

GIULIANA NUVOLI

*Francesca da Rimini e la sua rappresentazione artistica
dal Trecento all'età romantica*

1. Il punto di vista extradiegetico. Dante e Francesca.

Fra il secolo XIV e il XVI gli artisti privilegiano il tema del dialogo fra Dante e Francesca, chiudendo in uno stesso spazio i due poeti e i due amanti, con una netta predilezione per il momento in cui Francesca parla e Dante ascolta.

Le miniature dei codici trecenteschi presentano un'immagine standardizzata: Dante e Virgilio sono collocati nel riquadro sinistro, mentre Paolo e Francesca in quello destro: così il codice Italice 1027, il codice di Borso d'Este¹ e il Codice Gradenigo². I due amanti sono in posizione orizzontale, in alto rispetto ai due poeti, sollevati dalla tempesta. Di norma gli amanti sono rappresentati nella loro nudità e talora, come nel codice Gradenigo, col sesso ben evidenziato. Al centro dell'immagine Francesca e Dante, che il Gradenigo rappresenta col dito indice alzato, come a richiamare l'attenzione sulle parole pronunciate. Analoga modalità di rappresentazione perdura anche nel secolo XV, come nella miniatura di anonimo di scuola bolognese o in quella di Baccio Baldini³ o, ancora nella raffigurazione composita di Priamo della Quercia (intorno alla metà del XV sec.). Interessante, quest'ultima, che rimanda al punto di vista di chi ha già letto l'intero episodio, e che colloca nella parte sinistra Dante mentre chiede di parlare ai due amanti; inserisce Paolo e Francesca ancora nudi e orizzontali, in posizione dinamica di passaggio, sulla parte destra del dipinto; ripropone sotto di loro Dante, mentre sviene per la commozione, alla fine del racconto.

Fanno eccezione alcune rappresentazioni in cui l'affabulazione avviene mentre la tempesta tace e Paolo e Francesca sono in piedi e conversano con Dante. Essi sono pudicamente vestiti, e collocati sul lato destro, in un codice del XIV secolo, il ms. 1076 della Biblioteca Trivulziana di Milano: degna di nota la rappresentazione di Francesca con l'indice della mano destra alzato mentre, con evidenza, sta raccontando la sua storia⁴ e di Paolo che tiene, nella mano sinistra, sollevato e bene il mostra il libro galeotto, in un duplice rimando, quindi a oralità e scrittura. Rovesciata la posizione dei due amanti, questa volta collocati sul lato sinistro, che mantengono una dantesca nudità, come nel codice Urbinense latino 365, illustrato da Guglielmo Giraldo. (1480 ca.).

Dopo il silenzio del secolo XVII, sul finire del XVIII, a Roma, John Flaxman riprende il tema dello svenimento di Dante, *E caddi come corpo morto cade* (1793)⁵; Johann Heinrich Füssli (1818), Vitale Sala (1823) e Bernhard von Neher (1842) colgono il momento in cui le due anime si avvicinano a Dante e, Francesco Scaramuzza (1859), *O animal grazioso e benigno*, slitta di poco sull'inizio della risposta. Straordinaria e anomala un'ultima rappresentazione di Francesca che racconta: è il disegno di Buonaventura Ganelli (1867), nel quale una Francesca impudica e quasi orgogliosa della sua nudità, parla a Dante appena sollevata da terra, con la testa alta e il corpo eretto, come a rivendicare la legittimità della sua passione.

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

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

³ Che si avvalse, nella rappresentazione della *Commedia*, dei disegni di Botticelli. La rappresentazione di Baldini ricalca quella dell'anonimo bolognese: in entrambi i casi la parte sinistra dell'immagine è riservata a Minosse che condanna le anime.

⁴ E' il modo consolidato di rappresentare il 2° discorso veemente". [Meneghetti 1992, cap. 7].

⁵ *La Divina Commedia di Dante Alighieri, composta da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese e inciso da Tomaso Piroli*, Roma 1793.

2. Il punto di vista intradiegetico. Il personaggio Dante.

L'età romantica segna il ritorno della fortuna di Dante: un percorso le cui tappe più significative, in Europa, sono costituite da un articolo di Friedrich Schlegel nel 1791, un passo della *Corinne* di Madame de Staël nel 1807, due conferenze di Foscolo a Londra nel 1817⁶, una conferenza di Samuel Taylor Coleridge nel 1818⁷. Il culto per Dante, in particolare nel mondo di lingua inglese, raggiungerà vette altissime grazie ad altre due opere: il commento di Gabriele Rossetti (1826-27) e la traduzione e il commento di Henry Wodsworth Longfellow (ultimata nel 1867). Per il V canto, in particolare, rappresentano un momento fondamentale le traduzioni di due numi del Romanticismo: lo stesso Schlegel e George Byron.

Questa volta, però, il punto di vista privilegiato è interno al testo ed è duplice:

- se si fa riferimento alla prima parte dell'episodio (vv. 73-120), l'"occhio" è quello del personaggio Dante;
- se si fa riferimento alla seconda parte dell'episodio (vv. 121-138), l'"occhio" è quello di Francesca.

A parte rare eccezioni, già indicate, non si rappresenta più Francesca come narratrice di una storia di cui è la protagonista; ella diventa attrice di quella storia, una esemplare eroina romantica.

a. Amor ch'a nullo amato amar perdona

La passione distruttiva, teorizzata e diffusa da George Byron con *Manfred* (1814) e *Parisina* (1816), in una sorta di *besoin de la fatalité*, trova la sua incarnazione più autorevole ed efficace proprio nel personaggio di Francesca, sì che nei decenni centrali del secolo (in particolare tra il 1846 e il 1877) ella esercita un'attrazione irresistibile sull'immaginazione degli artisti.⁸

Vi sono quattro opere esemplari, assai vicine fra loro per modalità di composizione e interpretazione: la prima è quella di Ary Scheffer (1835)⁹ che colloca i due amanti, nudi, al centro dell'immagine, trascinati dalla tempesta. Francesca, il cui corpo bianco cattura il massimo della luce, è abbandonata sul corpo di Paolo che ha il braccio sinistro piegato verso il volto in un gesto di disperazione. Ella ha un gesto di possesso languido e, al tempo stesso, imperioso: è come disperatamente aggrappata al corpo dell'amante, con un esito intenso e struggente. Giuseppe Frascheri (1846) replica la scena riprendendo letteralmente la posizione di Paolo, ma rovesciando da sinistra verso destra quella di Francesca che è l'amante, questa volta, a trasportare. Rappresentazione affine, ma che recupera una verticalizzazione della figura, è proposta da Gustave Doré (1861-62), che aggiunge il particolare realistico della ferita mortale sul petto di Francesca; l'ultima opera di questo gruppo è quella di Ludwig Hofmann-Zeitz (1876) che replica, nelle sue linee essenziali, la composizione di Doré, e tocca vertici assoluti di sentimentalismo rappresentando i due amanti in un bacio eterno che rompe ogni legge divina e respinge la condanna. In queste opere vi sono due elementi che la fanno da protagonisti: la centralità del bianco e sensuale corpo di Francesca immerso nella luce e la progressiva attenuazione della figura di Dante. A figura piena e distinta in Frascheri, è in penombra in Scheffer, appena riconoscibile in Doré, confuso nella tempesta in Hofmann-Zeitz.¹⁰

⁶ Le conferenze sono *Il canto di Francesca da Rimini* (agosto 1817) e *Il secolo di Dante* (dicembre 1817). Esse furono pubblicate sulla "Quarterly Review" nell'aprile 1819. Da ricordare anche il *Discorso sul testo del poema di Dante* (1825).

⁷ In questa prima fase di rivalutazione dell'opera dantesca non sono da dimenticare Schelling, Hegel, Shelley, Tennyson.
⁸ Da segnalare, ma scarsa, l'attenzione concessa all'incontro fra Dante e i lussuriosi: Joseph Anton Koch (1823) e William Blake (1825).

⁹ Una replica del quadro viene dipinta da Scheffer nel 1855.

¹⁰ Per l'iconografia di Dante cfr. Guglielmo Locella, *Iconografia dantesca*, ; *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, P. Neff Vderlag, Esslingen 1913. Per l'iconografia su Paolo e Francesca cfr. Nevio Matteini 1965 e Lorenzo Renzi 2007.

In questi anni spiccano anche la delicata composizione di Dante Gabriel Rossetti (1855), il cupo e dolente dipinto di George Frederic Watts (1872-75) e il volo di Moisé Bianchi (1877): ma si perde il personaggio di Francesca, e torna al centro dell'immagine la coppia in preda alla tempesta della passione, con modalità che domineranno anche il XX secolo¹¹.

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

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

- a. i due amanti leggono¹²
- b. i due amanti si guardano e si rivelano il loro amore
- c. i due amanti si baciano.

Il punto di vista, in questo caso è quello di Francesca: è lei che ha nitida nella memoria la scena; l'intensità dell'accaduto fa sì che non solo il personaggio Dante, ma lo stesso lettore riesca per così dire "a entrare dentro" e ad assistere a quel che accade in un assoluto annullamento della distanza temporale. La condensazione temporale del racconto favorisce, senza dubbio, la visualizzazione: ma scarsa attrazione hanno esercitato il momento della lettura e quello della rivelazione: tra gli esiti migliori della *lettura* il dipinto di Anselm Feuerbach (1864), sontuoso e di principesca compostezza; per la *rivelazione*, la scultura di Antoine Etex, col cavaliere inginocchiato ai piedi della dama amata.

E' il terzo momento, quello del bacio, ad aver ispirato il numero maggiore di artisti. Nel XIX secolo si stabiliscono due diversi modelli di rappresentazione: uno per così dire cortese, e che fa riferimento al racconto di Francesca; un altro che si inserisce nel contesto più ampio del dramma della gelosia, recuperando la vicenda dei due amanti così come gli storici e i commentatori della *Commedia* l'avevano tramandata¹³. Due diverse modalità di rappresentazione che si trovano unite in una miniatura del secolo XVI, della scuola di Rouen¹⁴. Divisa in due riquadri, la miniatura riporta nel riquadro più grande di sinistra i due amanti che vengono sorpresi a letto da Gianciotto; nel riquadro di destra, circa la metà del primo, come se le ridotte dimensioni – che suggeriscono una distanza spaziale - rimandassero a una lontananza temporale, i due amanti si baciano.

Tra le prime opere che rappresentano i due amanti mentre si baciano, sono da ricordare due artisti d'ambiente romano¹⁵ Giuseppe Cades (1790 circa) e Felice Giani (1810), e Johann Heinrich Füssli (1808); a loro faranno seguito William Dyce (1845); Dante Gabriel Rossetti (1855), Francesco Scaramuzza (1859)¹⁶. Il tema, di fatto atemporale, permette una varietà di costumi e di ambienti, con esiti, quasi sempre, di maniera. Fa eccezione la scultura di Auguste Rodin, *Il bacio* (1888)¹⁷, inizialmente intitolata *Francesca da Rimini*, in cui le due figure, distaccate fra loro, sono colte nel momento che precede il contatto delle labbra, in una tensione che non conosce alcuna forma di cedimento e di abbandono.

La modalità più diffusa è però, come dicevamo, quella che prevede il momento del bacio coincidente con la scoperta del tradimento da parte di Gianciotto: questi è sempre ritratto di lato, mentre spia, nascosto da un muro o da una tenda, e collocato di volta in volta sulla sinistra o sulla destra dell'immagine. Tra i primi, in età moderna, Johann Füssli (1786) e John Flaxmann (1793),

¹¹ Ricordiamo, tra gli altri, Gaetano Previati (1901), Boccioni (1908-9), Pietro Canonica (1912), Aligi Sassu (1981- 86).

¹² Ricordiamo che i testi con la storia di Lancillotto e Ginevra vengono proibiti da Innocenzo III nel 1313.

¹³ Per questo modello è potente la suggestione di opere letterarie: fra queste, in particolare, della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico (1815) e, memoria non lontana, proprio la *Parisina* (Malatesta) di George Byron (1816).

¹⁴ Ms. 2581, fol. 75, Österreichische Nationalbibliothek, Vienna.

¹⁵ Entrambi influenzati da Michelangelo e vicini al Neoclassicismo

¹⁶ Da segnalare nel XX secolo, tra gli altri, *Il bacio* di Jenne (1910); la scultura di Alba Gonzales (1993), che coglie il momento che immediatamente segue il bacio, con l'abbandono della lettura. Recentissimo il *Paolo e Francesca* di Luca Guglielmo (2007-08);

¹⁷ Rodin ne fa una prima versione in creta nel 1886, seguiranno altre versioni sia in marmo che in bronzo. Della più nota, in marmo bianco, esistono due copie: una alla Tate Gallery di Londra, un'altra al Museo Rodin di Parigi.

cui fanno seguito Michele Sangiorgi (1805), Joseph Anton Koch (1805 – 1810), Felice Giani (1800-1813), Marie Philippe Coupen de La Couperie (1812), Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814)¹⁸, Clemente Alberti (1828).

Più rare le rappresentazioni della loro morte: tra queste forse la più nota è la *Morte di Paolo e Francesca* di André Cabanel (1870) con Gianciotto dietro la tenda che spia (suggerimento di Ingres). Composizione sapiente, dai dettagli curati, si inserisce nella tradizione delle opere precedenti, che vuole che l'uccisione avvenga nel momento del primo bacio, come conferma il libro caduto dalle mani di Francesca¹⁹.

1. *Il punto di vista extradiegetico. Lo sguardo del commentatore*

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

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

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

Ad que dicit etiam quod precipue inducti sunt propter lecturam cuiusdam libri de gestis illorum de tabula rotunda in parte illa ubi legitur quod Galeoctus amore Lancialocti fecit quod quedam dama de Maloaut, proca dicti Galeocti, conduxit reginam Genevram ad quoddam viridarium, ubi breviter secrete dictus Lancialoctus, eius procus, *osculatus est eam*, unde dicit dicta umbra dicte domine Francisce hic ultimo quod, sicut Galeotus predictus fuit mediator ibi *ad tale osculum*, ita ille liber et qui eum scripsit, idest composuit, fuit seu fuerunt causa *ad eorum osculum* a quibus talibus libris legendis ostendit etiam hic auctor debere homines se abstinere predicta de causa. [Alighieri P. 1978, 117]

A partire da Boccaccio, diventa centrale il processo di condanna o assoluzione morale di Francesca: mentre il loro giudizio è comprensivo, e, al fondo, assolutorio, un Benvenuto da Imola definisce Francesca una meretrice; Francesco di Bartolo da Buti scrive che "l'opportunità fanno l'uomo ladro e la donna disonesta." E si barcamena fra la comprensione e la condanna; il veneziano Jacopo Gradonigo (1389- 399), riprende il commento di Jacopo della Lana, il giudizio su Francesca del Buti e liquida rapidamente l'episodio definendolo una "novelletta": "Tocha quiui Dante una novelletta la quale fue in arimino in cotesto modo".

¹⁸ Ebbe grande diffusione la litografia che Didier ricavò dal quadro nel 1847.

¹⁹ La scena della morte dei due amanti è già presente in un disegno del ms. L. III. 17 della Biblioteca Nazionale di Torino. E' la prima volta in cui la scena dei due amanti uccisi è rappresentata insieme a quella del bacio. Il disegno, segnalato per la prima volta da Alfred Bassermann nel 1808, è stato accuratamente descritto da Lorenzo Renzi 2007, 194-198.

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

(...) quasi senza alcuno sospetto insieme cominciarono ad usare. Della qual cosa avvedutosi un singolare servidore di Gianni, andò a lui e raccontògli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di fargliele toccare e vedere. Di che Gianni fieramente turbato, occultamente tornò a Rimini e da questo cotale, avendo veduto Polo entrare nella camera di madonna Francesca, fu in quel punto menato all'uscio della detta camera, nella quale non potendo entrare, ché serrata era dentro, chiamò di forza la donna e diè di petto nell'uscio. Per che da madonna Francesca e da Polo conosciuto, credendo Polo, per fuggire subitamente per una cateratta, per la quale di quella camera si scendea in un'altra, o in tutto o in parte potere ricoprire il fallo suo, si gittò per quelli cateratta, dicendo alla donna che gli andasse ad aprire. Ma non avvenne come avvisato avea, per ciò che, gittandosi giù, s'appiccò una falda d'un coretto, il quale egli avea indosso, ad un ferro, il quale ad un legno di quella cateratta era; per che, avendo già la donna aperto a Gianni, credendosi ella, per lo non esservi trovato Polo, scusare, ed entrato Gianni dentro, incontanente s'accorse Polo esser ritenuto per la falda del coretto; e con uno stocco in mano correndo là per ucciderlo, e la donna, accorgendosene, acciò che quello non avvenisse, corse oltre presta e misesi in mezzo tra Polo e Gianni, il quale avea già alzato il braccio con lo stocco in mano e tutto si gravava sopra il colpo: avvenne quello che egli non avrebbe voluto, cioè che prima passò lo stocco il petto della donna che egli agiugnesse a Polo. Per lo quale accidente turbato Gianni, sì come colui che più che se medesimo amava la donna, ritratto lo stocco, da capo ferì Polo e ucciselo: e così amenduni lasciatogli morti, subitamente si partì e tornossi all'ufficio suo. Furono poi li due amanti con molte lacrime la mattina seguente sepelliti e in una medesima sepoltura.²⁰

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

E così vuol questa donna dire che quello libro, il quale leggevano Polo ed ella, quello officio adoperasse tra lor due che adoperò Galeotto tra Lancialotto e la reina Ginevra; e quel medesimo dice essere stato colui che lo scrisse, per ciò che, se scritto non l'avesse, non ne potrebbe esser seguito quello che ne seguì.²¹

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

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

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

Nel Quattrocento, fra giudizi incerti²², spicca quello di Cristoforo Landino, che li condanna senza remissione.

Noi diciamo animo gentile quello che è humano, affabile, clemente, benigno, gratioso, cupido di compiacere, alieno dall'opposito; el quale si dilecta di chose belle e ben composte, et ha in horrore ogni crudeltà et efferità, le quali tutte chose dimostrano quello da natura essere disposto ad amare(...). Molte chose et degne di essere intese mi restano dell'amore, ma perché sono divine et proprie del vero amore, non

²⁰ Commento ai vv. 97-99.

²¹ Commento al v. 137.

²² Nel Cinquecento Giovanni Bertoldi, Guiniforte Barzizza (1440), Talice di Ricaldone (1474) continuano a insistere sulla qualità morale dei personaggi.

quadrano in questo luogo dove si tracta dell'amor lascivo, el quale tanto degenera et traligna dal vero amore che gli diventa contrario.²³

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

Nel XVI secolo continua l'alternanza fra condanna e assoluzione: Alessandro Vellutello mostra compassione; Gian Battista Gelli sostiene che Francesca è così accecata dalla passione che chiama traditore il marito, mentre a tradirlo è stata lei; Gabriele Trifon, Bernardino Daniello e Ludovico Castelvetro (1570)²⁴ riprendono sostanzialmente la storia. Chi si discosta, con squisita sensibilità di poeta, è Torquato Tasso, che sottolinea la compassione che muove il lettore: "Nota che i peccati d'amore benché gravissimi, non solo trovano compassione tale, che è atta a far tramortire."

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

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

L'accortissimo Dante ha voluto fare in certo modo una ingegnosa ed implicita scusa della misera coppia col far precedere la sua comparsa da una folla di donne illustri, e di famosi eroi, prede tutti di Amore; quasi volesse far pensare al lettore: Se il grande Achille, che avea vinti mille campioni, fu vinto egli stesso, quando *alfine con Amor combatteo*; se Paris e Tristano, malgrado che fossero fortissimi tra i forti; se Semiramide, quantunque guerriera; se Didone, benchè castissima, non hanno saputo resistere a questa fatal passione, qual meraviglia che l'affettuoso Paolo e la tenera Francesca abbiano ceduto per essi?²⁵

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

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

Non erano determinati per precedente risoluzione, e premeditato disegno; ma fu impulso di violento amore, sino allora represso, quello che in un punto li vinse. *Che pittura ne' due primi versi!* Lettore, fa il comento da te.²⁶

Quel disiato riso *pinge una bocca ridente*, i cui baci son avidamente bramati: quel cotanto amante fa la scusa di Paolo, che non fu più forte di cotanto eroe; quel verso "Questi che mai da me non fia diviso", ha qualche cosa di consolante pei due sventurati; e l'altro "La bocca mi baciò tutto tremante" è *da gran pittore* ed osservatore della natura; è da chi avea dovuto trovarsi in simil caso anch'esso, onde nasceva quella tanta pietà, que' sì forti rimorsi, e quel soppresso discorso.²⁷

Pietà, commozione, rimorsi, consolazione, desiderio: il repertorio romantico è al completo. Ed è altresì riconosciuta la straordinaria abilità di Dante nel creare quelle "figure visibili e tangibili" che Goethe teorizzava dovessero caratterizzare lo Stile alto. Tra queste figure Francesca è quella che, meglio di ogni altra, pare incarnare l'elemento metamorfico che caratterizza, sempre secondo Goethe, le forme viventi [Valéry 1971, 159].

²³ Commento ai vv. 100-106.

²⁴ Questa maggioranza di dolore si truova nel ricordarsi della felicità quando la somma felicità è stata cagione dell'infima miseria, e dipende quella da questa, sì come fu l'amoroso diletto de' due cognati, che si convertì in dispiacere e fu cagione di questa miseria.²⁴

²⁵ Commento a *Inferno* 5.79-81. Il commento è composto fra il 1826 e il 1827.

²⁶ Ivi, vv. 130-132.

²⁷ Ivi, vv. 133-136.

Con una corrispondenza non ignorabile fra lettura (anche critica) del testo e rappresentazione iconografica, ella si trasforma in elegante narratrice, in adultera da condannare, in emozionante affabulatrice, in lettrice di corte, in incarnazione della passione amorosa al di fuori del tempo e dello spazio. Non è donna “gentile”, si leggeva in alcuni commenti del Trecento: ma il giudizio muta nell’età romantica e viene definitivamente stabilito, poco dopo la metà del secolo, da Francesco De Sanctis: “Francesca serba inviolate le qualità essenziali dell’essere femminile, la purezza, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza dei sentimenti”. Francesca “la prima donna del mondo moderno” è colei il cui peccato “non si cancella più, diviene l’Eternità”.²⁸ Non solo l’attività della mente e dello spirito “eternano” l’uomo, come insegnava Brunetto, ma anche l’intensità della passione.

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

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



Giacomo Gradenigo, *Paolo e Francesca* (codice membranaceo. 1392-94)
Biblioteca Gambalunga, Rimini

²⁸ Vedi *Lezione Ventesima. Francesca da Rimini e Francesca da Rimini* in De Sanctis 1955, 205-215, 633-650. La lezione su Francesca è del 1854; il saggio del 1868.



Priamo della Quercia, *V canto dell'Inferno* (codice membranaceo, 1444-1450).
Yates Thompson Collection, British Library, London.
Il codice era di proprietà di Alfonso V d' Aragona.



Ary Scheffer, *Francesca da Rimini* (1855)
Musée du Louvre – Paris



A. Feuerbach, *Paolo e Francesca*, 1864
Shack - Galerie, Monaco



Alexander Cabanel, *The death of Paolo e Francesca* (1870)
Musée d'Orsay

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 2008, *Dante e la fabbrica della Commedia*, Ravenna: Longo
- Alighieri P. 1978, *Il "Commentarium" di Pietro Alighieri*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Calzona A. - Campani R. - Mussini M. 2007 (cur.), *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, Milano
- Ciccia C. 2005, *Dante nelle arti figurative*, Catania: Cres.
- De Sanctis F. 1955, *Lezioni e saggi su Dante* (a cura di Romagnoli S., Torino: Einaudi.
- Franzini E. 2007, *L'altra ragione. Sensibilità, immaginazione e forma artistica*, Milano: Il Castoro.
- Locella G. 1901, *Dante nell' arte tedesca*, Milano: Hoepli.
- Matteini N. 1965, *Francesca da Rimini: storia, mito, arte*, Bologna: Cappelli.
- Meneghetti M.L. 1992, *Il pubblico dei trovatori*, Torino: Einaudi.
- Renzi L. 2007, *Le conseguenze di un bacio*, Bologna: Il Mulino.
- Rossetti G. 1827, *La divina Commedia di dante Alighieri con commento analitico di gabriele Rossetti*, London: John Murray
- Valéry P. 1971, *Varietà* (a cura di Agosti S.), Milano: Rizzoli.
- Zorzi Kasninski – Pératé A., Perrini G., De Bonnot J. 1971 (cur.), *La divine Comédie de Dante Alighieri, contenant al série complete des dessins exécutés à la pointe de plomb et d'argent par Sandro Botticelli peintre Florentis*, Paris

