

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XXXVIII · N. 2
MAGGIO / AGOSTO 2009

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMIX

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da
DAVIDE DE CAMILLI, BRUNO PORCELLI

*

Comitato di consulenza:

JOHANNES BARTUSCHAT, LUCIA BATTAGLIA RICCI, LINA BOLZONI,
MARIA CRISTINA CABANI, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO,
GUGLIELMO GORNI, FRANÇOIS LIVI, MARTIN McLAUGHLIN, CRISTINA MONTAGNANI,
EMILIO PASQUINI, LINO PERTILE, MICHELANGELO PICONE†,
GIANVITO RESTA, LUIGI SURDICH

*

Redazione:

IDA CAMPEGGIANI, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO,
MAIKO FAVARO, EUGENIO REFINI

*

Inviare i dattiloscritti e i volumi per recensione, omaggio o cambio a
«Italianistica», presso Dipartimento di Studi Italianistici, Facoltà di Lingue,
Via dei Mille 15, I 56126 Pisa, tel. e fax **39 050 553088

*

«Italianistica» is a Peer-Reviewed Journal

VORREI RACCONTARTI UNA STORIA...
PAOLO E FRANCESCA
FRA TESTO E RAPPRESENTAZIONE ARTISTICA
DAL TRECENTO ALL'ETÀ ROMANTICA

GIULIANA NUVOLI

NELLA seconda parte del v canto dell'*Inferno* dantesco è presente una commistione fra *narrare* e *vedere* di intensità ineguagliata. E, come per magica alchimia, perde di significato l'antica diatriba sulla superiorità della poesia rispetto alla pittura, o viceversa. Orazio e Leonardo non sembrano essere poi così lontani: la parola è in grado di creare quadri come un pennello, e suoni come uno strumento; e trova il suo compimento nelle immagini cui dà vita da subito, ma che verranno concretizzate, nel tempo, dalle arti figurative.

Nell'episodio di Paolo e Francesca l'intreccio fra *vista* e *udito* è fitto e labirintico, ed essi sono potenziati ed esasperati allo spasimo. È la *parola*, a ogni modo, a costituire la trama dell'intero episodio; una parola che pretende di essere recepita nelle sue pieghe più recondite. E questo è possibile perché la comunicazione avviene tra individui che utilizzano il medesimo codice: quel codice cortese evidente nella richiesta di Dante a Virgilio e nella risposta di questi (vv. 73-78), nel richiamo di Dante alle due anime (vv. 80-81, 87), nell'assenso di Francesca (vv. 88-96). «O animal grazioso e *benigno*»: Francesca risponde al richiamo poiché riconosce Dante come simile e sa che ascolterà con animo benevolo senza pregiudizi che potrebbero distorcere il significato delle sue parole.¹

Le parole dette, a differenza dei segni prodotti dalle lettere dell'alfabeto, hanno l'esigenza di essere «accolte»² e producono, inevitabilmente, un cambiamento che vive di immediatezza, anche se può sopravvivere nel ricordo. Il racconto di Francesca ha bisogno di essere accolto nel giusto modo: nessuno, dunque, meglio del personaggio Dante poteva esserne il destinatario; anche perché nessuno, meglio di lui, poteva mostrare al lettore qual è l'effetto che il racconto di Francesca è in grado di produrre.³

Insomma il bilanciamento tra *narrare* e *ascoltare* è fondamentale perché l'episodio prenda forma: e sarà questo equilibrio a dar vita alla storia.

¹ La clausola *benigne audire* ha il significato primario di «ascoltare in modo attento, imparziale e disposizione favorevole», come attesta, fra gli altri, il noto *De vitiis evitandis et cursibus servandis in dictamine* di BONCOMPAGNO DA SIGNA: «[2.15] *Benignitatem* vestram, que mihi prestat *audientiam* ad loquendum, devotissime rogo, ut *benigne me audire curetis*, non moventes strepitum vel clamorem, quia multi sapientes—nedom ego rigidus et inductus—intra tot probos deficiunt in sermone. [2.16] A vobis non proposui *audientiam* postulare, quia scio, quod estis in omnibus taliter circumspecti *sic benigni sic tractabiles*, quod sum ullomodo rogamine, *audietis et audita memorie commendatis*. [...] [2.18] *Istam tamen foveo et honestavi, unde me benigne audire [232] debetis et intelligere patienter*, que mea parvas vestre sapientie enarrabit. Dilexi semper diligo veritatem». Ricordo altresì che, nel vocabolario della Crusca, e riferendoci ai primi secoli della nostra lingua, l'accezione più frequente di *benigno* è proprio 'favorevole'.

² Cfr. W. J. ONG, *La presenza della parola*, Bologna, il Mulino, 1967, pp. 133-135.

³ È un punto in cui vi è una intensa intersezione fra personaggio della *Commedia*, narratore e *auctor*, che rimanda ai legami già indicati da Emilio Pasquini, fra il v canto dell'*Inferno* e la *Canzone Montanina*, il documento più intenso sugli effetti devastanti della passione d'amore che Dante ci abbia lasciato. Per i riscontri testuali fra i due testi cfr. N. TONELLI, *Guido e Cino, Francesca e l'Alpigiana; all'origine del libro di canzoni*, in c.d.s. per gli Atti del Convegno *Le rime di Dante* (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008).

Poscia ch'io ebbi il mio dottore *udito/nomar*
I' cominciai: "Poeta volentieri/*parlerei*
 E tu allor li *priega*
Mossi la voce: "O anime affannate,/*venite a noi parlar*
 Si forte fu l'*affettuoso grido*
Noi pregheremmo lui della tua pace
 Di quel *che udire e che parlar* vi piace,
noi udiremo e parleremo a vui, mentre che 'l vento, come fa *ci tace*
Queste parole da lor *ci fuor porte*
 Quand'io *intesi* fin che il poeta *mi disse*: «Che pense?»
 Quando *rispuosi, cominciai*
 Poi mi rivolsi a loro e *parla' io/e cominciai*
 Ma *dimmi*
Dirò come colui che piange e dice
 Mentre che l'uno spirito questo *disse*

L'*auctor* della *Commedia* mostra di conoscere bene il potere dei suoni; ai *guai*, alle *strida*, ai *compianti*, ai *lamenti*, alle *bestemmie* della prima parte del canto, contrappone le voci composte e modulate della seconda: il suono uniforme della voce di Virgilio che elenca i dannati; il suono ansioso della richiesta di Dante alla sua guida; l'*affettuoso grido* con cui vengono chiamate le due anime; la risposta modulata di Francesca e il suono vibrante del richiamo ad Amore; il timbro sommesso della domanda di Virgilio e il commento soffocato di Dante; la richiesta commossa a Francesca di raccontare la sua storia e la voce di lei che si incrina nel racconto («farò come colui che piange e dice»).

L'*auctor* è maestro anche nel ritmo. Francesca inizia la presentazione della sua persona, «sono di Ravenna...» e, all'improvviso, la potente cesura e l'ellissi; non deve neppure pronunciare il suo nome: sa che il riconoscimento è stato immediato. Così, dal profondo del suo essere, prima ancora che dalla memoria, esce il grido della passione amorosa, nella quale è da ravvisare la sua identità più vera.

Dante è colpito al cuore e resta senza respiro. A Virgilio è affidato il compito di alleggerire il *pathos* e uscire con la *parola citabile*: chiede a Dante di verbalizzare una emozione che lo strangola. Ma Dante non è in grado di emettere parole che formulino i risultati di un pensiero: la sua risposta scandisce piuttosto il processo del pensiero, ostaggio della sfera emozionale; solo in un secondo momento riesce a formulare la richiesta di narrare la storia.

Francesca, questa volta, riesce a raccontare. La *fabula* è concentrata in un frammento di tempo: lei e Paolo leggono un romanzo, si riconoscono nei personaggi, si rivelano il reciproco amore, si baciano e da quel momento la passione tutto travolge.

È il momento di massima letterarietà dell'episodio: la spiegazione, la comprensione, la legittimazione del loro amore risiede in un'altra narrazione, quella di Lancillotto e Ginevra. Il racconto dei passati amori e degli amori presenti si fonde in una miscela di cui l'*auctor* conosce bene gli effetti devastanti: *il mondo vero è quello delle storie narrate*. Sono quelle che restano nel tempo; sono quelle di cui ha conoscenza e che hanno pretesa di verità. Di Paolo e Francesca la Storia non ha lasciato che scarse notizie: la vicenda che ci è pervenuta, è costruzione letteraria di Dante; e perché la costruzione risulti efficace occorrono destinatari in grado di entrare in empatia coi due amanti: il personaggio Dante che li ascolta, e il lettore del testo, cui non può far difetto la compassione.

Leggere una storia; ascoltare una storia. Altro dilemma d'antica data: Platone sosteneva la superiorità della parola detta e i sofisti certo non rifuggivano dalla seduzione

della voce. Ancora una volta, con sovrana maestria, Dante supera un'annosa tenzone: non v'è dubbio che il racconto orale di Francesca susciti una commozione così intensa da togliere il respiro: ma è altrettanto indubbio che leggere una storia può avere un effetto analogo. In virtù della lettura degli amori di Lancillotto e Ginevra, per osmosi e rivelazione, essi diventarono amanti. E l'*auctor* della *Commedia* ha la medesima pretesa: anzi esige un effetto potenziato.

La parola, dicevamo, ha il potere di costruire tutti i mondi possibili: e, in questo, il narratore del poema è superbo. Iniziando dalla delimitazioni degli spazi in cui collocare le figure e dalla variazione continua del punto di vista.

La seconda parte del canto si apre sull'immagine di Dante e Virgilio vicini: il primo ascolta il lungo elenco di lussuriosi, ma guarda lontano. Ascolta e continua a guardare. Si allontana dalla parola quando un'immagine, una visione attrae la sua attenzione: «Poeta, volontieri / parlerei a quei due che 'nsieme vanno / e paion sì al vento esser leggeri». E il campo diventa lungo, anzi, lunghissimo. Come era già accaduto nel primo canto, quando Dante aveva richiamato l'attenzione di Virgilio, «Miserere di me» *gridai'* a lui, «qual che tu sii, od ombra od omo certo», anche in questo caso Dante *grida*: «cotali uscir de la schiera ov'è Dido, / a noi venendo per l'aere maligno, / sì forte fu l'affettüoso *grido*».

Ma per Virgilio si era verificata una incongruenza: Dante aveva gridato denotando una distanza ben visibile, e Virgilio aveva risposto come fosse stato vicino. Nel quinto canto si sono affinati gli strumenti narrativi. Le due anime approfittano della piega del vento che li porta verso Dante e si avvicinano trasportati col volo leggero e sollecito delle colombe: solo a giusta distanza parleranno («*Vedrai* quando saranno / più presso a noi; e tu allor li *priega*»). All'inizio dell'episodio il punto di vista era quello del lettore; le cose stanno accadendo, adesso, dal punto di vista del personaggio Dante, cui Francesca rimanda quando dice: «Amor [...] che, *come vedi*, ancor non m'abbandona». Dante guarda le due anime e ne distoglie lo sguardo solo per i pochi istanti richiesti da un silenzio pieno di commozione; in quel momento è Virgilio che osserva, che nota il suo silenzio e gli chiede a cosa stia pensando.

Al v. 115 («Poi mi rivolsi a loro e parla' io») il punto di vista torna quello del lettore, che 'vede' Dante alzare di nuovo gli occhi a Francesca, e porle la domanda. Con l'inizio del racconto il punto di vista si sposta all'interno del *flashback* in cui è l'occhio di lei a regnare sovrano, ma dentro il quale Dante (e il lettore) sono irresistibilmente attratti. Con mossa improvvisa, subito in apertura di narrazione, l'occhio muta ancora: è quello dei due amanti che dapprima hanno gli occhi sulla pagina del libro, poi si guardano in volto («Per più fiate *gli occhi ci sospinse* / quella lettura»), notano lo sguardo dell'altro, l'impallidire e si baciano.

Qui ha termine la visione dell'altro come fuori da sé, e ha termine la lettura: il tempo di Francesca che racconta, ha una durata pari a quella di Francesca oggetto del racconto: è come se il bacio ottenebrasse la vista, e ogni altro possibile sviluppo della storia. Quando il *flashback* si chiude, il punto di vista torna ad essere quello del personaggio Dante: «Mentre che l'uno spirto questo disse, l'altro piangea»; ma è, subito dopo, quello del lettore che assiste agli effetti della commozione prodotta dal racconto: «sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade».

È una sequenza cinematografica, con immagini precise e riconoscibili, con inquadrature che segnalano punti di vista diversificati che, di volta in volta, a seconda delle epoche e della culture dominanti, hanno dato vita a forme e inquadrature diverse.

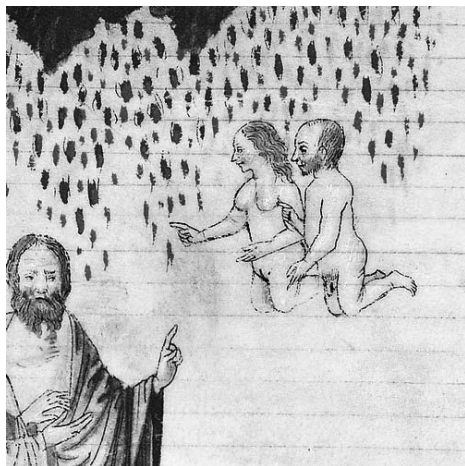


FIG. 1. Codice Gradenigo, *Paolo e Francesca*.

sono rappresentati nella loro nudità e talora, come nel Codice Gradenigo, col sesso ben evidenziato. Al centro dell'immagine si trovano Francesca e Dante, che il Gradenigo rappresenta col dito indice alzato, come a richiamare l'attenzione sulle parole pronunciate. Analoga modalità di rappresentazione perdura anche nel secolo xv, come nella miniatura di anonimo di scuola bolognese o in quella di Baccio Baldini³ o, ancora, nella raffigurazione composita di Priamo della Quercia (metà del xv secolo). Interessante, quest'ultima, che rimanda al punto di vista di chi ha già letto l'intero episodio, e che colloca nella parte sinistra Dante mentre chiede di parlare ai due amanti; inserisce Paolo e Francesca ancora nudi e orizzontali, in posizione dinamica di passaggio, sulla parte destra del dipinto; ripropone sotto di loro Dante, mentre sviene per la commozione, alla fine del racconto.

Fanno eccezione alcune rappresentazioni in cui l'affabulazione avviene mentre la tempesta tace e Paolo e Francesca sono in piedi e conversano con Dante. Essi sono pudicamente vestiti, e collocati sul lato destro, in un codice del xiv secolo, il ms. 1076 della Biblioteca Trivulziana di Milano: degna di nota la rappresentazione di Francesca con l'indice della mano destra alzato mentre, con evidenza, sta raccontando la sua storia⁴ e di Paolo che tiene, nella mano sinistra, sollevato e bene il mostra il libro galeotto, in un duplice rimando, quindi a oralità e scrittura. Altre volte la posizione dei due amanti è

1. IL PUNTO DI VISTA EXTRADIEGETICO. PARLARE E ASCOLTARE

Fra il secolo xiv e il xvi gli artisti privilegiano il tema del dialogo fra Dante e Francesca, chiudendo nella stessa immagine i due poeti e i due amanti, con una netta predilezione per il momento in cui Francesca parla e Dante ascolta.

Le miniature dei codici trecenteschi presentano un'immagine standardizzata: Dante e Virgilio sono collocati nel riquadro sinistro, mentre Paolo e Francesca in quello destro: così il Codice Italoico 1027, il Codice di Borso d'Este¹ e il Codice Gradenigo.² I due amanti sono in posizione orizzontale, in alto rispetto ai due poeti, sollevati dalla tempesta; di norma gli amanti

¹ Dante Estense, Cod. alfa.R.4.8 (Ital. 474), databile intorno al 1380-1390.

² Codice membranaceo della *Divina Commedia*, trascritto tra il 1392 e il 1394 dal gentiluomo veneziano Giacomo Gradenigo, corredato da un commento che è una redazione accresciuta di quello di Jacopo della Lana e decorato da 24 miniature di mano dello stesso Gradenigo e da fregi e iniziali di un secondo artista padovano.

³ Che si avvale, nella rappresentazione della *Commedia*, dei disegni di Botticelli. La rappresentazione di Baldini ricalca quella dell'anonimo bolognese: in entrambi i casi la parte sinistra dell'immagine è riservata a Minosse che condanna le anime. Ricordo che sono andati perduti i disegni di Botticelli relativi al v canto dell'*Infèrno*. Cfr. *La divine Comédie de Dante Alighieri, contenant al série complete des dessins exécutés à la pointe de plomb et d'argent par Sandro Botticelli peintre Florentis*, a cura di M. Zorzi Kasninski, A. Pératé, G. Perrini, J. De Bonnot, Parigi, 1971. Mancano, tra gli altri, i canti II-VIII.

⁴ È il modo consolidato di rappresentare il «discorso veemente». Cfr. M. L. MENEGHETTI, *Il pubblico dei trovatori*, Torino, Einaudi, 1992, cap. 7.



FIG. 2. PRIAMO DELLA QUERCIA, *Paolo e Francesca*.

rovesciata, come nel Codice Urbinato latino 365, illustrato da Guglielmo Giraldo (1480 ca.), dove sono collocati sul lato sinistro, in una dantesca nudità.

Dopo il silenzio del secolo XVII, sul finire del XVIII, a Roma, John Flaxman riprende il tema dello svenimento di Dante, *E caddi come corpo morto cade* (1793);¹ Joahnn Heinrich Füssli (1818), Vitale Sala (1823) e Bernhard von Neher (1842) colgono il momento in cui le due anime si avvicinano a Dante e, Francesco Scaramuzza (1859), *O animal grazioso e benigno*, slitta di poco sull'inizio della risposta. Straordinaria e anomala un'ultima rappresentazione di Francesca che racconta: è il disegno di Buonaventura Ganelli (1867), nel quale una Francesca impudica e quasi orgogliosa della sua nudità, parla a Dante appena sollevata da terra, con la testa alta e il corpo eretto, come a rivendicare la legittimità della sua passione.

2. IL PUNTO DI VISTA INTRADIEGETICO. IL PERSONAGGIO DANTE

L'età romantica segna il ritorno della fortuna di Dante: un percorso le cui tappe più significative, in Europa, sono costituite da un articolo di Friedrich Schlegel nel 1791, un passo della *Corinne* di Madame de Staël nel 1807, due conferenze di Foscolo a Londra nel 1817,² una conferenza di Samuel Taylor Coleridge nel 1818.³ Il culto per Dante, in particolare nel mondo di lingua inglese, raggiungerà vette altissime grazie ad altre due opere: il commento di Gabriele Rossetti (1826-1827) e la traduzione e il commento di Henry Wodsworth Longfellow (ultimata nel 1867). Per il v canto, in particolare, rap-

¹ *La Divina Commedia di Dante Alighieri, composto da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese e inciso da Tomaso Piroli*, Roma, 1793.

² Le conferenze sono *Il canto di Francesca da Rimini* (agosto 1817) e *Il secolo di Dante* (dicembre 1817). Esse furono pubblicate sulla «Quarterly Review» nell'aprile 1819. Cfr. anche il *Discorso sul testo del poema di Dante* (1825), in *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1850, III, cap. CLVII, pp. 377-378.

³ In questa prima fase di rivalutazione dell'opera dantesca non sono da dimenticare Schelling, Hegel, Shelley, Tennyson.

presentano un momento fondamentale le traduzioni di due numi del romanticismo: lo stesso Schlegel e George Byron.

- Questa volta, però, il punto di vista privilegiato è interno al testo ed è duplice:
- se si fa riferimento alla prima parte dell'episodio (vv. 73-120), l'occhio è quello del personaggio Dante;
 - se si fa riferimento alla seconda parte dell'episodio (vv. 121-138), l'occhio è quello di Francesca.

A parte rare eccezioni, già indicate, non si rappresenta più Francesca come narratrice di una storia di cui è la protagonista; ella diventa attrice di quella storia, una esemplare eroina romantica. Nel complesso, alla radice dell'iconografia ottocentesca, è da collocare il sentimento inteso come «il fondamento trascendentale (ossia la condizione a priori di possibilità) della forza produttiva e spontanea dell'immaginazione [...] che permette di comunicare, senza vincoli conoscitivi, il senso precategoriale della natura umana, il senso comune, il sentimento comune immaginativo che caratterizza a priori l'umanità dell'uomo».¹ Ed è altresì da ricordare quanto Goethe andava scrivendo nel *Laocoonte e altri scritti sull'arte* (1789-1805) sullo *Stile* che è da intendere come ciò che «poggia sui fondamenti più profondi della conoscenza delle cose per quanto ci è data riconoscerla in figure visibili e tangibili».²

La Francesca della *Commedia*, in questo senso, è una perfetta incarnazione di Stile.

2. 1. *Amor ch'a nullo amato amar perdona*

La passione distruttiva, teorizzata e diffusa da George Byron con *Manfred* (1814) e *Parisina* (1816), in una sorta di *besoin de la fatalité*, trova la sua incarnazione più autorevole ed efficace proprio nel personaggio di Francesca, sì che nei decenni centrali del secolo (in particolare tra il 1846 e il 1877) ella esercita un'attrazione irresistibile sull'immaginazione degli artisti.³

Vi sono quattro opere esemplari, assai vicine fra loro per modalità di composizione e interpretazione: la prima è quella di Ary Scheffer (1835)⁴ che colloca i due amanti, nudi, al centro dell'immagine, trascinati dalla tempesta. Francesca, il cui corpo bianco cattura il massimo della luce, è abbandonata sul corpo di Paolo che ha il braccio sinistro piegato verso il volto in un gesto di disperazione. Ella ha un gesto di possesso languido e, al tempo stesso, imperioso: è come disperatamente aggrappata al corpo dell'amante, con un esito intenso e struggente. Giuseppe Frascheri (1846) replica la scena riprendendo letteralmente la posizione di Paolo, ma rovesciando da sinistra verso destra quella di Francesca che è l'amante, questa volta, a trasportare. Rappresentazione affine, ma che recupera una verticalizzazione della figura, è proposta da Gustave Doré (1861-1862), che aggiunge il particolare realistico della ferita mortale sul petto di Francesca; l'ultima opera di questo gruppo è quella di Ludwig Hofmann-Zeitz (1876) che replica, nelle sue linee essenziali, la composizione di Doré, e tocca vertici assoluti di sentimentalismo rappresentando i due amanti in una bacio eterno che rompe ogni legge divina e respinge la condanna. In queste opere vi sono due elementi che la fanno da protagonisti: la centralità del bianco e sensuale corpo di Francesca immerso nella luce e la progressiva attenuazione della figura di Dante. Immagine piena e distinta in Fra-

¹ E. FRANZINI, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Milano, Il Castoro, 2007, p. 65.

² Ora in J. W. GOETHE, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 63.

³ Da segnalare, ma scarsa, l'attenzione concessa all'incontro fra Dante e i lussuriosi: Joseph Anton Koch (1823) e William Blake (1825).

⁴ Una replica del quadro viene dipinta da Scheffer nel 1855.



FIG. 3. A SCHEFFER, *The ghosts of Paolo and Francesca appear to Dante and Virgil*, 1835.

schieri, è in penombra in Scheffer, appena riconoscibile in Doré, confuso nella tempesta in Hofmann-Zeitz.¹

In questi anni spiccano anche la delicata composizione di Dante Gabriel Rossetti (1855), il cupo e dolente dipinto di George Frederic Watts (1872-1875) e il volo di Moisé Bianchi (1877): ma si perde il personaggio di Francesca, e torna al centro dell'immagine la coppia in preda alla tempesta della passione, con modalità che domineranno anche il xx secolo.²

2. 2. *A che e come concedette Amore...*

Nella seconda parte dell'episodio, Francesca risponde alla precisa domanda di Dante con un'altrettanto precisa e fulminante risposta che rimanda a tre momenti distinti:

- a. i due amanti leggono³
- b. i due amanti si guardano e si rivelano il loro amore
- c. i due amanti si baciano.

Il punto di vista, in questo caso è quello di Francesca: è lei che ha memoria nitida della scena; l'intensità dell'accaduto fa sì che non solo il personaggio Dante, ma lo stesso

¹ Per l'iconografia di Dante cfr. G. LOCELLA, *Iconografia dantesca*, Firenze, Olschki, 1898; IDEM, *Dante nell'arte tedesca*, Milano, Hoepli, 1891; IDEM, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, Esslingen, P. Neff Verlag, 1913. Per l'iconografia su Paolo e Francesca cfr. N. MATTEINI, *Francesca da Rimini: storia, mito, arte*, Bologna, Cappelli, 1965; e L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio*, Bologna, il Mulino, 2007.

² Ricordiamo, tra gli altri, Gaetano Previati (1901), Boccioni (1908-1909), Pietro Canonica (1912), Aligi Sassu (1981-1986).

³ Ricordiamo che i testi con la storia di Lancillotto e Ginevra vengono proibiti da Innocenzo III nel 1313.



FIG. 4. A. FEUERBACH, *Paolo and Francesca*.

lettore riesca per così dire *a entrare dentro* e ad assistere a quel che accade in un assoluto annullamento della distanza temporale. La condensazione del racconto favorisce, senza dubbio, la visualizzazione: ma scarsa attrazione hanno esercitato il momento della lettura e quello della rivelazione. Tra gli esiti migliori della *lettura* il dipinto di Anselm Feuerbach (1864), sontuoso e di principesca compostezza; per la *rivelazione*, la scultura di Antoine Etex, col cavaliere inginocchiato ai piedi della dama amata.

È il terzo momento, quello del bacio, ad aver ispirato il numero maggiore di artisti. Nel XIX secolo si stabiliscono due diversi modelli di rappresentazione: uno per così dire cortese, e che fa riferimento al racconto di Francesca; un altro che si inserisce

nel contesto più ampio del dramma della gelosia, recuperando la vicenda dei due amanti così come gli storici e i commentatori della *Commedia* l'avevano tramandata.¹ Due diverse modalità di rappresentazione che si trovano unite in una miniatura del secolo XVI, della scuola di Rouen.² Divisa in due riquadri, la miniatura riporta nel riquadro più grande di sinistra i due amanti che vengono sorpresi a letto da Gianciotto; nel riquadro di destra, circa la metà del primo (come se le ridotte dimensioni – che suggeriscono una distanza spaziale – rimandassero a una lontananza temporale), i due amanti si baciano.

Tra le prime opere che rappresentano i due amanti mentre si baciano, sono da ricordare due artisti d'ambiente romano³ Giuseppe Cades (1790 ca.), Felice Giani (1810) e il contemporaneo Johann Heinrich Füssli (1808); a loro faranno seguito William Dyce (1845); Dante Gabriel Rossetti (1855), Francesco Scaramuzza (1859).⁴ Il tema, di fatto atemporale, permette una varietà di costumi e di ambienti, con esiti, quasi sempre, di maniera. Fa eccezione la scultura di Auguste Rodin, *Il bacio* (1888),⁵ inizialmente intitolata *Francesca da Rimini*, in cui le due figure, distaccate fra loro, sono colte nel momento che precede il contatto delle labbra, in una tensione che non conosce alcuna forma di cedimento e di abbandono.

La modalità più diffusa è però, come dicevamo, quella che prevede il momento del bacio coincidente con la scoperta del tradimento da parte di Gianciotto: questi è sempre ritratto di lato, mentre spia, nascosto da un muro o da una tenda, e collocato di vol-

¹ Per questo modello è potente la suggestione di opere letterarie: fra queste, in particolare, della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1815) e, memoria non lontana, proprio la *Parisina* (Malatesta) di George Byron (1816).

² Ms. 2581, fol. 75, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

³ Entrambi influenzati da Michelangelo e vicini al neoclassicismo

⁴ Da segnalare nel XX secolo, tra gli altri, *Il bacio* di Jenne (1910); la scultura di Alba Gonzales (1993), che coglie il momento che immediatamente segue il bacio, con l'abbandono della lettura. Recentissimo il *Paolo e Francesca* di Luca Guglielmo (2007-2008).

⁵ Rodin ne fa una prima versione in creta nel 1886, seguiranno altre versioni sia in marmo che in bronzo. Della più nota, in marmo bianco, esistono due versioni: una alla Tate Gallery di Londra, un'altra al Museo Rodin di Parigi.

ta in volta sulla sinistra o sulla destra dell'immagine. Tra i primi, in età moderna, Johann Füssli (1786) e John Flaxmann (1793), cui fanno seguito Michele Sangiorgi (1805), Joseph Anton Koch (1805-1810), Felice Giani (1800-1813), Marie Philippe Coupen de La Couperie (1812), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814),¹ Clemente Alberti (1828).

Più rare le rappresentazioni della loro morte: tra queste forse la più nota è la *Morte di Paolo e Francesca* di André Cabanel (1870) con Gianciotto dietro la tenda che spia (suggestione di Ingres). Composizione sapiente, dai dettagli curati, si inserisce nella tradizione delle opere precedenti, che vuole che l'uccisione avvenga nel momento del primo bacio, come conferma il libro caduto dalle mani di Francesca.²

3. IL PUNTO DI VISTA EXTRADIEGETICO.

LO SGUARDO DEL COMMENTATORE

Nei primi commenti della *Commedia* appare evidente come si badi sopra tutto all'identificazione dei due personaggi e alla narrazione sommaria della loro storia. Quello che l'*auctor* sapeva e il personaggio Dante mostra di sapere, può non essere noto al lettore: così i primi commenti privilegiano materia extratestuale, come indicano già con chiarezza gli *incipit*: Jacopo Alighieri (1322): «Essendosi degli antichi infino a qui ragionato, di due modernamente si segue»; Graziolo de' Bambagliuoli (1324): «Debes scire, lector, quod hec anime fuerunt [...]»; Jacopo della Lana (1324-28): «Qui tocca Dante una istoria, la quale venne ad Arimino in questo modo [...]. Or questa istoria si fu che [...]».

L'attenzione viene dunque riservata all'elemento extradiegetico, e Francesca percepita primariamente come la narratrice della sua storia.

A partire dall'Ottimo Commento (1334), l'elemento extradiegetico e quello intradiegetico si fondono in una commistione indifferenziata: quello che le cronache riportano e quello che Francesca narra sono accolti come elementi di pari valore e pari credibilità, sì che Pietro Alighieri, che pure emette giudizio negativo su Francesca, insisterà sulla centralità del *bacio*:



FIG. 5. SCUOLA DI ROUEN, *Paolo e Francesca*.

¹ Ebbe grande diffusione la litografia che Didier ricavò dal quadro nel 1847.

² La scena della morte dei due amanti è già presente in un disegno del ms. L. III. 17 della Biblioteca Nazionale di Torino. È la prima volta in cui la scena dei due amanti uccisi è rappresentata insieme a quella del bacio. Il disegno, segnalato per la prima volta da Alfred Bassermann nel 1808, è stato accuratamente descritto da Lorenzo Renzi in *Le conseguenze di un bacio*, Bologna, il Mulino, 2007, pp. 194-198.



FIG. 6. A. CABANEL, *Morte di Paolo e Francesca*.

Ad que dicit etiam quod precipue inducti sunt propter lecturam cuiusdam libri de gestis illorum de tabula rotunda in parte illa ubi legitur quod Galeoctus amore Lancialocti fecit quod quedam dama de Maloaut, proca dicti Galeocti, conduxit reginam Genevram ad quoddam viridarium, ubi breviter secrete dictus Lancialoctus, eius procus, *osculatus est eam*, unde dicit dicta umbra dicte domine Francisce hic ultimo quod, sicut Galeotus predictus fuit mediator ibi *ad tale osculum*, ita ille liber et qui eum scripsit, idest composuit, fuit seu fuerunt causa *ad eorum osculum* a quibus talibus libris legendis ostendit etiam hic auctor debere homines se abstinere predicta de causa.¹

A partire da Boccaccio, diventa centrale il processo di condanna o assoluzione morale di Francesca: mentre il loro giudizio è comprensivo, e, al fondo, assolutorio, un Benvenuto da Imola definisce Francesca una meretrice; Francesco di Bartolo da Buti scrive che «l'opportunità fanno l'uomo ladro e la donna disonesta». E si barcamena fra la comprensione e la condanna; il veneziano Jacopo Gradonigo (1389-1399), riprende il commento di Jacopo della Lana, il giudizio su Francesca del Buti e liquida rapidamente l'episodio definendolo una «novelletta»: «Tocha quiui Dante una novelletta la quale fue in arimino in cotesto modo».

Non vi è dubbio, però, che è il commento di Giovanni Boccaccio (1373) a definire la storia dei due amanti e a influenzare, di fatto, gran parte sia della produzione letteraria che dell'iconografia successiva, in particolare quella del XIX secolo:

[...] quasi senza alcuno sospetto insieme cominciarono ad usare. Della qual cosa avvedutosi un singulare servidore di Gianni, andò a lui e raccontògli ciò che della bisogna sapea, promettendogli,

¹ P. ALIGHIERI, *Il 'Commentarium' di Pietro Alighieri*, Firenze, Olschki, 1978, p. 117.

quando volesse, di fargliela toccare e vedere. Di che Gianni fieramente turbato, occultamente tornò a Rimino e da questo cotale, avendo veduto Polo entrare nella camera di madonna Francesca, fu in quel punto menato all'uscio della detta camera, nella quale non potendo entrare, ché serrata era dentro, chiamò di forza la donna e diè di petto nell'uscio. Per che da madonna Francesca e da Polo conosciuto, credendo Polo, per fuggire subitamente per una cateratta, per la quale di quella camera si scendea in un'altra, o in tutto o in parte potere ricoprire il fallo suo, si gittò per quelli cateratta, dicendo alla donna che gli andasse ad aprire. Ma non avvenne come avvisato avea, per ciò che, gittandosi giù, s'appiccò una falda d'un coretto, il quale egli avea indosso, ad un ferro, il quale ad un legno di quella cateratta era; per che, avendo già la donna aperto a Gianni, credendosi ella, per lo non esservi trovato Polo, scusare, ed entrato Gianni dentro, incontanente s'accorse Polo esser ritenuto per la falda del coretto; e con uno stocco in mano correndo là per ucciderlo, e la donna, accorgendosene, acciò che quello non avvenisse, corse oltre presta e misesi in mezzo tra Polo e Gianni, il quale avea già alzato il braccio con lo stocco in mano e tutto si gravava sopra il colpo: avvenne quello che egli non avrebbe voluto, cioè che prima passò lo stocco il petto della donna che egli agiugnesse a Polo. Per lo quale accidente turbato Gianni, sì come colui che più che se medesimo amava la donna, ritratto lo stocco, da capo ferì Polo e ucciselo: e così amenduni lasciatogli morti, subitamente si partì e tornossi all'ufficio suo. Furono poi li due amanti con molte lacrime la mattina seguente sepelliti e in una medesima sepoltura.¹

Boccaccio cui si deve anche la segnalazione dell'importanza del libro e della lettura, nello svolgimento della storia dei due amanti, scrive:

E così vuol questa donna dire che quello libro, il quale leggevano Polo ed ella, quello officio adoperasse tra lor due che adoperò Galeotto tra Lancialotto e la reina Ginevra; e quel medesimo dice essere stato colui che lo scrisse, per ciò che, se scritto non l'avesse, non ne potrebbe esser seguito quello che ne seguì.²

La storia si colorisce, nel tempo, di nuovi particolari, come in un commento di Anonimo (1400 ca.):

Un giorno però Gianciotto, che si trovava spesso "di fuori in signoria", fu avvisato tramite lettera da un familiare, di cui però non viene precisato il nome, che il fratello e la moglie s'intrattenevano in atteggiamenti ambigui. Gianciotto, quindi, tornato nella sua residenza per controllare la veridicità della missiva, li trovò entrambi nella stanza da letto, ma Paolo, cercando di scappare da una "cateratta" rimase incastrato e: "Gianciotto gli corse addosso con uno spuntone".

E non v'è che non riconosca nella miniatura di Rouen, il nuovo elemento dei due amanti sorpresi a letto dal marito.

Nel Quattrocento, fra giudizi incerti,³ spicca quello di Cristoforo Landino, che li condanna senza remissione.

Noi diciamo animo gentile quello che è humano, affabile, clemente, benigno, gratioso, cupido di compiacere, alieno dall'opposito; el quale si dilecta di chose belle e ben composte, et ha in horrore ogni crudeltà et efferità, le quali tutte chose dimostrano quello da natura essere disposto ad amare. [...]. Molte chose et degne di essere intese mi restano dell'amore, ma perché sono divine et proprie del vero amore, non quadrano in questo luogo dove si tracta dell'amor lascivo, el quale tanto degenera et traligina dal vero amore che gli diventa contrario.⁴

Dunque Francesca non è «donna gentile» e ciò che prova non è amore.

Nel XVI secolo continua l'alternanza fra condanna e assoluzione: Alessandro Vellutello mostra compassione; Gian Battista Gelli sostiene che Francesca è così accecata dal-

¹ Commento ai vv. 97-99.

² Commento al v. 137.

³ Nel Cinquecento Giovanni Bertoldi, Guiniforte Barzizza (1440), Talice di Ricaldone (1474) continuano a insistere sulla qualità morale dei personaggi.

⁴ Commento ai vv. 100-106.

la passione che chiama traditore il marito, mentre a tradirlo è stata lei; Gabriele Trifon e Bernardino Daniello, Ludovico Castelvetro (1570)¹ riprendono sostanzialmente la storia. Chi si discosta, con squisita sensibilità di poeta, è Torquato Tasso che sottolinea la compassione che muove il lettore: «Nota che i peccati d'amore benché gravissimi, non solo trovano compassione tale, che è atta a far tramortire».

Il XVII e XVIII secolo sono sordi a Dante: il suo ritorno è legato a una età che aveva bisogno di eroi e di titani, come mostra Ugo Foscolo che diffonde a Londra, nel terzo decennio del XIX secolo, il culto di Dante lasciando segno profondo in Gabriele Rossetti.

Francesca è, per Rossetti, personaggio di forza travolgente proprio perché ella stessa è stata travolta, senza possibilità di difendersi, dalla passione amorosa:

Qual è dunque questa miseranda coppia? Cel dirà il Petrarca: «È la coppia d'Armino che insieme Vanno facendo dolorosi pianti»: Cioè, *Francesca*, figliuola di Guido Novello, Signor di Ravenna, amico di Dante; e *Paolo*, figliuolo di Malatesta, Signor di Rimini, e cognato di Francesca: uccisi entrambi da Lanciotto, marito dell'una e fratello dell'altro, perché colpevoli di segreti amori. Francesca è detta dal Boccaccio vaghissima e di nobil animo, e dal Landino «femmina di bellezza e di maniere eccellentissima»; Paolo, secondo il Clementini, «per la molta beltà e leggiadria fu cognominato il bello»; e Lanciotto vien definito dall'Imolese «vir corpore deformis et animo ferox»; zoppo, guercio, rozzo, e tiranno. Or il genitor di Francesca, costretto da riguardi politici a conceder la figlia al bruttissimo Lanciotto, prevedendola in ciò restia, con non paterna fraude la fè sposare per procura da Paolo il bello, dandole ad intendere esser quegli lo sposo. Non è difficile il pensare che la giovinetta gli desse la mano ed il cuore. Ma quando la infelice credea trovarsi fra le braccia di un Angelo, si trovò fra quelle di un Demonio. La fiamma della donzella nacque dunque purissima, ed ella non si accorse esser colpevole che quando fervea già troppo ardente. Cento cose congiurarono a farla perdere: una impressione troppo viva già fatta sul suo giovanetto cuore, e che non era più quasi in lei di cancellare; le brame irritate, le speranze deluse, la bellezza di Paolo, la deformità di Lanciotto, l'assiduità dell'uno, la non curanza dell'altro, intento a governo, a cacce, ed a giostre; una occasione continua, la nulla esperienza del mondo, il mal esempio d'un secolo corrotto, la vicinanza, l'agio, l'età. Chi si sente tale da poter «gittare su lei la prima pietra»? L'accortissimo Dante ha voluto fare in certo modo una ingegnosa ed implicita scusa della misera coppia col far precedere la sua comparsa da una folla di donne illustri, e di famosi eroi, prede tutti di Amore; quasi volesse far pensare al lettore: Se il grande Achille, che avea vinti mille campioni, fu vinto egli stesso, quando *alfine con Amor combatteo*; se Paris e Tristano, malgrado che fossero fortissimi tra i forti; se Semiramide, quantunque guerriera; se Didone, benché castissima, non hanno saputo resistere a questa fatal passione, qual meraviglia che l'affettuoso Paolo e la tenera Francesca abbiano ceduto per essi?²

Un Rossetti che continua che senza Amore non c'è Vita: «Or vi voglio regalare una gemma preziosa che fu sinora creduta fango; essa è in quel *ci spense in vita*: riflettete bene a quell'*in vita*: e se direte di non intenderlo, Dante vi griderà "Intender non lo può chi non lo prova"».

E che, nella parte finale del suo commento, denuncia con chiarezza lo stretto legame, in Dante, fra parola e immagine:

Non erano determinati per precedente risoluzione, e premeditato disegno; ma fu impulso di violento amore, sino allora represso, quello che in un punto li vinse. *Che pittura ne' due primi versi!* Lettore, fa il commento da te.³

Quel disiato riso *pinge una bocca ridente*, i cui baci son avidamente bramati: quel cotanto amante fa la scusa di Paolo, che non fu più forte di cotanto eroe; quel verso «Questi

¹ «Questa maggioranza di dolore si trova nel ricordarsi della felicità quando la somma felicità è stata cagione dell'infima miseria, e dipende quella da questa, si come fu l'amoroso diletto de' due cognati, che si convertì in dispiacere e fu cagione di questa miseria».

² Commento a *Inferno*, v, 79-81. Il commento è composto fra il 1826 e il 1827.

³ Ivi, vv. 130-132.

che mai da me non fia diviso», ha qualche cosa di consolante pei due sventurati; e l'altro «La bocca mi baciò tutto tremante» è da gran pittore ed

osservatore della natura; è da chi avea dovuto trovarsi in simil caso anch'esso, onde nasceva quella tanta pietà, que' sì forti rimorsi, e quel soppresso discorso.¹

Pietà, commozione, rimorsi, consolazione, desiderio: il repertorio romantico è al completo. Ed è altresì riconosciuta l'abilità pittorica di Dante e la sua straordinaria abilità nel creare quelle «figure visibili e tangibili» che Goethe teorizzava dovessero caratterizzare lo Stile alto. Tra queste figure Francesca è quella che, meglio di ogni altra, pare incarnare quell'elemento metamorfico che caratterizza, sempre secondo Goethe, le forme viventi.²

Con una corrispondenza non ignorabile fra lettura (anche critica) del testo e rappresentazione iconografica, ella si trasforma in elegante narratrice, in adultera da condannare, in emozionante affabulatrice, in lettrice di corte, in incarnazione della passione amorosa al di fuori del tempo e dello spazio. Non è donna «gentile», si leggeva in alcuni commenti del Trecento: ma il giudizio muta nell'età romantica e viene definitivamente stabilito, poco dopo la metà del secolo, da Francesco De Sanctis: «Francesca serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la purezza, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza dei sentimenti». Francesca «la prima donna del mondo moderno» è colei il cui peccato «non si cancella più, diviene l'Eternità».³ Non solo l'attività della mente e dello spirito «eternano» l'uomo, come insegnava Brunetto, ma anche l'intensità della passione.

Nel xx secolo continua la trasformazione del suo personaggio: di lei si sottolinea lo stretto legame con la letteratura e la sua funzione di intellettuale; e di pari passo diminuisce, per questo, la sua capacità di suggestionare le arti figurative.

Ma la metamorfosi non è ultimata, e nuove forme sono pronte a nascere a ogni nuova lettura.

¹ Ivi, vv. 133-136.

² Cfr. P. VALÉRY, *Varietà*, a cura di S. Agosti, Milano, Rizzoli, 1971, p. 159.

³ Vedi *Lezione Ventesima. Francesca da Rimini e Francesca da Rimini*, in F. DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi, 1955, pp. 205-215, 633-650. La lezione su Francesca è del 1854, il saggio del 1868.

Amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888,
email: fse@libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (*Visa, Eurocard, Mastercard, American Express*).

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
email: fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
email: fse.roma@libraweb.net

www.libraweb.net

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved
© Copyright 2009 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Stampato in Italia · Printed in Italy

*

ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

SOMMARIO*

LA 'CULTURA VISUALE' · I

| | |
|---|-----|
| ROBERTA CAPELLI, «Amor si pinge figurato»? Guittone (non) risponde | 11 |
| MAURO SCARABELLI, «Una figura della Donna mia». Un episodio di polemica antifigurativa nelle Rime di Guido Cavalcanti | 21 |
| LUCIA BATTAGLIA RICCI, Ai margini del testo: considerazioni sulla tradizione del Dante illustrato | 39 |
| GRAZIA MARIA FACHECHI, L'immagine traduttrice/traditrice e la responsabilità degli esegeti: il rapporto tra gli argomenti di Nicola Trevet e Albertino Mussato e le miniature di Seneca tragico | 59 |
| JOHANNES BARTUSCHAT, Appunti sull'ecfrasi in Boccaccio | 71 |
| SUSANNA BARSELLA, La parola icastica: strategie figurative nelle novelle del Decameron | 91 |
| ANDREA TORRE, Saggio di un commento ad emblemi petrarcheschi | 103 |
| MICHELANGELO ZACCARELLO, Ingegno naturale e cultura materiale: i motti degli artisti nelle Trecento Novelle di Franco Sacchetti | 129 |
| EUGENIO REFINI, Leggere vedendo, vedere leggendo. Osservazioni su testo iconico e verbale nella struttura della Hypnerotomachia Poliphili | 141 |
| ANGELICA LUGLI, Nuove riflessioni per il Tramonto della National Gallery di Londra | 165 |
| GIORGIO MASI, Lo sguardo di Michelangelo, poeta del «dunque»: proposte esegetiche | 175 |
| CARMELO OCCHIPINTI, Ligorio iconologo e la Paziienza di Villa d'Este a Tivoli. Appunti sull'Occasione e Penitenza di Girolamo da Carpi | 197 |
| PAOLO PROCACCIOLI, Dai Modi ai Soneti lussuriosi. Il 'capriccio' dell'immagine e lo scandalo della parola | 219 |
| GERARDA STIMATO, Da Pietro Aretino a Giorgio Vasari: contagio epistolare come prima palestra di stile | 239 |
| RENZO RABBONI, Fra Aretino e Varchi: le lettere (e le rime) sull'arte di Nicolò Martelli | 251 |
| MARIA PIA ELLERO, Narciso e i Sileni: il ritratto mentale nella lirica da Lorenzo a Tasso | 271 |
| MAIKO FAVARO, Sulla concezione dell'impresa in Scipione Ammirato | 285 |
| MARIA ANTONIETTA TERZOLI, Frontespizi figurati. L'iconografia criptica di un'edizione secentesca dell'Adone | 299 |
| QUINTO MARINI, Immagini di capitali europee dell'età barocca nei bischizzi di un ambasciatore della Serenissima | 315 |
| ROBERTO GIGLIUCCI, Classicismo ideale e realismo metafisico | 331 |
| AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, «Chiamàti per così dire dal testo»: i rami dell'Ortis 1816 ovvero Foscolo illustratore | 347 |
| GIULIANA NUVOLI, Vorrei raccontarti una storia... Paolo e Francesca fra testo e rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica | 363 |
| MARIA GABRIELLA RICCOBONO, Aspetti eidetico-visuali delle novelle Rosso Malpelo e Jeli il pastore | 377 |
| CRISTIANO SPILA, «Bianca agonia». La morte del cigno nell'arte e nella letteratura | 391 |

* Sono disponibili le immagini a colori all'indirizzo http://www.libraweb.net/Documenti/Cultura_visuale_I.pdf