



Pandemos

1 (2023)

<https://ojs.unica.it/index.php/pandemos/index>

ISBN: 978-88-3312-100-0

presentato il 1.12.2023

accettato il 1.12.2023

pubblicato il 31.12.2023

DOI: <https://doi.org/10.13125/pan-6034>

Paragrafi di uno spettatore. Sull'immagine della donna del Rinascimento nel cinema

di Alessandro Scarsella

Università Ca' Foscari di Venezia

(alescarsella@unive.it)

Abstract

Raccogliendo indizi su rappresentazioni della donna nel Rinascimento, tra letteratura, cinema, tv e fumetto, si individuano dei nuclei tematici ricorrenti ma evolutisi in direzione di una progressiva valorizzazione di personaggi femminili diversi. Il carattere predominante delle rappresentazioni individuate è concepire, all'interno della cultura del Rinascimento e dell'ancien régime nel suo complesso, elementi trasgressivi che propongono nell'immaginario sociale un tipo di donna interrogativo, provocatorio e, senz'alcun dubbio, aperto a un nuovo paradigma.

Le osservazioni seguenti traggono spunto da un soggetto assente e dall'impossibilità di condividere una ricerca iconografica su Gaspara Stampa, donna, scrittrice, personaggio, prendendo atto di riscritture filmiche congruenti, adeguate e permeate nell'immaginario. La tipologia di approccio si porrebbe a metà strada tra progettazione didattica e indagine nei territori dell'immaginario sociale, per via della trasmissione di rappresentazioni e valori nei media, traendo legittimità dalla doppia funzione della letteratura all'interno della produzione culturale. Da una parte infatti la letteratura genera testi in regime di autonomia; dall'altra, in quanto scrittura, la letteratura sussiste nei correlativi procedimenti multime-

diali di riscrittura, vale a dire resi possibili nell'ambiente fluido in cui essa accede incipitariamente come copione, come script, come testimonianza editoriale talora posteriore alla realizzazione del film, per esempio, o intesa come approdo della post-produzione nella pubblicazione della sceneggiatura. Si tratta di una filiera di uso comune, al punto di poter giustificare attenzione e quesiti, su un piano beninteso preteorico.

1. Filmografia, tra storia e romanzo

Alla prima domanda, suscitata dalle istanze determinate del 5° centenario della nascita di Gaspara Stampa, poetessa presente nell'idiocanone congiunto del petrarchismo e della poesia femminile, nonché puntualmente antologizzata nei manuali scolastici, vale a dire sull'eventuale consistenza di una filmografia afferente Gaspara Stampa: la risposta è no. Nemmeno come deuteragonista a fianco di un personaggio maschile eminente e simbolico, quale Vittoria Colonna nello sceneggiato televisivo, *Vita di Michelangelo* di Silverio Blasi (Rai, 1964). Si tratta di tre lunghi, verosimili dialoghi tra Vittoria e Michelangelo. Il legame tra l'artista e la marchesa pensatrice e scrittrice, entrambi poeti, dura fino alla morte. Una situazione impossibile da pensare per Gaspara: l'uomo da proporle e contrapporle non sarebbe stato un suo coetaneo (meno che mai l'indicibile Collaltino; gli altri uomini che ebbe contano meno) bensì lo stesso Petrarca perché, fuori dal tempo, è Petrarca l'interlocutore centrale per Gasparina (come Agostino per il poeta nel *Secretum*) o come in un'operetta morale o intervista impossibile mai pubblicata. Questa ipotesi nasce in punta di penna, ricadendo nel tipo di progettazione didattica a latere della valorizzazione e concezione di possibili riscritture finalizzate a comprendere. Nelle tre puntate di fiction (con didascalie documentarie da parte di una voce fuori campo) della *Vita di Michelangelo* andate in onda dal 13 dicembre 1964 sul Programma Nazionale, gli interpreti erano attori-maschera, nel senso più alto di *persona*, e tali da fare sistema nel rapporto con il pubblico televisivo. Lydia Alfonsi (1928-2022) era Vittoria Colonna, dopo recitato come la Pisana nelle *Confessioni di un italiano*, sceneggiato Rai del 1960, di Giacomo Vaccari, trasmesso con il titolo *La Pisana* nell'imminenza del centenario dell'unità d'Italia. Si trattò di una reversione azzeccata, tanto sintomatica quanto efficace, che chiaramente andava incontro a nuove aspettative. Chi scrive ha ricevuto nel 2003 da Lydia Alfonsi, nel corso di una telefonata, un lungo ricordo del successo quasi imprevisto sul piccolo schermo della protagonista anticonformista

femminile del capolavoro di Nievo e della costituzione di un pubblico di fan televisivi sconcertante all'epoca per ampiezza e intensità di partecipazione. Con Michelangelo, Gian Maria Volonté (1933-1994) era alla prima prova come personaggio grandioso e *maudit*, conforme al personale stile umorale, tribolato, estraniato, nevrotico, perfino isterico nelle sue punte più taglienti. Seguirà *Caravaggio* (1967; ancora sceneggiato Rai di Silverio Blasi) quindi il film di Giuliano Montalto, *Giordano Bruno* (1973). La distanza di meno di 10 anni tra le due rappresentazioni televisive e il film di Montalto, tra un decennio e l'altro, testimonia all'inizio degli anni Settanta la svolta già avvenuta e un target mutato, non tanto perché cinematografico e, forse, in possesso di parametri di giudizio presupposto più autonomo rispetto a quello televisivo, quanto in forza di un'apertura d'orizzonte provocatoria, impensabile in precedenza, e designata a scuotere con immagini forti e situazioni ideologicamente irriducibili, immettendo lo spettatore direttamente nella crisi epocale del Rinascimento italiano a fine Cinquecento.

2. La cortigiana e il filosofo

Il nudo rituale della cortigiana "onesta" (Charlotte Rampling)¹ nella prima sequenza in cui Bruno (Volonté) riassume a beneficio della donna in ascolto il suo pensiero immanentista, appare funzionale al contributo limitato, intellettualmente modesto, della partecipazione femminile, essenzialmente con il corpo (il che, probabilmente, basta) nella disputa sulla *magia naturalis*. La tesi esposta da Fosca è la seguente:

Ecco quali sono i segreti della nostra magia. Esser belle e desiderabili... Far felice il proprio amante e esser amica dei suoi amici... Averne da lui (e riaverne) protezione e potere. Sì, essere amate (e) saper amare... Avete visto quelle donne sui pon-

¹ Piace convergere con i rilievi assai acuti di Francesca Brignoli su Montalto: «scegliendo Rampling per *Giordano Bruno* (1973) non fa che sottolinearne lo specifico: che sa di eresia. [...] Espressione di una potenza erotica nuova, *morbide* [...] Incarnazione dello *Zeitgeist* dell'Italia di allora, di un sentimento che prende corpo mettendo in discussione l'istituzione familiare e i valori borghesi che hanno al centro la donna (fedeltà, verginità, matrimonio, maternità). Lei, con le linee affilate di un coltello, lo sguardo sofisticato della miscredente nei riguardi di tutto, è quanto di più anatomicamente diverso da qualsiasi tipologia femminile (non solo italiana) che abbia fin lì abitato i nostri schermi. [...] Un corpo istintivamente politico, che sottraendosi a qualunque possibilità di allineamento si fa segno dell'urgenza di indisciplina, psichica e sessuale, restituita da un cinema italiano inquieto, sofisticato, che vede in Rampling il segno grafico cui affidare il senso del discorso» (*Charlotte Rampling nel cinema italiano. Una presenza allarmante*, «Arabeschi», 21 (2023), online all'indirizzo <http://www.arabeschi.it/21-charlotte-rampling-nel-cinema-italiano-una-presenza-allarmante/>).

ti? Vendono il loro amore... Ai mercanti... Ai marinai... Le tariffe sono fissate dal Senato.

Essere ricchi e potenti. Questa è magia! Gemme, oro, gioielli (i tesori dell'Oriente!) E la gente (ti guarda) e ti odia guarda la tua pelle bianca e sputa... Quando vado in San Marco e prego (il signore)... Mi rivolgo al potere più grande di tutti! Al potere di Dio! Perché io credo in Dio!

Nella ricostruzione filmica di Montalto, l'episodio dell'alcova di Fosca si collocherebbe a Venezia nell'imminenza dell'arresto di Bruno, dunque tra il 1591-1592. La verosimiglianza dell'incontro finzionale tra il filosofo e la cortigiana Fosca potrebbe essere, tra le altre circostanze, confrontato con il contatto con Veronica Franco di Michel de Montaigne, ricordata dall'autore francese nel suo diario del viaggio in Italia per il dono ricevuto a Venezia (7 novembre 1780) delle sue *Lettere familiari a diversi* appena pubblicato². A ben vedere un incontro analogamente suggestivo, per quanto squisitamente finzionale, di Gaspara Stampa con il vecchio filosofo Gabriel Trifone (1470-1549) è raccontato da Luigi Carrer nelle *Sette gemme*, precisamente a Murano e nel giorno in cui vede per la prima volta Col-laltino³: si tratta però di una proiezione paterna e senile, quella del "vecchio saggio" archetipico – alquanto diverso dal *senex stultus* della commedia e della novellistica – che ripara la giovane donna dal colpo di fulmine e che la sostiene, aiutando a vincere il senso di spaesamento che invade un'anima che non è quella di una cortigiana, iscritta come Veronica Franco, trent'anni dopo, in un contesto certamente diverso, nell'albo professionale⁴. Il che sia detto senza implicare pregiudizi di valore.

3. Goticismo e romanzo storico

Sul filo di queste menzioni fiorisce una seconda e conseguente domanda relativa all'esistenza, in luogo di riletture specifiche della vita di Gaspara Stampa, di documentazione filmografica vicaria, quantunque affine e interessante allo scopo di surrogare i contenuti storici correlati. La risposta a questo punto è sì: il cinema ha veicolato personalità femminili del Rinascimento contigue storicamente e strutturalmente alla figura di Gasparina, e sui termini di tale rappresentazione occorre soffermarsi. Le ricadute nel cinema del romanzo storico, con le premesse di verosimi-

² M. de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, ed. critica a cura di P. Michel, Le livre de poche, Paris 1976, p. 179.

³ L. Carrer, *Anello di sette gemme, o Venezia e la sua storia. Considerazioni e fantasie*, Venezia 1838, pp. 259-260.

⁴ B. Rosada, *Donne Veneziane. Amori e valori*, Corbo e Fiore, Venezia 2005, pp. 52-53.

glianza che il genere impone trascinando con esse un metadiscorso sull'identità nazionale, di classe o di gruppo sociale, e nella fattispecie femminile, contamina con grande naturalezza le rispettive e specifiche cornici con i sottogeneri del romanzo gotico e della novella libertina. Vittoria Colonna compare ampiamente nel romanzo storico di Irving Stone *Il tormento e l'estasi* (*The Agony and the Ecstasy*, 1961)⁵; non però nel film di Carol Reed del 1965, derivato da una parte soltanto del libro e concentrato sulla decorazione della Sistina. Cambiando soggetto, con piena evidenza la ricezione di Isabella Morra non può prescindere dall'ambiente feudale e della mentalità arcaica in cui matura tragicamente il destino della giovanissima poetessa lucana. Nel film *Sexum Superando: Isabella Morra* (2005) di Marta Bifano, presentato a Venezia nel 2005, con Micaela Ramazzotti, in seguito interprete pregiata di personaggi femminili fragili e veementi, si riscontrano i segni dell'inquadramento storico-critico dell'autrice e dell'opera in cadenze da romanzo d'appendice e sotto l'influenza della riscrittura drammatica sacrificale e crudele di André Peyre De Mandiargues (1973)⁶. Se è vero che Isabella farà parte dell'idio-canone della poesia femminile del Rinascimento, l'ambiente e il paesaggio ne contraddistinguono l'isolamento eccezionale. Si potrebbe associare Isabella alle poetesse aristocratiche (Veronica Gambara e Vittoria) ma la sua giovane età e, soprattutto, il contesto dei castelli e delle famiglie meridionali, indissolubile da una fine nel sangue, la separano irrevocabilmente dal gruppo. Diversa la posizione di Gaspara e di Veronica Franco, portatrici nella cultura urbana veneziana dei paradigmi della regola delle corti e della rilettura alla moda del Petrarca. La relativa indipendenza delle due donne, alle quali va aggiunta anche Cassandra Stampa, curatrice del canzoniere della sorella, non va considerata episodica ma deve nel contempo essere precisata, oltre ogni definizione pregiudiziale, in ogni singolo caso e rapporto biografico. Non è questo però lo scopo delle presenti considerazioni, incentrate affannosamente sul fare ordine nella massa critica composta da icone e da narrazioni dissociate in tutto o in parte dal referente, nondimeno ricorrenti tuttavia e trasmesse nell'immaginario.

⁵ I. Stone, *Il tormento e l'estasi. Il romanzo di Michelangelo*, trad. italiana di Enrico dal Fiume, Dall'Oglio, Milano 1966 [1961].

⁶ Cfr. la notevole prefazione e l'apparato di Gina Labriola alla traduzione di Bona De Pisis (A. Peyre De Mandiargues, *Isabella di Morra. Dramma in due atti*, Edizioni Osanna, Venosa 1990).

4. Dal cinema al fumetto

Il protagonismo femminile si esprime preferibilmente nel Rinascimento attraverso lo spirito e attraverso il corpo: devozione, riserbo, fedeltà; sensualità, amore trasgressivo; delicatezza, spregiudicatezza. Come era facile prevedere la trasposizione cinematografica di testi letterari del Cinquecento privilegia il secondo termine dell'antitesi. *La mandragola* (1965) di Alberto Lattuada, basato sulla commedia di Machiavelli, si apriva con una sequenza sessista in cui una fanciulla è esposta a una violenza di gruppo, a cui sembra accingersi a soggiacere in silenziosa passività. Un'attraente sensualità barbarica sembra dominare il quadro dell'Autunno di un Medioevo⁷ duro a morire e designato a significare, in controcanto all'ideale cortese e al petrarchismo: una vitalità sociale asimmetrica, precisamente nei supposti rapporti tra i sessi, in cui la donna è assoggettata eccetto per la sua partecipazione attiva o passiva a trame, segreti o a beffe sessuali.

Belfagor, l'arcidiavolo (1966) di Ettore Scola, ancora sulla falsariga di Machiavelli ma con esibizione di scene di scene di nudo (Claudine Auger), diffuse anche nelle locandine e nei manifesti del film, darà adito una serie di fumetti per adulti («Belfagor», ed. Erregi) che assumono la cornice della Firenze medicea e dell'Italia del Rinascimento per narrazioni erotico-fantastiche di bassa lega, ma contrassegnate dalla maschera di Vittorio Gassman sarcastica e accigliata, funzionale sicuramente come prodotto civetta, dal momento che riconoscibile dal grande, anonimo pubblico. Come nella novella di Machiavelli, il diavolo uscirà sconfitto, ma questo sembra un dettaglio da poco rispetto al contesto crudele ma liberatorio in cui l'emissario del male ha agito. Il cinema è indubbiamente il linguaggio trainante nel periodo, sebbene l'interazione con il fumetto per adulti sia destinata a manifestarsi in particolare per l'elaborazione di motivi trasgressivi in chiave femminile. Come avrebbe indicato ampiamente Denis De Rougemont, a un certo punto la modernità sembra scivolare sui temi sessuali e cadere nell'equivoco di una narrazione equivoca in cui l'ancien régime si prefigura come una cava inesauribile di motivi eccitanti la fantasia infantile del lettore di tutte le età. Insegna qualcosa nel *Gattopardo* di Tomasi l'appartamento nascosto nel palazzo di Donnafugata dove Tancredi e Angelica scoprono tracce perturbanti di abitudini erotiche proibite? Così come il seno scoperto di Clara Calamai nella sequenza

⁷ Cfr. D. de Rougemont, *L'Amore e l'Occidente*, ed. italiana, Rizzoli, Milano 1967 [1939], pp. 240-241, e sull'amore "cortigiano" del Rinascimento, pp. 310-311.

scandalo di *La cena delle Beffe* (1942), di Alessandro Blasetti, tratto dall'omonimo dramma in versi di Sem Benelli (1909)?

5. Dalla novellistica a *Shakespeare in love*

L'intreccio della *Cena* era desunto dal *Lasca*, al seguito quindi della novellistica italiana post-boccacciana, e alla maniera di Shakespeare e del teatro inglese tra Cinque e Seicento, collocando nell'Italia del Rinascimento (Firenze nel caso) passioni sopra le righe di uomini e donne che sfuggono di mano ai protagonisti. Tralasciando nell'economia angusta di questi paragrafi le fondamenta polisemiche gettate da Boccaccio⁸, proprio la filmografia Shakespeariana, potrebbe offrire spunti di rappresentazione e di riscrittura di primario interesse, decantando la centralità novellistica e commediografica della donna del Rinascimento e del suo rapporto con il corpo e con la parola. Quella più recente, in particolare *Shakespeare in Love* (1998) diretto da John Madden e *Il mercante di Venezia* (2004), di Michael Radford; nel cast dei due film è possibile infatti rinvenire l'influenza sotterranea *Serenissima: A Novel of Venice* (1987) di Erica Jong, romanzo storico-fantastico-erotico della scrittrice femminista americana, in cui entrava in scena un raro Shakespeare in carne e ossa, amante bisessuale suo malgrado, di Jessica la figlia di Shylock alter ego e *second life* della voce narrante che è una *Hollywood actress* in crisi esistenziale, sopraggiunta a Venezia per il Festival del Cinema⁹. Nei due film citati, Shakespeare "in love" è lo stesso attore Joseph Fiennes che sarà Bassanio nel *Mercante di Venezia*. Si tratta di un procedimento allusivo, attraverso la familiarizzazione attoriale, di consolidamento del canone nella percezione divenuta appropriante, da parte dello spettatore, di rievocazioni relative a un periodo distante e caratterizzate da un linguaggio desueto, ovvero ostinatamente poetico come quello dei *plays* shakespeariani anche nelle sue riduzioni o imitazioni cinematografiche.

⁸ Per cui vedi almeno i due contributi relativamente recenti e aggiornati di A. La Monica, "Graziosissime donne". *La figura femminile nel Decameron di Boccaccio*, Edizioni Accademiche Italiane, Saarbrücken 2014, e M. Zaccarello, *Il Corbaccio nel contesto della tradizione misogina e moralistica medievale. Annotazioni generali e proposte specifiche*, «Chroniques italiennes web», 36 (2018), pp. 163-179. Su Boccaccio nel cinema e sull'influenza del *Decameron* di Pier Paolo Pasolini, vedi E. Ripari, "Il visivo senso" del *Decameron*. *Boccaccio al cinema*, «Heliotropia», 12-13 (2015), pp. 339-360.

⁹ E. Jong, *Serenissima. A Novel of Venice*, Dell, New York 1987.

6. Bellezza pericolosa, dal fumetto al cinema

Un film che nel corpus in fase di definizione per sommi capi (ma si tratta solo della punta dell'iceberg)¹⁰ si distingue per la ricomposizione in linea di massima corretta di tutti gli elementi indicati, nonostante forzature, concessioni ed errori, risulta tratto da una biografia contraddistinta da certo rigore storiografico. Pubblicato in una collana prestigiosa di «feminist studies», *The Honest Courtesan. Veronica Franco Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*, della comparatista americana Margaret F. Rosenthal, il libro sarebbe divenuto noto in Italia, quantunque mai tradotto, sulla scorta del film di Marshall Herskovitz, *Padrona del suo destino (Dangerous Beauty, 1999)*, con Catherine McCormack (Veronica Franco) e Jacqueline Bisset (la madre che inizia la figlia all'amore cortigiano). L'esibizione della bellezza pericolosa culmina nelle scene di nudo e di contatto erotico, sulla scia della fotografia della *Venexiana*, nella trasposizione filmica di Mauro Bolognini (1986), che il regista americano usa come prototipo per il tono caldo e patinato riservato alle grazie del corpo femminile in urgente evidenza. Apprezzabile il riscontro con la dialettica spaziale Venezia-terra ferma, che riproduce lo spostamento dell'azione nel *Mercante di Venezia* dalla città insulare a Belmonte – sulla linea, volendo, della correlazione spaziale vicino/lontano nel canzoniere di Gaspara tra Venezia da una parte, il Piave e il castello di Collalto dall'altra. Non avendo alle spalle un testo ricco come *Il mercante di Venezia* o *La Venexiana*, o comunque un vero testo, ma solo notizie biografiche, Herskovitz cede inevitabilmente alla stilizzazione corriva; al punto che nelle copertine del giornalotto per adulti «Lucrezia» (1969, Edizioni Erregi) si trovano già le stesse sequenze riscontrabili nel film americano di trent'anni dopo, in cui la dama rinascimentale ritualmente nuda e normalmente violabile e violata, sfida l'uomo non solo a letto, ma anche a duello o a cavallo, oppure verbalmente o con la conoscenza di droghe e di veleni. Regole di un paradigma banale in cui nell'immaginario la femminilità sopravvive a sé stessa, anche attraverso il vagheggiamento di un amore impossibile e tenuto segreto. Ancora una volta la genealogia del

¹⁰ Andrebbero tenuti in conto eventualmente altri tre film di diverso ma convergente senso rievocativo: sul tema dell'incesto, *Addio fratello crudele* (1971), che si svolge nella Mantova dei Gonzaga, diretto da Giuseppe Patroni Griffi, dalla tragedia di John Ford *Peccato che sia una squaldrina* (*'Tis Pity She's a Whore, 1633*), che si svolge a Parma. Quindi, come riscrittura, *La Calandria* è un film del 1972 diretto da Pasquale Festa Campanile, basato sulla commedia di Bernardo Dovizi da Bibbiena. Infine, in un paesaggio italiano del Rinascimento violentissimo e sensuale, con la protagonista femminile ambivalente, *L'amore e il sangue* (*Flesh & Blood, 1985*) di Paul Verhoeven.

personaggio donna passa attraverso il riuso trasgressivo dei soggetti storici, eroine femminili ambigue trapassate dalla narrativa di Cécil Saint Laurent (*Lucrezia Borgia*; con il nudo scandalo di Martin Carol, nel film francese di Christian-Jaque del 1953, soppresso nell'edizione italiana) quindi alla trasposizione filmica del ricordato fumetto per adulti «Lucrezia» in *Lucrezia giovane* (1974, di André Colbert, al secolo Luciano Ercoli); dal momento che anche il fumetto interagisce con il cinema quando quest'ultimo deve intercettare nuovo pubblico.

In questa atmosfera vischiosa, di consumismo repellente, contraddittorio e scorretto, sebbene giustificato da istanze scottanti dell'immaginario sociale non altrimenti proponibili se non nell'incoerenza, le cortigiane del Rinascimento si tramutano progressivamente in picare femminili passionali e sfrontate. Concepite da un'unica matrice logica e approdate nei romanzi di Juliette Benzoni e di Serge Golon, le eroine *sans merci* hanno attraversato sullo schermo, generalmente seminude, il medioevo e i secoli dell'ancien régime dando il la, come visto, all'implosione della modernità su stessa, se non altro sui motivi legati ai ruoli sessuali, e alla riscrittura di un mito in cui viene restituito puntualmente a Eva il frutto del peccato. Un'Eva futura camuffata da Diana, eventualmente, con tratti di sfida virile tendente a sublimare parodisticamente l'inferiorità, naturalmente non per esplicitarla né per risolverla. Quest'ondata di riletture nel cinema e nei media in chiave sessuale del Rinascimento e dell'ancien régime, divenuta ridondante, si attenua e forse si sta già esaurendo del tutto nel terzo millennio, venuti altresì meno i canoni, le etichette, le interpretazioni impertinenti e curiose, e dissolvendosi i logori copioni ereditati dai generi letterari con la loro polizza di verosimiglianza ormai disdetta. Una cosa è certa, che la poesia di Gaspara Stampa è rimasta fuori da questa ondata, resistente a ogni facile semplificazione, persistendo pura nella sua pur fragile posizione storica. Esplorare il campo delle trasposizioni correlate all'epoca di Gasparina e alle donne-icona del Rinascimento, ci ha aiutato in occasione del quinto centenario della sua nascita (2023) a confermarne la sua estraneità, che si direbbe quasi personale congenita, alle semplificazioni e quindi indotto a rileggerla piuttosto che a immaginarla.



FIG. 1

*Vittoria Colonna (Lydia Alfonsi) consegna il suo libro di Rime
a Michelangelo (Gian Maria Volonté)*



FIG. 2

La cortigiana Fosca (Charlotte Rampling) e Giordano Bruno (Gian Maria Volonté)



FIGG. 3.1 e 3.2

*Isabella Morra (Micaela Ramazzotti) alla finestra gotica
del castello di Casale*



FIG. 4

Vittorio Gassman e Claudine Auger (L'Arcidiavolo, 1966)



FIG. 5

*Copertina di «Belfagor»,
fumetto per adulti,
n. 12 (1967)*



FIG. 6

Veronica Franco (Catherine McCormack) duellante



FIG. 7

*Copertina di «Lucrezia»,
fumetto per adulti,
n. 22 (1970)*



FIG. 8

Veronica Franco (Catherine McCormack) lettrice