



Jennifer Malvezzi

Visioni dell'Aldilà, al di là della visione. Suggerimenti danteschi in *Inauguration of the Pleasure Dome* e nel *Fellini-Satyricon*



Abstract

Fin dalla nascita dell'industria cinematografica, personaggi e ambienti dell'*Inferno* di Dante sono stati frequentemente portati sul grande schermo, ma dalla fine degli anni Cinquanta in poi iniziano a essere rappresentati in modi via via sempre meno espliciti. Sebbene sia altrettanto interessante rispetto alla produzione della prima metà del secolo, quella successiva è stata decisamente meno studiata. Il saggio si propone quindi di rintracciare alcuni riferimenti contenuti in due visionari film degli anni Sessanta che non sono espliciti adattamenti della prima cantica: *Inauguration of the Pleasure Dome* di Kenneth Anger e il *Fellini-Satyricon*.

Since the birth of the film industry, characters and environments from Dante's *Inferno* have frequently been brought to the screen, but from the end of the Fifties they begin to be represented in less explicit ways. These films have been considerably less studied than the adaptations of the first half of the century, although they are just as interesting. This essay aims to trace some references contained in two visionary films from the Sixties that are not explicit adaptations of the first canticle: Kenneth Anger's *Inauguration of the Pleasure Dome* and Federico Fellini's *Satyricon*.



Rappresentazioni infernali al cinema: dalla trasposizione alle metafore visive

Qualche decennio fa, Gian Piero Brunetta ha descritto Dante come il «padre del cinema» (Brunetta 1996, p. 21), definizione ripresa successivamente anche da altri studiosi ma ricondotta al più ristretto ambito del solo cinema italiano (Iannucci Amilcare 2003). Quella di Brunetta, però, non era un'esagerazione, poiché i titoli ispirati ai personaggi danteschi sono una presenza ricorrente e quantitativamente significativa fin dagli albori dell'industria cinematografica, non solo italiana, ma anche statunitense¹. Queste prime pellicole si concentrano in gran parte sulle storie dei

¹ La primissima pellicola dedicata a un personaggio dantesco giunta fino a noi è infatti statunitense: *Francesca da Rimini* di William V. Ranous (1907); si tratta della prima edizione del noto *The Two Brothers* (1908) prodotto dalla Vitagraph Co. of America e diretto da James Stuart Blackton con Ranous, qui anche interprete di Paolo Malatesta.

dannati agli inferi e specialmente su Francesca da Rimini, probabilmente il personaggio della *Commedia* più frequentemente rappresentato sul grande schermo nel Novecento (Iannucci Amilcare 2004a).

Come per la pittura e la fotografia prima, anche il medium cinematografico per ottenere una legittimazione artistica deve in primo luogo misurarsi con i classici della letteratura. Non è quindi casuale trovare a inizio secolo così tanti titoli di ascendenza dantesca, né tantomeno che il primo lungometraggio dal successo planetario sia l'adattamento della prima cantica, il colossale *La Divina Commedia. Inferno* prodotto dalla Milano Film nel 1911 e diretto da Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro e Adolfo Padovan. Immediatamente seguita da un titolo analogo ma dalla durata e dal budget decisamente più contenuto – l'*Inferno* prodotto dalla Helios Film e girato da Giuseppe Berardi e Arturo Busnago –, la pellicola della Milano Film non solo è determinante per il consolidarsi di una cultura filmica nazionale (Welle 2004), ma è anche il «primo capolavoro» della cinematografia nostrana che, grazie ai suoi complessi trucchi visivi, ispira in tutto il mondo nuovi modi di fare cinema (Bernardini 1996).

La prima cantica della *Commedia* e i suoi personaggi conoscono una buona fortuna cinematografica fino alla fine del decennio, quando con l'avvento del Fascismo divengono oggetto per nuove significazioni, nel solco della dicotomia tra propaganda e intrattenimento spensierato tipica del cinema del Ventennio². In occasione del sesto centenario della morte di Dante, Luigi Sapelli gira *La mirabile visione* (1921), film in due parti che non ha immediato riscontro, ma che dalla metà degli anni Venti in poi viene associato all'analogo *Dante nella vita dei tempi suoi* (1922) nei programmi pedagogici fascisti preposti all'educazione religiosa e patriottica. Sul versante opposto si situa il bizzarro e per l'epoca un po' osé *Maciste all'Inferno* (1926), uno degli episodi della serie cinematografica con il forzuto Bartolomeo Pagano che piace così tanto al pubblico da venir riproposto nel 1940 in una nuova versione sonora (Colonnese Benni 1999).

² Per una ricognizione dei titoli ispirati alla *Commedia* si veda il sito *Dante e il cinema*, <<https://www.danteilcinema.com/cinema>>.



Fig. 1, 2: Confronto tra un'incisione di Gustave Doré (1861) e una scena di *Dante's Inferno* (1935).

In quegli anni, Dante conquista anche Hollywood. Va da sé che la forma di adattamento della prima cantica preferita nell'epoca del proibizionismo sia il *moral play*. Nel 1924 esce *Dante's Inferno* (regia di Henry Otto), una sorta di *Canto di Natale* in salsa infernale nel quale il miliardario di turno compie un onirico viaggio nell'aldilà per risvegliarsi poi ravveduto. Nel 1935 è la volta di un altro *Dante's Inferno*, per la regia di Harry Lachman, noto anche in Italia come *La Nave di Satana* (1935), una produzione ad altissimo budget della 20th Century Fox che racconta di un imbonitore da fiera che crea un'oscena attrazione ispirata all'*Inferno* di Dante con tanto di nave-bordello ispirata al traghetto di Caronte. L'imbonitore sarà costretto a ravvedersi in seguito a una terribile visione del "vero" inferno, alla quale seguirà l'incendio della sua attrazione al luna park (Iannucci Amilcare 2004b).

Nel Dopoguerra italiano si assiste a un rinnovato interesse per i personaggi della prima cantica, le cui storie divengono oggetto di melodrammi di genere come *Il conte Ugolino* di Riccardo Freda (1949) e *Paolo e Francesca* di Raffaello Matarazzo (1950) o film comici come *Totò all'inferno* (1955). Similmente agli sceneggiati televisivi Rai di poco successivi, l'ascendenza letteraria è necessaria al proposito di educare intrattenendo il grande pubblico popolare e al contempo di costruire un'identità culturale nazionale finalmente condivisa (Casadio 1996, Waller 2004).

Sul finire degli anni Cinquanta, con il consolidarsi e il diffondersi del cinema d'autore in Europa e delle produzioni indipendenti negli Stati Uniti, la mera trasposizione di ambientazioni e personaggi infernali sullo schermo perde di interesse e i temi danteschi iniziano a essere rappresentati con meno costanza e declinati in forme via via sempre più metaforiche e meno esplicite.

Questa seconda generazione cinematografica che accoglie l'eredità di Dante in modi meno didascalici è stata scarsamente considerata dagli studi in ambito cinematografico rispetto alla precedente, che ha invece goduto di ampi processi di indagine soprattutto dalla seconda metà degli anni Novanta alla prima metà degli anni Duemila.

Questo contributo si propone pertanto di analizzare i motivi danteschi in due opere filmiche di questa seconda stagione, *Inauguration of the Pleasure Dome* di Kenneth Anger (1954-1980) e il *Fellini-Satyricon* (1969), che hanno segnato un'apertura verso nuove forme di messa in immagine di elementi dell'inferno dantesco.

Demoni da un inferno metacinematografico: *Inauguration of the Pleasure Dome*

Ispirato alle cerimonie magico-orgiastiche del culto di Thélema fondato dall'esoterista Aleister Crowley, *Inauguration of the Pleasure Dome* di Kenneth Anger è divenuto, negli anni, una pietra miliare del cinema underground, anche grazie alle curiosità macabre circolate sul suo conto e alle decine di differenti versioni in cui è stato distribuito in modo indipendente nei cineclub di tutto il mondo.

Sebbene la ricerca di un legame tra la *Commedia* e varie forme di occultismo non sia cosa nuova – si pensi ad esempio al saggio del 1925 *L'ésotérisme de Dante* di René Guénon –, per comprendere meglio i legami simbolici e concettuali tra il film di Anger e l'universo diabolico illustrato da Dante è necessario chiarire preliminarmente alcuni aspetti.

La filosofia Thélema si basa primariamente su un testo rivelato, *The Book of the Law*, che l'esoterista Aleister Crowley raccoglie durante la sua permanenza in Egitto come membro dell'Ordine Ermetico di Alba Dorata. Secondo Crowley, il testo viene da lui scritto nel 1904 in soli tre giorni sotto dettatura di un'entità preterumana di nome Aiwass, invocata usando il corpo della moglie come medium. L'entità gli avrebbe spiegato che l'umanità stava per entrare in un nuovo eone, l'Eone di Horus, di cui Crowley sarebbe stato il profeta, e che il libro sarebbe stato la pietra angolare sulla quale fondare una nuova religione. Come la *Commedia*, il volume di Crowley ha una struttura tripartita che si ritrova anche nel film di Anger e che risponde a tre precetti: fai ciò che *vuoi* sarà tutta la legge; amore è la legge, amore sotto la *volontà*; non vi è altra legge oltre a fai ciò che *vuoi*. Da questi precetti deriva il nome della stessa filosofia poi alla base del culto, *thélema*, traslitterazione inglese dal sostantivo greco θέλημα, che significa *volontà* e al contempo *desiderio*. Secondo il culto, il processo di scoperta della propria volontà si ottiene tramite la messa gnostica e altre cerimonie basate su rituali di «magia sessuale» (*sex magick*, secondo l'espressione dell'autore) e visioni indotte dall'assunzione di sostanze psicoattive. Durante la Prima guerra mondiale, il culto si diffonde lungo la costa occidentale americana, territorio in cui Crowley viaggia a lungo insieme alla poetessa e *socialite* Jeanne Robert Foster e dove riforma l'organizzazione massonica dell'Ordo Templi Orientis attorno alla Legge di Thélema (Asprem 2013, 77-79; 90-113).

Con la fine della guerra e la morte di Crowley, Thélema prende particolarmente piede in California, diffondendosi nel mondo del cinema, un settore i cui membri non di rado erano attratti da forme di magia e occultismo se non addirittura di satanismo (Abrahamsson, Wahlgren & Anger, 2017).

Inauguration of the Pleasure Dome è girato nel 1954 a pochi passi dal cimitero di Hollywood Forever nella villa di Samson De Brier, attore protagonista del film

che all'epoca officiava proprio in quella casa cerimonie thémelmiche alle quali partecipava anche Anger con star e starlet del cinema. Il film è il tentativo di materializzare sullo schermo un viaggio negli stati alterati di coscienza vissuti dai suoi ospiti – attori e attrici abbigliati come dèi mitologici – durante un rituale celebrato per mezzo di un'eucaristia occulta. Nel cast, oltre a De Brier – che ha un ruolo di officiante e guida spirituale fuori e dentro il film –, troviamo alcuni degli abituali frequentatori delle serate: la scrittrice Anais Nin, la pittrice Renate Druks, la poetessa e maga Marjorie Cameron e il regista Curtis Harrington.

Inauguration of the Pleasure Dome, da molti considerato il *magnum opus* nella filmografia di Anger, è sicuramente la sua opera più complessa, nella quale la ricerca formale, l'esoterismo erudito e la cinefilia sono indistricabilmente intrecciati. Le citazioni cinematografiche immediatamente più evidenti riguardano il cinema degli anni Venti – evocato nel make-up, una sorta di esasperazione del già eccessivo trucco de *Il gabinetto del dottor Caligari* (1920) e soprattutto del *Napoleon* di Abel Gance (1928). Infatti, la prima versione del film girata nel 1954 è pensata, proprio come il colosso di Gance, su tre schermi: data la difficoltà di sincronizzazione delle tre proiezioni simultanee, questa versione venne però presentata solamente nel 1958, nel contesto dell'Esposizione Universale di Bruxelles (Hunter 2012).

La notorietà del film è dovuta alle sue edizioni di maggior circolazione, ovvero quella del 1966 conosciuta anche come *The Sacred Mushroom Edition* e la successiva, *The Eldorado Edition*, del 1978, che differiscono essenzialmente solo per una diversa colonna sonora³. In entrambe le varianti le tre pellicole originariamente separate vengono ricondotte da Anger a un solo film ottenuto dalla stampa in sovraimpressione su un'unica bobina delle tre precedenti; il film è così proiettabile su un singolo schermo in formato 4:3.

Questa operazione di ristampa non si traduce solo in una semplificazione formale ma trasforma, letteralmente, *Inauguration of the Pleasure Dome* in un palinsesto, in un testo stratificato che si apre a continue revisioni, sia a livello materiale che simbolico-concettuale.

Nel 1980 Anger realizza una edizione video per la televisione tedesca arricchita con una lettura iniziale del *Kubla Khan: or, A vision in a Dream: A fragment* di Samuel Taylor Coleridge; una nuova versione digitale su tre schermi, ma più breve rispetto all'originale di 38 minuti (*Inauguration of the Pleasure Dome 1954-2014*, digital video, 7'), è stata recentemente riproposta in occasione dei sessant'anni del film a Basilea, nel corso dell'edizione 2015 di Art Basel.

³ Il film è completamente privo di dialoghi. *The Sacred Mushroom Edition* ha come colonna sonora la *Messa Glagolitica* del compositore ceco Leoš Janáček; la *Eldorado Version* è sonorizzata con l'album *Eldorado* degli Electric Light Orchestra Eldorado, uscito nel 1974. Sul sonoro delle varie versioni, incluse quelle mai distribuite precedenti al 1954, si rimanda a Granade 2011.

La sovrapposizione dei fotogrammi connota il film di un *mood* psichedelico che ben restituisce sullo schermo gli effetti lisergici e spiritici del rituale nel suo compiersi e contestualmente occhieggia alle apparizioni fantasmatiche, ottenute con il medesimo effetto, rese celebri dall'*Inferno* prodotto dalla Milano Film nel 1911.

Dall'edizione del 1966 in poi viene inserita anche una ulteriore citazione cinefila dal sapore dantesco: all'acme dell'orgia vengono sovrainpresse alcune scene dal film *La nave di Satana* (Hunter 2012, p. 82) che conferiscono a *Inauguration of the Pleasure Dome* una componente meta-riflessiva – sul cinema e sulla perversione compiuta dal mondo dello spettacolo – che l'edizione a tre schermi non aveva. Non sembra quindi un caso che le scene prelevate dal film di Lachman e a loro volta sovrainpresse tra loro, siano proprio quelle dell'ingresso dei visitatori al baraccone infernale allestito dall'imbonitore alla fiera e quelle della “vera” ascesa dei dannati nella visione dell'Ade. Come gli inferi, lo spettacolo è il luogo di perdizione sensoriale e morale, nel quale il cinema e le sue star sono al contempo officianti di un macabro rituale che si ripete sempre uguale (il film) e corpi sacrificati che continuamente in questa cerimonia si rinnovano, proiezione dopo proiezione, non trovando mai la pace dello spirito.

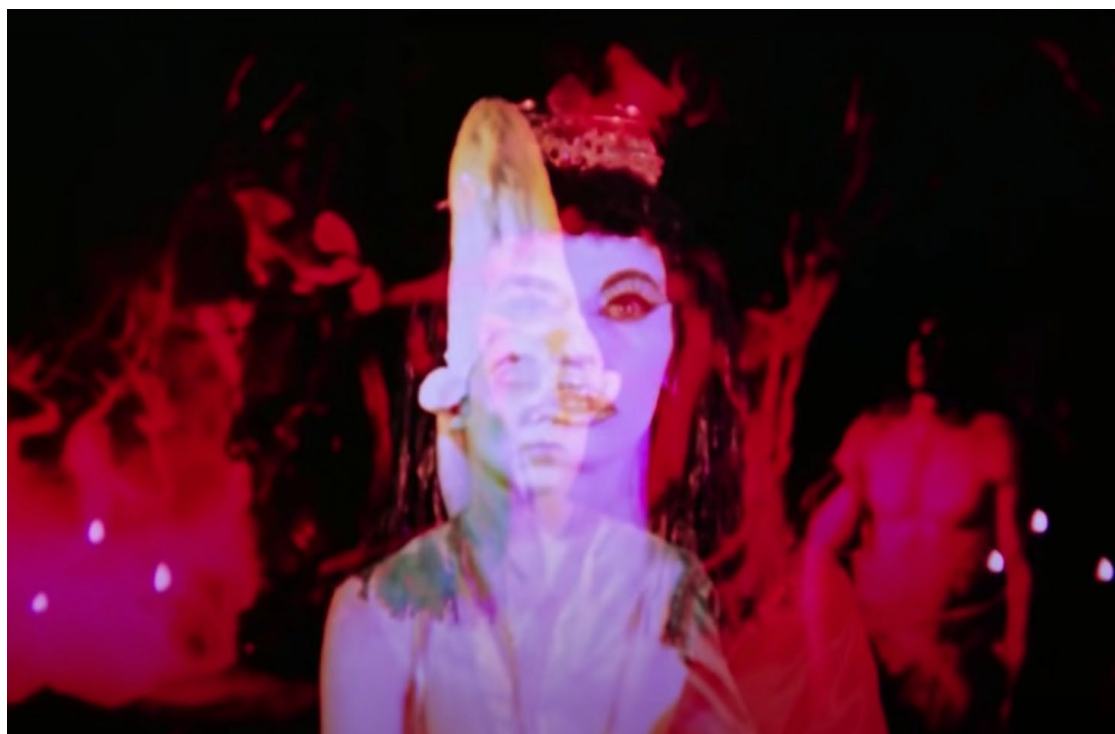


Fig. 3: stillscreen da *Inauguration of the Pleasure Dome*, 1966.

A rafforzare l'ipotesi di un possibile parallelismo, nel film di Anger, tra mondo del cinema e mondo infernale sembrano concorrere alcune ulteriori citazioni di immagini della *Commedia* che non sono, a oggi, ancora state messe in evidenza.

Nel canto I dell'*Inferno* di Dante troviamo il poeta smarrito, non cosciente della maniera in cui sia riuscito a pervenire in quel luogo (vv. 1-12): la corruzione morale della sua epoca gli ha fatto perdere la razionalità e la devozione genuina verso Dio, e quando incontra Virgilio viene rimproverato perché, anziché salire verso la felicità, è scivolato verso il male (vv. 61-90). Sembra che questa immagine venga ripresa, ribaltandone completamente il significato morale, nell'incipit di *Inauguration of the Pleasure Dome*, quando nella prima scena lo spettatore si risveglia – qui l'immagine è volutamente sfocata – in un luogo che non conosce, nella prossimità di quello che scopriamo di lì a poco essere il giaciglio di Samson De Brier, la guida spirituale del viaggio iniziatico che stiamo per intraprendere. De Brier lentamente si alza e ci guida verso il percorso di recupero di una devozione, quella thélemica, basata sulla volontà di ascesi verso una felicità individuale data dall'assecondare ogni tipo di desiderio carnale. Questa interpretazione può sembrare una forzatura, dato che i personaggi nel cinema di Anger non parlano, spesso non hanno nemmeno dei nomi propri o interpretano più figure iconiche contemporaneamente, come in questo caso⁴, ma è stato lo stesso regista a sottolineare come

[...] my films are, even though it may be a surprise to hear this, I consider them narrative films. In other words, I have characters – I don't necessarily say 'this is Tom, and this is Dick and this is Harry'... but my [films] do have human characters in them. They follow through a progression and development... In visual terms, you're introduced to a character (Anger in Taberham 2018, p. 39).

L'ipotesi che il personaggio di Samson De Brier possa rifarsi a Virgilio e lo spettatore essere collocato nel ruolo di visitatore che fu di Dante è rafforzata dal fatto che, sulla soglia d'ingresso della stanza dove si svolge il rituale, la macchina da presa indugia per un attimo alle spalle di De Brier, fermo davanti a un quadro con tre fiere, qui salutate probabilmente in senso positivo come elementi (lussuria, superbia, travimento etico) attraverso i quali recuperare l'individualità castrata dalle norme sociali e dalle forme di religiosità tradizionali.

Il rituale che segue è ovviamente costellato da trasformazioni demoniache e apparizioni luciferine continue, oltre che dai già citati *footage* dal film di Lachman. Il

⁴ I personaggi per cui De Brier è stato accreditato per questo film sono: Lord Shiva, Cagliostro, Osiride, Nerone, La grande bestia 666 (personaggio che probabilmente rappresenta l'alter ego di Crowley).

tema luciferino e i tentativi di evocazione del demonio sono una costante che attraversa la cinematografia di Anger esplicitata soprattutto in due titoli successivi: *Invocation of my demon brother* (1969) e *Lucifer rising* (1980).

Magniloquente e ambiguo, *Inauguration of the Pleasure Dome* rappresenta il tentativo di costruire una grandiosa allegoria del cinema come rituale arcano, perverso ma affascinante e seducente.

Di segno estetico opposto sono invece i libri fotografici composti da Anger, *Hollywood Babylone* e il successivo *Hollywood Babylon II* (Anger 1959; Anger 1984), che narrano di omicidi, tradimenti, overdose, macabri rituali e dettagli scabrosi accaduti del mondo del cinema americano e spesso legati a personaggi ancora viventi. Questa sorta di catalogo dei dannati e delle loro peccaminose esistenze nell'inferno dorato hollywoodiano trova, a mio avviso, un facile antecedente proprio nella prima cantica e nei vari corpi straziati dai vizi e dai relativi contrappassi dei contemporanei di Dante.

Visioni oniriche di un inferno perduto: il *Fellini-Satyricon*

Se per il film di Anger non sono ancora stati compiuti studi di ampio respiro che ne analizzino i rapporti con l'inferno dantesco, per quanto riguarda il secondo film qui preso in considerazione, il *Fellini-Satyricon*, sono state avanzate, fin dalla sua uscita, alcune ipotesi interpretative che hanno messo in luce la filigrana dantesca. Ecco cosa osservava nell'estate del 1969 Alberto Moravia in un'intervista a Fellini, dopo aver visto l'anteprima del film:

[...] ambienti oscuri, sotterranei, sordidi, misteriosi del tuo film suggeriscono l'idea dell'Inferno. Un inferno per niente morale, tutto fisico, simile a quello di certi pittori primitivi antecedenti a Dante. Un inferno senza purgatorio e senza paradiso. L'inferno di una natura viziosa e al tempo stesso innocente che si esprime egualmente nella bellezza di Gitone e nella bruttezza dei mostri (Moravia, 1969, p. 112).

Come ha già evidenziato Gian Piero Brunetta, Federico Fellini è certamente stato «l'apostolo più rappresentativo del verbo dantesco sullo schermo» (Brunetta 2015). Il suo interesse per la *Commedia*, e specialmente per la prima cantica, si esplicita più chiaramente solo da *La dolce vita* in poi (Welle, 1993); tuttavia, la smisurata passione di Fellini per l'*Inferno* è di molto precedente al peregrinare indolente del personaggio di Marcello per le vie dissolute della città eterna.

Leggendaria e riportata in decine di aneddoti la sua ossessione per il già citato *Maciste all'inferno*, il primo film che Fellini ricordasse di aver visto da bambino, al punto che si racconta che tutti i suoi film fossero in realtà un tentativo di ripetere in qualche modo la pellicola di Guido Brignone (Bertetto 2016 p. 64).

Certo è che nel 1965, dopo due capolavori come *La dolce vita* e *8½*, *Giulietta degli spiriti* è accolto tiepidamente dalla critica e Fellini entra in crisi: si interessa sempre di più allo spiritismo, frequenta veggenti e sensitivi e inizia a utilizzare LSD a scopo terapeutico (Kezic 2007, p. 249). L'anno successivo Fellini incomincia a lavorare a *Il viaggio di G. Mastorna, detto Fernet*, pellicola ispirata alla *Commedia* che non vedrà mai la luce e rischierà di ridurlo in bancarotta. Il film sarebbe dovuto iniziare narrando l'inferno personale del regista, inseguito da orde di produttori che cercavano di costringerlo a girare un film su Dante (Brunetta 2015, p. 18; Tornabuoni 1995, p. 75), come racconta Fellini stesso nel documentario *Block-notes di un regista* (1969); ancora una volta, come per Lachman prima e Anger poi, siamo di fronte a una rappresentazione del mondo dello spettacolo come luogo infernale.

Se anche *Il viaggio di G. Mastorna* resta l'irrisolto più grande della vita di Fellini, che continua a lavorare alla sua sceneggiatura fino alla morte (Cavazzoni, 2008; Fellini e Manara, 2013), alcune immagini dantesche permeano il successivo *Satyricon*, film che rappresenta la rinascita professionale del regista.

Il *Fellini-Satyricon* non è la trasposizione letterale dell'opera di Petronio – rispetto all'originale vi sono scene cambiate, aggiunte e altre omesse – quanto piuttosto un viaggio onirico nel passato di una civiltà perduta, priva di un dio cristiano e dedita all'appagamento degli istinti vitali più triviali. In questo senso, si può rintracciare un primo collegamento sia con l'*Inferno* di Dante, sia con il film di Anger, opere con le quali la pellicola felliniana condivide una serie di elementi costitutivi: la narrazione di un viaggio iniziatico verso la consapevolezza, un'eucarestia blasfema, la presenza di un artista o di un poeta come guida, il continuo alternarsi di situazioni di allucinazione e sogni e, non ultimo, spazi e ambienti non perimetrabili.

A differenza del film di Anger, il *Satyricon* felliniano è una produzione ad altissimo budget, la più massiccia occupazione dei teatri di posa di Cinecittà dai tempi di *Ben Hur* (1959), girato in Technicolor Panavision (35mm anamorfico) con i costumi e le scenografie di Danilo Donati e Luigi Schiaccianoce. Come per tutti i film di Fellini, il *casting* iniziale è fondamentale, molte delle caratteristiche ricercate per questo film sono disegnate e annotate dal regista stesso (Tornabuoni 1995, pp. 136-138), e forse mai come in questa occasione il regista sembra scegliere volti e corpi che appaiono deturpati e storpi quasi quanto quelli dei falsari della decima bolgia infernale.

I riferimenti più evidenti, al limite della citazione, riguardano però alcune scene chiave del film. Il primo si trova nella sequenza del lupanare, una «sorta di mostruosa torre di Babele o un'altra ziggurat al contrario» (Slavazzi, p. 62) che riprende visivamente la struttura a gironi dell'inferno dantesco e che viene azzerata da un terremoto dopo la visita di Gitone, similmente a quanto accade nel canto III dell'*Inferno*. Gli omaggi alla prima cantica proseguono con gli iracondi e gli accidiosi che scaricano tra i vapori i fumi dell'ira del canto VII, visivamente evocati nella scena del bagno prima della cena di Trimalcione. Il successivo pasto si rifà palesemente al canto VI, nel quale i golosi sono rappresentati come esseri privi di un aspetto umano, accovacciati per terra come animali. Si tratta di una delle sequenze più disgustose e spettacolari di tutta la pellicola, con una complessità corale eccezionale anche per un maestro come Fellini.

Richiami più sfumati sono presenti anche nella sequenza dei rituali sessuali, nella quale si compie una sorta di contrappasso al contrario: se nella prima bolgia dell'ottavo cerchio infernale i seduttori venivano sferzati nelle carni per punire la loro ricerca del piacere sessuale, qui le frustate riportano Gitone alla virilità in precedenza perduta.

Anche nel finale Fellini mette in scena un ribaltamento di contrappasso: se nel canto XXXIV Lucifero mastica i propri figli ideali, Caino, Bruto e Cassio, nel film i seguaci del poeta compiono un'eucarestia pagana mangiando il cadavere del maestro per farlo rivivere per sempre nel proprio corpo.

Conclusioni

La riscoperta dell'afflato dantesco in questi film è utile oggi agli studiosi per comprendere meglio una specifica fase dei rapporti tra cinema e letteratura: una fase che permette anche di intravedere *in nuce* gli esiti nel cinema successivo, come ad esempio la pellicola delirante *The Comoedia* di Bruno Pischiutta (1980) o esperimenti filmici monumentali apertamente ispirati a Dante come *The Book of All the Dead* e *The Dante Quartet* (Testa 2004; Elder 2005).

Viceversa, le immagini laide ma seducenti di *Inauguration of the Pleasure Dome* e del *Fellini-Satyricon* sono entrate con la loro dirompente estetica nella storia del cinema degli anni Sessanta probabilmente anche grazie all'evocazione di motivi visuali mutuati dall'*Inferno* di Alighieri, un immaginario che è così radicato nella cultura occidentale che l'incontro con esso, anche se non apertamente esplicitato, riesce ogni volta a scuotere profondamente le corde dei nostri sensi.

L'autrice

Jennifer Malvezzi è ricercatrice presso l'Università di Parma, dove insegna Estetica dei Nuovi Media e coordina il Corso di Alta Formazione in Cinema Documentario e Sperimentale promosso dall'ateneo di Parma con la Cineteca di Bologna. Le sue ricerche si muovono tra gli studi di cultura visuale e l'archeologia dei media, concentrandosi prevalentemente sulle forme audiovisive sperimentali e multimediali e sulla critica cinematografica. Su questi argomenti ha scritto vari contributi che sono apparsi su riviste scientifiche nazionali e internazionali e in volumi collettivi, nonché ha co-curato alcune mostre, rassegne e programmi cinematografici. È autrice della monografia *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano* (Postmedia Books, 2015). È curatrice con l'Archivio Home Movies del progetto "Art & Experimental Film" dedicato al restauro e alla valorizzazione del cinema sperimentale e d'artista in Italia, ed è membro della redazione della rivista scientifica *Cinergie – Il Cinema e le altre Arti*.

e-mail: jennifer.malvezzi@unipr.it

Riferimenti bibliografici

Abrahamsson, C, Wahlgren, A & Anger, K 2017, *California Infernal: Anton LaVey & Jayne Mansfield As Portrayed by Walter Fisher*, Trapart Books, Stockholm.

Anger, K 1959, *Hollywood Babylone*, Pauvert, Paris.

Anger, K 1984, *Hollywood Babylon II*, Dutton, New York.

Asprem, E 2013, *Arguing with Angels: Enochian Magic and Modern Occulture*, State University of New York Press, Albany.

Bernardini, A 1996, 'I film dall'Inferno dantesco nel cinema muto italiano' in *Dante nel cinema*, ed. G Casadio, Longo, Ravenna, pp. 29-33.

Bertetto, P 2016, 'Fellini, lo spettacolo e l'inferno', in *Fellini & Dante: l'aldilà della visione*, atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 29-30 maggio 2015, Sagep, Genova pp. 55-64.

Brunetta, G P 1996, 'Padre Dante che sei nel cinema', in *Dante nel cinema*, ed. G Casadio, Longo, Ravenna, pp. 21-28.

Brunetta, G P 2016, 'L'apostolo più rappresentativo del verbo dantesco sullo schermo' in *Fellini & Dante: l'aldilà della visione*, atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 29-30 maggio 2015, Sagep, Genova, pp. 11-19.

Carrera, A 2019, 'Fellini, Dante and the gaze of Medusa', in *Fellini's eternal Rome*, Bloomsbury Academic, London-New York, pp. 9-20.

Casadio, G 1996, 'I personaggi danteschi nel cinema popolare italiano degli anni Quaranta' in *Dante nel cinema*, ed. G. Casadio, Longo, Ravenna, pp. 77-81.

Cavazzoni, E (ed) 2008, *Federico Fellini, Il viaggio di G. Mastorna*, Quodlibet, Macerata.

Colonnese Benni, V 1999, 'Dante and Maciste: a Very Improbable Couple', *Rivista di Studi Italiani*, vol. XVII, n. 2, pp. 159-161.

Elder, R B 2005, 'Moving visual thinking: Dante, Brakhage, and the works of Energeia', in *Dante and the unorthodox*, ed. J. L. Miller, Wilfrid Laurier University Press, pp. 394-449.

Granade, A 2011, 'When Worlds Collide: Harry Partch's Encounters with Film Music', *Music and the Moving Image*, vol. 4, n. 1, pp. 9-33.

- Fellini, F & Manara, M 2013, *Il viaggio di G. Mastorna detto Fernet*, Edizioni Del Grifo, Lecce.
- Hunter, J (ed.) 2012, *Black Leather Lucifer. The Film of Kenneth Anger*, Glitter Books, Powder Springs.
- Iannucci, A A 2003, 'Dante, padre del cinema italiano', in *Incontri con il cinema italiano*, ed. A. Vitti, Sciascia, Caltanissetta, pp. 25-44.
- Iannucci, A A 2004a, 'Francesca da Rimini: The movie', *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, vol. I, pp. 67-79.
- Iannucci, A A 2004b, 'Dante and Hollywood', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 3-20.
- Kezich, T 2007, *Federico. Fellini, la vita e i film*, Feltrinelli, Milano.
- Kirkham, V 2004, 'The off-screen Landscape: Dante's Ravenna and Antonioni's Red Desert', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 107-128.
- Moravia, A 1969, 'Velato di cenere, popolato di mostri, il Satyricon sarà il documentario di un sogno', *Vogue*, 215, 1969, pp. 100-115.
- Slavazzi, F 2009, 'L'immagine dell'antico nel Fellini-Satyricon', in *Fellini-Satyricon. L'immaginario dell'antico*, di R. De Berti, E. Gaggiotti, F. Slavazzi, Monduzzi, Bologna, pp. 59-92.
- Taberham, P 2018, *Lessons in Perception. The Avant-Garde Filmmaker as Practical Psychologist*, Berghahn Books, New York.
- Testa, B 2004, 'Dante and cinema: film across a chasm', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp.189-212.
- Tornabuoni, L (ed) 1995, *Federico Fellini*, Rizzoli, Miano.
- Waller, M R 2004, 'Back to the future: Dante and the languages of post-war Italian film' in *Dante, Cinema and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 74-96.
- Welle, J P 1993, 'Fellini's use of Dante in "La dolce vita"', in *Perspectives on Federico Fellini*, ed. P. E. Bondanella, C. Degli Esposti, R. Gottesman et al., G.K. Hall, New York, pp. 110-119.
- Welle, J P 2004, 'Early cinema, "Dante's Inferno" of 1911, and the origins of Italian film culture', in *Dante, Cinema, and Television*, ed. A. A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London, pp. 21-25.

Filmografia minima

- La Divina Commedia. Inferno* (F. Bertolini, G. de Liguoro e A. Padovan, Milano Film, IT, 1911).
- Maciste all'Inferno* (G. Brignone, Fert-Pittaluga, USA, 1926).
- La nave di Satana (Dante's Inferno)*, H. Lachman, 20th Century Fox, USA, 1935).
- Inauguration of the Pleasure Dome – The Sacred Mushroom Edition* (K. Anger, USA, 1966).
- Block-notes di un regista (Fellini: A Director's Notebook)*, F. Fellini, NBC, USA, 1969).

Fellini Satyricon (*Satyricon*, F. Fellini, PEA, IT, 1969).

The Book of All the Dead (R. Bruce Elder, 1975-1984).

The Dante Quartet (S. Brakhage, 1981-1987).