romagna
arte
e storia

Giornate Internazionali Francesca da Rimini
Sesta edizione
Los Angeles, 20-21 aprile 2012

Women in Hell

Francesca da Rimini & Friends Between Sin, Virtue, and Heroism

Donne all'inferno

Francesca da Rimini & Co. tra peccato, virtù ed eroismi

V.

Der Höllenrichter Minos wahrt die Pforte,
  Wo jetzt zum zweiten Kreis wir abwärts gehn.
Und am orkandurchbrausten Schreckensorte,
  Der Sinnenlust bestraft mit Sturmeswehn,
Vernahm gerührt ich weiche Liebesworte
  Und durfte Riminis Franziska sehn,
Die stolz und minniglich ihr Leid mir klagte,
Bis schmerzgelähmt der Pulsschlag mir versagte.

Programma Delle Giornate

20/21 aprile UCLA,
314 Royce Hall, Los Angeles
Convegno Internazionale di Studi

Women in Hell
Francesca da Rimini & Friends
Between Sin, Virtue, and Heroism

Donne all'Inferno
Francesca da Rimini & Co.
tra peccato, virtù ed eroismi

20 aprile Istituto Italiano di Cultura,
1023 Hilgard Avenue, Los Angeles

Passioni d'Italia
Francesca da Rimini nell'immaginario popolare,
mostra di incisioni
a cura di Ferruccio Farina

Dante e la Divina Commedia nel cinema
Proiezione di filmati d'epoca

Religious Mantis
Videoinstallazione interattiva
di Alessandro Marianantoni
Performance live
di Tiffany Trenda

Convegno di Studi - Interventi e Relazioni

Welcoming remarks by
Massimo Ciavolella (Interim Director, CMRS)
Ferruccio Farina (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)
Lee Walcott (Ahmanson Foundation)

Giuseppe Mazzotta (Yale University)
Dido in Love *

Luigi Ballerini (UCLA) **11**
Theodora: A Gift of God Nowhere to Be Found
But Probably in Hell, Somewhere"

Eduard Vilella (Universitat Autonoma de Barcelona) **43**
Not Even in Hell: Dante's Isolde

Heather Sottong (UCLA) **59**
Three Argentine Visions of Francesca:
Victoria Ocampo, Jorge Luis Borges, and Leopoldo Lugones

Deirdre O'Grady (University College, Dublin) **73**
A Dantesque Dualism': Francesca da Rimini
between Temptation, Betrayal and Perturbation

Lucia Re (UCLA)
Metamorphoses of Thäis *

Brittany Asaro (UCLA) **83**
Boccaccio's Francescas: Comparing Inferno V
and the Tale of Nastagio degli Onesti (Dec. V.8)"

Roberto Fedi (Università per Stranieri di Perugia) **93**
Hell on Earth. A Women's Madhouse at the End of the XIXth Century"

Gianluca Rizzo (Franklin and Marshall College) **101**
Mucchiachias Sathanae:
The Female Sinners of Dante and Folengo's witches"

Giulio Ferroni (Università di Roma La Sapienza)
Inferni femminili nel Decameron (via Skype from Zurich) *

Raffaele Pinto (Universitat de Barcelona)
Le lacrime di Beatrice (Inf. II) (via Skype from Barcelona) *

Rossend Arqués I Corominas (Universitat Autonoma de Barcelona) **113**
Scellerate donne. Note sulla semantica della "scelleratezza" nel Trecento
(via Skype from Barcelona)

Cindy Stanphill (UCLA) **131**
Damned if She Does and Damned If She Doesn't:
The Griselda Complex in Moderata Fonte's Il merito delle donne

Remo Bodei (UCLA) **147**
Attaccamento e abbandono: Francesca e Didone in Dante

Paolo Golinelli (Università degli Studi di Verona) **157**
Le 'antifrancesche' storiche:
Cunizza da Romano e Matelda/Matilde di Canossa

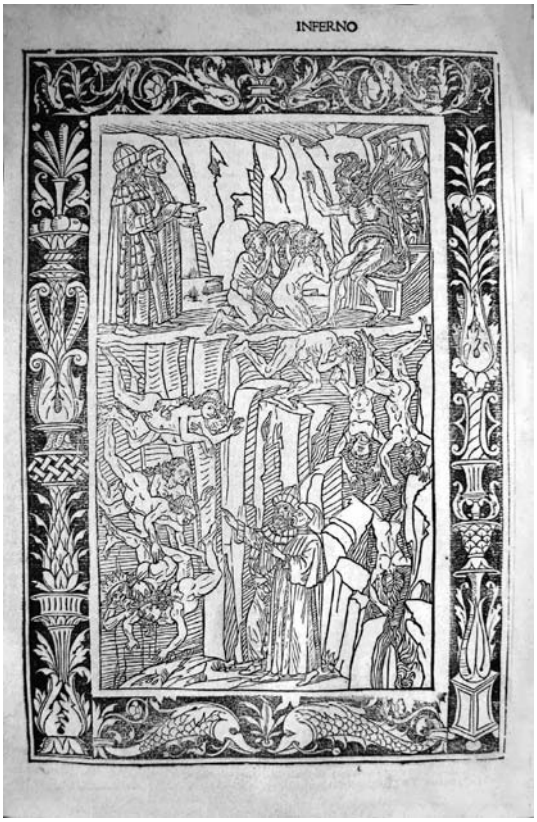
Melina Madrigal (UCLA) **173**
A Lightly Veiled Hell: Arcangela Tarabotti's La tirannia paterna

Rita Severi (Università degli Studi di Verona) **183**
The Love That Made Hell, Paradise.
Ouida (Maria Louise Ramé, 1839-1908)
Re-writing the Paolo and Francesca Theme in Held in Bondage

Dominic Siracusa (UCLA) **197**
For the Poet's Sake:
the Linguistic Sign and Women Who Lead to Hell

Ferruccio Farina (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo) **207**
Dall'inferno al paradiso: la trasformazione di Francesca
nelle arti visive tra XIX e XX secolo

*Testi delle relazioni non pervenuti in tempo utile per la stampa



Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca.
Codice Italico 2017, Biblioteca Nazionale, Parigi.

I lussuriosi prima di Minosse e Paolo e Francesca innanzi a Dante e Virgilio.
Xilografia in *Comedia del divino Danthe*…, Brescia, Bonino de Boninis, 1487.

John Buckland Wright, *Francesca da Rimini*, 1930.
Xilografia. Raccolta privata.

Ferruccio Farina

Dall'inferno al paradiso: appunti sulla trasformazione di Francesca da Rimini nelle arti visive tra XV e XX secolo

Francesca peccatrice, Francesca eroina

L'obiettivo di questa nota è verificare se, come in letteratura, anche nelle rappresentazioni visive di Francesca da Rimini, è riscontrabile l'esistenza di due diverse Francesche: la peccatrice penitente e sofferente racchiusa nella *Comedia* dantesca, e l'eroina dell'amore eterno e della passione che nasce nel 1795 con Francesco Gianni e che vive di vita propria attraverso le opere a lei specificamente dedicate[1].

Una ricognizione veloce, quindi, tra le immagini più significative dei due personaggi letterari che portano lo stesso nome ma che seguono percorsi distanti tra loro e che spesso si contrappongono per i diversi valori che rappresentano[2]. E che, almeno fino alla seconda metà dell'Ottocento, raramente si incontrano[3].

[1] Per la datazione della "prima" opera dedicata specificamente a Francesca da Rimini cfr. F. Farina, *Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795*, in "Romagna Arte e Storia", n. 73, a. XXV, 2005 e F. Farina, *Francesca da Rimini. Sulle tracce di un mito*, Rimini 2012.

[2] Questa nota prende in esame solo dipinti, disegni e sculture e non il cinematografo, medium visivo straordinario, che merita più ampio spazio di trattazione. Valgano come introduzione al tema, *Dante e il Cinema*, a cura di G. Casadio, Ravenna 1997, e A. Iannucci, *Francesca da Rimini: The movie,* in "Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri", Pisa-Roma 2004.

[3] Se l'iconografia della Comedia dantesca è stata ed è magistralmente indagata e vanta una ricchissima serie di studi, a partire da Volkmann fino a Lucia Battaglia Ricci per passare da Corrado Ricci e Weinrich e Gizzi, la "nuova" Francesca da Rimini nata dalla Rivoluzione francese, nonostante la copiosissima produzione e la straordinaria parata di grandi artisti che l'hanno raffigurata attraverso pitture, sculture, incisioni, illustrazioni, non può vantare altrettanta attenzione e altrettante proprietà di lettura, quasi sempre

Un percorso tentato attraverso le immagini sia della "prima" Francesca, che accompagnano le visioni infernali a illustrazione della Divina Commedia dai primi codici miniati fino alle invenzioni contemporanee, sia della "seconda", che tra la fine del Settecento alla metà del Novecento diviene l'icona dell'amore e del bacio più nota ed amata nel mondo occidentale.

Di una Francesca, la prima, rinchiusa tra fiamme e vortici, più o meno abbruttita dalla colpa, espressa con piccole varianti a seconda del sentire degli artisti e dei tempi, che è, e resta comunque, la lussuriosa che afferma, anche per immagini, una lezione morale e un monito forte e chiaro: peccato e pena.

Di una creatura dalle belle fattezze, "la seconda", che vive in giardini fioriti o in castelli merlati, all'interno di alcove ovattate o avvolta in cieli azzurri. Che narra essa stessa la sua storia, anziché affidarla ai versi di Dante, attraverso un racconto non di peccati e di pene ma di amore, di baci, e non sempre galeotti, di abbracci eterni e di passione che tutto vince. Una storia per immagini, la sua, che viene declinata nell'arco di due secoli con numerose e profonde differenze, dove "infernale" è solamente lo sguardo del sanguinario Gianciotto, mentre lei, protagonista assoluta, è la giovane innamorata e vittima innocente di inganni nuziali. Tutto secondo la vulgata di Boccaccio.

confusa e omologata con la "peccatrice" della Comedia. Cfr.: L. Volkman, *Iconografia dantesca*, traduzione italiana di G: Locella, Firenze Venezia 1898; G. Locella, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik, nach den Plänen und Entwürfen*…, Esslingen 1918; *Sventurati amanti: il mito di Paolo e Francesca nell'800*, catalogo della mostra, a c. di C. Poppi, Rimini 1994; C. Gizzi, *Dante Istoriato. Vent'Anni di Ricerca Iconografica Dantesca*, Milano 1999; L. Battaglia Ricci, *Immaginario visivo e tradizione letteraria nell'invenzione dantesca della scena dell'eterno*, in *Costruzione narrativa e coscienza profetistica nella Divina*, in "Letture Classensi", vol. 29, Ravenna 2000; L. Battaglia Ricci, *La tradizione iconografica della Commedia*, in *Dante e la fabbrica della Commedia*, Atti del convegno, Ravenna 2008. Indispensabili per un quadro generale delle *Comedie* illustrate antiche e moderne: *Dante poeta italiano legato con amore in un volume, mostra di manoscritti e stampe antiche della raccolta di Livio Ambrogio*, catalogo della mostra, Roma 2011, e *Dante ti amo, Testo e immagini della Divina Commedia*, catalogo della mostra, Torino 2012.

In estrema sintesi, il primo ed elementare segno per riconoscere e connotare le due Francesche è l'ambientazione: "infernale" per Francesca dantesca, con dannati e carnefici; "passionale" per la nuova Francesca dell'amore, con baci, abbracci, libri e spade.

Altro elemento distintivo è la funzione che Francesca svolge nel racconto per immagini. Nelle miniature dei codici manoscritti, così come nei cicli pittorici o nelle illustrazioni delle edizioni a stampa della *Comedia*, lei e il suo amato Paolo sono un "corredo", sono la trascrizione e la spiegazione di simbologie e di allegorie del capolavoro dantesco, la cui forza espressiva resta l'insuperabile fonte di narrazione. Le "Francesche" che vivono di vita propria, invece, non sono attrici di una rappresentazione "morale" fatta per rammentar delitti e pene ma conducono autonomamente il loro racconto, protagoniste di una storia di amore, fedeltà e passione dall'epilogo talvolta tragico. Certo, sono debitrici a Dante della bellezza e della poesia che le fa nascere alla loro prima vita, e al Boccaccio per la trama della loro storia d'amore e per il fascino dell'intrigo, ma devono soprattutto a quel nuovo "sentire" di libertà, anche nel rapporto tra i sessi, che la cultura illuminista e la Rivoluzione francese avevano propagato come un virus in tutto l'occidente.

In questa sede è impossibile ripercorrere in forma esauriente l'enorme repertorio di immagini che pittura, scultura, incisione e illustrazione hanno prodotto in sette secoli sul tema di Francesca, sia della peccatrice, sia dell'eroina dell'amore. Un corposo repertorio che per valore, complessità e dimensione, meriterebbe approfondimenti e riflessioni sia dal punto di vista estetico e formale, che iconografico e ideologico, ma che qui dobbiamo limitarci a citare con estrema sommarietà[4].

Francesca peccatrice

Fra le rappresentazioni antiche più esemplari della *facies* "infernale" di Francesca va ricordata la miniatura del Codice italico 2017 custodito

[4] Una prima non compiuta ricognizione conta più di cinquecento opere tra miniature, dipinti, disegni, incisioni, sculture e illustrazioni che raffigurano Francesca da Rimini tra XV e XX secolo.

a Parigi[5]. La pena per i due lussuriosi non poteva essere più devastante: appaiono tanto abbruttiti da far dimenticare baci, libri galeotti e tutta la poesia dantesca per il loro amore, che pare svanito.

Pena, sofferenza e pentimento sono la cifra comune delle miniature della *Comedia*, nelle quali i due adulteri si presentano nudi ai poeti[6] o con le pudenda nascoste da eleganti abiti medievali[7], travolti con intensità diversa da una bufera, più o meno infernale, nella quale si agitano soli o in compagnia di diavoli e di anime dannate.

Normalmente l'unica scena descritta nei codici antichi è l'incontro dei due amanti con Dante e Virgilio, ove Francesca parla e Paolo si nasconde il viso. Tra le rare eccezioni vi è il codice L III, 17 della Biblioteca Nazionale di Torino, dove un anonimo illustratore francese raffigura, quasi in una narrazione filmica, il racconto "completo" dei versi danteschi: il volo delle colombe portate dal desio, il libro che cade, il bacio, Gianciotto che trafigge gli adulteri e lo svenimento del poeta[8].

Analizzando le numerose miniature che narrano di Francesca, sembra emergere che più il prestigio del committente dei codici è maggiore, non solo è più alta, ovviamente, la qualità dell'esecuzione, ma maggiore sembra anche la libertà di interpretazione del soggetto. Valga come esempio la miniatura di Priamo della Quercia, per Alfonso d'Aragona, dove i giovani amanti raffigurati, lungi dal soffrire delle pene, si pongono ai poeti con sguardo lucido e fermo e con tutta la loro carnalità, per nulla tormentati da fuochi infernali appena rammentati da tremolanti fiammelle sparse qua e là[9].

[5] *Inferno di Dante*, il commento di Guiniforte delli Bargigi (Codice Italico 2017), Biblioteque Nationale de France, Parigi. L'autore delle miniature è sconosciuto.
[6] Codice Urbinate Latino 365, Biblioteca vaticana, Roma; codice 19587, British Museum, Londra; codice Estense VIII, Biblioteca Estense, Modena; codice 1102, Biblioteca Angelica, Roma; codice 1035, Biblioteca Ricciardiana, Firenze.
[7] Codice 276, Biblioteca Marciana, Venezia; codice 943 Egerton, British Museum, Londra; codice 1076, Biblioteca Trivulziana, Milano.
[8] Codice L. III, Biblioteca Nazionale, Torino.
[9] Codice Yates Thompson 36, British Library, Londra. Questo eccezionale manoscritto realizzato tra il 1442 e il 1450 è riccamente decorato con oltre cento splen-

Se la libertà dei grandi miniaturisti si spiega con la destinazione personale delle immagini, riservata ad alti personaggi e al massimo alle loro corti, questa non sembra essere presente nelle xilografie delle edizioni a stampa realizzate tra Quattrocento e Cinquecento, la cui diffusione "massiccia" non poteva lasciar spazi a equivoci sul messaggio e sul monito morale dei quali la *Comedia* doveva essere portatrice. In queste raffigurazioni scompare ogni traccia d'amore e di passione: diavoli, fiamme e sofferenza sono chiaramente rappresentati, garantiti senza sconti per ogni adultero di bella o brutta persona. Sono illustrazioni quasi sempre di piccola dimensione, riferibili peraltro solo a quattro prototipi ripetuti in diverse edizioni con minime varianti. Nella stampa bresciana della *Comedia* di Boninus de Boninis del 1487 alla coppia d'Arimino, peraltro difficilmente riconoscibile in un girone affollatissimo di corpi vaganti, non è riservato più spazio degli altri lussuriosi[10]. Nell'edizione veneziana di Bernardinus Benalius e Matteo Capocasa del 1491, invece, essi non paiono neppure "insieme", con un Paolo che precipita in basso e una Francesca sola, rimasta a intrattenere Dante e Virgilio. Allo stesso modo sono raffigurati nella xilografia dell'edizione veneziana di Bernardino stagnino de Trino de Monferra del 1512[11], con la variabile di Paolo che precipita sopra Francesca.

Peccato, pena e sofferenza sono anche la linea guida di quelle vere e proprie *lectiones morales* rappresentate dalle pitture, poche in verità, e dai disegni che raffigurano gli amanti riminesi tra XVI e XVII secolo.

Inequivocabilmente lussuriosi in punizione, ad esempio, sono Paolo e Francesca di Jan Van der Straet (Giovanni Stradano), che vagano sostenuti da una nuvoletta accompagnati da una didascalia identificativa per evitare equivoci (PAOLO DI RIMINI e FRANCESCA) in un

dide miniature e con iniziali istoriate in apertura di ogni cantica. Scritto e miniato in Toscana per conto del Re di Napoli Alfonso d'Aragona da Priamo della Quercia, che è l'autore di tutti i capilettera e delle scene dell'Inferno e del Purgatorio. Cfr. J. Pope-Hennessy, *A Sienese Codex of the Divine Comedy*, Oxford and London 1947.

[10] *La Commedia,* Brescia, Boninus de Boninis, 1487.

[11] *Opere del divino poeta Danthe con suoi comenti. In Venetia : per Bernardino Stagnino da Trino…, MCCCCC.XII* [1512].

ambiente di un fuoco bruno che sembra aver reso scuri anche i volti di Dante e Virgilio. Una narrazione infernale rafforzata da un cartiglio esplicativo si ritrova anche in Federico Zuccaro (1586-1588): LUSURIOSI TORMENTATI | DA CRUDELISS[IM]O VENTO | CHE LI SBATENO PER UNO | OSCHURO ET TENEBROSO AERE.

Testimonianza esemplare del valore morale che nel XVII secolo si voleva attribuire alla *Comedia* anche nelle trascrizioni pittoriche, è il sonetto di Gabriello Chiabrera *Per lo quinto Canto di Dante dipinto da Cesare Corte* [12]:

Perché forte ragion freni il talento
Sicchè non corra, ove lussuria spinge,
Dante procella sempiterna finge,
Di condannato Amor degno tormento:
Or perché rimirando aggia spavento
Chi troppo acceso a mal amar s'accinge,
Su breve carta Cesare dipinge
Gli orridi verni del Tartareo vento.
E sì dotto pennello inganna i sensi,
Che l'occhio scerne in turbini funesti
Tutta agitar la region profonda.
…

Un dipinto, quello di Corte che assume la veste di una e vera e propria *Comedia Pauperum* che, almeno agli occhi del suo cantore, riesce a ben spaventare attraverso l'orrido del "dotto pennello", chi "a mal amar si accinge" [13].

[12] G. Chiabrera *Per lo quinto Canto di Dante dipinto da Cesare Corte* in R. Soprani, *Vite de pittori, scultori, ed architetti genovesi…*, Genova 1768, e G. Chiabrera, *Rime di Gabriello Chiabrera*: *Canzonette amorose e morali, scherzi, sonetti…,* Vol. II, Milano 1807. Gabriello Chiabrera (Savona 1552 –1638) fu poeta e drammaturgo contemporaneo di Giambattista Marino.
[13] Paradossalmente, Cesare Corte nel 1613 fu condannato al carcere a vita per una sua *Apocalisse* giudicata eretica dall'inquisizione.

Spaventi e moniti sembrano affievolirsi dopo le ultime edizioni cinquecentesche illustrate della *Comedia* e i dipinti come quello di Corte, quando Dante e Francesca sembrano entrare nell'oblio per quasi due secoli[14]. Delle tre edizioni seicentesche del poema nessuna presenta illustrazioni e bisognerà attendere le tavole de *La Divina Comedia di Dante Alighieri* di John Flaxman del 1793 per rivedere il volto e la storia di Francesca[15]. Una Francesca che, pur risentendo del mutato sentire e del mutato pensiero dei nuovi tempi, resta comunque, come vuole la sua missione, tra i lussuriosi dell'inferno.

Francesca eroina

Se in letteratura la "nuova" Francesca eroina dell'amore ha una data di nascita certa, il 1795[16], per trovare nelle arti visive la Bella di Rimino libera dai cerchi infernali ci si deve accontentare di una data approssimativa, collocabile comunque, e certamente non è un caso, attorno agli stessi anni.

L'incipit della lunga e fortunata serie di dipinti, disegni, incisioni, sculture e illustrazioni che invaderà l'occidente e ne segnerà l'immagi-

[14] L'ultima edizione illustrata del XVI secolo è *Dante con l'Espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello. Con Tavole, Argomenti, & Allegorie… per Francesco Sansovino Fiorentino… In Venetia Appresso Gio.. Battista, & Gio. Bernardo Sessa, fratelli, 1596.* Del 1612, dedicata a Cosimo II dè Medici, è una rara acquaforte di Bernardino Pocetti e di Jaques Callot, *L'inferno e il Purgatorio*, nella quale, tra i tanti dannati del secondo cerchio, si riconoscono, Paolo e Francesca nudi nell'atto di baciarsi, con il libro ai piedi. Cfr.: *Dante poeta italiano…, cit*.. La prima edizione illustrata della Comedia dopo quella dei Fratelli Sessa si deve ad Antonio Zatta, *La divina commedia di Dante Alighieri con varie annotazioni, e copiosi rami adornata*, Venezia 1757 – 1758. Tra le sue 106 raffinate acqueforti, nessuna raffigura Francesca da Rimini.

[15] Giovanni Flaxman ((1775 - 1826)), *La Divina Comedia di Dante Alighieri: cioé L'Inferno, Il Purgatorio ed Il Paradiso disegnata da Giovanni Flaxman*, *scultore inglese, ed incisa da Tommaso Piroli Romano,* Roma [1802]. Le tavole dell'edizione del 1802 si basano sui 110 disegni realizzati da Flaxman tra il 1792 e 1793 nel suo soggiorno romano. Cfr. *Dante poeta italiano, cit.*.

[16] IL 1795 è l'anno in cui Francesco Gianni recita e stampa a Siena il suo poemetto dedicato a Francesca.

nario amoroso per due secoli, sembra infatti spettare al pittore romano Giuseppe Cades che, in un fresco disegno databile agli ultimi anni del Settecento, propone Paolo e Francesca innamorati intenti a scoccare un bacio finalmente senza fiamme e senza pene[17]. Un bacio già celebre, perché peccaminoso, ma destinato con lui a diventare legittimo e straordinariamente popolare. Cades ambienta la scena in un frondoso giardino con una Francesca paffutella che non disdegna di svelare, con tutta naturalezza, la punta di un suo bel seno a un Paolo giovanissimo, elegante con cappello piumato alla D'Artagnan, in pieno slancio amoroso. Complice un cupido alato che indica il libro galeotto in caduta, alla cui lettura nessuno sembra più interessato. Niente tracce di pene da espiare, di colpe o di sensi di colpa, di mariti traditi. Paolo e Francesca solo due giovani, ritratti nel momento del gesto d'amore più naturale e più frequente del mondo.

Un gustoso disegno del faentino Michele Sangiorgi di poco posteriore al bacio di Cades[18] propone, invece, il rientro in scena del torvo e minaccioso marito tradito con una immagine decisamente intima e grassamente carnale, ove è il sapore di prorompente sensualità a far dimenticare il peccato. E, se peccato c'è, è di quel bruto ingannatore che vuol combattere amore e passione col ferro della spada. Un racconto per immagini, quello di Sangiorgi come i tanti che seguiranno, sostenuto dalla narrazione boccaccesca ma soprattutto dal virus propagato dalla Rivoluzione francese che non impediva più di "dissacrare" le intimazioni morali che l'antico regime aveva fatto veicolare alla Commedia per ben quattro secoli.

Paolo e Francesca, negli anni a cavallo tra Sette e Ottocento, privati da fronzoli allegorici o metaforici, con la loro passione e i loro baci, saranno infatti facile gioco per i tanti pittori dallo schizzo felice e disini-

[17] Giuseppe Cades (1750-1799), *Paolo and Francesca da Rimini.* In *Album for Mme Monteiro d'Almeida.* Penna acquerellata. Mm. 240 x 335. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbon, Portugal.

[18] Michele Sangiorgi (1785-1822), *Paolo e* Francesca *sorpresi da Gianciotto*, 1805 circa. Penna e inchiostro, acquerello su carta. Fondo Piancastelli, Biblioteca Civica, Forlì.

bito come Cades, Sangiorgi e il prolifico Felice Giani[19]. Due innamorati e un bacio che non tarderanno ad entrare anche nella pittura "nobile" con le tele di Coupin de La Couperie e di Ingres[20], destinate ad ornare le gallerie di due case tra le più potenti d'Europa, rispettivamente la Malmaison di Giuseppina di Beauharnais e la corte napoletana di Carolina Bonaparte Murat.

Innamorati, bacio e passione che diventeranno presto soggetto di moda e di successo, che si insinueranno nelle corti come nelle case nobili e borghesi, e che invaderanno Europa e Americhe reclutando artisti di ogni stile e di ogni tendenza. Un fenomeno di dimensioni colossali che si affermerà, praticamente in contemporanea e in piena complementarità, con i successi letterari e teatrali delle "Francesche" di Pellico e Lee Hunt e di tutti i loro epigoni.

Basti pensare che, a una prima sommaria ricognizione, sono oltre trecentocinquanta i dipinti, le sculture e le incisioni dedicati a Francesca realizzati tra il 1795 e gli anni Cinquanta del Novecento, solo considerando gli autori di una qualche fama.

Un immaginario dalla straordinaria varietà che, pur vantando una nutrita letteratura critica per singole opere e per i singoli autori, resta però un corpus dalla decodificazione impegnativa proprio per la sua dimensione, per la sua diffusione geografica e per essere espressione di due secoli di culture, di mode e di stili diversi.

Con una prima sintetica chiave di schematizzazione, lontana da ogni

[19] Numerosi sono i disegni dedicati al bacio di Paolo e Francesca da Felice Giani. Tra questi: *Paolo e Francesca sorpresi da Gianciotto*, 1810 circa, penna e bistro su carta, Fondo Piancastelli, Biblioteca Civica, Forlì, e *La bocca mi baciò tutto tremante. Galeotto fu il Libro, e chi lo scrisse quel giorno piú non vi leggemmo avante,* 1810 circa, acquerello, raccolta privata. Cfr. f. Farina, *Francesca da Rimini. Sulle tracce di un mito,* cit..

[20] Ben diciassette sono le repliche dipinte da Ingres del suo celebre bacio. Cfr. F. Farina, *Francesca da Rimini dalle Alpi alle Piramidi, dagli Appennini alle Ande: amore eterno, fama universale*, in *Francesca je t'aime, Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini*, Rimini 2008, atti del convegno, e P. Agnorelli – L. Mannini, *Ingres, amici e discepoli*, Milano 2008.

velleità di analisi e critica estetica, si possono individuare tre tipologie principali di rappresentazione visiva della nuova Francesca: il bacio, l'uccisione degli amanti e l'abbraccio eterno. Ognuna con numerose declinazioni, invenzioni e variabili[21].

Tra queste, il bacio è il soggetto più raffigurato e che attraversa, con immutato successo, i momenti artistici e i movimenti dal classicismo al verismo, dal futurismo fino alla contemporaneità, tradotto nelle espressioni più raffinate e preziose e, soprattutto, nelle più popolari.

Ecco alcune tra le sue numerose variabili di rappresentazione: prima del bacio, il bacio in corso, dopo il bacio; con libro galeotto sul leggio, in mano, in caduta o a terra; in salone, in terrazzo, in giardino, in alcova; in piedi, in ginocchio, seduti; con o senza chiaro di luna; in abiti succinti o discinti; con o senza Gianciotto; con Gianciotto che spia, in evidenza o nascosto, con o senza spada; con o senza amorini e Cupidi[22].

Salvo l'eccezione di Cades e di pochi altri precursori, la scena del bacio riesce a liberarsi definitivamente dell'ingombrante presenza di Gianciotto solo con il dipinto di Amos Cassioli, databile attorno al 1870. Una scena che, così, priva di disturbi e sottintesi tradimenti, uccisioni e morti, può finalmente diventare l'icona preferita degli innamorati, anche dei più morigerati. Che possono usarla nella loro corrispondenza attraverso le cartoline illustrate nelle quali il dipinto di Cassioli diventa prestissimo il soggetto preferito[23]. Che permetterà loro, a prescindere

[21] Esiste, pur rara, anche la tipologia 'polittico' con la raffigurazione di più di una scena, come il celebre acquerello di Dante Gabriele Rossetti (*Paolo e Francesca da Rimini,* 1855, acquarello su carta, mm. 254 x 449, Tate Gallery, Londra) che propone la lettura e il bacio, l'abbraccio eterno e Dante e Virgilio che osservano commossi.

[22] Tra i tanti: Koch (1805 circa, Museo Thorvaldsen, Copenhaghen); Fussly (1808, Kunsthaus, Zurigo); Alberi (1828, Musei civici, Rimini); Etex (1834, raccolta privata); Grigoletti (1840, Musei Storia Arte, Trieste); Decaisne (1841, raccolta privata); Dyce (1845, National Gallery of Scotland, Edimburgo); Bozza (1853, Braidense, Milano); Feuerbach (1864, Schackgalerie, Monaco); Noel Paton (1869, raccolta privata); Klimt (1890, Belevedere, Vienna).

[23] F. Farina, *Baci, carezze e pensieri d'amore, messaggi amorosi in cartolina 1900 - 1950*, Rimini 1997. Dagli inizi del Novecento, il bacio di Cassioli e l'abbraccio di Doré , oltre che delle cartoline illustrate, diventano il soggetto preferito di oggetti d'uso popola-

Cartoline italiane del 1910 circa.
Buon Natale con Francesca da Rimini.
Siamo stati una vita e degna cosa è che noi siamo una morte (D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, Milano 1902, atto. V, scena 4).

dalla famigliarità con parole e penne, di esprimere con efficacia passione e desiderio.

Corre l'obbligo di citare altri due baci celebri che segnano punti di arrivo nel percorso di indipendenza di Francesca dalle culture "antiche": *Il Bacio* di Rodin (1888) e il bacio-abbraccio di Giuseppe Palanti (1914).

Il primo, sensuale scultura opera di uno dei più grandi artisti francesi, incarna il bacio per antonomasia: i due amanti, avvinti in un abbraccio appassionato mentre le loro labbra si uniscono, completamente liberi da ambientazioni, scenari o citazioni infernali o paradisiache. Solo un bacio, Il Bacio, appunto.

Il secondo, che trionfa nel manifesto di Palanti per la *Francesca da Rimini* di Zandonai, sa trasformare fedelmente in immagine le parole che D'Annunzio fa pronunciare a Francesca nella sua tragedia:

Baciami gli occhi, baciami le tempie, e le guance, e la gola… Prendimi l'anima e riversala… [24]

Bacio e abbraccio, questo del bravo pittore e scenografo milanese, forse il più passionale della nostra ricca serie, dimostrazione evidente della raggiunta profonda affinità tra immaginario visivo e immaginario letterario.

L'uccisione degli amanti, che pur trionfa in periodo romantico, è il soggetto meno raffigurato dagli artisti.

Anch'esso si propone con numerose varianti: prima, durante o dopo l'esecuzione per mezzo della spada, in versioni più o meno cruente con o senza Giangiotto; con o senza la spada che trafigge in unico colpo i due amanti; con gli amanti divisi o avvinti; con o senza cospargimento di sangue; con trafiggimento sul divano, in piedi, nell'alcova; in presenza o meno di altri personaggi (Guido, damigelle). Certamente è la scena

re: ventagli, scatole di fiammiferi, soprammobili, piatti, piattini, calendarietti profumati da barbiere. Andranno ad affiancarsi alla massiccia opera di divulgazione dell'icona di Francesca le incisioni avevano messo in atto dall'inizio dell'Ottocento moltiplicando, oltre alle numerosissime opere d'invenzione di innumerevoli artisti del bulino, i soggetti di Ingres e di Scheffer, i preferiti dagli incisori francesi, italiani e inglesi.

[24] G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*. *Tragedia*, Milano 1902.

più tragica di tutta la vicenda, la più commovente, ma anche la più eroica: è la scena dell'estremo sacrificio che vince violenza e ingiustizia, della morte amica che diventa salvezza, dell'amore che diventa spirito, della sepoltura lacrimata di foscoliano sentire[25].

L'abbraccio eterno della nuova Francesca e del suo amato è il soggetto che, insieme al bacio, ha maggiormente toccato i cuori di quasi dieci generazioni di innamorati. Trova la sua apparente giustificazione nei versi danteschi dei quali continua a citare, implicitamente o esplicitamente, l'ambientazione infernale. Un inferno, però, che viene rappresentato non più come punizione divina ma come martirio necessario all'amore eterno, all'estasi infinita. Un luogo di fuoco e di bufere che anziché abbruttire gli amanti, ne esalta la bellezza e l'abbraccio appassionato.

Abbraccio che non trova limiti nelle variabili di rappresentazione con gli amanti più o meno nudi, più o meno avvinti; con o senza fiamme, con o senza diavoli; avvolti o trasportati da turbini più o meno violenti; con dannati vaganti più o meno numerosi; con o senza Dante e Virgilio; con o senza svenimenti del Poeta[26].

Momento praticamente conclusivo della storia di Francesca, l'abbraccio ha compiuto nel tempo una trasformazione radicale in parallelo alla metamorfosi della sua eroina nella percezione popolare. I dipinti di Ary Scheffer, di Mosè Bianchi e di Gaetano Previati testimoniano in maniera esemplare questo percorso.

In Scheffer[27] Francesca è una creatura raffigurata secondo i canoni più

[25] Tra i tanti: Boulanger (1830 circa, Beaux Arts, Anger) Cabanel (1870, Orsay, Parigi); Previati (1887, Carrara, Bergamo).

[26] Tra i tanti: Sala (1823, Accademia di Brera, Milano); Frascheri (1846, Galleria d'arte moderna, Genova); Lecomte du Nouy (1863, Musee Paul Valery, Sete); Hofmann Zeitz (1873 circa, raccolta privata, Germania); Dal Gobbo (1887, Pinacoteca Civica, Ascoli Piceno); Royer (1890, raccolta privata); Martini (1901, raccolta privata, Firenze); Boccioni (1909-1910, raccolta privata, Milano); Thorak (1930 circa, Haus der Kunst Deutshcen, Monaco).

[27] Il primo interesse di Scheffer al soggetto risale circa al 1822, periodo a cui è riferibile un suo disegno con *Francesca da Rimini,* probabile studio per il dipinto destinato al Salon di Parigi del 1822 o del 1824. Per i dipinti successivi e le loro vi-

Hubert Hilscher, manifesto pubblicitario per il concerto di Piotr Ciaikovskij
Francesca da Rimini. Varsavia, 1968.

tradizionali dell'iconografia devozionale. Niente fuoco nè fiamme, tantomeno demoni. Niente dannati, nessuna bufera. Nulla di infernale se non la presenza dei due poeti la cui commozione, però, infonde un'atmosfera mistica dove trionfa la bellezza di lei, del suo viso e del suo corpo armonioso, dove le lievi tracce della ferita della spada assassina la trasformano quasi in martire, se non in vergine. Un fondale scuro la cui unica funzione sembra quella di esaltare l'immacolato corpo di quell'angelica creatura.

Francesca, quindi, unica protagonista dell'abbraccio e del volo etereo, con Paolo la cui unica funzione sembra quella di sostenere il sudario che avvolge i due corpi nudi sospesi nell'aria e che, come quasi sempre accade, si copre il viso. Citazione evidente della *Comedia*, sono Dante e Virgilio che osservano commossi l'abbraccio dall'angolo destro del dipinto. Nelle dodici tele realizzate da Scheffer sul primo prototipo del 1822, i due poeti sembrano destinati a subire progressivamente, però, una strana fine: dapprima i loro corpi appaiono in bella evidenza, poi via via sempre più sfumati, fino a scomparire quasi completamente nell'ombra nelle ultime repliche e copie.

Circa cinquant'anni dopo, il buio fondale di Scheffer, nel dipinto di Mosè Bianchi[28] diventa un tappeto d'oro dal bagliore magico nel quale i due amanti abbracciati si librano in un moto ascensionale verso il cielo. Un cielo che, di lì a pochi anni, Gaetano Previati[29] dipingerà con l'azzurro del paradiso, destinazione finale e naturale del vortice prodigioso che strappa definitivamente Francesca e il suo amato dagli inferi per avvolgerli nella luce eterna.

Dal primo abbraccio di Scheffer del 1822, all'ascensione di Previati del 1909 trascorre più di mezzo secolo. Più di mezzo secolo necessario

cende cfr. F. Farina, *Francesca je t'aime, ovvero, Francesca della Libertà, I dipinti di Ary Scheffer dedicati a Francesca da Rimini,* in F. Farina, *Francesca da Rimini. Sulle tracce di un mito*, cit. e la bibliografia citata.

[28] Mosè Bianchi, *Paolo e Francesca*, 1877 circa, acquarello e oro su carta, Galleria Civica d'Arte Moderna, Milano.

[29] Gaetano Previati, *Paolo e Francesca,* 1909, olio su tela, Galleria d'Arte moderna e contemporanea, Ferrara.

per abbandonare una pena ormai non meritata e compiere il volo verso il paradiso, per trasformare nell'immaginario collettivo un amore peccaminoso in un amore condivisibile. Un abbraccio, e un bacio, che possono diventare così l'icona nella quale chiunque si può identificare e nella quale può riconoscere, senza riserve etiche e morali, le proprie passioni e i propri sentimenti. Presupposto indispensabile per l'enorme popolarità che Francesca, la sua storia, il suo amore andranno a riscuotere dagli inizi del Novecento.

Contaminazioni

"Le poëte de la théologie est mort, celui de l'amour est immortel".

Le parole che Alphonse De Lamartine scrive nel 1857[30] commentando il V canto, certificano l'avvenuta maturità del processo di laicizzazione illuminista anche in fatto di clima di percezione della poesia dantesca in quegli anni. E che aveva riguardato e riguarderà nel futuro anche il modo di raffigurare la "vecchia" Francesca all'interno della *Comedia*.

Il già citato Flaxman che nelle sue tavole del 1793 aveva affiancato il bacio fatale al "tradizionale" incontro tra i poeti e i peccatori, cosa mai accaduta in precedenza, aveva proposto Francesca, pur con un moto di pentimento, nella piena integrità della sua raffinata bellezza. Davvero rivoluzionario.

E dopo di lui, anche nelle raffigurazioni pittoriche e grafiche dei tanti artisti che si sono cimentati a illustrare la *Comedia* tra Otto e Novecento, l'avvicinamento di Francesca "peccatrice" a Francesca "eroina" diventa progressivo e costante. Basti ricordare come esempi del cambiamento, tra i tanti, Pinelli, Blake, Dorè, e Von Bayros.

Bartolomeo Pinelli[31], l'irrequieto e irriverente incisore romano, de-

[30] A. De Lamartine, *Cours familier de littératureun entretien*…, Paris 1857.

[31] B. Pinelli, *Divina commedia di Dante Alighieri: incisioni, Roma,* Scudellari, 1824-1826. L'edizione contiene 144 incisioni così suddivise: 65 per l'Inferno, 42 per il Purgatorio, 34 per il Paradiso, oltre a 3 frontespizi.

dica al V canto ben tre tavole: il bacio fatale, il torvo Gianciotto che ha ucciso gli amanti sorpresi in una dormeuse e, sulle orme di Flaxman, lo svenimento di Dante dopo il racconto di Francesca. Uno svenimento con tutto il bagaglio dei suoi significati, che, di lì innanzi, andrà a sostituire nelle immagini il bieco Minosse dei secoli antichi. Un racconto dall'epilogo "infernale" ma dallo svolgimento molto "umano", quasi condivisibile, emozionante tanto da svenire. Umano come la *Comedia* che i nuovi italiani, e non solo, andranno a riscoprire affascinati proprio da quegli anni, dopo secoli di oblio.

William Blake[32], il celebre incisore, pittore e poeta inglese, nella sua innovativa visione del V canto, propone non uno, ma due vortici sinuosi che trascinano le anime: uno per i lussuriosi "comuni" e uno specificamente dedicato alla coppia di Rimini che s'appresta a lasciare Dante svenuto a terra. La scena sarebbe grigia e triste se non fosse dominata da un astro, che racchiude gli amanti nudi e abbracciati, che sprigiona un bagliore che coi suoi raggi giunge perfino ad accecare Virgilio. Certo, la lussuria è il peccato, ma l'amore è la luce. Sono gli anni Venti dell'Ottocento, Pellico è arrivato in Francia con tutta la sua italianità, Leight Hunt con l'amore di Rimini ha contaminato Byron e Shelley, John Keats si inebria di tempeste di malinconia, le stesse che sembrano ispirare Blake e i suoi romantici imitatori.

A Gustave Dorè[33], per le centotrentacinque immagini con cui rac-

[32] Le illustrazioni dantesche di William Blake, centodue acquerelli e disegni, realizzati tra il 1826-1827, furono pubblicate da John Linnell su tavole all'acquaforte per la prima volta a Londra nel 1838 e una seconda nel 1892. Cfr.: *Dante di amo, cit*.

[33] Gustave Doré (1832 –1883), in Dante Alighieri, *Enfer, avec des illustrations de G. Doré ,* Parigi, Hachette, 1861. La Divina commedia illustrata da Doré ebbe numerosissime edizioni tanto in Europa quanto in America ove divenne popolare insieme alla traduzione dell'abate Henry Francis Cary. *Inferno. Translated by Henry Francis Cary, from the original of Dante Alighieri, and illustrated with the designs of M. Gustave Doré,* New York [1880]. I disegni di Doré relativi all'"ascensione" di Francesca da Rimini vennero incisi con una interpretazione magistrale anche da Francis Holl, tra gli artisti inglesi più celebri, nel 1871. *Paul & Francesca de Rimini*, London, Becforth & Fairless, 1871.

conta i versi di Dante, spetta la maggior popolarità internazionale tra Otto e Novecento tra gli illustratori della *Comedia*. Al V canto egli dedica ben quattro tavole: tre di queste, pur nell'originalità della loro appassionata interpretazione, ricalcano la tradizione figurativa ormai consolidata, con il bacio spiato da Gianciotto, la *bufera infernal* e il racconto di Francesca con l'ormai immancabile svenimento del poeta. La quarta, in verità proposta come prima nella sequenza editoriale, raffigura invece la "nuova" Francesca in ascensione, già incontrata in Scheffer, Bianchi e Previati, ma con una bellezza sensuale ancor più trionfante, più cosciente di interpretare un martirio che la rende eroina romantica dell'amore. Certo, lo scenario è sempre l'Inferno. Un Inferno però, che proprio da Dorè in avanti, sarà raffigurato sempre di più come habitat naturale di baci, abbracci e di scene d'amore e che non sembrerà più neanche tanto insopportabile.

Il processo di laicizzazione dell'Inferno, sembra concludersi cinquant'anni dopo Dorè quando, ad avvicinarsi alla sacralità della *Comedia* con tutta la spregiudicatezza di un artista disinibito, è Franz Von Bayros[34], l'illustratore austriaco già celebre per le sue immagini erotiche. Due sono le immagini che egli dedica a Francesca, ambedue accompagnate con versi danteschi perché, nonostante la loro raffigurazione "eretica", Paolo e Francesca possano essere comunque riconosciuti.

Quel giorno più non vi leggemmo avante… introduce una splendida creatura dalle trecce dorate, con le gote e la bocca arrossate da recenti amori, in pieno abbandono e in piena estasi, con un Paolo, che come sempre nasconde il viso, abbracciato al ventre dell'amata. E' la scena di un amore già consumato, dal sapore tardo liberty, che ben si affianca, proseguendone il percorso, all'immagine sensuale del bacio di Giuseppe Palanti di pochi anni prima.

La seconda immagine di Von Bayros è nel solco delle "ascensioni" in cielo ed è accompagnata dal verso *e tu allor li priega per quello amor*

[34] Franz von Bayros, *Die göttliche Komödie/La divina commedia*, Bd.1: *Hölle*, Wien, Amalthea Verlag, 1921.

che i mena. Ed è una composizione che non lascia dubbi sulla meta di quel vortice che fa volare in alto il corpo candido e sensuale di Francesca: un magma di stelle brillanti che certamente accoglierà nella luce eterna la coppia di innamorati ormai più celebre del mondo.

In questo percorso di lettura estremamente schematico all'interno di un repertorio tanto affascinante, certo non mancano le eccezioni e le contraddizioni a dimostrazione della sua complessità. Tra le tante, vi è l'immagine di Francesca di John Buckland Wright del 1930[35], piccola xilografia dell'artista neozelandese che non rientra in alcun ciclo illustrativo della *Comedia* e non è funzionale quindi al poema. Eppure la bellissima creatura in primo piano, dal forte sapore decò e con affinità evidenti alle inquietanti donne di Tamara Lempicka, viene proposta inequivocabilmente all'inferno tra fiamme e vortici.

Un inferno, però, dove quella donna moderna, disinibita e padrona del suo corpo, dei suoi sensi e dei suoi sentimenti, sembra pienamente a suo agio accanto al suo uomo. In un inferno amico, dove i turbini e le fiamme sembrano essere diventati l'habitat naturale anche dei tanti amanti che fanno da corona a Francesca e Paolo, avvinti anche loro, come in una danza, in un abbraccio interminabile.

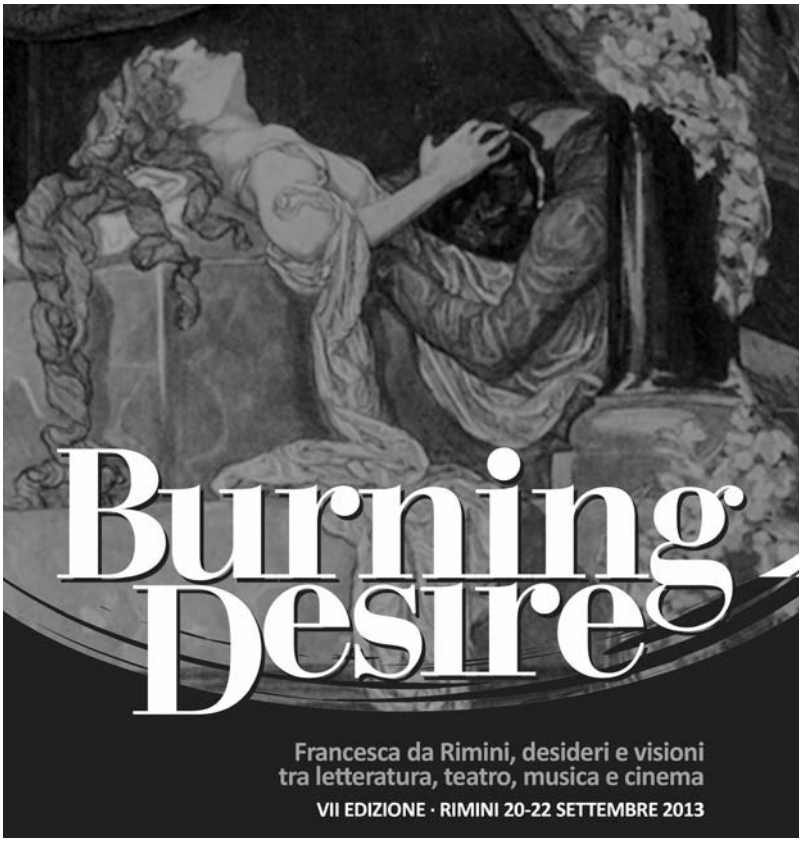
E per tentare una impossibile conclusione di questa carrellata tra Francesche vecchie e nuove, purtroppo sintetica, ecco l'immagine del bravo grafico polacco Hubert Hilscher realizzata degli anni Sessanta del Novecento per la pubblicità della Francesca da Rimini di Tchaikovsky al Teatro Wielki di Varsavia[36]. Abbandonati baci, abbracci, amanti più o meno legittimi, libri, sapori d'antico, ascensioni e fascinose nudità, questa "nuovissima" Francesca parla il linguaggio dell'attualità, del-

[35] John Buckland Wright (1897 - 1954). Incisore e illustratore attivo in Inghilterra dagli anni Venti. L'incisione di *Francesca da Rimini*, mm. **1**16 x 100, edita come opera xilografica nel 1930, fu utilizzata come corredo illustrativo in *The collectetd Sonnets of John Keats illustrated by John Buckland Wright*, The Halcyon Press A. A. M. Stols, Maastricht, 1930.

[36] Hubert Hilscher, (1924 – 1999), manifesto pubblicitario per il concerto Francesca da Rimini, Tchaikovsky, Wielki National Opera, Varsavia. 1968.

la libertà e del rispetto nel rapporto tra i sessi, della coscienza di una condizione femminile nobile e forte. Una Francesca guerriera che ha il fuoco nel cuore, le fiamme nei capelli tentacolari, la fermezza e la forza dei suoi sentimenti nello sguardo.

Una donna, forte e vera, giovane figlia di un mito antico, pronta a combattere con passione, ancora ai nostri tempi, contro le violenze e le ingiustizie.



Burning Desire
Francesca da Rimini, desideri e visioni tra letteratura, teatro, musica e cinema

Giornate Internazionali Francesca da Rimini
Settima Edizione
Rimini, 20-22 settembre 2013
Museo della Città