

Triangoli ermeneutici: intermedialità e etnopoetica ne *La Academia de las Musas* di José Luis Guerín

Emanuela Forgetta

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale», Italia

Abstract José Luis Guerín's *The Academy of the Muses* is a celebration of language and its seductive power. The film is structured around hermeneutic triangles, in which two interlocutors engage in dialogue while a third, often absent, becomes the focal point of their exchange. Desire unfolds through language, which becomes a space of projection and interpretation. The intermedial dimension is central; literary texts are read, discussed, and transposed into the film, gaining new life and aesthetic resonance. Guerín does more than merely quote the texts; he stages them, turning literature into an active narrative agent. The journey to Sardinia introduces an ethnopoetic element, reconnecting language with its oral and ritual origins. Thus, the film reflects on the transformative power of language and its ability to traverse and connect different media.

Keywords Intermediality. Literature. Cinema. Muses. José Luis Guerín.

Sommario 1 La seduzione del linguaggio. – 2 Triangoli ermeneutici. – 3 Etnopoetica, Arcadia e *cantu a tenore*.



Edizioni
Ca' Foscari



Peer review

Submitted 2025-05-14
Accepted 2026-02-09
Published 2026-06-15

Open access

© 2026 Forgetta | 4.0



Citation Forgetta, E. (2026). "Triangoli ermeneutici: intermedialità e etnopoetica ne *La Academia de las Musas* di José Luis Guerín". *Rassegna iberistica*, 49(125), 57-74.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2026/26/004

Ma tempo ancor verrà che l'alme muse saranno in pregio...

(Jacopo Sannazzaro, *Arcadia*)

1 La seduzione del linguaggio

La seduzione del linguaggio può manifestarsi nell'eco di un richiamo inascoltato, in una vibrazione sonora che si ripete all'infinito senza mai giungere al destinatario: *vocat illa vocantem* (*Met.* 3.382). Il noto verso ovidiano che sigilla il destino di Narciso risuona nella torre dell'orologio dell'Universitat de Barcelona, affacciata sulla Gran Via de les Corts Catalanes.¹ Eppure, nel film di José Luis Guerín analizzato in questo articolo, quello spazio noto, ben riconoscibile dall'esterno, visto dall'interno, per la precisione attraverso l'obiettivo di chi filma e lo sguardo dello spettatore, sembra contrarsi in una dimensione altra, in cui le parole, quasi come un riflesso, si riavvolgono su se stesse, intrappolate in una risonanza ipnotica. È Emanuela² a pronunciare quei versi, evocando il desiderio frustrato in un dialogo con Carolina:³ la voce chiama, ma non riceve risposta; l'amato, come Narciso, è smarrito nell'auto-contemplazione e si è sottratto all'incontro.

La parola seduce perché nel suo divenire suono e senso è in grado di incidere la realtà e di trasfigurarla. Tra i suoi molti poteri è contemplata l'ambiguità: illumina o, al contrario, inganna. Di fatto, ne *La Academia de las Musas*, film presentato al Festival di Locarno nel 2015, vincitore del Giraldillo de oro al Festival de Cine Europeo de Sevilla nella primavera del 2016, e riconosciuta opera tra i cultori del cinema d'autore su scala mondiale,⁴ il linguaggio assume i connotati di un'energia ambivalente che fatalmente seduce o irrimediabilmente allontana, come Eco da Narciso che, alla fine del racconto ovidiano, condannata alla solitudine, «si sublima in una mineralizzazione del

1 *La Academia de las Musas* (2015) è un film di José Luis Guerín, presentato al Festival di Locarno e successivamente distintosi in ambito internazionale. Ambientato in gran parte negli spazi dell'Universitat de Barcelona, il film si colloca in una zona di confine tra realtà e finzione, mettendo in scena un corso universitario in cui il discorso amoroso e poetico diventa oggetto di riflessione e sperimentazione, e interrogando il rapporto tra parola, desiderio e costruzione del reale.

In particolare, parlando della torre dell'orologio dell'università, il riferimento va alla scena del film in cui avviene il confronto tra Emanuela e Carolina sull'essenza stessa dell'«Accademia delle Muse» (a partire da: 01:13:50").

2 Emanuela è il personaggio che interpreto nel film, anche se, più che una vera e propria interpretazione, si tratta di una presenza che coincide in molte occasioni con me stessa; al netto delle inevitabili 'deformazioni' imposte dalla *mise-en-scène*.

3 Carolina Llacher è l'unica attrice di professione presente nel film, tutti gli altri personaggi non sono dei veri attori.

4 Il film ha inoltre ottenuto due nomination per il Premio Iberoamericano de Cine Fénix (2016) e un'altra dalla Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina per il Cónдор de Plata (2018).

vocalico» (Cavarero 2022) divenendo pura voce, *phonè* senza *logos*. Del valore semantico della sua parola non rimane più nulla, di quella sua *phonè semantikè*, capace di intrattenere e di incantare (Cavarero 2022) non c'è più traccia. Abilità, quella di incantare con la parola, comune a molte protagoniste letterarie, mi verrebbe da aggiungere: Plaerdemavida che nel *Tirant lo Blanch* (1490) usa consapevolmente il linguaggio come strumento di seduzione, pur non aspirando a benefici personali. O la Cleopatra di Shakespeare – il riferimento va, ovviamente, alla tragedia storica *Antony and Cleopatra* (1623) – che usa la parola per sedurre e dominare. O, ancora, Shahrazād che, per aver salva la vita, intrattiene Shahriyār con i suoi racconti. In questo caso, ci si riferisce alla raccolta novellistica *Le mille e una notte*, redatta in medio arabo e giunta in Europa mediante la versione canonica di Galland agli inizi del Settecento (Irwin 2009, 4 e 10). E, senza andare troppo lontano, come le protagoniste del film che, consapevolmente, si appellano al potere del linguaggio seducendo, talvolta cercando di orientare il desiderio altrui.

Ad un certo punto, nel mito narrato da Ovidio, Giunone priva Eco della sua abilità e della parola che plasma rimane solo l'eco. È soltanto al cospetto di Narciso che la ninfa può sperare nel recupero della sua funzione dialogica, ma di fatto è un inganno perché quel dialogo è svuotato della sua intenzionalità originaria; le parole non le appartengono più, sono mero riverbero dell'altro (Cavarero 2022). Eco può in qualche modo comunicare, ma non determinare il senso del suo discorso. Le sue risposte diventano proiezioni del volere di Narciso.

Uno dei timori che forse, ad un certo punto, ha assalito i protagonisti del film, o alcuni di essi, potrebbe essere stato quello della trasformazione – con la realizzazione del film – in mera proiezione della volontà dell'altro. Non è forse il montaggio di un film anche una rielaborazione della parola e una ridefinizione semantica di essa? I dialoghi tra i personaggi, registrati nella loro immediatezza orale, hanno subito un'inevitabile trasformazione nel processo di costruzione filmica: tagli, ripetizioni, silenzi selezionati a posteriori potrebbero aver operato come una sorta d'eco, facendo sì che il discorso si riorganizzasse poi secondo logiche estranee alla volontà di chi parla. Il timore ha vita breve, Guerin, come Narciso, si specchia sì, ma non si perde. Recuperando l'essenza delle parole ed eliminando le distorsioni dell'eco, restituisce ai personaggi del film la loro *phonè semantikè*.⁵

Il suo film si converte in un elogio della parola, e non lo si afferma soltanto in questo testo, è un'idea che risuona in quasi tutte le critiche

5 Complice in questa operazione è Amanda Villavieja, la tecnica del suono, che registra accuratamente le parole pronunciate durante le registrazioni; il suo meticoloso lavoro diviene garanzia perché nessuna delle voci si perda.

cinematografiche ad esso dedicate. È l'elemento che ogni critico ha ravvisato, senza indugio; il fulcro attorno a cui, probabilmente, ruota l'intero progetto filmico. Come evidenzia Urrutia,⁶ che in apertura del suo testo cita il momento in cui le Muse, nei vv. 27 e 28 della *Teogonia*, investono del suo ruolo il poeta: «noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero, ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare» (*Teogonia*, V). I versi non lasciano indifferente il poeta, così come non lasciano indifferente il regista, mi verrebbe da aggiungere. Guerín, infatti, sembra interrogarsi di continuo sulla natura della poesia, sul suo potere persuasivo, sulla sua funzione nella società e i suoi misteriosi legami con l'origine stessa del linguaggio; tornando in qualche modo a quel tempo remoto in cui parola e cosa erano tutt'uno e il linguaggio esercitava il suo potere creativo. È alla luce di questa concezione, radicata nella tradizione orale e mitopoietica che, probabilmente, dovremmo considerare le parole pronunciate dai personaggi del film di José Luis Guerín, perennemente in bilico tra il retorico e l'evocazione di una profonda verità.

2 Triangoli ermeneutici

«Del lenguaje no se sale» (a partire da 00:13'46"), afferma con foga Raffaele Pinto⁷ mentre è intento a svolgere una delle sue lezioni nell'edificio storico dell'Universitat de Barcelona; l'aula è una delle più antiche, una di quelle con le sedute in legno e il piano scrittura laterale. La battuta pronunciata dal professore scandisce, una volta ancora, l'importanza che il linguaggio riveste non solo nell'esistenza, in generale, ma anche nella vita di ognuno dei personaggi coinvolti nel film. Accanto ad esso, inevitabilmente, trovano spazio il desiderio e la letteratura; la triade che anima il film è completa: linguaggio, desiderio e letteratura.

Le lezioni del professore costituiscono l'asse centrale della trama del film, se di trama univoca si può parlare. Intorno ad esse si articolano tutta una serie di relazioni triangolari che rispettano, quasi sempre, la stessa struttura: due poli che sostengono una discussione o semplicemente dialogano, mentre un terzo elemento, assente, diviene l'oggetto della loro interazione verbale.⁸ Talvolta, la

⁶ Javier Urrutia (2016), «"José Luis Guerín" Filósofo, fabulador y poeta», *El tornillo de Klaus*, <https://eltornillodeklaus.com/la-academia-de-las-musas-filosofos-fabuladores-y-poetas-jose-luis-guerin-2015/>.

⁷ Raffaele Pinto è docente di Filologia italiana presso l'Universitat de Barcelona.

⁸ Si vedano, ad esempio, le seguenti scene: Emanuela e Mireia dialogano a proposito del pastore (a partire da 00:54':31"); Emanuela e Raffaele dialogano sempre a proposito del pastore (a partire da 00:48':58"); Emanuela e Carolina parlano del professore (a partire da 01:14':48"); Rosa e Mireia discutono su Raffaele (a partire da 01:21':26").

triangolazione viene evocata da alcuni dei personaggi mediante la letteratura. Di fatto, tale dinamica richiama alla mente una sorta di triangolazione ermeneutica che si va ripetendo durante tutta l'opera.

Il desiderio, motore delle interazioni tra i personaggi, è proprio attraverso il linguaggio che si sviluppa, esso non solo descrive ma modella le relazioni, trasformando il discorso in un gioco sottile di rimandi. La letteratura, a sua volta, occasiona lo scambio verbale, divenendo mezzo che non solo è in grado di esprimere il desiderio ma che addirittura lo amplifica. In questo contesto, la triangolazione ermeneutica non si limita a essere uno schema narrativo: essa rappresenta una vera e propria modalità di lettura della realtà, una struttura che definisce l'interazione tra soggetto, oggetto e interpretazione. A dire il vero, l'intero film si configura come un triangolo ermeneutico ai cui vertici il desiderio, la letteratura e la parola, connessi l'uno all'altro, svelano il potere trasformativo del linguaggio e la sua capacità di generare nuovi significati.

Triadica è inoltre la relazione che si stabilisce tra la voce del maestro, il volto degli alunni e lo sguardo del regista, secondo Pinto (2016) e sempre a proposito del film.⁹ Un ulteriore triangolo ermeneutico che genera una dinamica ben precisa: la voce del maestro interpreta in maniera esegetica e attoriale la voce poetica, evocandola e pronunciandola con una solennità che le restituisce il suo originario valore cultico. In questo processo, la parola non è mero strumento di comunicazione, ma atto performativo che riattualizza il senso e lo trasmette attraverso un canale privilegiato: la dimensione orale e affettiva della recitazione. La voce del maestro, così modulata, suscita in chi ascolta una reazione immediata e visibile: il volto degli studenti riflettono un'emozione ancora prima che essa diventi parola. Si scorge un guizzo negli occhi e le espressioni si modificano in risposta al ritmo e all'intensità della voce. Solo successivamente la parola ritorna, filtrata dalle emozioni e dalle esperienze soggettive, riformulata nelle risposte. Ed è qui che interviene lo sguardo del regista: esso non si limita a registrare, ma analizza, interpreta, scegliendo cosa inquadrare, quali dettagli privilegiare, quali micro-movimenti del volto catturare per restituire la cartografia delle emozioni impressa sul dialogo. Tale discorso richiama la riflessione di Gilles Deleuze, secondo cui il volto è una superficie riflettente che raccoglie ogni sorta di micro-movimenti intensivi che il corpo, solitamente, nasconde. Il volto è un'immagine-affezione, una lastra nervosa su cui si proiettano le tensioni del discorso e dell'ascolto. Non è un caso che Guerin dedichi numerosi primi piani ai volti dei suoi personaggi, insistendo sui loro occhi, sulla loro espressione mentre

⁹ Si veda Raffaele Pinto (2016), «La voz, el rostro y la mirada: a propósito de *La academia de las Musas* (2015), de José Luis Guerin», Academia.edu.

ascoltano o parlano, trasformando il volto stesso in spazio liminale tra parola e silenzio, tra esegesi e desiderio. Scrive Deleuze (2016, 111):

Il volto è quella lastra nervosa porta-organi che ha sacrificato l'essenziale della propria mobilità globale, e che raccoglie o esprime apertamente ogni sorta di micro-movimenti locali che il resto del corpo in genere tiene nascosti. E ogni volta che scopriremo in qualcosa questi due poli, superficie riflettente e micro-movimenti intensivi, potremo dire: questa cosa è stata trattata come un volto, essa è stata «intesa» o piuttosto «voltificata» e a sua volta essa ci fissa, ci guarda... anche se non somiglia a un volto. Così è per il primo piano dell'orologio a pendolo. Per quel che riguarda il volto stesso, non diremo che il primo piano gli faccia subire un trattamento qualsiasi: non vi è primo piano di volto, il volto è in se stesso primo piano, il primo piano è di per sé volto, ed entrambi sono l'affetto, l'immagine-affezione.

Così, ne *L'Academia de las Musas*, il volto è sì un elemento cinematografico, ma anche immagine-affezione nel senso deleuziano: un primo piano che non è semplice inquadratura, ma una superficie viva su cui si depositano le tensioni del discorso e dell'ascolto. Attraverso il volto si manifesta il passaggio della parola, la sua trasformazione in emozione, il suo divenire desiderio e tensione, il suo innestarsi sulla letteratura e sulla vita. Lo sguardo del regista, soffermandosi su questi dettagli, amplifica, di nuovo, il potere evocativo della parola, rendendo visibile il modo in cui essa modella i volti, li attraversa e li trasforma.

Perché definire ermeneutici questi triangoli che sembrano moltiplicarsi all'infinito? Essi non sono solo strutture relazionali, ma veri e propri dispositivi di significazione, nei quali inevitabilmente gronda il desiderio, filtrato dalla letteratura, dal sollazzo e, nelle scene girate in Sardegna, anche dall'etnopoetica. La triangolazione del desiderio che, come è noto, a partire dal XII secolo, con i trovatori, diviene il più potente copione implicito della letteratura occidentale, trasposto poi anche nel mondo del cinema, si declina nel film analizzato attraverso relazioni sistematicamente triadiche, in cui spesso l'amore è accompagnato dalla gelosia. Questo schema, profondamente radicato nella tradizione letteraria, funge da modello anche per le dinamiche che si vengono a instaurare tra i personaggi e per la loro evoluzione narrativa.

Ad animare tali relazioni è spesso uno stato che ricorda il sollazzo. La parola provenzale *solatz*, come è noto, esprime stati d'animo e comportamenti propri della concezione della vita cortese: una letizia e una gioia che spaziano dalla pienezza dell'amore corrisposto al gioco e all'intrattenimento mondano di dame e cavalieri, sempre

nell'ambito di un'ideale di compostezza (Vagni 1970). Questo concetto trova una sua formulazione in Dante nelle *Rime* (LXXXIII 89), dove *sollazzo* risulta essere uno dei tre cardini della leggiadra virtù cortese: «Sollazzo è che conviene | con esso Amore e l'opera perfetta».¹⁰ Sempre riguardo al *solatz*, Asperti (1990, 332), nel suo studio su Raimon Jordan, sottolinea come il termine individui innanzitutto la 'compagnia', il piacere derivante dalla frequentazione della *bona gen*, ovvero di persone di nobili sentimenti, fino ad assumere il significato specifico di 'conversazione'. Ne *L'Academia de las Musas*, il dialogo è esattamente questo: una forma di *solatz*, un piacere che non è mai fine a se stesso, ma che struttura e sostiene il desiderio, lo orienta e lo sublima attraverso la parola, in un costante gioco di rimandi tra realtà e finzione. Molte delle conversazioni private, alcune delle quali avvengono nei momenti di sollazzo, trasformano la relazione pedagogica e gli argomenti studiati in appassionate relazioni personali, talvolta, conflittuali. La dialettica accademica finisce col riverberarsi nella sfera intima, e le parole, cessate di essere semplici strumenti di analisi, divengono portatrici di desideri, talvolta inespressi. Emblematica, in questo senso, è la scena in cui il personaggio di Emanuela¹¹ e il professor Pinto discutono su uno dei passaggi più affascinanti e noti della *Commedia* dantesca: il canto V dell'*Inferno*, dedicato a Paolo e Francesca. La discussione si dipana attorno a un famoso bacio e al presunto errore filologico che si cela nella narrazione di Dante (a partire da 00:55'29"). Secondo la tradizione cortese, infatti, nel *Lancelot* non è Lancillotto a baciare Ginevra, ma è la regina che, rendendosi conto dell'esitazione dell'amante, prende l'iniziativa: «si lo prant ele par lo menton, si lo baise devant Galehot assez longuement» (Kennedy 1980, 348). Nella *Commedia*, invece, Dante fa pronunciare a Francesca il celebre endecasillabo «la bocca mi baciò tutto tremante» (*Inf.* V 136), attribuendo a Paolo l'iniziativa del bacio. Il confronto tra Emanuela e Raffaele non si limita alla disquisizione

10 In *Rime* LXXXIII 89, il *sollazzo* è inteso come uno dei tre cardini della leggiadra cortese: Gianfranco Contini interpreta il passo evidenziando come il *sollazzo* rappresenti una forma di piacere che si manifesta in concomitanza con l'Amore e con la pratica delle virtù morali. Tuttavia, la costruzione sintattica può essere intesa diversamente: secondo Barbi-Pernicone, il soggetto sottinteso è *leggiadria*, e dunque il verso significherebbe che 'la leggiadria è sollazzo che si congiunge con Amore e opera perfetta'. Ancora diversa è la lettura di Gardner, il quale considera *perfetta* come verbo che regge *opera*, portando così a una suddivisione tripartita che individua i tre principi fondamentali della vita cortese: Virtù, Sollazzo e Amore. Queste diverse letture confermano come il *sollazzo*, ben lungi dall'essere semplice diletto, si configuri come un elemento essenziale della concezione cortese della vita, legato all'Amore e alla piena realizzazione dell'etica cavalleresca (Vagni 1970).

11 Vorrei precisare che, data la diretta conoscenza, mi rifarò nel presente testo soprattutto alle esperienze e alle citazioni letterarie che riguardano il mio personaggio nel film.

filologica, ma finisce con l'investire la figura stessa di Francesca da Polenta, da sempre oggetto di letture da parte dei critici, non poche volte contrastanti.¹² «Donna libresca» e «creatura cartacea» (Quaglio 1973, 29) che passa, in relazione alle critiche attuate nei secoli, da lussuriosa a «usufruttuaria delle lettere» (Contini 1976, 42), ovvero a intellettuale di provincia che si lascia influenzare dalle storie d'amore che legge; una sorta di Bovary medievale che sogna Lancillotto ma poi «fruisce, in tragica riduzione, degli abbracciamenti del cognato, cercando di procurarsi, a colpi di anafora, l'alibi dello stilnovismo più ortodosso» (Sanguineti 1965, 28). Anche nella scena citata, il film di Guerin insiste sulla triangolazione del desiderio: il testo dantesco funge da terzo elemento tra i due interlocutori, innescando un confronto che è al tempo stesso interpretativo ed emotivo: un 'libro' costituisce il *trait d'union* tra Lancillotto e Ginevra, tra Paolo e Francesca, tra Pinto, Guerin e Emanuela.¹³ Le parole di Francesca, iconico personaggio della letteratura, filtrate attraverso la lettura e la discussione, diventano in qualche modo paradigmatico esempio per i personaggi, rivelando implicazioni che vanno inevitabilmente oltre la sfera accademica. Perché è a tutti noi noto, la nobildonna ravennate risponde, nel disegno di Dante, ai canoni dell'amore cortese e, in quanto tale, si rivela figlia di un certo ambiente ideale; «tuttavia, come ha visto Francesco De Sanctis e tutti avvertiamo, è creatura viva» (Pagliaro 1961, 345).

E la triangolazione del desiderio continua nella scena in cui, sempre durante una delle lezioni del professore Pinto, viene evocata un'altra intensa storia d'amore, reale e letteraria al contempo: quella tra Eloisa e Abelardo. Qui, il triangolo amoroso si espande e acquisisce una forza tale da spostare uno dei vertici addirittura su Dio, come osserva il personaggio di Emanuela nel film (a partire da 00:05'44''):

È molto ardita Eloisa! Parlare, nella sua epoca, di amore senza limiti rappresenta qualcosa di eccezionale. L'amore senza limiti,

12 Tra la vastissima bibliografia dedicata al personaggio di Francesca da Rimini e al canto V dell'*Inferno*, si veda ad esempio: De Sanctis 1967; Parodi 1965; Barbi 1941; Caretti 1976; Pagliaro 1967; Contini 1976; Quaglio 1973; Malato 2005; Santagata 1997; Inglese 2004; Lombardi 2014.

13 Desidero aggiungere un dettaglio personale riguardo l'edizione della *Vita Nuova* utilizzata in questo studio, scelta non a caso. Si tratta infatti del testo 'galeotto' che mi lega a José Luis Guerin e a Raffaele Pinto, con i quali avevo già, separatamente, un rapporto di amicizia. Anni prima, durante la mia partecipazione a un altro progetto di Guerin, *Las mujeres que no conocemos* (2007), svoltosi in parte a Venezia, suggerii a José Luis - interessato all'opera di Dante - di consultare l'edizione bilingue italiano-spagnolo pubblicata da Cátedra e curata da Raffaele Pinto. Non solo: gli consigliai anche di contattarlo, certa che 'il professore' avrebbe potuto raccontargli su Dante molto più di quanto avrei potuto fare io. Fu così che nacque la relazione tra Pinto e Guerin, con quel libro a fare da *trait d'union* nella nostra amichevole triangolazione.

nella sua epoca, è rivolto soltanto a Dio. Tutti gli altri amori, quelli tra esseri umani, erano – secondo la tradizione agostiniana, quindi platonica – amori finiti. L'amore senza limiti era un tipo di amore concesso solo a Dio. Eloisa, invece, dice: «no, no, quale Dio, io amo Abelardo!».

Il riferimento va alla *Lettera seconda* che Eloisa indirizza al suo amato, in cui afferma con appassionata determinazione di essere sempre stata legata a lui da un «amore senza limiti» (Fumagalli Beonio Brocchieri 2016). In questa dichiarazione risuona il rifiuto dell'ordine imposto dalla tradizione filosofico-teologica medievale, che riservava all'uomo solo forme di amore contingenti e imperfette, mentre concedeva all'Assoluto l'unico amore infinito e incondizionato.¹⁴ Eloisa, invece, sfidando questa gerarchia, pone Abelardo al centro di un sentimento totalizzante, che si sostituisce a quello divino.

Una volta ancora, nel film di Guerin, il desiderio si struttura attraverso una triangolazione ermeneutica: il rapporto tra i due amanti medievali si riflette nella discussione tra professore e studenti, mentre la letteratura influisce sulle relazioni e sulle interpretazioni soggettive. La lettera stessa di Eloisa diviene lo spazio metaforico su cui s'incontrano le diverse prospettive, facendo sì che l'analisi filologica si trasformi in esperienza vissuta. In essa, il desiderio è al contempo oggetto di studio e forza viva, capace di riscrivere il rapporto tra chi insegna e chi ascolta.

La letteratura è parte attiva nella vita dei personaggi del film, inscindibile dalla loro esperienza quotidiana, tanto che il binomio desiderio-letteratura pare diventare il fulcro attorno a cui si articolano le relazioni che tutti i personaggi intessono. E lo sguardo del regista si posa su di esse, sulle parole pronunciate al loro interno, sui dialoghi imbastiti con cura, riuscendo a cogliere le sfumature di quelle relazioni in cui il testo letterario non è mai soltanto semplice oggetto di studio, ma veicolo di emozioni. Significative, in tal senso, sono le parole di Emanuela che, più volte nel corso del film, attinge alla tradizione lirica per dare voce al proprio sentire. Citando i versi della canzonetta di Giacomo da Lentini (Antonelli 1979, 4), «avendo un gran disio, dipinsi una pittura, bella, voi simigliante» (vv. 19-21), richiama la stretta connessione tra creazione artistica e desiderio (a partire da 00:14'58"). È un'eco della tradizione cortese, in cui l'amore e l'arte si alimentano a vicenda, restituendo alla parola poetica un potere evocativo che supera il tempo e lo spazio della narrazione.

14 Scrive Fumagalli Beonio Brocchieri (2016): «parlando dell'amore per Dio, Agostino traccia anche la fisionomia di un'altra passione ben diversa perché 'smisurata' per definizione e tuttavia positiva, quella dell'anima verso Dio, il solo essere che 'deve essere amato oltre misura'».

Ma è forse un altro momento del film a rendere ancora più esplicito il rapporto tra letteratura e passione: la scena in cui Emanuela, in un contesto intimo e privato - l'abitacolo dell'auto del professor Pinto - rievoca il legame tra insegnamento e desiderio, mentre il gioco di luci e ombre degli alberi riverbera sul vetro del parabrezza, come a inscrivere la loro conversazione in un'atmosfera sospesa tra sogno e realtà. Qui, con tono giocoso e complice - a tratti, consapevolmente delirante - Emanuela, rivolgendosi al professore, esclama: «tu mi hai insegnato ad essere appassionata, letterariamente appassionata» (a partire da 00:21'24"). Questa battuta racchiude in sé l'essenza della tensione che pervade il film: la passione per la letteratura si fonde indissolubilmente con le dinamiche affettive, al punto che il desiderio valica l'oggetto di studio e diviene esso stesso modalità di esistenza. La parola scritta, i versi della tradizione poetica e l'insegnamento accademico si trasformano in strumenti attraverso cui i personaggi ridefiniscono il proprio rapporto con se stessi e con gli altri, in un continuo rimando tra letteratura e vita.

Un altro tassello che, nel film, arricchisce il discorso sul rapporto inscindibile tra desiderio, vita e letteratura, nonché sulla costruzione dei triangoli ermeneutici, è rappresentato dall'episodio in cui sempre Emanuela, nel corso di un'intima conversazione con Mireia, rievoca un incontro avvenuto in Sardegna. Raccontando all'amica di aver conosciuto un pastore, Giovanni Masia - figura che è al contempo reale e simbolica - Emanuela ammette di essere stata profondamente affascinata da quell'uomo. Un'attrazione che non nasce esclusivamente da una semplice fascinazione personale, quanto piuttosto da una mediazione letteraria: «sono stata trascinata dal fascino del pastore, pensavo a Leopardi, a uno dei canti, quello del pastore errante» (a partire da 00:54'31"). Ed aggiunge: «per me è stato bellissimo perché era una nuova dimensione. Io senza la dimensione letteraria, non avrei mai subito il fascino del pastore...». Questa riflessione rimanda al *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in cui Leopardi tratteggia una figura di pastore-filosofo, interprete di un'antica saggezza, lontana dal tumulto della modernità e forse più prossima alla verità. Emanuela, attraverso la sua esperienza, riattualizza quel modello, sovrapponendo la sua percezione di Giovanni Masia alla figura del pastore leopardiano: un uomo che, immerso nella natura, si interroga sul senso dell'esistenza con una consapevolezza che solo la solitudine e il contatto con il mondo pastorale possono offrire. Probabilmente, nel suo immaginario, Giovanni si trasforma in quel pastore che nella prima stanza del componimento si rivolge alla luna, ponendole domande sul senso della vita e sul destino umano, in una dialettica che richiama l'eterna opposizione tra uomo e natura:

Dimmi, o luna: a che vale
 al pastor la sua vita,
 la vostra vita a voi?
 dimmi: ove tende
 questo vagar mio breve,
 il tuo corso immortale? (Leopardi 1997, 61)

L'esperienza estetico-intellettuale di Emanuela conferma ancora una volta come la letteratura non sia mai in questo contesto un semplice motivo di studio, ma un filtro attraverso cui provare a comprendere la realtà. Il pastore che ha incontrato non è solo un uomo, ma un'eco di quel pastore errante leopardiano, una figura mitico-filosofica che si incarna nel presente, dimostrando come il dialogo tra vita e letteratura sia costantemente vivo.

Ad un certo punto nel film – siamo ancora nella parte iniziale –, la riflessione sui triangoli ermeneutici si sposta su un altro piano, quello visivo e prettamente registico. Guerin, nel film, opera una scelta stilistica ben precisa, richiamando un'impostazione dantesca in una delle sue inquadrature. Mentre Pinto parla del passaggio delle Muse da una dimensione allegorica e simbolica a una reale (a partire da 00:15'37") – «cúando las Musas dejan de ser unas presencias míticas, abstractas, ficticias» e acquisiscono peso corporeo –, il regista, più di tutti, sembra prestare attenzione alle parole del professore, tanto che pare seguirne il moto. «Es Dante el que le da este giro a la tradición de las Musas y se inventa una Musa suya particular que es Beatriz», continua Raffaele Pinto e procede poi a narrare il famoso episodio della *Vita Nuova* (V): durante una funzione religiosa Dante guarda spesso in direzione di Beatrice, la donna che desta la sua attenzione viene da tutti fraintesa, pensano tutti che sia la «gentil donna di molto piacevole aspetto» (*Vita Nuova*, V) che in ordine di posizionamento precede l'altra. Dante sfrutta l'equivoco per 'schermare' la donna delle sue attenzioni, ovvero Beatrice, dietro un'altra donna, difendendola così dai *lausengiers*. Dante si appropria di questo tema cortese in modo del tutto originale donandogli una dimensione fisica: l'ubicazione della prima donna fa sì che questa divenga un vero e proprio «schermo de la veridade» (*Vita Nuova*, V), in senso fisico, fatto che attribuisce un nuovo significato alla finzione cortese poiché collegata all'esperienza personale e dunque reale (Contini 1976, 410). Leggiamo il passo originale tratto dalla *Vita Nuova*:¹⁵

15 L'edizione della *Vita Nuova* di Dante adoperata in questo testo è quella curata da Raffaele Pinto e pubblicata nel 2003 (si vedano la nota 13 e il riferimento bibliografico al termine dell'articolo).

1 Uno giorno avvenne che questa gentilissima sedea in parte ove s'udiano parole de la regina de la gloria, ed io era in luogo dal quale vedea la mia beatitudine; e nel mezzo di lei e di me per la retta linea sedea una gentile donna di molto piacevole aspetto, la quale mi mirava spesse volte, maravigliandosi del mio sguardare, che pareva che sopra lei terminasse.

2 Onde molti s'accorsero de lo suo mirare; e in tanto vi fue posto mente, che, partendomi da questo luogo, mi sentio dicere appresso di me: "Vedi come cotale donna distrugge la persona di costui"; e nominandola, io intesi che dicea di colei che mezzo era stata ne la linea retta che movea da la gentilissima Beatrice e terminava ne li occhi miei. (*Vita Nuova*, V)

Durante la contestualizzazione dell'episodio dantesco, la ripresa è inizialmente ferma su Mireia, inquadrata con attenzione mentre è intenta ad ascoltare. Poi, seguendo il dettame di Dante, parafrasato dal professore durante il suo discorso, la ripresa si sposta lentamente, tracciando una linea visiva che rispecchia esattamente la traiettoria descritta nella *Vita Nuova*. In coincidenza della citazione dantesca di Pinto: «siendo el objeto importante el que está más lejos» (a partire da 00:16'53''), la videocamera si muove in profondità di campo, mettendo in evidenza Emanuela, che si trova oltre Mireia, come Dante aveva fatto con Beatrice. Il regista costruisce così una ripresa ecfrastica che non si limita a illustrare il concetto esposto dal docente, ma lo traduce direttamente in immagine cinematografica, rendendo tangibile il dispositivo letterario dantesco.

Attraverso questo espediente, Guerin riscrive con il linguaggio che gli è proprio, quello del cinema, il celebre passo della *Vita Nuova*, conferendogli una nuova forza espressiva e una risonanza estetica amplificata. La messa in scena diviene un modo per espandere l'esperienza percettiva dello spettatore, coinvolgendolo non solo nella comprensione teorica dell'episodio ma anche nella sua trasposizione visiva. In tal modo, il regista difende il discorso che tiene inscindibilmente legati desiderio, letteratura e sguardo (cinematografico), dando origine a un ulteriore triangolo ermeneutico: parola, immagine e spettatore.

3 Etnopoetica, Arcadia e *cantu a tenore*

Se volessimo individuare un luogo fisico in cui il film affonda le sue radici e germina, questo sarebbe senza dubbio la Sardegna.¹⁶ Non si tratta soltanto di un'ambientazione occasionale, ma di un vero e proprio spazio simbolico che accende l'idea stessa del film e ne permea la narrazione. È qui, tra il rigoglio della flora e la sua dimensione arcaica, che Emanuela sperimenta in prima persona l'Arcadia, o almeno un'idea di essa, per poi condividerla con Raffaele. La Sardegna non è solo il punto di partenza della riflessione sul rapporto tra letteratura e oralità, ma è anche il luogo in cui il desiderio di trovare un legame autentico con la parola poetica si materializza.

Il riferimento esplicito alla tradizione arcadica emerge chiaramente in una delle lezioni del professor Pinto, ripresa da Guerin, in cui il tema della fuga dalla realtà verso un mondo mitico e incontaminato è al centro del dibattito. In questa occasione, Emanuela interviene raccontando la propria esperienza e stabilendo un parallelo con Sannazzaro: «sono fuggita da Napoli e sono andata a cercare l'Arcadia, e l'ho trovata in Sardegna» (a partire da 00:36'26"). È un'affermazione forte, carica di risonanze letterarie, che fa riferimento non solo al prosimetro di Jacopo Sannazzaro, pubblicato agli inizi del Cinquecento, ma anche alla tradizione poetica sarda orale e al canto corale, più in particolare, a una delle sue espressioni più rappresentative: *su cantu a tenore*.

Durante la scena del film citata, Emanuela descrive l'abilità peculiare dei pastori sardi in questo canto, una pratica che si tramanda attraverso un apprendistato lento e paziente, quasi un'arte iniziatica che passa di generazione in generazione. Ma quel canto non è solo un mezzo espressivo: è una forma di comunicazione che trascende le parole, un linguaggio alternativo capace di mettere gli uomini in connessione con la natura. Emanuela sottolinea come la ripetizione ipnotica delle parole – o meglio, dei suoni, poiché spesso, quelle emesse durante il canto, non sono neanche vere e proprie parole – generi una sorta di trance, un'esperienza quasi mistica. «Questo ripetersi magico li trasporta [i pastori] in un'altra dimensione. È quasi come se si avesse la sospensione della vita stessa» (a partire da 00:37'48"), dice. E poi aggiunge: «come se andassero alla ricerca di un piacere originario, prenatale, quasi, in cui si applica questa sospensione della vita e possono farsi beffa degli amori infelici, come tutti gli altri pastori... della morte, addirittura». La magia delle parole

16 Genesi del film. Una prima, seppur vaga, idea del film nasce in Sardegna. Si veda a tal proposito: Marta Rollan Font (2015), «La Academia de las Musas. Un art que sembra dubtes», *Núvol*, <https://www.nuvol.com/pantalles/la-academia-de-las-musas-un-art-que-sembr-a-dubtes-31218>, e Raffaele Pinto (2016), «La voz, el rostro y la mirada: a propósito de *La academia de las Musas* (2015), de José Luis Guerin», Academia.edu.

o dei semplici suoni emessi di questo particolare canto, magicamente, vivificano ad ogni esibizione; diceva Rothenberg (1976a, 11) in uno dei suoi studi dedicati all'etnopoetica: «le parole o le canzoni pronunciate in un altro tempo e luogo si attivano nuovamente nell'atto della performance».

Appena Emanuela termina di parlare dell'Arcadia in aula, lo spettatore viene catapultato - d'improvviso (a partire da 00:38'23") - nello spazio bucolico sardo; nel quale troviamo lei stessa, grazie ad un salto temporale reso possibile dal montaggio del film, alle prese con la registrazione di un'esibizione di canto a tenore. Ella non assume la posizione dell'osservatrice distaccata, ma piuttosto quella di chi partecipa attivamente al rito della trasmissione culturale, mettendo in atto una sorta di 'osservazione partecipante'.¹⁷ Questo aspetto è reso ancora più significativo dal fatto che Emanuela - nella vita reale - ha vissuto in Sardegna a lungo, dato che conferisce maggiore autenticità al suo sguardo.

Nella scena soprammenzionata, ella dialoga con i tre giovani che si esibiscono in *su cantu a tenore*, i quali le spiegano la funzione di ogni singola voce: il suono gutturale, il basso, *sa mesa boghe* e ancora, le loro analogie con i suoni della natura, il belato della pecora, il muggito della mucca e il sibilo del vento. Bellissimo il fermo immagine sul gregge (a partire da 00:39'02") - terminata la spiegazione dei giovani - che guarda in direzione della telecamera mentre si ode l'esibizione canora, tesa a sottolineare la profonda connessione tra il canto e il mondo dell'Arcadia. La scena dell'intervista ai giovani pastori assume un valore metacinematografico e si ricollega idealmente, almeno nella mente del personaggio di Emanuela, ai *Comizi d'amore* (1964) di Pier Paolo Pasolini, pur affrontando tematiche totalmente diverse, ma rispettando in qualche modo il genere del film-verità che Pasolini, secondo il parere di Joubert-Laurencin (1995), aveva mutuato da Roch e dal suo *Chronique d'un été*.¹⁸ Il canto sardo diviene nel film una sorta di manifesto culturale e antropologico, dedicato alla Sardegna, alla sua tradizione orale e alla sua Arcadia.

Oltre agli episodi dedicati all'incontro con i giovani cantori e con Gavino, il poeta-pastore di cui si parlerà più avanti, va ricordato un altro momento chiave del film: l'incontro tra Emanuela e il pastore Giovanni Masia.¹⁹ Questo personaggio affascina Emanuela con i suoi racconti, la conduce nelle viscere del bosco e, appoggiato ad una quercia, le narra leggende, usanze e aneddoti della sua terra. Nei suoi

17 Celebre concetto elaborato da Malinowski nei suoi studi antropologici, in particolare nell'opera: *Argonauts of the Western Pacific* (1922).

18 Film del 1961, considerato il manifesto del cinema-verità realizzato da Jean Rouch in collaborazione con il sociologo Edgar Morin.

19 È il pastore per il quale viene rievocato, nel film, il canto di Leopardi.

racconti emerge con forza un concetto che colpisce profondamente Emanuela e al quale tornerà più volte, dopo quell'incontro: il ripristino costante dell'armonia. Per Giovanni, l'armonia non è un'astrazione filosofica, ma un principio di vita istintivo e concreto, che egli cerca di ristabilire ogni volta che le sue abituali mansioni da pastore vengono alterate.

Interessante è anche il passaggio in cui, tra le varie conversazioni, Emanuela e Giovanni si soffermano a ragionare sul concetto di 'amore' espresso in lingua sarda (a partire da 00:44'18"):

Emanuela: Cantavate mai canzoni d'amore?

Giovanni: Tu vedi un vocabolario dove c'è scritto 'amore' in sardo. 'Amore' è italiano.

Emanuela: Sai che ora che ci penso non l'ho mai sentito dire in sardo...

Giovanni: Io non lo so dire 'amore'.

Emanuela: Come...

Giovanni: Dimmelo tu!

Emanuela: No, non ne ho idea.

Giovanni: Traducimi 'amore' in sardo. Non si può.

Emanuela: E come dici? Tu a una persona che...

Giovanni: *Ti cherzo 'ene!*²⁰

Questo scambio, nella sua apparente semplicità, rivela una profondità concettuale che tocca la questione della traducibilità dei sentimenti tra lingue e culture diverse. La difficoltà di Giovanni nel trovare una parola che corrisponda esattamente a 'amore' suggerisce un universo linguistico e culturale in cui i sentimenti vengono espressi attraverso codici differenti, forse meno astratti ma più radicati nell'esperienza concreta. Questo episodio, oltre a offrire un momento di riflessione sul linguaggio e sull'identità, arricchisce ulteriormente la stratificazione tematica del film, che si muove costantemente tra oralità e scrittura, tra passato e presente, tra mito e realtà.

Da un lato, la Sardegna si configura come uno spazio mitico in cui il sogno dell'Arcadia sembra trovare una realizzazione concreta; dall'altro, la pratica del canto e le storie narrate nel bosco diventano una forma di espressione che sfugge alle convenzioni della parola scritta, riportando la letteratura alle sue origini orali e performative. Questo legame tra oralità e dimensione mitica emerge con particolare forza nella figura di Gavino Arca.²¹ Se Giovanni Masia rappresenta per Emanuela il pastore filosofo, Gavino è, senza dubbio, il pastore poeta.

20 Traduzione: 'ti voglio bene'.

21 Come Giovanni Masia, anche Gavino Arca è un personaggio reale.

Gavino compone versi e, nella sequenza del film che lo vede protagonista, racconta il momento in cui ha scoperto la poesia: la morte del padre gli ha ispirato il suo primo componimento, *Ammentos (Ricordi)*. Durante l'incontro con Emanuela e il professor Pinto, Gavino rievoca con emozione quei primi versi, e la sua commozione coinvolge i due intervistatori, che restano rapiti dal racconto. Anch'egli incarna per gli intervistatori, in modo del tutto naturale, la sorpresa e la conferma dell'*Arcadia* in quel paesaggio bucolico, in cui dominano le varie gradazioni di verde, azzurro e marrone: della terra, dell'erba, del cielo e dell'acqua. L'idea di quella «foresta continua, dalle porte di Karale alle coste della Gallura» tagliata da un'unica «via, da Tarros a Karale» (Atzeni 1996, 102) in qualche modo permane nell'immaginario dei visitatori reali, e virtuali, facendo sì che ai loro occhi l'isola e i suoi abitanti assumano una connotazione quasi mitica. L'elemento letterario, lungi dall'essere un semplice filtro interpretativo, amplifica questa percezione e la radica in una dimensione atemporale.

In un'intervista rilasciata a Locarno in occasione della presentazione del film – ma il concetto viene poi ribadito anche in altre circostanze –, José Luis Guerin ammette che l'incontro con Gavino rappresenta una digressione rispetto alla struttura principale del film:

All'interno della sequenza, vi è il momento in cui il pastore parla del padre che scriveva sonetti, il più digressivo in assoluto, ma ho pensato che in un film sul potere della parola fosse importante includere anche questo segmento sulle tradizioni poetiche ancestrali, sulla trasmissione orale della poesia. Ha aggiunto un ulteriore punto di vista all'interno di una riflessione che esplora la parola nelle sue molteplici vesti: quella di internet, quella detta, quella cantata, e così via. Fino all'ultima sequenza, dedicata alla parola senza suono, alla pura immagine.²²

In un primo momento, durante la registrazione del film, Gavino si mostra timido, forse impacciato per la presenza della telecamera, ma ritrova subito la sua voce quando inizia a recitare i suoi versi. Su invito di Emanuela e Raffaele, recita le prime strofe del suo componimento (a partire da 00:41'47''): «de esas campanas armonia sonora | chi su masone faghia sonare / in sas origlias l'intendo ancora» (L'armonia sonora di quelle campane, | che il gregge faceva suonare, | nelle mie orecchie risuona ancora). Poi specifica che il componimento è composto da una quarantina di versi, scritti in «terzine legate fra di

²² Alessandro Stellino (2015) «Intervista a J. L. Guerin», *Filmidee*, <https://www.filmidee.it/2015/12/cinema-della-rivelazione/>.

loro». Dietro quei versi si cela il ricordo del padre e del suo amore per la poesia: anche lui era un poeta improvvisatore, e Gavino, da bambino, ne era affascinato. Lo seguiva, cercava di imitarlo, avvicinandosi così a quell'ancestrale arte della poesia orale e dell'improvvisazione. Tuttavia, malinconico, aggiunge che non ha ereditato appieno questo dono perché, precisa, «le Muse non mi hanno favorito» (a partire da 00:43'47").²³

Una volta ancora la conferma: il film di Guerin si costruisce attorno alla riflessione sulla parola, che viene esplorata in tutte le sue forme: la poesia orale, la scrittura letteraria, la leggenda, il racconto, la confessione, l'eco. Afferma il cineasta in un'altra intervista (3cat 2015): «es una película que está hecha bajo la seducción del poder de la palabra [...]. Es un homenaje a la palabra en diversidad de formas».²⁴ *La Academia de las Musas* è, dunque, sopra ogni cosa, il trionfo della parola: una parola che ripercorre la letteratura, si inoltra nel desiderio e «a gran voce grida: Vieni!», per poi ritornare a sé, come nell'enigmatico verso ovidiano: *vocat illa vocantem* (*Met.* 3.382).

23 Lo esclama senza sapere che quella registrazione verrà inserita in un film dal titolo: *La Academia de las Musas*.

24 Intervista dal titolo «Guerin filma la la paraula a "La Academia de las Musas"» emessa da 3cat. <https://www.3cat.cat/3cat/guerin-filma-la-paraula-a-la-academia-de-las-musas/audio/900198/>.

Bibliografia

- Antonelli, R. (a cura di) (1979). *Giacomo da Lentini: Poesie*. Roma: Bulzoni.
- Arrighetti, G. (a cura di) (1984). *Esiodo: Teogonia*. Milano: Rizzoli.
- Asperti, S. (1990). *Il trovatore Raimon Jordan*. Modena: Mucchi.
- Atzeni, S. (1996). *Passavamo sulla terra leggeri*. Milano: Mondadori.
- Bárberi Squarotti, G. et al. (a cura di) (1983). *Dante Alighieri: Opere minori*, vol. 1. Torino: UTET.
- Barbi, M. (1941). *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della 'Divina Commedia'*. Firenze: Le Monnier, 117-51.
- Caretti, L. (1976). *Antichi e moderni*. Torino: Einaudi, 8-30.
- Cavarero, A. (2022). *A più voci: filosofia dell'espressione vocale*. Roma: Lit Edizioni.
- Contini, G. (1976). *Un'idea di Dante*. Torino: Einaudi.
- Deleuze, G. (2016). *L'immagine-movimento. Cinema 1*. Torino: Einaudi.
- De Sanctis, F. (1967). «Francesca da Rimini». Romagnoli, S. (a cura di), *Lezioni e saggi su Dante*. Torino: Einaudi, 635-52.
- Fumagalli Beonio Broccheri, M. (a cura di) (2016). *Lettere di Abelardo e Eloisa* [ebook]. Testo introduttivo di M. Fumagalli Beonio Broccheri. Milano: BUR Rizzoli.
- Inglese, G. (2004). «Francesca e le regine amorose. Per l'interpretazione di 'Inf.' V vv. 100-107». *La Cultura*, 42, 45-60.
- Irwin, R. (2009). *I racconti di Shahrazad tra realtà, scoperta e invenzione. La favolosa storia delle mille e una notte*. Roma: Donzelli.
- Joubert-Laurencin, H. (1995). *Pasolini, portrait du poète en cinéaste*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Kennedy, E. (ed.) (1980). *Lancelot do Lac. The Non-Cyclic Old French Prose Romance*. 2 vols. Oxford: Clarendon.
- Leopardi, G. (1997). *Poesie e prose*. Milano: Hoepli.
- Lombardi, E. (2014). «Francesca lettrice di romanzi e il "punto" di 'Inferno' V». *L'Alighieri*, 55(43), 19-39.
- Malato, E. (2005). *Studi su Dante. 'Lecturae Dantis', chiose e altre note dantesche*. Cittadella: Bertinello Artigrafiche.
- Malinowski, B. (2014). *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.
- Oddone, E. (a cura di) (1988). *Publio Ovidio Nasone. Le metamorfosi*. Milano: Bompiani.
- Pagliaro, A. (1961). *Saggi di critica semantica*. Messina-Firenze: D'Anna.
- Pagliaro, A. (1967). *Ulisse. Ricerche semantiche sulla 'Divina Commedia'*. Messina-Firenze: D'Anna, 115-59.
- Parodi, E.G. (1965). «Francesca da Rimini». Folena, G. e Mengaldo, P.V. (a cura di), *Poesia e storia nella Divina Commedia*. Venezia: Neri Pozza, 35-2.
- Pinto, R. (ed.) (2003). *Vida nueva*. Edición bilingüe. Madrid: Cátedra.
- Quaglio, A.E. (1973). *Al di là di Francesca e Laura*. Padova: Liviana Editrice.
- Rothenberg, J. (1976a). *Pre-Face to a Symposium on Ethnopoetics*. Boston: Boston University. Alcheringa 2.
- Rothenberg, J. (1976b). *Technicians of the Sacred*. New York: Doubleday.
- Sanguineti, E. (1965). *Il realismo di Dante*. Firenze: Sansoni.
- Santagata, M. (1997). «Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V canto dell'Inferno». *Romanistisches Jahrbuch*, 48, 1997, 120-56.
- Vagni, F. (1970). s.v. «Sollazzo». *Enciclopedia dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana. [https://www.treccani.it/enciclopedia/sollazzo_\(Enciclopedia-Dantesca\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/sollazzo_(Enciclopedia-Dantesca)/#).