

2.7. Due amanti infilzati in una sola spada nella Milano del 1887
di Flavio Fergonzi



fig. 1 Gaetano Previati, Paolo e Francesca, 1887 →



fig. 2 Ary Scheffer, Le anime di Paolo e Francesca appaiono a Dante e a Virgilio, 1835 →



fig. 3 Gaetano Previati, Paolo e Francesca, 1909 →



fig. 4 Jean-Dominique Ingres, Paolo e Francesca, 1814 →



fig. 5 Gaetano Previati, Cesare Borgia a Capua, 1880 →



fig. 6 Gaetano Previati, Fumatrici di haschisch, 1887 →



fig. 7 Alexandre Cabanel, Paolo e Francesca, 1870 →



fig. 8 Francesco Hayez, Bacio, 1859 →

Categorie

Gallerie

Questa pagina fa parte di:

- [«Noi leggiavamo...». Fortuna iconografica e rimediazioni visuali dell'episodio di Paolo e Francesca fra XIX e XXI secolo →](#)

Un pittore italiano che, negli avanzati anni Ottanta dell'Ottocento, si proponga di dipingere un quadro su un tema dantesco, e dei più abusati, quale vantaggio ha su un suo collega di venti o trenta anni prima alle prese con lo stesso tema? Credo che questa sia una buona domanda per cominciare a interrogare il *Paolo e Francesca* di Gaetano Previati [fig. 1].

L'opera, inviata dall'artista alla Esposizione Permanente di Milano nel 1887 (una scelta sotto tono: c'era piuttosto da aspettarsi da lui l'invio di un quadro così importante alla coeva Esposizione Internazionale di Venezia, magari appeso accanto alle scandalose *Fumatrici di haschisch*), venne subito letta dai contemporanei come un episodio di rottura nella iconografia pittorica della *Commedia*. Le due recensioni maggiori di cui fu oggetto insistevano proprio su questo punto. Giuseppe Mongeri si diceva stupito e insieme ammirato per il coraggio dimostrato dall'artista nell'innovare un tema «pesto e ripesto, e servito in tutte le sue salse da oltre mezzo secolo» attraverso l'inaudita invenzione «dei due infelici amanti trafitti, l'uno nell'altro, dalla stessa spada, così doppiamente omicida, con un colpo solo» (Mongeri 1887). L'abituale cauto Alfredo Melani ammetteva di essere rimasto stregato, quasi suo malgrado, dalla straniante ambientazione

contemporanea e da una regia luminosa che sottolineava la sovrapposibilità tra l'estasi della passione amorosa e l'orrore della morte (Melani 1887): un cortocircuito che nessuno, a Milano, chiamava ancora 'decadente'. Se non veniva in aiuto il titolo non era così immediato associare il contenuto del quadro all'episodio conclusivo del V canto dell'*Inferno*: non c'è infatti traccia dell'omicida Gianciotto e neanche del libro galeotto la cui lettura condusse al primo bacio tra Paolo Malatesta e Francesca da Rimini; c'è invece, e di grandezza insolita, un letto senza età e senza fronzoli che allude all'amplesso prossimo. Basta sfogliare le pagine di cronaca della *Perseveranza* o del *Corriere della Sera* degli stessi anni per trovare trafiletti dove le vicende di amanti uccisi o suicidi sono date in pasto con crudele realismo ai lettori. Le ambientazioni che vengono raccontate in queste cronache sono sempre interni urbani, cupi e sinistramente peccaminosi, non troppo diversi da quelli del quadro di Previati: gli eccessi della bohème contaminano in modo preoccupante le abitudini della borghesia; solo che per amore si uccide, o ci si uccide, nella Milano del 1887, con la rivoltella o con il veleno, non con la spada.

Torniamo alla domanda iniziale. Nel genere ormai affermato del quadro di soggetto dantesco il vantaggio che ha un pittore italiano dell'avanzato nono decennio (e specie se è un pittore inquieto e sperimentale come Previati) su uno degli anni Cinquanta o Sessanta dell'Ottocento sta tutto nel rinnovato rapporto che egli istituisce tra la fonte letteraria e la sua trascrizione visiva.

C'è stata di mezzo, per questo, la decisiva crisi del quadro di storia. Nel quadro di romanticismo storico, specie se di fonte letteraria, esisteva sempre un legame, diretto e ben percepibile, tra il soggetto raffigurato e i valori che questo soggetto veicolava nel presente. Un soggetto dantesco, quale che fosse, era inseparabile dal complesso di significati politici e culturali che nell'Ottocento a Dante venivano associati: una identità nazionale da rivendicare; una spiritualità da intendere soprattutto come collante civile; la sottolineatura dell'eroismo di chi, come il poeta, aveva alzato la sua voce contro i mali del proprio tempo; il valore esemplare, positivo o negativo che fosse, dei personaggi raffigurati. Il linguaggio pittorico si poneva al servizio della trasmissione di questi valori. Una paziente ancorché antistorica archeologia medievale saturava il quadro di informazioni visive: arredi, costumi, atteggiamenti dall'inconfondibile sapore due o trecentesco erano una garanzia di fedeltà al dettato della *Commedia*, e, insieme, una dichiarazione di fede di italianità.

La crisi del romanticismo storico scoppiata negli anni Sessanta consente, a chi ne sa approfittare, innovazioni inaudite entro l'opera pittorica di ispirazione letteraria. Il reale può ora irrompere nel quadro, e con tutto il suo sapore acre. E il tema dantesco può essere usato come pretesto per parlare del presente non più in codice ma in modo diretto. Per l'episodio di Paolo e Francesca questo passaggio tocca, in pittura, anche le scelte iconografiche, e costringe i pittori a decisivi ripensamenti.

La raffigurazione del dialogo tra Dante accompagnato da Virgilio e gli amanti che fluttuano nell'aere perso dell'*Inferno* presenta in pittura troppi rischi di incoerenza compositiva e diventa difficilmente praticabile. Soltanto uno stilizzato purismo ormai datato (quello de *Le anime di Paolo e Francesca appaiono a Dante e a Virgilio* di Ary Scheffer, 1835) poteva trovare un punto di equilibrio tra i due gruppi in scena, uno stante, l'altro in volo e senza peso [fig. 2]. Bisogna attendere il pieno clima simbolista perché questo soggetto possa tornare in auge, e con la significativa

soppressione della presenza di Dante personaggio-poeta: lo stesso Previati ci si misurerà con un grande quadro del 1909, *Paolo e Francesca* [fig. 3], smaterializzando i corpi e riducendoli a un puro ritmo spiraliforme (Mazzocca 1999).

La messa in scena pittorica del racconto di Francesca con la lettura, il bacio e poi l'omicidio dei due amanti presenta invece pericoli opposti. Il carattere medievale dell'ambientazione rischia di schiacciare i contenuti romantici e tragici dell'episodio: il fortunatissimo precedente (1814) del *Paolo e Francesca* di Jean-Dominique Ingres [fig. 4] ha confinato il finale del V canto dell'*Inferno* nel campo ideologicamente disimpegnato dell'*art pour l'art*.

Ma alcuni modelli internazionali, negli anni Ottanta, cominciano a offrire vie d'uscita inaspettate a questa *impasse*. Vanno tutti nella direzione di una sottolineatura dei contenuti tragici, moderni, dell'episodio dantesco. Vale la pena ricordarne almeno due.

Per chi, come Previati, era un lettore attento dei fascicoli della rivista francese *L'Art*, i disegni di Rodin per la *Porte de l'Enfer* lì pubblicati per la prima volta nel 1883 (Dargenty 1883) potevano spingere a depurare la rappresentazione dell'*Inferno* dantesco dai contenuti troppo letterali. Tutte le figure rodiniane della *Porte* sono dominate da una dolorosa angoscia: la cantica dantesca è per lo scultore francese il pretesto per rappresentare il dolore fisico, la disperazione morale, la condanna a un eros senza riposo che sono condizioni peculiari dell'umanità moderna. C'era, poi, il dilagare della moda preraffaellita: che, nell'Italia degli anni Ottanta, non era ancora stabilmente collocata entro coordinate critiche precise. Le eroine in deliquio di Dante Gabriel Rossetti potevano essere così tolte dai loro contesti originari, moraleggianti e spiritualisti, ed essere rideclinate in un clima sensuale e peccaminoso: Francesca riversa, dal volto sorpreso dalla morte nell'estasi e dai lunghi capelli rossi abbandonati sul letto è, nel quadro di Previati, un evidente prelievo preraffaellita disinvoltamente rifunzionalizzato.

Ma non bastano Auguste Rodin e Dante Gabriel Rossetti a spiegare la novità dirompente di questo quadro.

Con una intelligenza pittorica inaspettata nel panorama italiano del decennio Previati sa mettere a frutto alcune risorse della lingua pittorica che, proprio in questo piano specifico, lo pongono in dialogo con le più avanzate conquiste della ricerca artistica europea.

La prima risorsa è quella del formato del quadro. Il taglio squilibratamente orizzontale, che allude al 'panorama' e dunque a una visione che espande quella binoculare, era per lo più associato al paesaggio figurato e alla scena storica affollata, preferibilmente di battaglia: lo sguardo dello spettatore veniva accompagnato pazientemente attraverso i momenti narrativi, consequenzialmente svolti. Previati adatta questo formato ad altri generi pittorici: il suo scopo è quello di disattendere le aspettative di chi guarda. In una ambiziosa e anacronistica prova quadro storico del 1880, *Cesare Borgia a Capua*, il grande formato orizzontale era stato sfruttato da Previati come risorsa scenografica [fig. 5]: l'attenzione era inusualmente portata su un unico cruento episodio, le giovani fatte spogliare sotto lo sguardo del Valentino. Nello stesso anno di questo *Paolo e Francesca* il clima intossicato e

onirico delle *Fumatrici di haschisch* [fig. 6] (un quadro senza svolgimento temporale, chiuso a destra dalla ieratica, cerimoniale presenza stante della servente che rifornisce l'harem di panetti di stupefacente) è amplificato dalla larghezza insolita dell'inquadratura: che genera una specie di delirio immersivo, con lo sguardo che si muove lentamente assecondando i gesti torpidi delle fumatrici. Nel *Paolo e Francesca* il formato orizzontale così accentuato è invece il risultato di un ardito *zoom* visivo sui protagonisti. L'artificiosità dell'inquadratura, che riduce al minimo i dettagli dell'ambientazione, serve a richiamare i più arditi temi visivi interni al quadro (la diagonale della spada conficcata nella schiena di Paolo, l'orizzontale dei capelli riversi sul letto di Francesca): è evidente la ricerca di una modernissima unità espressiva. È una risorsa, questa del formato inatteso, che Previati sta mettendo alla prova nella sua grafica più sperimentale: nell'appena successivo ciclo di disegni (1888-1890) che illustrano i *Racconti straordinari* di Edgar Allan Poe gli esasperati tagli orizzontali o verticali ribadiscono l'eccezionalità delle situazioni rappresentate.

L'altra risorsa pittorica moderna cui Previati ricorre nel *Paolo e Francesca* è quella della continua alternanza di sfumato e di dettaglio, di finito e non finito, di parti rese con un fuoco ossessivo e altre tenute fuori fuoco. Lo aiuta, per questo, il momento dell'episodio dantesco da lui prescelto: la morte dei due amanti, il silenzio che circonda i due corpi, la rinuncia alla rappresentazione dell'idillio e dell'uccisore. Il confronto con il più recente e celebrato modello di riferimento per la rappresentazione dei due amanti morti può essere di qualche utilità. Nel *Paolo e Francesca* di Alexandre Cabanel, esposto con enorme successo al Salon parigino del 1870, si vedeva sulla destra Gianciotto che contemplava il risultato della sua azione; e l'attenzione del pittore era tutta concentrata sui particolari dell'ambientazione e sulla disposizione sapientemente accademica dei due cadaveri [fig. 7]. Nel quadro di Previati lo spettatore è accompagnato davanti alla scena che appare ai suoi occhi all'improvviso come se qualcuno avesse aperto una porta. L'occhio che guarda mette a fuoco progressivamente la visione: il pittore ha saputo oscillare dai rari dettagli di grafismo quasi urticante (la nuca di Paolo, resa con sconcertante realismo fisico) alle vaste superfici indeterminate sature di colore (la giubba nera di Paolo, la coperta di broccato dorato).

L'invenzione del vestito di stoffa argentea che avvolge Francesca si spiega per ragioni tutte pittoriche. L'accordo cromatico con il broccato dorato della coperta è soprattutto una esibizione di bravura: Previati armonizza due superfici riflettenti (dunque luminosamente sovraesposte) di colori-non colori, l'argento e l'oro, come in una specie di Savoldo moltiplicato nella difficoltà. Ma a molti dei milanesi che nel settembre del 1887 visitarono l'Esposizione Permanente nei locali di Brera non dovette sfuggire la relazione di questo vestito con un precedente inaspettato. Un'altra innamorata era apparsa qualche decennio prima sulla scena pittorica cittadina inguainata in una identica stoffa: era la 'Giulietta vestita di latta' (ruba la bella espressione a Carlo Carrà: Carrà 1919, p. 281) del *Bacio* di Hayez [fig. 8], un quadro che era stato letto, quando venne esposto per la prima volta nel 1859, come una allegoria della partenza di un giovane combattente per l'unità d'Italia. Proprio questa innamorata di Hayez era ritornata stabilmente nei locali della Pinacoteca di Brera nel 1886 (un anno prima, dunque, del nostro *Paolo e Francesca*) attraverso il legato del conte Alfonso Maria Visconti: Previati può dunque avere studiato il quadro con agio. Svuotare la 'Giulietta' del *Bacio* hayeziano del suo significato civile e patriottico e recuperarla per la sua sensualità cromatica la dice lunga

sull'atteggiamento di Previati verso le fonti: per lui letteratura e pittura del passato erano soprattutto bacini di invenzioni cui disinvoltamente accedere per mettere in scena passioni e sensibilità della contemporaneità più avanzata.

Bibliografia

C. Carrà, *Pittura metafisica*, Firenze, Vallecchi, 1919

G. Dargenty, 'Le Salon National', *L'Art*, XXXV, 1883, pp. 32-40

A. Melani, 'Alla Permanente. Esposizione di Belle Arti', *Conversazioni della Domenica*, 26 giugno 1887

F. Mazzocca, 'Paolo e Francesca', in *Gaetano Previati 1852-1920*, catalogo della mostra a cura dello stesso, Milano, Electa, 1999, p. 120

G. Mongeri, 'Società per le Belle Arti. Esposizione annuale del 1887', *La Perseveranza*, 22 maggio 1887