



LA MODERNITÀ LETTERARIA
collana di studi e testi

diretta da

Anna Dolfi, Alessandro Maxia, Nicola Merola
Angelo R. Pupino, Giovanna Rosa

[52]

La funzione Dante e i paradigmi della modernità

Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD

Lumsa

Roma, 10-13 giugno 2014

a cura di

Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola
e Caterina Verbaro



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Il presente volume è stato pubblicato con il contributo
della Libera Università Maria SS. Assunta (Lumsa) di Roma*

© Copyright 2015

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674365-7

ISSN 2239-9194

CLARA BORRELLI

FRANCESCA DA RIMINI NELLA TRAGEDIA DELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO

Tra le tante creature che Dante incontra nel suo viaggio ultraterreno, Francesca da Rimini è senza dubbio quella che ha occupato maggiormente la fantasia di drammaturghi, poeti e narratori nella prima metà dell'Ottocento¹. Il recupero della vicenda della figlia di Guido da Polenta, insieme a quello di Pia, di Piccarda, di Ugolino, di Farinata, di Manfredi e dell'Alighieri stesso², avviene sull'onda della riscoperta dei valori morali e civili della poesia della *Commedia* e dell'esemplarità del poeta fiorentino, modello di cittadino integerrimo e di esule fiero e disdegnoso, avviata dalla critica nella seconda metà del Settecento.

Eduardo Fabbri, Ulivo Bucchi, Silvio Pellico, Vincenzo Pieracci, Bernardo Bellini, Luigi Bellacchi, Giovanni Pagliari, Francesco Saverio Salfi e Antonio Viviani³ si ispirarono, tra il 1802 e il 1834, alla drammatica *liaison*

¹ Sulla fortuna letteraria dell'episodio di Francesca cfr.: CARLO DEL BALZO, *Francesca da Rimini nell'arte e nella critica*, Roma, Forzani e C. Tip. Del Senato, 1901; UGO DE MARIA, *Francesca da Rimini nel teatro da E. Fabbri a G.A. Cesareo*, in «La Romagna», febbraio 1906, III; ELSA GOSS, *La figura di Francesca da Rimini nella nostra poesia*, in EAD., *Saggi letterari*, Genova, Libreria Italiana Editrice, 1942; ALDO VALLONE, *Dante e la Commedia come tema letterario dell'Ottocento*, in ID., *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1955; NEVIO MATTEINI, *Francesca da Rimini. Storia, mito, arte*, Bologna, Cappelli, 1965; L. RENZI, *Le conseguenze di un bacio*, Bologna, Il Mulino, 2007.

² Cfr. come esempi della fortuna dei personaggi danteschi nel teatro tragico della prima metà dell'Ottocento: GIACOMO MINI, *La Pia*, 1829; TOMMASO ZAULI SAJANI, *La Pia*, 1831; CARLO MARENCO, *La Pia*, 1831; GIACINTO BIANCO, *Pia de' Tolomei*, 1836; BERNARDO BELLINI, *Il conte Ugolino*, 1818; C. MARENCO, *Il conte Ugolino*, 1835; GIAMBATTISTA ZANNINI, *Il conte Ugolino*, 1837; FILIPPO PISTRUCCI, *Manfredi*, 1834; VINCENZO PIERACCI, *Dante*, 1820; ANTONIO MARROCCHESI, *Dante in Ravenna*, 1822; LUIGI BIONDI, *Dante a Ravenna*, 1837 e AGAMENNONE ZAPPOLI, *Dante Alighieri*, 1846.

³ EDUARDO FABBRI, *Francesca da Rimini*, Rimini, Marsoner e Grandi, 1820-22; ULIVO BUCCHI, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, I, Pisa, Presso Sebastiano Nistri, 1814; SILVIO PELLICO, *Francesca da Rimini*, Milano, G. Pirotta, 1818; V. PIERACCI, *Francesca da Rimini*, in ID., *Tragedie*, Firenze, Carli, 1816.; BERNARDO BELLINI, *Francesca da Rimini*, Cremona, Presso Luigi De Micheli, 1820; LUIGI BELLAC-

conclusasi tragicamente forse nel castello di Gradara, resa indimenticabile dai versi 73-142 del canto V dell'*Inferno* e dalla ricostruzione alquanto romanzesca del Boccaccio⁴, e la portarono sulle scene, con grande successo, perché ricca di motivi come l'amore, la gelosia, l'ambizione e la vendetta capaci di conquistare il nuovo pubblico borghese. Rivisitandola e reinterpretandola alla luce della sensibilità del tempo, presentano Francesca e Paolo come figli di umori romantico-risorgimentali, trasformando la prima, da adultera e peccatrice, in un modello di innocenza e di fedeltà ai doveri del proprio stato; talvolta anelante alla pace del convento o tenerissima madre, e il secondo, da lacrimoso e affascinante amante, in un generoso e valoroso combattente, anacronistico difensore della libertà e indipendenza dell'Italia, o anche in un intellettuale dedito ai piaceri della lettura. Lo stesso Gianciotto in queste tragedie non è sempre malvagio, brutto e deforme, come lo descrivono le cronache del tempo, talora è, infatti, un infelice amante, piacente e affettuoso. E l'amore dei due cognati, non visto contro e al di sopra di ogni convenzione sociale, è presentato come un sentimento che, nato spontaneo nei loro cuori nobili e gentili, è stato ostacolato da un costume familiare autoritario e tirannico, che si è sostituito alle loro libere scelte, e se non si è spento col tempo o con la lontananza è stato sacrificato attraverso sofferti confronti e solitarie riflessioni al dovere, che impone il rispetto della propria condizione, anche se fatalmente li conduce innocenti, pur sempre, alla morte.

I drammaturghi sopra citati non hanno lasciato, in verità, con le loro tragedie dantesche, una traccia indelebile nella storia del teatro italiano, nemmeno Pellico, che per oltre un quarantennio registrò con la sua *Francesca* una entusiastica accoglienza in Italia e in Europa (pensiamo, tra i tanti stranieri, in particolare a Byron, Stendhal, Drouineau) e forse contribuì, secondo Cecchini, più di Dante stesso, a lanciare un tema diventato di moda anche presso librettisti, romanzieri, novellieri e pittori⁵; ma meritano comunque di essere ricordati, perché offrono nella scelta di un unico

CHI, *Francesca di Rimini*, Siena, Presso Onorato Porri, 1824; GIOVANNI PAGLIARI, *Francesca da Rimini*, Cremona, Coi Tipi del Feraboli, 1825; FRANCESCO SAVERIO SALFI, *Francesca da Rimini*, in Fondo Salfi, Biblioteca Nazionale di Napoli, Busta XX, 45; ANTONIO VIVIANI, *Francesca da Rimini*, in *Saggi poetici. De' tragici*, III, Lucca, G. Giusti, 1834. Si ricordano inoltre le tragedie su Francesca da Rimini di Tommaso Sgricci del 1819 e di Luigi Cicconi del 1830.

⁴ GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Comento sopra la Commedia*, a c. di Gaetano Milanese, vol. I, Firenze, F. Le Monnier, 1863, pp. 476-479.

⁵ LEONARDO CECCHINI, *Francesca da Rimini in musica. Riduzioni musicali d'Inferno V tra Romanticismo e Fin de Siècle*, in AA.VV., *Ancora un'ultima occhiata... La virtù della ponderatezza*, a c. di L. Cecchini e A. Kratschmer, Afdeling for Klassiske og Romanske Studier, Aarhus Universitet, 2005, p. 155.

soggetto, immediatamente individuabile già nella perfetta somiglianza dei titoli, una interessante varietà di sviluppi narrativi.

Si potrà dar conto, in questa sede, solo dei testi di alcuni autori. La scelta è caduta su quelli di Fabbri, Burchi, Pellico, Bellacchi e Salfi perché, pur nella originalità di alcuni esiti, appaiono legati insieme da un sottile filo rosso per la presenza di molti motivi comuni.

All'inizio del secolo è Eduardo Fabbri a comporre la prima *Francesca da Rimini*. Secondo una sua testimonianza, ne avrebbe letto il testo a Milano nel 1802, alla presenza «di una benemerita ed illustre compagnia di filodrammatici»⁶, ma l'opera pur apprezzata dai presenti non fu né rappresentata, né pubblicata in tempi brevi per l'estrema novità del suo impianto⁷. Di essa restano una serie di frammenti autografi, conservati nella Biblioteca malatestiana di Cesena, e delle osservazioni assai puntuali di Giorgio Ricchi, che ci consentono di ricostruirne a grandi linee la trama, il carattere dei personaggi e alcuni elementi dello stile⁸. Fabbri ritornò sul tema dopo circa vent'anni e compose un testo per molti aspetti simile a quello precedente, che vide la luce nel 1820⁹.

La favola sia della prima che della seconda *Francesca* di Fabbri è un libero rimaneggiamento dell'episodio dantesco: Paulo che non è morto come si crede nella battaglia di Campaldino, per iniziativa di un uomo di Lanciotto, che sperava di ottenere favori dal suo signore, liberandolo del rivale in amore, torna segretamente a Rimini con il fido Tiberto¹⁰. Deve però rivelare la propria presenza a Lanciotto per salvare l'amico, coinvolto in un complotto e ha così l'occasione di rivedere Francesca, che accusa di volubilità per averlo presto dimenticato. La donna confessa di amarlo ancora; di aver desiderato di monacarsi nel momento in cui aveva appreso la notizia della sua morte e di essere stata costretta a sposarsi per ragioni di stato, per sancire la pace tra i Malatesta e i da Polenta. Intanto il Signore di Rimini, che teme un riavvicinamento tra i due, decide di allontanare subito Paulo dalla città, inviandolo a combattere in Terrasanta per la Crociata o in Sicilia, per gli Angioini. Il giovane costretto, dunque, a ripartire cerca Francesca per darle l'ultimo saluto: la trova intenta alla lettura del libro "galeotto" sul quale sta

⁶ E. FABBRI, *Introduzione a Francesca da Rimini*, cit., p. III. Qui e di seguito si cita dall'edizione curata da Mario Frezza, Napoli, F. Fiorentino Ed., 1962.

⁷ Cfr. MARIO FREZZA, *Introduzione a E. FABBRI, Francesca da Rimini*, cit., pp. 7-25.

⁸ Cfr. *Osservazioni di Giorgio Ricchi alla Francesca da Rimini*, in E. FABBRI, *Francesca da Rimini*, cit., pp. 101-109 (esse sono datate dal Fabbri: «nel giugno del 1802 in Milano»).

⁹ L'autore rivide il testo per la ristampa del 1841 nel giornale letterario bolognese «Il Solerte» e per quella di Montepulciano del 1844 (cfr. *Francesca da Rimini*, a c. di M. Frezza, cit., p. 8).

¹⁰ Nella prima versione per vendicarsi del fratello e della cognata. Nella seconda, perché scaraventato durante un naufragio sulle spiagge di Rimini.

versando calde lacrime. Si inginocchia ai piedi della donna per confermarle il proprio amore, ma ella con decisione dichiara che non può nemmeno ascoltare le sue appassionate parole, perché fermo è in lei il proposito di mantenere fede ai voti nuziali pronunziati. Lanciotto, che ha assistito da lontano alla scena, folle di gelosia raggiunge il fratello e lo colpisce a morte. Poi dirige la spada verso Francesca, che aveva tentato invano di trattenerlo e che esalando l'ultimo respiro chiede di condividere con Paulo almeno la tomba, come tramanda il romanzesco commento boccacciano¹¹:

[...] io il seguio... prega
per noi ... che perdoniam ... fa che ci chiuda
un avello ambidue ... chi amore intende
saprà ... ch'io fui ... solo in morir ... felice.
(atto V, sc. XII).

Nella tragedia Fabbri fa muovere 6 personaggi, che passando dalla prima alla seconda stesura vedono variati in parte i loro nomi e caratteri. Lanciotto, ad esempio, diventa Giovanni e l'autore ne fa un «empio» e gli attribuisce tutte le «superstizioni che regnavano nel suo secolo», perché mostrarlo spoglio di esse, come aveva fatto per Lanciotto, sarebbe stato un nobilitarlo. Modifica anche le modalità del ritorno a Rimini di Paulo, per renderlo «più degno di compassione». Il giovane vi giunge, infatti, non per un preciso programma di vendetta, come nel primo testo, ma perché in una notte di tempesta, in viaggio verso Venezia, dopo un fatale naufragio, è stato scaraventato dalle onde sul lido riminese¹².

Fabbri fa di Francesca, Giovanni e Paulo personaggi tormentati. La figlia di Guido, misurata nei gesti, nasconde nel cuore un conflitto insanabile tra amore e dovere; ragione e sentimento, rivelato talvolta efficacemente dalle sue parole. Si pensi a quando esclama: «Iddio mi abbandonò quando a voi piacqui/figli di Malatesta!»¹³. E Giovanni non solo per brama di potere, ma per amore, ha tollerato che a Campaldino un suo uomo attentasse alla vita del fratello e poi a Rimini lo ha colpito a morte. Paulo, infine, è già qui latore di un sentimento di italianità, perché celebra il nome dell'Italia «tremendo e caro» e condanna le lotte fratricide dei suoi tempi:

¹¹ G. BOCCACCIO, *Il Comento sopra la Commedia*, cit., p. 479: «Furono poi li due amanti con molte lacrime la mattina seguente sepeliti e in una medesima sepoltura».

¹² Si legge in un appunto del Fabbri: «Ho fatto Giovanni Malatesta empio, ogni tiranno è tale, ma sarebbe nobilitare costui mostrandolo spoglio della superstizione che regnava nel suo secolo egualmente nel volgo e nei grandi con poche eccezioni. Paulo non viene deliberatamente in Rimini, andava a Venezia. La tempesta l'ha gittato sul lido, quindi più degno di compassione» (MSS. CES. 2.3.15).

¹³ E. FABBRI, *Francesca da Rimini*, cit., atto III, sc. IV.

[...] Io venni
 in Arezzo; adunata ivi la possa
 era de' Ghibellini; a Campaldino
 fummo a fronte de' Guelfi. Italo sangue
 l'un campo e l'altro; gioventù gagliarda,
 magnanima, feroce... d'una madre,
 pur d'una madre! Ingrati e stolti figli.-
 Insanguinando le spade fraterne
 nelle fraterne viscere, lung'ora
 peggio che lupi, che tigri rabbiose
 pugnammo. Italia sa che dell'infame
 vittoria l'inno a Dio cantaro i Guelfi;
 ma non sapete voi di quai misfatti
 è ministra la guerra! [...] ¹⁴

La tragedia risente, fin dalla prima stesura, anche del modello alfieriano, del *Filippo*, in particolare, per lo stile, per la costruzione della vicenda, per la caratterizzazione stessa dei personaggi (Giovanni ricorda il sovrano spagnolo; Francesca, Isabella; Paulo, Carlo; Rigo, Gomez e Tiberto, Perez). Un modello attualizzato mediante l'aggiunta di ingredienti romantici, quali l'ambientazione notturna e tempestosa, il senso del peccato, l'attenzione al quadro storico¹⁵, realizzato attraverso la ricostruzione efficace del carattere guerriero realizzato della Romagna del Duecento, e quella carica di patriottismo che il *Filippo* non ha. Nella tragedia alfieriana l'ansia di libertà di Carlo è espressione dell'individualismo eroico dell'autore, mentre quella di Paulo del concreto e reale desiderio di indipendenza di un popolo nella propria terra. La stessa gelosia di Filippo, come confessa l'Astigliano, è gelosia senza amore, mentre quella di Giovanni è invece romanticamente alimentata da un lacerante desiderio d'amore.

Il drammaturgo romagnolo non si limita a prendere da Dante il tema, in alcuni casi utilizza pure certe inconfondibili tessere linguistiche della *Commedia*, ciò è evidente nella frequente ripetizione delle parole *inferno*, *infernale*, *pietà*, *pietoso* (e si ricordi che per molti commentatori la *pietà* è

¹⁴ Ivi, atto I, sc. III.

¹⁵ Nota Mario Frezza che «l'esigenza dell'adeguamento alla verità storica appare consapevolmente in Italia con la *Francesca* del Fabbri. Egli cercò di rendere nella sua tragedia l'atmosfera dell'epoca: età di sangue, di discordie, di lotte attraverso le quali si andava affermando, sulle languenti libertà comunali, il governo signorile, e uomini senza scrupoli, dalla potente personalità, prendevano in pugno le sorti delle varie città italiane, stabilendo il dominio della loro casa», mentre sullo sfondo si svolgono eventi storici importanti come «la battaglia di Campaldino, la lotta tra cristiani e saraceni a San Giovanni d'Acri e la guerra del vespro» (M. FREZZA, *Introduzione a Francesca da Rimini*, cit., p. 19).

il tema conduttore del V canto dell'*Inferno*)¹⁶; nel recupero dell'emistichio «*mar tanto crudele*» (= Pg., I, v.3) per descrivere il naufragio di Paulo; nel ricordo delle «*sacre bende*» e del «*chiostro*» cui aspira, come Piccarda, la nuova Francesca; e ancora nell'uso di sintagmi o espressioni come «*desiato viso*»; «*tu scolorato in viso*»; «*ambo tremanti*»; «*ne trasporta le passion*»; «*anime rie*»; «*vivevam [...] nel tempo felice*»; «*amico mio vedi le mie sventure*»; «*i miei martiri*», «*anime ben nate*» ecc., che stendono una inconfondibile patina dantesca sulla lingua della *pièce*.

Nel 1814 anche Ulivo Bucchi pubblica una tragedia sulla figlia di Guido da Polenta, dichiarando nella *Dedica* di aver provato un grande piacere a trattare tale argomento e invitando gli scrittori italiani a scegliere «nazionali argomenti; i quali, poco meno che intatti, si offrono in copia dalle nostre storie all'uso del Teatro»¹⁷.

Francesca, promessa al figlio minore di Malatesta da Verucchio e costretta invece a sposare Lancillotto¹⁸ per mantenere la pace tra le città di Rimini e Ravenna, dopo le nozze appare sempre più dolente e turbata. Ella soffre in silenzio, perché non ha mai smesso di amare Paolo e perché è spaventata dall'atmosfera fosca che si respira a palazzo, «ostello di sangue e di tradimenti». Qui il violento consorte, in una sala che spesso le fa visitare, conserva tumulate in un sepolcro le spoglie della prima moglie, che ha ucciso per gelosia, e gliele mostra quasi ad ammonirla a non commettere gli errori dell'estinta. Per ritrovare un po' di serenità, Francesca progetta di tornare a Ravenna. Ma Guido, giunto all'improvviso a Rimini, cerca di convincerla a restare accanto al marito, per «esser d'esempio alle donne d'Italia», ed informa Paolo di averlo scelto come suo successore, provocando l'ira di Lancillotto che ha sposato la nobile ravennate solo per ereditare le terre dei Polentani e rendere ancora più ampio il suo dominio. Il giovane che deve subito partire con Guido si reca nelle stanze di Francesca per salutarla, ma Lancillotto, con l'aiuto del subdolo Norberto, spia il loro incontro e geloso e risentito uccide i due innocenti innamorati.

Bucchi, dunque, sviluppa il tema narrativo offerto da Dante, calandolo in un'atmosfera carica di funesti presagi, assai torbida e lugubre, grazie non solo all'utilizzo di inconfondibili prestiti linguistici della *Commedia*, ma alle

¹⁶ Cfr.: MARIO MARCAZZAN, *Il canto V dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 1957 e DANIELE MATTALIA, *Moralità e dottrina nel canto V dell'Inferno*, in «Filologia e Letteratura», VIII, 1962, pp. 41-70.

¹⁷ U. BUCCHI, *Dedica al Signore Giuseppe Piazzini*, in *Francesca da Rimini*, cit.

¹⁸ Gianciotto Malatesta spesso assume il nome di Lanciotto, come lo avevano chiamato il Buti e il Landino, o addirittura di Lancillotto, come è anche documentato dalla tragedia di GIROLAMO CASORETTI, *Lancillotto Malatesta*, Venezia, G. Antonelli, 1838.

suggerzioni della *Ricciarda* foscoliana (1813), ambientata tra le tombe di un cupo sotterraneo della reggia di Salerno, sulla scia della recente poesia notturna e sepolcrale.

Dopo appena un anno è Pellico a tornare sullo stesso tema¹⁹, componendo, si diceva, un testo di straordinario successo, che non piacque al Foscolo, e che è sembrato al De Maria «uno dei più puri documenti dell'idealizzazione errata cui i romantici sollevarono le storie del Medioevo, dove foggiano animi e caratteri in preda a sdilinquimenti e sentimentalismi che contrastano con le rudi passioni di quell'età fosca»²⁰. È, infatti, quella del Saluzzese una tragedia patetico-sentimentale, alla quale manca il colore locale: vi si respira un'aria innaturale di sdolcinata innocenza e bontà, appena appena incrinata dal motivo della lotta dei due cognati contro le insidie del peccato, che rende poco credibile l'epilogo della vicenda, così inatteso, fulmineo, luttuoso. Pellico a differenza dei due tragediografi che l'hanno preceduto alfierianamente tende «alla essenzialità della vicenda, che inizia a svolgersi già a un passo della catastrofe», eliminando elementi accessori o distraenti e procedendo ad una riduzione del numero dei personaggi che diventano appena quattro.

Paolo, nobile e generoso cavaliere, aveva conosciuto Francesca quando era stato inviato dal padre come ambasciatore a Ravenna, incontrandola in un giardino mentre era intenta a leggere la storia d'amore di Lanciottotto e Ginevra. Si era subito innamorato di lei ed era deciso a chiederne la mano, ma aveva dovuto rimandare il progetto, perché era stato richiamato improvvisamente a Rimini. In uno scontro tra fazioni rivali aveva poi disgraziatamente ucciso il fratello dell'incantevole fanciulla e disperato era partito per l'Asia. Francesca intanto provata da tanti dolorosi eventi aveva deciso di entrare in convento, poi per volere del padre, che desiderava un erede, aveva accettato di sposare Lanciottotto, qui presentato come un giovane gradevole, premuroso e affettuoso. Dopo qualche tempo Paolo ritorna improvvisamente a casa ed è accolto con tenerezza dai familiari, non da Francesca che rifiuta di rivederlo, apparentemente per il rancore che prova nei suoi confronti, in verità, perché lo ama. I due però casualmente s'incontrano, si confessano il loro reciproco amore, ma si dichiarano pronti a sacrificare i propri sentimenti per rispetto dei doveri familiari e sociali. Per questo Paolo decide di lasciare subito Rimini per evitare a sé e all'amata pericolose tentazioni. Ma Lanciottotto vedendoli insieme in tenero atteggiamento

¹⁹ Cfr. GIOVANNA FINOCCHIARO CHIMIRRI, *La Francesca da Rimini nella produzione teatrale del Pellico*, Catania, C.U.E.C.M., 1985.

²⁰ U. DE MARIA, *Francesca da Rimini nel teatro: da E. Fabbri a G.A. Cesareo*, cit., p. 7.

mento crede di essere stato tradito. Fa allora arrestare Paolo, che gli rivela ingenuamente di amare Francesca di un puro amore. Ella ignara di ciò che è accaduto, in partenza col padre, saluta con accorato rimpianto il palazzo e la città che l'hanno accolta novella sposa:

Per sempre
dunque ti lascio, o Rimini diletta
Addio, città fatale! Addio voi mura
infelici, ma care!

(atto V, sc. II).

Sono parole queste che ricordano gli “Addii” di famosi testi letterari, del *Monaco* di Lewis, e della *Vergine d'Orléans* di Schiller²¹, e che potrebbero aver ispirato al Manzoni l'idea del celebre congedo di Lucia.

Paolo intanto preoccupato per la vita dell'amata riesce a liberarsi e a metterla in guardia da Lanciotto, che vedendoli nuovamente insieme, temendo che vogliano fuggire, sguaina la spada contro il fratello, ma colpisce prima mortalmente Francesca intervenuta a difenderlo. Disperato per il duplice omicidio commesso il signore di Rimini sta per dirigere l'arma verso di sé, quando Guido, che ha seguito impotente la scena, lo ferma, sentenziando che è stato versato già troppo sangue, sangue innocente, sul quale il sole «tra poco [...] al suo ritorno» stenderà inorridito i suoi raggi²².

Il fascino esercitato da Francesca non sembra conoscere interruzioni. Nel 1816 esce la *Francesca* di Pieracci, che qui solo citiamo, per passare subito ad esaminare quella di Luigi Bellacchi pubblicata nel 1824. Giovanni deforme e violento, tutto teso ad ampliare i propri domini anche a spese del «Romano Sire», è da tre anni sposo di Francesca, bella, virtuosa, tenera madre, ma profondamente infelice, perché non ama il marito. Come la protagonista delle tragedie di Fabbri e Pellico, ella pure aveva chiesto al padre di poter entrare in convento, ed era stata costretta alle nozze da ragioni politiche. Paolo è affascinante, gentile e tutto dedito agli studi. Innamorato di Francesca, teme che il fratello possa intuire la sua passione e punire entrambi. E Giovanni, che nutre infatti dei sospetti su di loro, si confida con Guido da Polenta, che lo rassicura. Non contento palesa i suoi dubbi al perfido Ferrante, chiedendogli di indagare, di spiare i passi dei due cognati, di leggere finanche nei loro cuori. A Rimini è intanto giunto Guelfo, con

²¹ Cfr. M.G. LEWIS, *Il Monaco*, in *Grandi romanzi gotici*, a c. di R. Reim, Roma, Newton Compton Ed., 2010 e FRIEDRICH SCHILLER, *La vergine d'Orléans*. Tragedia romantica, trad. di A. Maffei, Milano, Ed. Annali Universitari, 1830, p. 23.

²² S. PELLICO, *Francesca da Rimini*, in Id., *Opere scelte*, a c. di C. Curto, Torino, UTET, 1964, p. 384.

una proposta di pace da parte del Papa, da siglare con la restituzione delle terre sottratte allo Stato pontificio. Ma Giovanni che ha una insaziabile brama di potere e desidera lasciare in eredità al figlio un regno «maggior di quanti Italia in sen racchiude»²³, avido di conquiste, non è disposto ad accettare le condizioni di Roma, anzi progetta nuove azioni militari. Francesca trema al pensiero di restare ancora sola con Paolo, che ama e che le ha confessato in ginocchio i propri sentimenti. Intanto la situazione precipita perché Giovanni da lontano ha visto i due giovani in tenero atteggiamento. Irato li raggiunge, si scaglia prima contro Paolo colpendolo a morte, poi trafigge Francesca che, chiamando a testimone il Cielo, proclama la propria innocenza e quella del cognato, affermando che non si mente in fin di vita. Giovanni, preso da dubbi e rimorsi, freme e rabbrivisce.

In questa tragedia, in verità, i famosi versi danteschi fungono appena da spunto all'invenzione e la frequentazione memoriale e intenzionale della lingua del poema è assai rara. Molto attenta è invece la ricostruzione del quadro storico ed evidente l'imitazione del *Filippo*, specie nell'ideazione di personaggi come Giovanni e Ferrante.

Con la poco nota tragedia di Salfi, composta a Parigi nel 1831 e mai data alle stampe, si chiude questo breve *excursus* sulla fortuna di Francesca nel teatro della prima metà dell'800. Il Cosentino rivisita l'episodio dantesco avendo sul suo scrittoio i testi delle tragedie appena esaminate e il *Filippo* alfieriano²⁴. Egli pone la scena come gli altri drammaturghi a Rimini, nel palazzo Malatesta che, per sollecitazione dantesca, risuona ancora di cupe note infernali: «Da lungi fassi udir voce lugubre/ Che par che canti l'infernal bufera/Che eterna mena gli spiriti mali!» (V, sc.IV, vv. 179-192) e colloca, rimaneggiati, già nella sc. IV dell'atto I, i versi dell'*Inferno*, che condensano la storia dei due amanti infelici. Ma tale pesante sistemazione, quasi come «ouverture» dell'opera, nemmeno in questo caso condiziona lo svolgimento della vicenda, anche se con la ripetizione di alcuni sintagmi o emistichi: *senza alcun sospetto; gli occhi ci sospinse; scolorocci il viso; i dubbiosi desiri, che a nullo amato amar perdona*, ecc., collocati nella stessa posizione forte che avevano in Dante, in chiusura o apertura di verso, si crea indubbiamente una immediata complicità tra lo spettatore e l'autore della *Commedia*.

L'azione tragica comincia subito dopo il ritorno improvviso di Paolo

²³ L. BELLACCHI, *Francesca di Rimini*, cit., atto III, sc. II.

²⁴ Negli scaffali della sua biblioteca parigina erano presenti, infatti, la *Francesca* di Pellico e quella di Fabbri, mentre su un foglio di risulta, conservato tra le carte del *Primo Bozzo/Francesca da Rimini* (Busta XX,45), l'autore aveva appuntato che per la tragedia che stava componendo sarebbe stato utile consultare anche la *Francesca* di Bucchi e quella di Bellacchi.

a Rimini. Il giovane apre la scena con un lungo soliloquio (40 versi), nel quale manifesta il suo intimo contrasto tra amore e dovere e il suo lacerante dolore per i tristi casi della patria.

Non può passare inosservata qui l'imitazione dell'Alfieri, per il quale l'antefatto è reso con maggiore effetto se lo accenna fra sé un personaggio principale, con la semplice, ma appassionata, esposizione dei fatti, che non narrandolo a un confidente. E Paolo «non per via di narrazione, ma per via di passione – riassume – tutto il soggetto della tragedia»²⁵ in un brano in cui l'incalzare dei ricordi e dei pensieri, che si affollano alla mente, viene realizzato con l'uso attento della figura retorica della sospensione e dei «diagrammi intonazionali» della declamazione tragica.

Egli incontra poi Francesca, che non ha volontariamente tradito le promesse d'amore pronunciate; ma che, destinata dal padre come pegno di pace tra i Polentani e i Malatesta, «anzi che sposa, vittima» era diventata dell'autorità paterna e di una particolare situazione politica.

Salvi come gli altri tragediografi qui coglie l'occasione per entrare in polemica contro il costume di un'età e indirettamente contro i residui di quel costume nella mentalità dell'Ottocento. E non porta i suoi personaggi all'esaltazione dell'io e all'abbandono incondizionato alla passione, sibbene allo sforzo di comprendere e accettare certe regole, nel faticoso e doloroso tentativo di soffocare un sentimento riprovevole che, nonostante tutto, non rinuncia a vivere.

Paolo, al quale il Salvi ha cercato di dare «la solitudine dolorosa ed eroica, la malinconia patetica, ma virile, l'ansia di grandezza e magnanimità in ogni campo»²⁶ dell'eroe alfieriano, decide dunque di partire, preferendo per Francesca e per sé la sublimazione delle passioni e il sacrificio dei sentimenti: «Amor, dover, onor, così richiede». In lui Colonna, il messo della Corte romana che trama nell'ombra per rafforzare il potere di chi «nel brando il pastoral converse», vede un nemico pericoloso per i disegni del Papa, e trama per screditarlo agli occhi del fratello. Terrore dei nemici,

²⁵ VITTORIO ALFIERI, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, in *Tragedie*, a c. di G. Zuradelli, III, Torino, UTET, 1973, p. 123. Salvi, come Alfieri, abolisce la figura del confidente, di quel personaggio secondario mediante il quale nel teatro francese, imitato da molti autori italiani tra Settecento e Ottocento, si credette di aver risolto il problema di presentare l'antefatto. Paolo, infatti, non ha vicino a sé nessun «personaggio indifferente», creato «soltanto per ascoltare», ma apre la scena con un soliloquio nel quale l'amarezza per le tristi vicende della patria, l'intimo contrasto tra amore e dovere e il presentimento della morte vengono presentati con grande intensità, per poi essere sviluppati pienamente nelle scene seguenti, fino alla catastrofe.

²⁶ VITTORE BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile, con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, p. 11.

coraggioso guerriero, inusitatamente appassionato e tenero con la donna ritrosa e malinconica che ha sposato, Lanciotto cade ingenuamente nel tranello abilmente teso da Colonna per liberarsi di Paolo. Egli gli ricorda infatti che «corse il grido ancor che destinata/fosse Francesca» a Paolo. Forse il giovane era tornato per sedurre la cognata. Lanciotto gli affida allora il compito di aiutarlo a scoprire la verità e intanto interroga separatamente i due giovani per scrutarne i sentimenti.

Anche qui è evidente l'imitazione dell'Alfieri²⁷: nel *Filippo*, infatti, il re affida a Gomez il compito di scoprire i rapporti tra Carlo e Isabella e sottopone quest'ultima ad un «terzo grado», per smascherarne la colpevole passione²⁸. E Colonna, sempre pronto a ravvivare i sospetti di Lanciotto, gli lascia abilmente supporre che Francesca e Paolo stiano per partire insieme. Credendosi tradito, decide di punire i «perfidi» cognati. Agisce con segretezza e determinazione. La parola avrebbe tolto certo incisività alla risoluzione presa e non avrebbe colto di sorpresa lo spettatore, appena preparato alla catastrofe dal presentimento di Francesca che, nella notte diventata improvvisamente «orrida e tetra», non ode «che sventure e lamenti». Lo spettatore, incredulo e atterrito, scoprirà sulla scena il corpo di Paolo trafitto e sentirà Lanciotto minacciare la moglie, allora sopraggiunta, della stessa sorte. Ma la Francesca di Salfi, più delle altre protagoniste qui ricordate, dimostra nel finale di possedere quell'energia, quell'audacia, quella tragica generosità verso l'amato dell'eroina dantesca. Alla vista del corpo insanguinato e senza vita di Paolo, spinta da una ebbrezza di sacrificio e inesorabilmente divisa dal marito dal sangue innocente che ha versato, conferma l'onestà sua e del cognato, gli svela il purissimo amore che ha provato per lui, se ne inebria e se ne vanta. Afferra poi l'arma che è sfuggita di mano allo smarrito Lanciotto e prontamente si trafigge, decisa a condividere la sorte dell'amato.

Come Carlo e Isabella, Paolo e Francesca si impongono sulla scena come inflessibili sacerdoti dell'onore e della virtù, votati allo scacco finale proprio perché non rinunciano ai principi in cui credono.

Nel Salfi l'episodio dantesco non vive mai per se stesso: più che negli altri tragediografi è intriso di forti sentimenti civili e patriottici. Questa ancora inedita *Francesca* è, infatti, una tragedia politica, è il testamento di uno dei più fervidi e convinti patrioti unitari, che la concepisce e la compone quale strumento per risvegliare le coscienze degli Italiani, perché come

²⁷ Come nelle tragedie di Fabbri e Pieracci.

²⁸ Cfr. LAURA SANNIA NOWÉ, *Dall'idea alla tragedia. Nascita della forma tragica nel Filippo dell'Alfieri*, Padova, Liviana Editrice, 1976, p. 40.

egli afferma per bocca di Paolo, «la libertà, la pace / Dell'Italia fu sempre il [suo] sospiro»²⁹. Il Paolo di Salfi diventa, così, fedele sostenitore di un chiaro e profondo sentimento di italianità. Fin dal primo colloquio con il curialista Colonna, untuoso e servile, si fa difensore dei diritti civili del popolo italiano, non solo secondo un principio universale, ma secondo quello di un popolo nel suo paese:

Col. Oh! Chi creder potea di qui trovarti!
Ognun credea finor, che tu cercassi,
Se Italia offerisse altrove alcuna gente,
Che sensi avesse a tuoi conformi.

Pao. Molte
Ne corsi, è ver, e se da prima alcune
Mi apparver più gentili o men corrotte
Mi accorsi alfin con mio dolor, che in tutte
Regna servaggio e amor cieco di parte
E se talor di libertà pur odi
Il sacro nome, ad altro non si adopra
Ch'a render il servaggio ancor più odioso.[...]

Col. [...] Cresce
[...] il poter de' Guelfi e in un di Roma
Che sol può dar lustro all'Italia intera...
Ma tu tal nuova indifferente accogli!...

Pao. [...] E sai non meno
Ch'io la guerra civil mai sempre abborro,
Che rende Italia ognor afflitta e stanca
E il servaggio n'eterna e la ruina.
Del fratel cara emmi la palma intanto;
Ma più cara a me fora ove non fosse
Di civil sangue intinta.

Col. Oh ciel!... Tu dunque
Del Ghibellin più che del Ghelfo il sangue,
Signor compiangi?

Pao. Io l'un del par che l'altro
Compiango ognor, che dell'Italia è il sangue.[...]
Erano i Guelfi un dì maestri e duci

²⁹ FEDERICO DOGLIO vede in questi versi un'allusione dell'autore a se stesso, esule e libertario. Cfr. ID., *Appunti per un progetto di ricerca su F.S. Salfi teorico e autore del teatro giacobino*, in AA.VV., *F.S. Salfi un calabrese per l'Europa*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1981, p. 129.

Di liberà, quinci nemici eterni
 D'ogni qual sia tiranno. Or più nol sono
 Da che nel brando il pastoral converse[...]
 [...] Or deh, chi puote
 Mirar senza ira le profonde piaghe,
 Che tutte aperte sol da lui l'Italia mostri?
 Chi primo accolse il barbaro Normanno
 Chi poi chiamò lo Svevo e l'Angioino[...]
 Tal ei finora mercanteggiar fu visto
 Con chi l'Italia a depredar calasse,
 E perdonargli in un l'iniqua preda
 Sol che n'avesse la sua parte anch'esso.
 (atto I, sc. VI, vv. 338-468).

E il suo discorso sulle tristi condizioni dell'Italia nel tardo Duecento, dilaniata dalle discordie dei Guelfi e Ghibellini, che papi cupidi di potenza mondana sfruttano e alimentano, non resta circoscritto a quella cupa vicenda storica, perché da essa partono messaggi severi all'Italia attuale, che non è più un'idea generosa e indefinita, ma una realtà storica e morale da difendere da ogni autorità che oscuri la ragione, per far leva sull'ignoranza; per la quale combattere e morire, come avevano dimostrato gli sfortunati patrioti italiani nei moti risorgimentali del '21 e del '30³⁰.

³⁰ Benedetto Croce per primo (*La rivoluzione napoletana del 1799*, Bari, Laterza, 1926) ha visto che è proprio nel gruppo dei giacobini di formazione illuministica raccolti nella Cisalpina da ogni parte d'Italia, e in particolare per merito degli esuli napoletani, «che l'idea dell'unità italiana comincia a perdere la sua fisionomia di sogno letterario per diventare un concreto programma politico in senso risorgimentale, per essere inteso cioè, se non proprio in consapevole rapporto con l'idea romantica di nazione, come il mezzo più opportuno per garantire e sviluppare la libertà costituzionale e l'indipendenza degli Italiani» (EMILIO BIGI, *Nota introduttiva a Dal Muratori al Cesarotti*, IV, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, pp. 928-932).

INDICE DEL VOLUME

Il Convegno	13
-------------	----

RELAZIONI

Tullio De Mauro, <i>La Commedia e il vocabolario di base dell'italiano</i>	17
Clelia Martignoni, <i>Funzione Dante/Funzione Gadda. Contini tra contemporaneità e medioevo</i>	25
Annamaria Andreoli, <i>Dantolatria fra Otto e Novecento: il caso d'Annunzio</i>	37
Marco Antonio Bazzocchi, <i>Matelda, un mito simbolista</i>	53
Enrico Elli, <i>Odiseo, Ulisse, Nessuno: le metamorfosi novecentesche di un mito</i>	65
Sandro Gentili, <i>Il realismo di Dante (da De Sanctis ad Auerbach): una categoria critica per la modernità letteraria</i>	85
Stefano Carrai, <i>La funzione Dante nel dialogo del poeta con i defunti</i>	109
Pietro Cataldi, <i>Dante in Ungaretti e in Montale</i>	121
Daniele Maria Pegorari, <i>L'ermetismo italiano sub specie Dantis</i>	131

COMUNICAZIONI

Stefano Evangelista, <i>Ugo Foscolo: il «Discorso sul testo della Divina Commedia» e i due articoli della «Edinburgh Review»</i>	149
Enza Lamberti, <i>Il pittore dell'uman genere: il Dante "europeo" di Foscolo tra storia, lingua e poesia</i>	159
Maria Panetta, <i>Suggestioni dantesche in Foscolo</i>	173
Elena Rondena, <i>Dante nei Conciliatori</i>	181
Mauro Bignamini, <i>Dantismi manzoniani tra Inni sacri e Fermo e Lucia: prime riflessioni e qualche ipotesi di lavoro</i>	189

- Maria Luisa Pani, *«In qual dimora le bestie morte fosser vive ancora»: il paradigma dantesco nell'aldilà dei Paralipomeni della Batracomiomachia* 201
- Novella Primo, *«O dell'etrusco metro inclito padre». Considerazioni sul dantismo leopardiano* 209
- Matteo Basora, *L'«Inferno» dantesco "travestito" in milanese. La versione di Carlo Porta e di Francesco Candiani a confronto* 219
- Giuliana Ortu, *Enrico Costa e i personaggi danteschi del romanzo storico* 227
- Clara Borrelli, *Francesca da Rimini nella tragedia della prima metà dell'Ottocento* 237
- Rosanna Morace, *La tragedia del conte Ugolino tra Alfieri e Marengo* 251
- Alessio Giannanti, *La fortuna otto-novecentesca del Conte Ugolino nel romanzo italiano* 261
- Francesca Tomassini, *La stesura di Porcile. Pasolini tra Dante, Peter Weiss e il Living Theatre* 271
- Anna Cesaro, *Dall'Inferno al Paradiso: un percorso ascendente alla ricerca del 'senso' (Tre Lai di Giovanni Testori)* 279
- Carmela Citro, *La Divina Commedia di Federico Tiezzi (Cividale 1991)* 289
- Monica Venturini, *Una incerta fedeltà: Pirandello lettore e studioso di Dante* 297
- Francesca Riva, *Trementina dantesca nelle vernici di Svevo* 309
- Alberico Guarnieri, *I librai all'inferno. Su Tre croci di Federigo Tozzi* 317
- Annibale Rainone, *Riflessi danteschi in Moravia* 331
- Silvia Ceracchini, *Rimembranze dantesche nell'Isola di Arturo di Elsa Morante* 339
- Luciano Longo, *Il Dante 'pre-umanista' di Giuseppe Ungaretti* 347
- Agata Irene De Villi, *«Come una candela al sole». Saba e la querelle Dante-Petrarca* 355
- Maria Silvia Assante, *Sul limite del limite: suggestioni dantesche in Montale* 367
- Matteo Zoppi, *«Il mio Inferno a poco prezzo»: la Genova dantesca di Camillo Sbarbaro* 377
- Caterina Francesca Giordano, *«Nell'infinito mi parlavi, o Padre!»: le incidenze dantesche nella poesia di Gozzano* 385

Costanza Geddes da Filicaia, <i>La presenza di Dante in Campania: riflessioni e suggestioni</i>	393
Carlangelo Mauro, « <i>In pro del mondo che mal vive</i> »: <i>Quasimodo e Dante</i>	399
Luigi Ernesto Arrigoni, <i>Citazioni e contaminazioni dantesche nell'opera di Alfonso Gatto</i>	409
Valentina Puleo, <i>La discesa agli inferi in Dino Buzzati: dal paradigma dantesco alla memoria del mito</i>	417
Teresa Agovino, <i>O mente che scrivesti ciò ch'io vidi. Influssi danteschi nella prosa di Primo Levi</i>	425
Maria Concetta Trovato e Liborio Barbarino, « <i>Non si sfugge alla selva</i> »: <i>appunti per un alfabeto dantesco in Pavese</i>	433
Salvatore Francesco Lattarulo, <i>Un «maledetto toscano» all'Inferno: la prima cantica del poema di Dante ne La pelle di Curzio Malaparte</i>	443
Sandro de Nobile, <i>L'inferno del "Cottolengo". Suggestioni dantesche ne La giornata d'uno scrutatore</i>	455
Davide Savio, <i>Libri in forma di arca. L'influenza della «Commedia» sul «Castello dei destini incrociati» di Italo Calvino</i>	463
Michela Mastrodonato, <i>La «pianta difforme» cresciuta dal seme di Contini: Dante secondo Pier Paolo Pasolini</i>	471
Dario Stazzone, <i>Note sul dantismo di Pasolini, da La Divina Mimesis a le Bolge della Visione in Petrolio</i>	481
Gilda Policastro, <i>La catabasi oscena da Pasolini ad Aldo Nove</i>	493
Luca Daino, <i>Oggi l'inferno è in città. Echi danteschi nella Tempesta di Emilio Tadini</i>	501
Sarah Sivieri, <i>Dante detective</i>	513
Renato Marvaso, <i>Gli incendiati di Moresco e la cosmologia dantesca</i>	521
Vittorio Criscuolo, <i>Tra Inferno, Purgatorio e Paradiso: immaginazioni dell'aldilà nella poesia napoletana del XIX e XX secolo</i>	529
Elena Pisuttu, <i>La vita: una commedia tra Cielo e Terra. Sa Mundana Cummedia di Salvatore Poddighe</i>	541
Alessandro Terreni, <i>Tra visione e voce: Antonio Porta e il Canto V dell'Inferno</i>	549
Federico Milone, <i>Il paradigma dantesco nelle prime opere di Alfredo Giuliani. Dante (con Pound e lo stilnovo) fra Cuore zoppo e Novissimi</i>	557

- Riccardo Donati, *Incarnazioni dantesche in Dai cancelli d'acciaio di Gabriele Frasca* 565
- Paolo Rigo, *Riscritture dantesche per Fernando Bandini: segni dell'ultimo stilnovismo* 573
- Daniela Marredda, *Sui Medicamenta 'petrosi' di Patrizia Valduga* 581
- Maria Cristina Di Cioccio, *Dante Alighieri nella poesia di Pavese giovane* 589
- Francesca Tuscano, *L'epica dell'esilio. La funzione Dante in Lavorare stanca di Cesare Pavese* 599
- Veronica Tabaglio, «Amico di Caronte». *L'influenza dantesca nelle opere di Giorgio Vigolo* 611
- Fabrizio Miliucci, *Dante nelle Prose critiche di Giorgio Caproni* 623
- Francesco Venturi, *Tracce e figurazioni dantesche nella «pseudo-trilogia» di Andrea Zanzotto* 631
- Massimo Colella, «Di quale testo di Dante parliamo?». *Momenti e segnali del dantismo zanzottiano* 639
- Elisa Palmigiani, «O Beny / eau bénite!». *La «benedetta Beatrice» secondo Marinetti* 649
- Chiara Coppin, *Dante personaggio sulla scena europea* 659
- Toni Marino, *La Commedia come modello di lettura del Novecento letterario. I casi di Virginia Wolf, Derek Walcott e Giorgio Pressburger* 667
- Rosa Giulio, «Un sogno fatto alla presenza della ragione». *La presenza di Dante in Eliot e Montale* 679
- Mario Rescigno, *Da Caronte a Robert de Niro: riflessi danteschi nella letteratura spagnola contemporanea di Carmen Martín Gaité* 693
- Oretta Guidi, *Jorge Borges tra alcune citazioni dantesche e suggestioni stilnovistiche* 705
- Marilena Squicciarini, *Il «volume» squadernato. Dante nella scrittura creativa di Jorge Luis Borges* 717
- Ida De Michelis, «Qui si parrà la tua nobilitate»: *interferenze dantesche nei palinsesti faustiani* 727
- Virna Brigatti, *Le Rime di Dante in Einaudi: la traduzione di un testo medioevale nel Novecento* 739
- Elisa Donzelli, *Diego Valeri, la metafora dell'angelo: da Dante agli amici pittori e poeti* 749

Nunzia Soglia, <i>Dante testimonial pubblicitario</i>	759
Delio De Martino, <i>La Commedia come paradigma del consumatore postmoderno</i>	767
Bianca Garavelli, <i>Dante e la scienza contemporanea</i>	775
Daniela Bombara, <i>Dante tecnologico dai videogiochi ai social network: manipolazioni e rivisitazioni di Dante autore e personaggio</i>	785
Cinzia Gallo, <i>Dante nella poetica del Verismo</i>	793
Rosalba Galvagno, <i>La funzione Dante nell'insegnamento di Jacques Lacan</i>	803
Antonello Perli, <i>L'epica dantesca, e l'analogia Dante-Dostoevskij, nelle teorie del romanzo di Lukács e di Bachtin</i>	813
Annabella Petronella, <i>Immaginazione e poesia. Elementi di critica dantesca in Calvino e Pasolini</i>	823
Emanuele Fazio, <i>Influenze dantesche nella scrittura autobiografica di Dolores Prato</i>	831
Gabriele Fantini, <i>Dante nelle «Epoche della lingua»: la fondazione di un paradigma</i>	837
Silvia Uroda, <i>Dante, i Granelleschi, Gasparo Gozzi</i>	847
Ilaria Puggioni, <i>Dante e dantismo letterario nei periodici sardi tra Otto e Novecento</i>	855
Marco Manotta, <i>«Turbato è il significato». Dante nella ricerca linguistica di Luigi Meneghelo</i>	863
Martina Mengoni, <i>Li maggior loro. Dante a Torino tra le due guerre</i>	871
Manuele Marinoni, <i>L'immaginazione simbolica tra «meteore spirituali» e 'allegoresi' dantesca. Pascoli lettore del Poema Sacro</i>	881
Antonio Soro, <i>«...veggo la rete che qui vi 'mpiglia» (Pg XXI 76-77). In limine: tra «rottami» di strofe l'uscita dal purgatorio metastorico</i>	887
Carmelo Princiotta, <i>Dante DNA della poesia? Etica e lingua dopo il '68</i>	893

IN MARGINE AL CONVEGNO

Patrizia Bertini Malgarini e Ugo Vignuzzi, <i>Gli scritti danteschi di Ignazio Baldelli: una silloge recente</i>	905
--	-----

Edizioni ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di novembre 2015