dei più vari generi letterari, dai classici della letteratura alle favole per bambini. Nell'arco di un trentennio ha illustrato più di cento opere, delle quali ha lasciato un'impronta indelebile nell'immaginario collettivo. Per dare un'idea anche solo parziale della sua produzione, si possono citare tra le sue principali opere l'illustrazione di *Les Contes Drôlatiques* di Balzac (1855), *La Tempesta* di Shakespeare (1860), *La Divina Commedia* di Dante Alighieri (*l'Inferno* nel 1861, *Purgatorio* e *Paradiso* nel 1968), le favole di Charles Perrault (1862), *il Don Chisciotte* di Cervantes (1863), *Le Capitaine Fracasse* e *Le avventure del Barone di Munchausen* di Théophile Gautier (1866), *Il Paradiso perduto* di Milton (1866), la *Bibbia* (1866),

La ballata del vecchio marinaio di Coleridge (1870), *Histoire des Croisades* di Michaud (1875), *l'Orlando furioso* di Ariosto (1877), *Il corvo* di Edgar Allan Poe (1877) [Kaenel 2005].

L'aspetto più interessante del suo lavoro artistico risiede nella capacità di rendere realistici, ovvero dotati di un'identità visiva, ambienti e personaggi nati dalla fantasia letteraria degli autori, trasformando le descrizioni testuali in immagini con una tale potenza espressiva da plasmare l'immaginario collettivo fino ai nostri giorni. In questo senso, corrisponde alla definizione dei "visionari" di Focillon, che «Non si accontentano del nostro universo e, mentre lo studio delle sue forme soddisfa la maggior parte dei maestri, esso non è per loro che un quadro provvisorio, o se si preferisce, un punto di partenza. Continuamente oltrepassano l'uomo» [Focillon 1998, p. 7].

Questa operazione di traduzione grafica della descrizione letteraria produsse rappresentazioni inedite, completamente differenti dalla tradizione iconografica che si era in passato cimentata con gli stessi motivi. Le sue immagini divennero in breve tempo punti di riferimento e fonti di ispirazione per la produzione artistica di pittura e scultura, in particolare sui temi della *Bibbia* e della *Divina Commedia*, rendendo tipici alcuni motivi visivi che soppiantarono quelli precedentemente utilizzati nelle composizioni [La Salvia 2016]. Questa innovatività nella rappresentazione gli venne riconosciuta già dallo scrittore e amico Théophile Gautier, che recensendo la prima edizione dell'*Inferno* definì visionario il suo lavoro, accostando i suoi disegni alle chimeriche architetture di Radcliffe e Piranesi e alla potenza espressiva di Goya. «Nessun artista avrebbe potuto illustrare Dante meglio di Gustave Doré. Oltre al talento compositivo e grafico, egli possiede quell'occhio visionario di cui parla il poeta, capace di svelare l'aspetto segreto e singolare della natura. Riconosce nelle cose il loro lato bizzarro, fantastico e misterioso» [Gautier 2021, p. 8].

Ma l'estetica delle illustrazioni di Doré si spinse anche oltre nella definizione di immaginari collettivi. Diversi autori gli hanno riconosciuto una innovativa capacità di messa in scena del racconto, al punto da configurare i suoi disegni come moderne scenografie, a cui attinse in larghissima misura il cinema nelle sue prime produzioni, contribuendo a diffondere ad un pubblico sempre più ampio la sua interpretazione visiva di ambienti e personaggi letterari. Il motivo di questo successo risiede nella sua capacità di messa in scena del racconto attraverso rappresentazioni vivide ed eloquenti, studiate per essere riprodotte a diversa scala e su diversi supporti, dalla carta al legno o vetro, e poter essere comprese da un pubblico eterogeneo. I riferimenti alle sue illustrazioni si ritrovano in diversi generi cinematografici e in un arco temporale molto ampio: dai temi biblici di *Vita e passione di Cristo* (Pathé 1902) e *Noah's Ark* (Curtiz, Zanuck 1928), (fig. 1) a *King Kong* (Cooper, Schoedsack 1933), (fig. 2); dalla saga di *Star Wars* che riprende temi delle tavole dell'*Orlando furioso* al cinema di animazione Disney, fino a film recenti come *Oliver Twist* (Polanski 2005) che ricrea l'atmosfera della Londra ottocentesca descritta da Doré nelle tavole pubblicate nel 1872 sotto il titolo di *London: a pilgrimage* [Robert 2014]. Per delimitare il campo di ricerca, le note seguenti si concentrano sull'illustrazione della *Divina commedia*, per la quale Doré può essere considerato lo spartiacque tra l'iconografia tradizionale e la nuova interpretazione consegnata al campo cinematografico.

Una nuova rappresentazione delle visioni dantesche

La *Divina Commedia* è portatrice di un enorme repertorio iconografico, che parte dai temi visivi già disponibili ai quali si ispirò lo stesso Dante durante la stesura dell'opera, per attraversare i secoli con successive interpretazioni che hanno dato vita a una narrazione figurativa che, partendo dai motivi tradizionali, si è nel tempo arricchita di nuovi elementi visivi [Battaglia Ricci 2008]. Gli studiosi concordano nel ritenere che le illustrazioni inserite nelle diverse edizioni non siano meri apparati decorativi dettati da esigenze estetiche, ma corredi esegetici con il ruolo di interpretazione e commento del testo, al punto da porsi come una narrazione parallela e complementare a quella testuale, che ne semplifica e completa la lettura aggiungendo spiegazioni visive e ulteriori livelli di significato di più immediata comprensione [Brieger 1969].

Doré si inserì in questa tradizione di commento visivo del poema dantesco, affrontandone l'illustrazione in maniera completamente diversa da tutti i suoi predecessori. Non aveva infatti l'obiettivo di illustrare in maniera fedele ed esaustiva l'opera, quanto di scegliere gli episodi che accendevano maggiormente la sua fantasia e proporre una visione dettata dal suo estro. Questa scelta si riflette nel differente numero di tavole che accompagnano le tre cantiche: 75 per l'*Inferno*, che corrisponde a una media di due tavole per canto che nessun precedente illustratore aveva realizzato, 42 per il *Purgatorio* e 18 nel *Paradiso*. Inoltre, non sempre la sua visione è completamente fedele alla descrizione di Dante. «Il sacrificio della fedeltà va tuttavia a vantaggio spesso dell'efficacia della rappresentazione, e offre una chiave per comprendere lo stesso immortale successo del capolavoro di Dante, che fin dal trecento (come testimoniava inorridito il più aristocratico dei lettori, Petrarca) è stato amato anche dagli incolti, passando di bocca in bocca e venendo per forza frainteso e storpiato, mantenendosi però straordinariamente vivo» [Baldassarri 2021, p. 19].

Il registro espressivo è variabile e si adatta al tono delle scene e dei personaggi: i paesaggi bui e intricati delle prime illustrazioni, l'orrore cruento di alcune scene dell'*Inferno*, la plasticità michelangiolesca di personaggi come Caronte o Minosse, la luminosità delle scene del *Paradiso*. La sua interpretazione, insieme a quella di Grandville, è stata definita «il luogo di fusione e di sintesi di una tradizione artistica e di una tradizione letteraria che si modificano sotto la spinta di nuovi bisogni di comunicazione, di nuove tecniche di riproduzione, di nuovi circuiti di distribuzione»

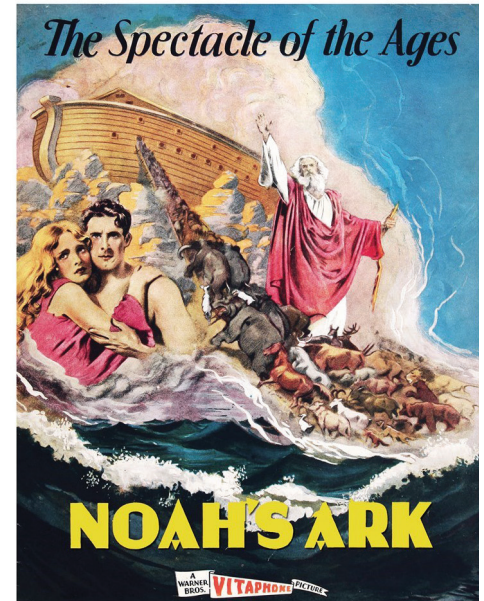


Fig. 1. G. Doré, Noé envoie une colombe sur la terre, illustration pour la Bible, 1866. M. Curtiz e D.F. Zanuck, Noah's Ark, fotogramma e locandina del film, 1928.



Fig. 2. G. Doré, illustrazione di *Atala* di Chateaubriand, 1863. M. Cooper e E. Shoedsack, *King Kong*, fotogramma del film, 1933.

[Abruzzese 2007, p. 28]. Infatti, la sua innovazione non è solo nella creazione delle immagini, ma nell'intero processo di produzione e presentazione dell'opera.

Dal punto di vista tecnico, Doré operò una rivoluzione nella concezione del libro illustrato come strumento mediale. Rispetto alle edizioni precedenti, che inserivano le illustrazioni di piccole dimensioni a spezzare la continuità del testo, la sua scelta editoriale fu radicalmente diversa. Doré, infatti, inserì le illustrazioni a tutta pagina con una dimensione di 18 x 33 cm, introducendo un significativo mutamento percettivo nel rapporto tra testo e immagine. Le illustrazioni a tutta pagina dominano il canto, assumendo un ruolo principale nella comunicazione con il lettore, laddove il testo sembra quasi retrocedere a elemento secondario (fig. 3). Questo stravolgimento dei ruoli fu riconosciuto già dalla critica contemporanea, che scrisse che «Più che Dante illustrato da Doré, è Doré illustrato da Dante» [Lachey 1869, p. 202]. Per attribuire all'illustrazione un ruolo narrativo principale Doré si spinse al punto da comporre il testo in modo da far capitare l'immagine esattamente nel punto desiderato, dove avrebbe suscitato maggiore sorpresa, secondo una moderna e allora inedita concezione della relazione tra testo e immagini. Piccole porzioni di testo erano invece riprodotte sulla velina protettiva delle illustrazioni, in modo da aumentare il legame tra codice linguistico e iconico, sovrapponendo il testo relativo ai versi illustrati alla parte inferiore dell'immagine stessa, con un effetto in trasparenza simile a un sipario teatrale che aprendosi mostrava la scena. Inoltre, diede particolare peso alla tecnica di riproduzione, per preservare nelle stampe i giochi di volume, i chiaroscuri e le sfumature di grigio dei disegni originali, avvalendosi della collaborazione dei migliori incisori dell'epoca. In tal modo, diede vita a un preciso genere editoriale, il libro illustrato di lusso, rivolto a un preciso target, la ricca borghesia per la quale possedere una biblioteca personale era indice dello stato sociale [Amendola, Tirino 2016]. Dal punto di vista stilistico, l'opera di Doré, artista inquadrabile nella corrente del romanticismo, è caratterizzata da un marcato uso del chiaroscuro che enfatizza la narrazione, contrapponendo le tenebre degli abissi infernali al trionfo di luce del Paradiso.

La sequenza di disegni rappresenta con estrema coerenza, verosimiglianza e ricchezza di dettagli un mondo che è solo immaginario, attribuendo fattezze concrete a luoghi che nessuno ha mai visto. Le prime tavole hanno una relazione con paesaggi reali, ma appena Dante si immerge

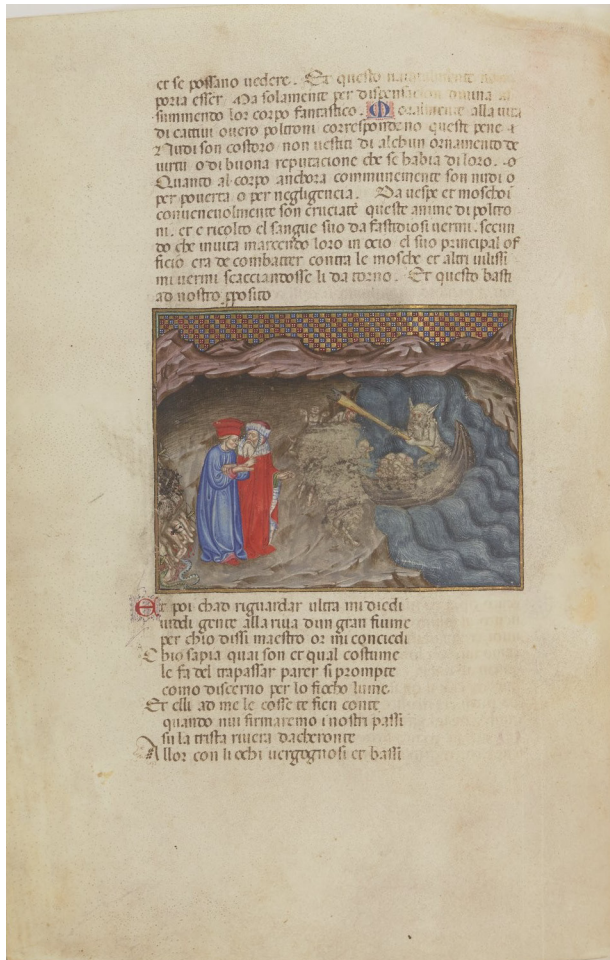


Fig. 3. Pagina con l'illustrazione di Caronte nel Manoscritto illustrato con miniature di Guiniforte Barzizza, 1430-1450 e nell'Inferno di Doré, 1861.



Fig. 4. Doré, illustrazione di avari e prodighi nel VII canto dell'*Inferno*, 1861.

nel mondo dell'aldilà la rappresentazione assume i tratti di una visione che senza dubbio non appartiene al nostro mondo. Nella descrizione di ambienti e personaggi, Doré fu in qualche modo costretto ad andare anche oltre la narrazione di Dante. Se infatti il poeta poteva omettere i dettagli di alcune descrizioni fisiche, l'artista non poteva fare a meno di raffigurarli. Ma in questo caso, Doré non si conformò all'iconografia tradizionale, e si discostò anche dall'interpretazione data dagli artisti precedenti. Ad esempio, mentre tradizionalmente l'*Inferno* era stato immaginato con i gironi dal fondo piatto, Doré disegnò paesaggi dalla topografia variabile, con colline e speroni rocciosi, che esaltavano la drammaticità di alcuni episodi (fig. 4). L'articolazione visiva delle scene mostra una personale interpretazione, che alcuni puristi del testo dantesco hanno giudicato al di là del compito di un illustratore, ma fanno parte del suo modo di intendere il testo illustrato come un dialogo vivo e continuo tra le parole e le immagini, nel quale sta al lettore esprimere il giudizio finale [Cole 1994]. Il suo personale stile riprende la tradizione del nudo michelangioloesco, fondendola con i tratti di Botticelli e la drammaticità della pittura di paesaggio nordeuropea e inserendo temi iconografici attinti dalla cultura popolare. Anche i motivi visivi sono in molti casi inediti, per esempio il tema del vortice che rappresentò in più illustrazioni e fu ripreso in ambito pittorico da diversi artisti [Marin 2015].

Dal punto di vista compositivo, alla simmetria e centralità che caratterizzava la maggior parte delle scene dei precedenti illustratori (fig. 5), Doré contrappose composizioni asimmetriche e dinamiche, con i personaggi principali disposti in posizione decentrata, ottenendo effetti che furono successivamente applicati nelle immagini dinamiche dei media audiovisivi (fig. 6). Altra caratteristica è la diversa scala utilizzata per enfatizzare personaggi mitologici in contrapposizione alle figure umane e in particolare a Dante e Virgilio, che appaiono minuscoli e sperduti nel paesaggio infernale (fig. 7). Il dinamismo della composizione induce il lettore a osservarla secondo un percorso visivo culminante nell'elemento di maggior peso nella scena. In tal modo, l'illustrazione assume il valore di narrazione visiva che segue lo svolgimento degli eventi.

L'influenza dei nuovi temi visivi proposti dall'interpretazione di Doré fu immediata sia nel campo della pittura che in quello della scultura, che aveva tradizionalmente affrontato meno i soggetti danteschi. Oltre a dare forma alle rappresentazioni dello stesso Dante, molti soggetti fino a quel momento trascurati entrarono a far parte delle tematiche trattate dagli artisti (un esempio tra tutti è il bosco dei suicidi). Ma soprattutto è evidente l'influenza di Doré nella composizione delle opere, che iniziarono a ispirarsi alla teatrale messa in scena dei suoi paesaggi ostili e tragici popolati da figure michelangioloesche. La pittura invece riprese le sue particolari scenografie nelle quali alcune figure sono rappresentate in una scala monumentale rispetto ad altre, oltre all'utilizzo degli effetti di luce e ombra per accentuare la drammaticità delle scene [Audeh 2009].

La definitiva imposizione della visione di Doré nell'immaginario collettivo si ebbe però con l'avvento del cinema. Ancor prima della produzione dei film, le sue tavole furono utilizzate per le proiezioni su schermi con un commento parlato o un accompagnamento musicale. Queste proiezioni con la lanterna magica divennero molto popolari fin dalla fine dell'Ottocento: le tavole di Doré, già concepite per poter essere fruite su diversi supporti, furono tra le più utilizzate, dando nuova vita e amplissima diffusione al suo immaginario [Malan 1995]. Fu dunque naturale che la sua opera facesse da modello anche ai primi film che si cimentarono nella resa cinematografica della commedia dantesca. Tra le moltissime pellicole che affrontarono il tema nella sua interezza o limitatamente a singoli episodi, una delle più significative è *Inferno* (1911) diretto da Francesco Bertolini, Giuseppe De Liguoro e Adolfo Padovan, primo lungometraggio e primo kolossal



Fig. 5. Illustrazione di Minosse (in posizione centrale) nel V canto dell'Inferno di Federico Zuccari, 1568-1588 e di William Blake, 1824-1827.



Fig. 6. Illustrazione di Minosse (in posizione decentrata) nel V canto dell'Inferno di Doré, 1861 e in un fotogramma del film Inferno, 1911.



Fig. 7. Illustrazione di Gerione nel canto XVII dell'*Inferno* di Doré, 1861.

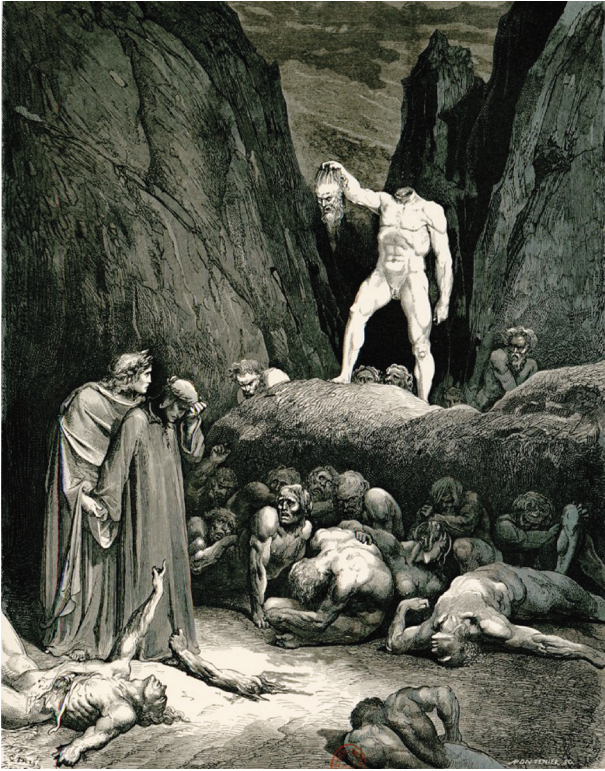
del cinema italiano, che inaugurò un genere legato alla cultura letteraria di grande impatto anche sul pubblico popolare [Bernardini 1985].

La prima a riconoscere il legame tra *l'Inferno* di Bertolini-De Liguoro-Padovan e l'illustrazione di Doré fu Matilde Serao, scrivendo su *Il Giorno* dopo aver assistito alla proiezione del film al teatro Mercadante di Napoli: «Nulla vedemmo di più artistico, di più bello, di più affascinante, come nei quadri in cui le visioni più salienti dell'*Inferno*, vi appaiono in tutta la loro grandezza e la loro possenza [...] Se Gustave Doré è l'autore del più nobile commento grafico al Divino Poema, questo film, che riabilita il cinematografo, ha fatto rivivere l'opera del Doré» [Serao 1911]. Da queste parole emerge innanzitutto il riconoscimento

del lavoro artistico di illustrazione che viene definito “commento grafico” a sottolineare l'operazione di traduzione grafica in immagini della descrizione letteraria. In secondo luogo, si noti come l'opera filmica sia interpretata come una riproposizione secondo una nuova tecnica visiva del commento grafico di Doré, al quale viene riconosciuto a pieno titolo il ruolo di interprete del poema dantesco, che attraverso la sua mediazione grafica dai versi del Trecento diventa narrazione visiva per il pubblico del Novecento. A tale proposito, va considerato che nel cinema, dalle sue origini al 1915 circa, l'istanza narrativa si avvaleva di riferimenti iconografici esterni alla pellicola, inserendovi la componente della quarta dimensione, il tempo, per rendere animata l'illustrazione di un materiale visivo già presente nel sistema culturale del pubblico. In questo caso, il riferimento alle illustrazioni di Doré era esplicito proprio per consentire agli spettatori di riconoscerne l'opera e apprezzarne la nuova istanza narrativa dinamica proposta dalla pellicola [Burch 1994].

Le analogie tra l'apparato illustrativo di Doré e la rappresentazione cinematografica di Bertolini-De Liguoro-Padovan riguardano diversi aspetti (fig. 8). Innanzitutto, la modalità narrativa che fonde codice linguistico e iconico, ripresa nel film attraverso l'inserimento di didascalie con spiegazioni e commenti che danno il ritmo alla sequenza delle scene, in mancanza del linguaggio parlato [Brunetta 2001]. In secondo luogo, le sembianze e le pose dei personaggi a partire da Dante e Virgilio, i cui attori furono scelti proprio per la somiglianza fisica con le illustrazioni di Doré, fino alla rappresentazione dei dannati che portò in scena il nudo in un'epoca nella quale non era ammesso, ma venne qui consentito come espediente scenico per aumentare la tragicità della rappresentazione. Lo stesso riferimento è presente per le creature mostruose, che ricalcano sia l'aspetto fisico delle illustrazioni sia l'atmosfera e il paesaggio che fanno da sfondo alla loro inquietante comparsa in scena. La terza analogia si riscontra nella scelta del punto di vista e nella composizione scenografica, con inquadrature dal campo lungo e lunghissimo, utilizzate da Doré per riprodurre l'effetto del sublime nel paesaggio infernale dove i protagonisti appaiono minuscoli di fronte alla maestosa crudezza degli spazi, e nel film per ottenere un effetto realistico e nello stesso tempo non avvicinare troppo l'inquadratura ai soggetti nudi [Braidà 2007].

In alcune scene l'analogia si spinse al punto da riprodurre esattamente il punto di vista, la prospettiva e la composizione utilizzata nell'illustrazione. Un esempio emblematico



in tal senso è la rappresentazione di Lucifero nell'ultimo canto dell'*Inferno*. Il confronto tra la descrizione dantesca, l'iconografia tradizionale, le modifiche apportate dall'illustrazione di Doré e la loro riproposizione cinematografica, che potrebbe essere esteso con analoga metodologia ad altre scene, supporta le considerazioni fin qui espresse sul ruolo di Doré di transizione verso nuovi motivi visivi.

La messa in scena di Lucifero

La *Divina Commedia* riporta la versione della caduta di Lucifero che si era imposta dal IV-V secolo circa, secondo la quale il peccato d'orgoglio dovuto al desiderio di uguagliare Dio ebbe come conseguenza la cacciata dal mondo celeste e la condanna al nulla eterno [Russel 1987]. Nella descrizione letteraria, Dante eliminò gli elementi grotteschi dell'iconografia medievale dei demoni con corna e coda, per dare a Lucifero la triste e solenne maestosità di un angelo privato della sua bellezza e condannato all'orrore. Si presenta infatti come una creatura enorme ed orribile, ma ha anche un carattere di grandiosità. È solo e immobile nel punto più lontano da Dio, conficcato dalla cintola in giù nel ghiaccio del Cocito, nel fondo dell'*Inferno*, da cui emerge solo la parte superiore del corpo. Sbattendo le immense ali, due per ogni lato, simili a quelle di un pipistrello, provoca un vento freddo che fa ghiacciare il lago di Cocito. Ha tre facce di tre diversi colori, e con ciascuna delle tre bocche dilania uno tre peccatori, Giuda, Bruto e Cassio, straziandoli eternamente con un'esecuzione fredda, quasi meccanica, come strumento della giustizia divina [Pasquini 2013]. Nella trasposizione grafica di questa descrizione, Doré si discostò dalla precedente iconografia artistica in favore di un maggiore realismo descrittivo e per certi aspetti anche una maggiore aderenza alla descrizione dantesca, nonostante non rispetti la caratteristica forse più evidente delle tre facce. Per fare un raffronto, come tema visivo dell'iconografia tradizionale di Lucifero si vuole qui considerare l'esempio della rappresentazione di Giotto nel *Giudizio universale* nella cappella Scrovegni (fig. 9), terminata nel 1306, dunque negli stessi anni in cui Dante lavorava alla scrittura della *Commedia*. Si ritiene che Dante avesse avuto modo di vederla, o che l'artista e il poeta si fossero confrontati sulle caratteristiche del diavolo [Link 2001]. Inoltre,

Fig. 8. Illustrazione di Bertran de Born nel canto XXVIII dell'*Inferno* di Doré, 1861 e in un fotogramma del film *Inferno*, 1911.

questa rappresentazione fu utilizzata come modello per le illustrazioni della *Commedia* antecedenti a quella di Doré. Nell'affresco di Giotto, Lucifero domina la scena in posizione centrale in una composizione quasi simmetrica tra le minuscole figure dei dannati disposte ai suoi lati e ai suoi piedi. Ha le tre facce, ma anche le corna medievali, braccia aperte e ali poco visibili, ma da pipistrello e non piumate come quelle degli angeli. È dipinto in blu ciano, colore che nel medioevo veniva attribuito a tutti i demoni. Caratteristiche analoghe si ritrovano nell'illustrazione della *Commedia* di Sandro Botticelli (1497). Anche qui la composizione è strutturata secondo una simmetria centrale della figura con tratti fisici molto simili a quella di Giotto, a eccezione delle braccia che risultano simmetriche ma piegate nell'atto di portare i peccatori alla bocca, mentre le ali ben più ampie e visibili ripropongono la forma del pipistrello. In entrambe le rappresentazioni, la figura è completamente ricoperta di peli e dotata di artigli. Ancora William Blake, nel suo lavoro di illustrazione della *Commedia* (1824-27), reinterpretò con un gusto moderno questa iconografia con lo stesso tipo di composizione e peso visivo degli elementi, riproponendo analoghe caratteristiche fisiche e posizione nella descrizione delle tre facce, con braccia simili a quelle dipinte da Giotto, e ali più grandi come quelle di Botticelli (fig. 10). La sua figura è umanizzata dalla mancanza di peli, corna e artigli [Schütze, Terzoli 2014]. È da notare come nelle tre rappresentazioni la composizione risulti bilanciata visivamente dalla posizione centrale del demone e la simmetria degli elementi, mentre il paesaggio in cui si svolge la scena è appena accennato. Sono questi, infatti, gli elementi che subirono un radicale ripensamento nell'opera di Doré. Quest'ultimo, per l'illustrazione dello stesso canto dell'*Inferno*, propose una composizione assolutamente diversa. Innanzitutto, inserì per la prima volta un'accurata descrizione paesaggistica dell'ambiente infernale. Le rocce aguzze, posizionate come una quinta scenografica, formano una sorta di cornice che racchiude la scena. Sul fondale si staglia la figura di Lucifero, decentrata a sinistra, culmine del percorso visivo che partendo in basso dai dannati e risalendo a destra sulle minuscole figure di Dante e Virgilio, si sofferma infine sulla sua gigantesca figura. Lucifero presenta una sola faccia, ma è comunque descritto nell'atto di divorare i peccatori. È visibile solo la sua parte superiore, che emerge dal lago sulla cui superficie ghiacciata poggia i gomiti. Come nella descrizione dantesca ha quattro gigantesche ali simili a quelle di un pipistrello, che occupano l'intero fondale della scena. L'abbandono della simmetria



Fig. 9. Giotto, dettaglio della rappresentazione di Lucifero nel Giudizio universale nella cappella Scrovegni, 1306.

Fig. 10. Illustrazione di Lucifero nel canto XXXIV dell'*Inferno* di Botticelli, 1497 e Blake, 1824-1827.

compositiva in favore della posizione decentrata dell'elemento visivo e narrativo principale conferisce dinamismo alla scena, rendendola idonea alla trasposizione cinematografica. *L'Inferno* di Padovan-Bertolini-De Liguoro, infatti, ripropose tutti gli elementi visivi di Doré mutuandone l'intero impianto iconografico, dall'ambientazione del lago circondato da rocce aguzze e popolato dalle figure dei dannati nudi fino alla composizione scenografica con la figura di Lucifero decentrata sulla sinistra. Il punto di vista è lo stesso, come pure la differenza di scala tra le figure dei dannati e il demone, che accentua il senso di orrore per la sua apparizione. Lucifero è nella stessa posa con i gomiti poggiati sulla superficie ghiacciata del lago intento a divorare i peccatori, e ripropone le grandi ali da pipistrello a chiudere il fondale della scena. Inoltre, in entrambe le immagini, Lucifero non rivolge lo sguardo verso Dante, ma verso lo spettatore, aumentandone il coinvolgimento (fig. 11). Il movimento che nella rappresentazione figurativa di Doré era espresso solo in potenza, qui si attiva grazie a un nuovo medium dinamico portatore di una nuova e coinvolgente modalità comunicativa.

Conclusioni

Il confronto tra le rappresentazioni di Doré e scene analoghe nell'ambito artistico e illustrativo, affiancato dallo studio delle fonti letterarie, ha avvalorato le ipotesi relative alle innovazioni visive da lui apportate su soggetti largamente utilizzati per diversi secoli, come dimostrato dall'esempio di Lucifero. La riproposizione dei suoi soggetti e soprattutto degli ambienti e delle scenografie in campo cinematografico ha inoltre confermato il suo ruolo di transizione dalla tradizione iconografica precedente verso un nuovo immaginario visivo più vicino al gusto moderno. Il successo del film *Inferno* e la sua assunzione a modello per successive rese cinematografiche della *Commedia* hanno fatto rivivere l'immaginario di Doré in ulteriori reinterpretazioni, con nuove tecniche comunicative e nuovi media. In tal modo è giunto attuale e vivo fino ai nostri giorni, dove è stato oggetto di sperimentazioni grafiche contemporanee quali la graphic novel *Dante's Inferno: The Graphic Novel* del 2012 e il film *Il mistero di Dante* diretto da Louis

Fig. 11. Illustrazione di Lucifero nel canto XXXIV dell'*Inferno* di Doré, 1861 e in un fotogramma del film *Inferno*, 1911.

Fig. 12. Lucifero in un fotogramma del film *Il mistero di Dante*, 2014.



Nero nel 2014 [Amendola, Tirino 2016]. Il film può essere considerato come una riproposizione delle proiezioni con la lanterna magica realizzata con le nuove possibilità offerte dal digitale. Attraverso la tecnica dell'animazione, infatti, le illustrazioni di Doré prendono vita sullo schermo con

un'operazione di trapianto iconografico nell'era digitale (fig. 12), proponendo una narrazione visiva che attualizza ancora una volta l'opera dantesca filtrata dall'occhio visionario di Doré e la riconsegna all'immaginario collettivo dei nostri tempi.

Autore

Manuela Piscitelli, Dipartimento di Architettura e Disegno industriale, Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli, manuela.piscitelli@unicampania.it

Riferimenti bibliografici

Abruzzese, A. (2007). *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*. Roma: Sossella.

Amendola, A., Tirino, M. (2016). Il filtro di Dante. L'impronta di Gustave Doré. In *Dante e l'arte*, n. 3, pp. 11-38. <<https://raco.cat/index.php/dea/article/download/321427/411963>> (consultato il 15 novembre 2021).

Audeh, A. (2009). Gustave Doré's Illustrations for Dante's Divine Comedy: Innovation, Influence, and Reception. In K. Fugelos (Ed.). *Studies in Medievalism XVIII. Defining Medievalism(s) II*, pp. 125-164. Woodbridge: Boydell & Brewer.

Baldassarri, G. (2021). Premessa. In G. Baldassarri (a cura di). *La Divina commedia di Dante Alighieri. Guida visuale al poema dantesco* (ediz. illustrata da Gustave Doré), pp. 17-20. Milano: Mondadori.

Battaglia Ricci, L. (2008). La tradizione iconografica della *Commedia*. In A. Cottignoli, D. Domini, G. Gruppioni (a cura di). *Dante e la fabbrica della Commedia. Atti del Convegno internazionale di studio*. Ravenna, 14-16 settembre 2006, pp. 239-254. Ravenna: Longo.

Bernardini, A. (1985). L'Inferno della Milano-Films. In *Bianco & Nero*, n. II, pp. 90-111.

Braida, A. (2007). Dante's Inferno in the 1900s: From drama to film. In A. Braida, L. Cale (Eds.), *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, pp. 39-52. Burlington: Ashgate.

Brieger, P. (1969). Pictorial Commentaries to the 'Commedia'. In P.H. Brieger, M. Meiss, C. S. Singleton (Eds.), *Illuminated Manuscripts of Divine Comedy*, vol. I, pp. 81-113. Princeton: Princeton University Press.

Brunetta, G. P. (2001). *Storia del cinema italiano Vol. I - Il cinema muto 1895-1929*. Roma: Editori Riuniti.

Burch, N. (1994). *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*. Parma: Pratiche.

Cole, W. (1994). Literal art? A new look at Doré's illustrations for Dante's Inferno. In *Word & Image*, n. 10:2, pp. 95-106.

Focillon, H. (1998). *Estetica dei visionari e altri scritti*. Bologna: Pendragon.

Gautier, T. (2021). L'Inferno di Dante Alighieri con i disegni di Gustave Doré. In G. Baldassarri (a cura di). *Gustave Doré. La Divina commedia di Dante Alighieri. Guida visuale al poema dantesco*, pp. 7-15. Milano: Mondadori. [ed. or: Gautier, T. (30 luglio 1861). *L'Enfer de Dante Alighieri avec les dessin de Gustave Doré*. Le Moniteur Universel].

Kaenel, P. (2005). *Le métier d'illustrateur. Rodolphe Toppfer, J.J. Grandville, Gustave Doré*. Ginevra: Droz.

La Salvia, A. (2016). Dante e Doré. L'aura della Divina Commedia nell'arte moderna. In M.A. Terzoli, S. Schütze (Eds.). *Dante und die bildenden Künste*, pp. 281-302. Berlin, Boston: De Gruyter.

Lachey, L. (1869). Paru pour le Jour de l'An. In *Le Bibliophile français*, dicembre 1869.

Link, L. (2001). *Il diavolo nell'arte. Una maschera senza volto*. Milano: Mondadori.

Malan, D. (1995). *Gustave Doré: Adrift on dreams of splendor*. St. Louis: Malan Classical Enterprises.

Marin, I. (2015). Dante's Hell Envisioned by Gustav Doré: An Overlooked Opening to Modernity. In *JCCSEC*, vol. 4, n. 1, pp. 8-18.

Pasquini, L. (2013). La rappresentazione di Lucifero in Dante e nell'iconografia medievale. In M. Veglia, L. Paolini, R. Parmeggiani (a cura di). *«Il mondo errante». Dante fra letteratura, eresia e storia. Atti del Convegno internazionale di studio*. Bertinoro, 13-16 settembre 2010, pp. 267-288. Spoleto: Centro italiano di studi sull'alto medioevo.

Robert, V. (2014). L'oeuvre de Gustave Doré au cinéma. In *1895. Revue d'histoire du cinéma*, n. 72, pp. 158-176. <<https://journals.openedition.org/1895/4812>> (consultato il 16 novembre 2021).

Russell, J. B. (1987). *Il diavolo nel Medioevo*. Bari: Laterza.

Schütze, S., Terzoli, M. A. (2014). *William Blake. I disegni per la Divina Commedia di Dante*. Koln: Tasken.

Serao, M. (1911). Articolo su: Il Giorno, citato in Palmieri, E.F. (1940). *Vecchio cinema italiano*. Venezia: Zanetti, p. 221.