

COSTANTINO MAEDER

FRANCESCA DA RIMINI DA DANTE A ZANDONAI.  
ALCUNE OSSERVAZIONI SU UNA  
METANARRAZIONE OTTOCENTESCA

ABSTRACT - There are certain stories that have sharply marked the collective imagination of entire periods and among the most important for the modern world we find the Expulsion from Paradise, the myths of Faust and Don Juan, and the story of Griselda. But in the XIX<sup>th</sup> and early XX<sup>th</sup> centuries, we also find Francesca da Rimini whose story, made famous in the western world by Dante in his *Inferno*, is proposed again and again in countless variations. The tragedy by D'Annunzio and the libretto by Tito Ricordi are set against a complex network of intertextual references. The stage versions of *Francesca da Rimini* were very popular from the very beginning: in the XIX<sup>th</sup> century the tragedy by Pellico (1818) starts a long series of works on the same subject. Following this, there are many operas, mostly based on Felice Romani's libretto: Feliciano Strepponi (1823), Paolo Carlini (1825), Saverio Mercadante (1828), Antonio Tamburini (1836). Later, Sergej Rachmaninoff (1906), Luigi Mancinelli (1907), Emil Ábrányi (1912), Franco Leoni (1914), George Henry Boker (1853), Jan Neruda (1860), Francis Marion Crawford (1902), Stephen Phillips (1902) or Giovanni Alfredo Cesareo (1906, with a preface by Pirandello) write tragedies. And naturally, there are versions in prose, such as the novel by Epaminonda Provaglio or that by Ernst von Wildenbruch (1897). There are also many visual works, for instance those by Ary Scheffer (1835 and 1855), Gustave Doré (1857) or Auguste Rodin (1888) as well as symphonic poems such as those by Pëtr Il'ich Tchajkovsky (1876), Arthur Foote (1890), Antonio Bazzini (1889). This succinct list shows that *Francesca da Rimini* somehow mirrors questions which deeply affected the XIX<sup>th</sup> and early XX<sup>th</sup> centuries. D'Annunzio and Ricordi play around with cultural memory, not only making use of Dante, but also taking on a controversial stance when faced with the many cultural references so well-known throughout the western world. Ricordi and D'Annunzio work with what is today called politextuality in *Francesca da Rimini* and their two versions are of particular interest as they are almost the last revivals of *Francesca da Rimini*. But, as with the myth of Griselda, which had been the inspiration for so many works, and had achieved such great popularity in the XIX<sup>th</sup> and early XX<sup>th</sup> centuries in the west, the general public gradually lost interest in Francesca after the work by Zandonai.

## 1. INTRODUZIONE

Quando Gabriele D'Annunzio compose la sua *Francesca da Rimini* e Tito Ricordi poi la ridusse a libretto per Zandonai (1914)<sup>1</sup>, la storia dei due amanti era talmente diffusa in tutto l'occidente che in realtà tale scelta ossessiva può stupire un lettore di oggi. La tragedia suscitò un *succès de scandale* il 9 dicembre del 1901<sup>2</sup>, anche se fu un fallimento finanziario, soprattutto per la Duse<sup>3</sup>. L'opera di Zandonai fu accolta con entusiasmo sia in Italia, sia all'estero. Il testo di D'Annunzio riscosse un successo di stampa non insignificante: sulla copertina dell'edizione de *I Malatesti*<sup>4</sup> del 1903 – la trilogia che apre con *Francesca da Rimini*, seguita da *Parisina* e *Sigismondo Malatesta* – si indica che furono vendute già 26 mila copie, solo due anni dopo la prima della tragedia. Nel 1907 James Stuart Blackton filmò *The Two Brothers*, basato sul testo di D'Annunzio<sup>5</sup>.

Le due versioni della *Francesca*, la tragedia di D'Annunzio e l'opera di D'Annunzio, Ricordi e Zandonai vanno studiate come punti d'arrivo di un lungo percorso letterario e culturale complesso e stupefacente, talvolta irritante, che inizia a cavallo tra Sette e Ottocento<sup>6</sup>. Conoscendo le appro-

<sup>1</sup> Tito Ricordi non si riappropria, detto in senso lato, di D'Annunzio, ma usa essenzialmente le forbici, mantenendo dunque i costituenti discorsivi, stilistici, l'impianto di D'Annunzio, senza modificarne il testo, come avviene ancora nell'Ottocento quando i libretti devono suddividere il testo poeticamente nelle varie sezioni che compongono una *scena e aria* (cioè recitativo, tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta, ecc.). La sua *Francesca* si avvicina a quello che è chiamato *Literaturopoper*, cioè un'opera che si basa su un testo letterario senza alterarlo.

<sup>2</sup> Cfr. DONALD L. HOFFMAN, *Isotta da Rimini: Gabriele D'Annunzio's use of the Tristan legend in his 'Francesca da Rimini'*, «Quondam Et Futurus», vol. 2, n. 3, 1992, p. 45.

<sup>3</sup> LUCIA RE, *D'Annunzio, Duse, Wilde, Bernhardt: il rapporto autore/attrice fra decadentismo e modernità*, «MLN», 117(1), gennaio 2002, p. 149. D'Annunzio aveva fatto spendere alla Duse 400.000 lire per poter creare una messinscena storicamente verosimile (PETER LEVINE, *Reforming the Humanities. Literature and Ethics from Dante through Modern Times*, Palgrave MacMillan, New York 2009, pp. 133-134).

<sup>4</sup> GABRIELE D'ANNUNZIO, *I Malatesti*, Treves, Milano 1903.

<sup>5</sup> Nel 1910 Blackton rifece una *Francesca* (con gli stessi attori), ma seguendo il testo di George Henry Boker (GIULIANA NUvoli e MAURIZIO REGOSA, *Storie Ricreate: Dall'opera Letteraria al Film*, Torino, UTET Università, 1998, p. 332), mentre nel 1908 Mario Marais produsse in Italia un'altra *Francesca da Rimini* per il cinema. Cfr. TABEA KRETSCHMANN, *Höllmaschine/Wunschapparat: Analysen ausgewählter Neubearbeitungen von Dantes Divina Commedia*, Transcript Verlag, Bielefeld 2012, p. 166. Seguiranno poi *Francesche* di Ugo Falena (1912), Mario Volpe e Carlo Dabbani (1922), Aldo de Benedetti (1926) e infine Raffaele Materazzo (1950).

<sup>6</sup> Cfr. nota 16.

priazioni<sup>7</sup> precedenti, spesso ignorate oggi, e dopo un'analisi approfondita dei due testi, nonostante molti pregiudizi di carattere etico ed estetico a proposito dei manierismi del pescarese, si costata che *Francesca da Rimini* è un capolavoro, dalla concezione geniale, accattivante e complessa, dove proprio l'apparente leziosità e il preziosismo lessicale e spettacolare sono funzionali e necessari all'economia del testo. A proposito di Zandonai e dell'opera Adriana Guarnieri sottolinea che l'operazione di appropriazione è riuscita:

[S]i tratta in entrambi i casi [*Fedra* di Pizzetti e *Francesca da Rimini*] di organismi globali ben articolati e omogenei, dove musica testo scena e vocalità collaborano alla pari. Nel rapporto tra libretto (o dramma) e musica non c'è incomprendimento né dislivello, come avviene invece, in modi diversi, in altre formulazioni musicali della teatralità dannunziana, originale o adattata<sup>8</sup>.

La storia di Paolo e Francesca non è più produttiva oggi, cioè non si rigenera con sempre nuove occorrenze, tranne qualche sparsa ripresa occasionale. Ma ai tempi di D'Annunzio Francesca era onnipresente, a livello popolare e non solo, così come oggidi zombie, licantropi o vampiri popolano la narrativa (soprattutto la Young Adult Fiction), le produzioni televisive e il cinema. Che cosa avrà interessato i lettori, gli spettatori e gli autori europei a tal punto da relegare in secondo piano altre storie simili come *Tristano e Isotta*<sup>9</sup>? Allo stato attuale della ricerca, anche filologica<sup>10</sup>,

<sup>7</sup> Esistono molti termini poco efficaci e trasparenti per parlare di un fenomeno fondamentale in campo letterario. Spesso si parla di adattamenti, di trasposizioni o di riduzioni. Altri preferiscono parlare di transcodifica o di traduzione intersemiotica. In tutti questi termini traspare l'idea che la fonte va imitata e salvata. In altre parole tali termini implicano il concetto di *fedeltà*, oggi rifiutato dalle teorie dell'adattamento. Termini come transcodifica intersemiotica, inoltre, sembrano indicare che il passaggio dalla prosa al libretto d'opera, a mo' d'esempio, è solo una questione di traduzione. In realtà sappiamo tutti che non è possibile trasportare un testo in modo fedele da un genere all'altro. Il termine *di-s-crittura* rende meglio la complessità del fenomeno. Chi scrive rinvia sì all'ipotesto («di-» nel senso di doppio), ma nel contempo lo trasforma, lo cambia, lo può addirittura *negare* («dis-» di distruggere). Appropriazione probabilmente è un termine più efficace ed evocatore: chi si appropria di un testo, lo cambia, lo fa suo.

<sup>8</sup> ADRIANA GUARNIERI, *Musica e letteratura in Italia tra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano 2000, pp. 235-236.

<sup>9</sup> Cfr. HOFFMAN, *op. cit.*, a proposito dell'influsso del mito di Isotta in D'Annunzio.

<sup>10</sup> A livello di ecdotica e ricostruzione, l'Ottocento, rispetto al Medioevo e il Rinascimento, è stato negletto: molti repertori in linea consentono almeno di accedere a innumerevoli pubblicazioni dell'Ottocento irrimediabilmente fino a poco tempo fa, ma rimane tuttora difficile avere una visione complessiva della letteratura (e cultura)

è difficile rispondere in modo scientificamente valido a questa domanda retorica, ma come ipotesi iniziali, legittimate da prime impressioni di lettura, si possono annoverare i punti seguenti:

- a) la presunta storicità (e veridicità) dell'episodio è percepita come un valore aggiunto rispetto a storie mitiche simili che rinviano alla passione, al tradimento, all'amore, alla morte e alla forza manipolativa dell'arte, come *Tristano e Isotta* (non a caso citati nella *Francesca*), le cui origini si perdono nella notte dei tempi;
- b) l'apparente ingiustizia della punizione divina che contrasta con visioni umanistiche e cristiane coeve richiede un riesame dell'episodio;
- c) l'innocenza perseguitata (nella maggioranza delle versioni *Francesca* è – tecnicamente – innocente, cioè non ha commesso adulterio fisicamente) è un problema sempre più discusso nell'Ottocento;
- d) la posizione della donna, sottomessa al sistema patriarcale ed incapace di realizzarsi, cioè di vivere i propri desideri<sup>11</sup>, comincia ad essere sentita come ingiusta;
- e) l'ineluttabilità del proprio destino (e questo riguarda anche gli uomini, e non solo il mondo femminile), l'essere *fremdbestimmt* e eterodiretti, preoccupano sempre di più gli scrittori e il pubblico del Romanticismo;
- f) l'ingiustizia religiosa e sociale intrinseca che contraddistingue la vita quotidiana di tutti gli individui esige una disamina (anche iconoclasta) della cultura e della società coeva;
- g) il matrimonio, nelle classi altoborghesi (e non solo), è tuttora essenzialmente un contratto economico.

Questi punti determinano gran parte delle appropriazioni di *Paolo e Francesca*. Si nota come la ricerca della verità, ad esempio a livello lessicale ma anche propriamente storico (la lotta fra ghibellini e guelfi, la storia dei Malatesta e dei Polenta), si accentua sempre di più (all'eccezione della mistica *Françoise de Rimini* di Thomas su libretto di Barbier e Carré). Nelle versioni italiane si sovrappongono anche piani parabolici che esigono dal

---

dell'epoca. Basti pensare all'importanza dell'opera per la mediazione culturale, per la disseminazione, e soprattutto per il suo contatto diretto con un vasto pubblico. Solo pochissimi libretti di quel periodo sono oggi diffusi (la stragrande maggioranza delle partiture sono scomparse). Ci si concentra su quelli ormai canonici per Verdi, per Rossini o per Bellini e Donizetti, compositori celebri, ma che costituiscono solo una piccola minoranza fra tutti quelli che hanno prodotto spettacoli all'epoca.

<sup>11</sup> Non è un caso che un altro racconto largamente diffuso all'epoca, sui palcoscenici, in musica e in narrativa, sia la *Griselda*, cfr. pag. XXX.

lettore e dallo spettatore coevo di interpretare le appropriazioni in chiave patriottica e risorgimentale.

Ma la fortuna di Paolo e Francesca è ancora più affascinante ed enigmatica se si nota che in realtà la stragrande maggioranza delle versioni *nega* l'ipotesi di Dante e la sua condanna di Francesca (1255-1285), almeno a un primo livello, optando per la versione romanzata proposta da Giovanni Boccaccio nel suo commento alla *Commedia*.

## 2. METANARRAZIONI

Le righe laconiche di Dante (V, 73-142)<sup>12</sup> su Francesca hanno suscitato un interesse tale nell'Ottocento e nel primo Novecento che si può sostenere rappresenti una delle *metanarrazioni* più importanti, o *métarécit* nei termini di Lyotard<sup>13</sup>, per quell'epoca e per il contesto culturale occidentale. Stephens<sup>14</sup> formula l'ipotesi che preoccupazioni esistenziali di una società trovino immagini e forme simboliche sotto fogge di storie tradizionali di ogni sorta, offrendo un'eredità culturale soggetta al condizionamento sociale e alla modifica attraverso l'interazione di molteplici riappropriazioni, di nuove versioni. Una *grand narrative* si basa su un pre-testo che ogni nuova occorrenza riscrive, riafferma, distrugge, rivede. Secondo la visione di Stephens, una metanarrazione rinvia a una *metaetica* che caratterizza la società. Si può congetturare che la 'stagione delle Francesche' costituisca una sincronia culturale occidentale: Francesca ha dominato per un secolo e mezzo la letteratura europea e americana. Dal palcoscenico al romanzo e alla poesia, dalla pittura alla scultura, dalla musica al cinema, ovunque si ritrova Francesca. Non a caso è molto presente all'opera, genere popolarissimo non solo in Italia. Come mai, nel primo Ottocento, inizia questo straordinario successo per poi scomparire lentamente dopo la prima guerra mondiale? Recentemente un autore francese, Jacques Tournier, ha scritto un romanzo dal carattere biografico<sup>15</sup> e si può anche accennare alla canzone

<sup>12</sup> All'interno dell'economia della *Commedia*, l'episodio di Francesca è lungo, se confrontato con altri, ma rispetto a quello che succede nelle versioni teatrali, così ampliate a livello di fabula, invece non si può che constatare la concisione e la reticenza magistrale di Dante.

<sup>13</sup> JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

<sup>14</sup> JOHN STEPHENS e ROBYN MCCALLUM, *Retelling Stories, Framing Culture. Traditional story and metanarratives in Children's Literature*, Garland, New York 1998, p. 3 e *passim*.

<sup>15</sup> JACQUES TOURNIER, *Francesca de Rimini*, Seuil, Paris 2010.

*Paolo e Francesca* dei New Trolls contenuta in *Ut*, uscito nel 1972. Si tratta però di occorrenze sparse che non rispecchiano lo straordinario successo delle *Francesche* dell'Ottocento e del primo Novecento<sup>16</sup>. L'episodio deve necessariamente aver toccato un tasto particolare presso autori e pubblico, sia quello raffinato e colto, sia quello popolare. Si può addirittura affermare che Dante, nell'Ottocento, è essenzialmente *Francesca da Rimini*, anche se alcune persone colte avevano letto tutta la *Commedia* e certi sapevano recitare alcuni versi a memoria<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Ecco un succinto elenco di *Francesche* liriche e drammatiche. Per le arti figurative un simile elenco non ha senso: in un lavoro di seminario in letteratura, studenti nostri hanno trovato più di 50 quadri e sculture che si ispirano al passaggio di Dante. E si trattava di ricerche superficiali.

Vincenzo Pieracci scrive nel 1791 una *Francesca*, pubblicata a Firenze presso Luchi il 1798. Nel 1801 esce la versione di Edoardo Fabbri. In poesia va ricordato *A Dream, after Reading Dante's Episode of Paolo and Francesca* di John Keats (1819, pubblicato nel 1820). Abbondano i libretti. Felice Romani scrive una *Francesca* nel 1823, per Feliciano Strepponi, Vicenza. Questo libretto riscuoterà un grande successo. Molti compositori se ne serviranno nei decenni successivi: 1825 Carlini per Napoli (1828), Mercadante per Madrid (1829), Massimiliano Quilici per Lucca (1831), Giuseppe Staffa per Napoli. Ecco qui una cernita di altri compositori che hanno proposto delle *Francesche*: Pietro Generali (Paolo Pola, Venezia, 1829), Fournier-Gorre (Livorno, 1832), Francesco Morlacchi (1836, non eseguito), Antonio Tamburini (Rimini, 1836), Emanuele Borgatta (Genova, 1837), Gioacchino Maglioni (Genova, 1840), Eugène Nordal (Linz, 1840), Salvatore Pappalardo (Genova, 1840, non eseguita), Hermann Goetz (completata da Ernst Frank, 1875-77), Antonio Cagnoni (Antonio Ghislanzoni, Torino, 1878), Ambroise Thomas (Jules Barbier et Michel Carré, 1882), Sergej Rachmaninov (Mosca, 1906), Luigi Mancinelli (Bologna, 1907), Emil Ábrányi (1912), Franco Leoni (1914), Primo Riccitelli (su versi di Pellico, 1896-1903).

Ma anche a teatro è molto presente. Così si trova una *Francesca* di Bernardo Bellini nel 1820. Nel 1850 Paul Heyse, primo premio Nobel tedesco (1910) scrive *Francesca von Rimini. Tragödie in fünf Acten*, tre anni più tardi sarà la volta dell'americano George Henry Boker. Ecco una breve cernita di autori di drammi ispirati a Francesca: Jan Neruda (1860), Stephen Phillipps (1902), Francis Marion Crawford (1902, tradotto in francese da Marcel Schwob), Eduard Nápravník (San Pietroburgo, 1902), Nino Berrini (1924). In musica vanno ricordati poemi sinfonici di Čaikovskij (1876), Arthur Foote (1890), Antonio Bazzini (1889), Paul von Klenau (1913), ma anche *Francesca da Rimini* ("Farò come colui che piange e dice") di Gioacchino Rossini, 1848. La lista andrebbe facilmente ampliata. Ma già quest'elenco mostra la capillare diffusione di Paolo e Francesca.

<sup>17</sup> Se diamo un'occhiata al teatro e all'opera lirica, probabilmente i luoghi che principalmente rivelano quello che interessa il grande pubblico, notiamo che vi figurano essenzialmente solo tre figure dantesche: Ugolino, Pia de' Tolomei (l'alter ego di Francesca) e Francesca. E anche in questo caso le riappropriazioni dei primi due sono quasi inesistenti, se confrontati con Francesca. Cfr. in proposito ADRIAN LA SALVIA, *Dantes Göttliche Komödie im Musiktheater, in Europäische Welttheater-Entwürfe im 19. und 20. Jahrhundert*, a cura di Albert Gier, University of Bamberg Press, Bamberg 2001, pp. 253-282.

Non a caso, Fedele Romani afferma nel 1894 che

Avrei potuto intitolare questo breve studio, per ragione dell'argomento principale di esso, anche *Francesca da Rimini*; ma non ò voluto, perché chi sa quanti nel vedere, nelle vetrine dei librai, una pubblicazione con questo titolo, avrebbero fatto un versaccio di nausea e tirato via diritto per la loro strada, borbottando: – Roba vecchia!<sup>18</sup>.

Non meraviglia che D'Annunzio, sempre attento a quello che piace al grande pubblico e lo intriga, presenti anch'egli una *Francesca*.

Queste prime indicazioni additano una lacuna fondamentale negli studi non solo dell'italianistica. La storia della ricezione di *Francesca* è tutta da scoprire, anche perché filologicamente non è stata studiata a fondo:

No literary critic or drama anthologist who has published thus far, in English, has adequately indicated the true popularity of the story, and several have set forth in print statements or implications that should be corrected<sup>19</sup>.

Questo vale per tutto l'Ottocento. Basta leggere il regesto di Farinelli<sup>20</sup> e consultarne l'indice dei nomi per capire come l'Ottocento, complesso ed eccezionalmente ricco, fosse ben diverso da quello che si legge nelle storie della letteratura italiana o della musica italiana moderne. La memoria culturale, tuttora fortemente impregnata di idee risorgimentali, patriottiche e nazionalistiche<sup>21</sup>, continua a condizionare l'immagine odierna dell'Ottocento, dominata dall'idolatria dei grandi nomi e da scelte estetiche precise, ma che non riflette la situazione concreta dell'epoca. Recuperare i testi di quell'epoca, già solo tutta la librettistica, la forma letteraria più importante per la diffusione culturale, permetterebbe di rivedere le idee che oggi abbiamo su questo secolo importante: non è anodino conoscere quali testi e quali autori francesi e tedeschi, a mo' d'esempio, godevano davvero dei favori del pubblico<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> FEDELE ROMANI, *Ombre e corpi. Il secondo cerchio dell' 'Inferno' di Dante. La figura, i movimenti e gli atteggiamenti umani nella Divina commedia e nei Promessi sposi*, Lapi Editore, Città di Castello 1901 [1894], p. XI.

<sup>19</sup> CLAUDE R. FLORY, *Rimini Revisited: The Francesca Theme in Drama*, «Comparative Literature Studies», 13(1), 1976, p. 22.

<sup>20</sup> *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura. Regesto per soggetti dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo ventennio dello Stato unitario, 1860-1880*, a cura di Giuseppe Farinelli, IPL, Milano 1984.

<sup>21</sup> Usiamo il termine di *memoria culturale* come esposto da Astrid Erll, *Towards a Conceptual Foundation of Cultural Memory Studies*, in *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, a cura di A. Erll e A. Nünning, Walter de Gruyter, Berlin, New York 2008, pp. 1-15.

<sup>22</sup> Grazie a repertori online (Google Books, Openlibrary, Gallica.fr, ecc.), si possono



Una metanarrazione rinvia a un *pre-testo* che sta alla base di versioni, racconti, narrazioni, opere e che è espressione di un'ideologia, di un sistema di valori che rimane più o meno identico, al di là della manifestazione discorsiva e narrativa. Una metanarrazione può in quel senso rinviare a *traumi*, cioè a eventi o problemi filosofico-esistenziali che traumatizzano una società e stanno alla base di reazioni culturali e sociali che possono protrarsi anche per più generazioni: si pensi alla *Shoà* e all'impatto su Israele e gli ebrei in genere, ma anche sulla letteratura tedesca, o agli esperimenti con l'elettrico<sup>23</sup> che alla fine del Settecento mettevano in crisi l'universo di valori di un cristiano medio, confrontato con la possibilità che l'uomo si sostituisca a Dio, ormai forse del tutto inutile se non inesistente. Queste domande fondamentali non possono essere risolte in un solo testo. Il trauma è caratterizzato proprio dall'impossibilità di poter trovare le parole che consentono di esprimere, di capire e di trasmettere quello che ha colpito i traumatizzati, l'incapacità di rendere ciò che è più intimo senza banalizzare<sup>24</sup>. In altre parole, il *dover* rinarrare, che fonda proprio la metanarrazione implica che non si è in grado di *trovare* le parole giuste per spiegare o addirittura sanare quello che disturba, inficia, turba una società. Non è azzardato ipotizzare che l'episodio di Francesca rinvii a un trauma che sconvolge la società dell'Otto e primo Novecento<sup>25</sup>. Una conseguenza sintomatica di un trauma (culturale/sociale) è il riscrivere, il rinarrare, il ricreare, senza che ciò debba essere *manifesto* sul piano discorsivo. La figura dell'eroe incompetente, tipica nell'opera ottocentesca, poi ripresa

---

almeno trovare i PDF di molte opere letterarie, ma anche di critica, storia e altro, non più edite da più di un secolo, ma fondamentali per capire quell'epoca.

<sup>23</sup> Nel 1792, Luigi Galvani pubblica il *De viribus electricitatis in motu muscolari* che illustra alcuni esperimenti condotti durante gli anni ottanta su rane morte.

<sup>24</sup> Per gli studi sul trauma, cfr. ad esempio CATHY CARUTH, *Trauma : explorations in memory*, John Hopkins University Press, Baltimore 1995; CATHY CARUTH, *Unclaimed experience: trauma, narrative, and history*, John Hopkins University Press, Baltimore 1996; CHIARA CONTERNO, DANIELE DARRA, GABRIELLA PELLONI, MARIKA PIVA E MARCO PRANDONI, *Il trauma nella letteratura contemporanea. Percorsi possibili*. «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 2 (2013), pp. 219-230; DOMINICK LACAPRA, *Writing History, Writing Trauma*, John Hopkins University Press, Baltimore 2014.

<sup>25</sup> Altre *grand narratives* caratterizzano quest'epoca. Quella più vicina alla Francesca è Griselda, storia che ha avuto un successo popolare sin dall'apparizione del *Decamerón* nel Trecento. Entro pochi anni venne riproposta in catalano, latino, tedesco, inglese, francese, danese, olandese, rivisitata da Petrarca, Chaucer o Perrault. L'importanza per la cultura occidentale della fanciulla non può essere sottovalutata. In Inghilterra ha contribuito a insegnare la *Stiff upper lip*. E come Francesca, anche Griselda è scomparsa dall'attenzione popolare (e intellettuale) fra le due guerre mondiali. Altri miti moderni in auge all'epoca, come Faust e Don Giovanni, rimangono invece attuali.



nella figura dell'inetto nei romanzi a cavallo tra Otto e Novecento ne è un esempio: a livello discorsivo le fabule possono essere situate ovunque, nel Medioevo, nella Parigi dell'Ottocento, ai tempi dei romani e dei celti, ma a livello profondo le trame sono identiche.

Riscrivere, rimediare (cioè trasformare qualcosa in un altro 'mezzo'), riproporre, tutto ciò è un atto dinamico e creativo. Ogni appropriazione che contribuisce alla vitalità di una metanarrazione è una 'riscrittura', ma è anche un rifiuto, una 'discrittura'. Nel caso della *Francesca da Rimini*, la dimensione metanarrativa non è nascosta, nel senso che la veste discorsiva è sempre la stessa: la storia sembra *evidente*, la riscrittura *ovvia*, l'ipotesto è quello di Dante. Qual è la ragione di tale *riscrittura* e quale è il trauma che tematizza, invece, è per natura meno palese.

La lettura delle moltissime riappropriazioni di Francesca, partendo da Jacopo Alighieri (1289-1348), Giovanni Boccaccio (1313-1375) fino a Crawford o a Ambroise Thomas (1882, su libretto di Carré e Barbier), rivelano un altro elemento interessante che suscita perplessità, oltre alla stupefacente presenza di Paolo e Francesca in quell'epoca. Benché in molte prefazioni o anche nel testo drammatico stesso gli autori citino versi della Commedia o rinviino a Dante Alighieri, si constata che le riappropriazioni *negano*, *ripudiano* il fiorentino: le necessarie espansioni ed addizioni, nonché le omissioni e tagli derivano da Boccaccio o da Leigh Hunt e altri scrittori dell'Ottocento. Si tratta spesso di elementi che non c'entrano affatto con l'ipotesto dantesco. Proprio questo *rifiuto* di Dante è peculiare delle riappropriazioni.

### 3. L'IPOTESTO DANTESCO

Dante, in pochi versi (sempre rispetto alle riappropriazioni ottocentesche), accenna a infiniti mondi narrativi possibili, ma rimane essenzialmente e volutamente nel vago per molti aspetti che un lettore (e gli autori che più tardi si appropriarono di Francesca) desidererebbero che fossero chiariti, approfonditi. In altre parole: da un lato il racconto dantesco rimane misterioso poiché *ri-chiede* un lavoro interpretativo attivo, dall'altro è considerato *insufficiente* da parte dei lettori, avidi di spiegazioni, di certezze e di emozioni.

Nella *Commedia* Dante oppone a personaggi mitici o storici, personaggi che sono, più o meno, contemporanei. Questi personaggi sono noti, hanno un nome, sono chiaramente ancorabili nello spazio e nel tempo. La loro biografia è ricostruibile grazie a innumerevoli documenti storici. Il primo personaggio che sembra noto e contemporaneo a Dante si trova

nel canto V<sup>26</sup>. Dante personaggio vi incontra due ombre. Mentre l'ombra femminile parla, Dante la riconosce: si tratta di una certa Francesca, ma significativamente non specifica né il casato né l'ancoraggio spazio-temporale preciso<sup>27</sup>.

La seguente breve analisi di questo passaggio arcinoto e cardinale di Dante serve a mettere a fuoco alcuni costituenti che saranno o omissi o ripresi/ampliati/menomati nelle appropriazioni seguenti, elementi che non rispettano la reticenza programmatica e voluta di Dante.

È solo al quinto canto che Dante e Virgilio, dopo aver varcato il Vestibolo degli ignavi e poi il limbo, sono confrontati con il primo gruppo di peccatori propriamente detti: i colpevoli di lussuria. Virgilio indica a Dante alcuni personaggi mitici come Elena, Achille, Semiramide, Cleopatra, Tristano, o Didone. Dal verso 70 al verso 72 Dante spiega la sua reazione emotiva dopo aver ascoltato le esposizioni di Virgilio: si sente smarrito e prova pietà<sup>28</sup>. Finisce quindi la prima parte dove Dante è passivo, paziente, riceve informazioni che riguardano il passato, sostanzialmente mitico-letterario, anche se alcuni di questi personaggi furono considerati anche storici. Ora Dante agisce: chiede al mantovano di poter parlare con due ombre che volano insieme, così leggere. È proprio la *differenza* che attira il suo interesse, dunque un atteggiamento cognitivo tipico di noi esseri umani. L'*alterità* (movimenti, suoni) attira l'interesse di un soggetto esperiente. Dante nota probabilmente qualcosa come una *dissonanza cognitiva*. Si trova nell'inferno: le altre anime soffrono, ma due stanno insieme e paiono diverse. Virgilio gli conferma che la coppia vorrà certamente parlargli. Infatti, i due si avvicinano subito. L'anima che nel seguito sarà identificata come Francesca si rivolgerà a Dante, mentre quella maschile, la cui iden-

<sup>26</sup> Nel canto terzo c'è un probabile riferimento a un personaggio contemporaneo a Dante: si potrebbe trattare di Papa Celestino V. Come nel caso di Francesca, il testo non dà indicazioni precise: Dante afferma solo che si tratta di un'ombra che ha fatto il «gran rifiuto» (*Inf.*, III, v. 60).

<sup>27</sup> Non a caso, nella *Commedia* esiste un personaggio simile. Si tratta di Pia che Dante incontra nel quinto canto del purgatorio (altro parallelismo formale) dove si trovano le anime che indugiarono a pentirsi o lo fecero solo in punto di morte. I lettori coevi hanno subito identificato tale Pia con una de Tolomei di Pisa, ma come nel caso di Francesca, non esistono prove storiche, a differenza di quello che è il caso per altri personaggi della *Commedia*. E qui si nota la differenza, già a livello di linguaggio: Pia è contrita, e a livello di linguaggio è davvero cortese, non solo formalmente. Chiede sì a Dante di ricordarsi di lei una volta tornato tra i vivi, ma solo quando si sarà ripreso dalle fatiche del viaggio. Si tratta di inezie, ma il fatto che Pia si sia pentita prima della morte, è secondo la dottrina cattolica, la ragione della sua salvezza.

<sup>28</sup> Cfr. nota XXX.

tità resterà oscura, tacerà durante tutto l'episodio. Stupisce la padronanza linguistica e retorica che sfoggia la voce femminile: si nota il predominio e l'uso spigliato e rodato di stilemi stilnovisti quando parla dell'amore che l'ha portata alla condanna eterna. Mostra una padronanza di tali concetti e di tale lessico che deve risultare da una lunga prassi.

Il canto V può essere segmentato nel modo seguente:

- 1: Dante e Virgilio varcano il secondo Cerchio e incontrano Minosse che giudica le anime dei colpevoli.
- 2: Dante e Virgilio vedono coloro che popolano il secondo Cerchio: i lussuriosi – il mantovano presenta dei personaggi mitico-storici.
- 3: Incontro con Francesca e una seconda ombra. Peccatori del passato prossimo, coevo.
  - A1: Dante chiede a Virgilio di poter rivolgersi alle due ombre.
  - A2: Dante rivolge la parola alle due ombre
    - B1: – *Captatio benevolentiae* dell'anima femminile.
      - Le due anime sono state assassinate.
      - Cenno al luogo di nascita della voce femminile.
      - Sono stati assassinati da un congiunto.
  - A3: Dante interrompe l'anima. Ha capito che si tratta di Francesca. Le chiede turbato le circostanze che l'hanno indotta a commettere il peccato mortale.
    - B2: Francesca dà la colpa alla lettura di un testo letterario che li avrebbe indotti a baciarsi (e andare oltre, come lascia intendere la metafora usata dalla donna).
  - A4: Dante sviene, travolto dalle emozioni.

Fine del canto.

Poche sono le informazioni che possono essere dedotte dal passaggio, poche le passeggiate inferenziali sul contesto politico e sociale. L'anima sarebbe nata «su la marina dove 'l Po discende / per aver pace co' seguaci sui» (vv. 97-98) e sarebbe stata assassinata da un parente (v. 107) insieme con il suo amante col quale sta sempre ancora nell'inferno, in eterna fedeltà. All'inizio del sesto canto (v. 2) Dante rivela che i due peccatori sono «cognati». Dante ascolta l'anima nella sezione B1. La sola scelta di parole gli consente di identificarla. Si tratta di Francesca. Ma quando l'interrompe, notiamo che l'ombra non ha identificato Dante e dunque non l'ha conosciuto in vita. In circostanze simili nella *Commedia*, invece, altri interlocutori riconoscono il poeta. Il testo indica che le parole consentono a Dante di riconoscere una persona ovviamente nota, ma certamente non per essere stata ammazzata da un congiunto: il femminicidio (e la violenza in genere) era diffusissimo. Dante è turbato, come conferma il passaggio A3, «oh lasso» (v.112). In

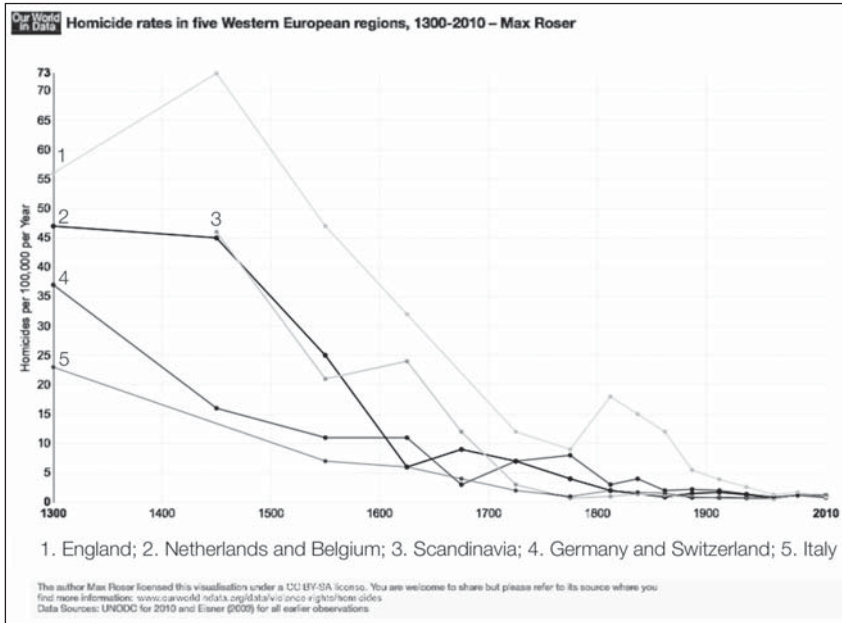
altre parole: la parola 'lasso' si riferisce a lui stesso. Non può concernere né Virgilio o l'ignoto amante né Francesca (semmai sarebbe 'lassa'). Dante continua le sue riflessioni sottolineando i «dolci pensieri, il disio che menò i due al doloroso passo». Si rivolge di nuovo a Francesca chiedendole che cosa l'ha indotta a commettere il peccato mortale. La donna spiega in B2 che un pomeriggio stava sola con il suo futuro amante all'aperto. Leggevano insieme un libro, innocentemente, e mentre leggevano s'innamorarono a causa del libro che li ha sedotti. Le loro labbra si avvicinano, e da quel momento in poi non hanno più letto, una metafora che suggerisce che i due hanno fornicato. Dante, a quel punto, sviene dalle emozioni, dalla «pietà» come afferma, parola che all'epoca non voleva dire, secondo Sapegno, ma anche Dante e Boccaccio stesso, 'compassione', ma il fatto che forti passioni travolgono la persona che prova pietà, il che riguarda dunque la persona esperiente stessa<sup>29</sup>. Qui termina il canto. Nel canto successivo, Dante si trova già trasportato al prossimo girone.

Ma ricapitoliamo alcuni costituenti del testo dantesco che riguardano le omissioni palesi. Da nessuna parte si parla di Rimini. All'epoca (e ancora oggi) ci sono più bocche dove il Po s'immerge nell'Adriatico. Francesca era (ed è) un nome molto comune, a differenza di Ermenegilda o Giselda. Non si precisa che il marito ha trucidato i due. Potrebbe anche trattarsi del padre o di un fratello di Francesca che perpetrano il crimine: infatti nella Caina<sup>30</sup> si trovano coloro che hanno ammazzato congiunti, e non solo fratelli. Dante, all'inizio del Canto VI, precisa che si tratta di cognati, ma questo all'epoca non voleva necessariamente dire che la seconda ombra fosse il fratello del coniuge: il termine poteva riferirsi a consanguinei, congiunti della stessa stirpe.

Se si pone che Dante si riferisse a fatti storici, allora va ricordato che il femmicidio era normale all'epoca (nel primo Rinascimento le morti

<sup>29</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1985, nota a p.59; Lanci, Antonio: Voce 'pietà', in *Enciclopedia Dantesca* (1970), consultata il 5 novembre 2016, [www.treccani.it/enciclopedia/pieta\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/pieta_%28Enciclopedia-Dantesca%29/). Giovanni Boccaccio spiega: «'Pietà mi vinse e fui quasi smarrito'. In queste parole intende l'autore d'ammaestrarci che noi non dobbiamo con la meditazione semplicemente visitar le pene de' dannati; ma, visitandole e conoscendole, e conoscendo noi di quelle medesime per le nostre colpe esser degni, non di loro, elle dalla giustizia son puniti, ma di noi medesimi dobbiamo aver pietà, e dover temere di non dovere in quella dannazione pervenire, e compugnerci ed affliggerci, acciòché tal meditazione ci sospinga a quelle cose adoperare». *Comento alla divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di Domenico Guerra, vol. II, Laterza, Bari 1918, p. 35.

<sup>30</sup> Secondo Francesca, l'assassino si trova nella Caina, *Inf.* V, 107: «Caina attende chi a vita ci spense».



violente erano cinquanta volte più frequenti di oggi: intorno al Cinquecento, ad esempio, in Italia c'erano in media 73 omicidi su 100.000 abitanti, oggi si è a 2 o 3 all'anno. Ancora nell'Ottocento si arrivava fino a 20 omicidi all'anno, sempre su 100.000 abitanti<sup>31</sup>). E non solo i mariti erano colpevoli. Nella logica della famiglia dell'epoca tutti i parenti potevano/dovevano lavare presunte onte. Si pensi alla novella di Lisabetta da Messina e il basilico narrata nel *Decameron* (IV, 5) per un riferimento letterario. Non solo, la *Commedia* non rivela chi fosse l'amante. Nessun elemento testuale ci permette di identificarlo. Questa *reticenza* di dare informazioni è fondamentale. In altre circostanze, i personaggi storici sono chiaramente identificabili. Ma qui non è il caso, proprio per volontà autoriale. In altre parole, Dante autore sposta il fuoco dalla 'storicità' e dalla 'cronaca' a dimensioni per lui più importanti nell'economia della *Commedia*. Ci si deve chiedere che cosa è messo in risalto e soprattutto perché Dante è sconcertato e scosso e come e perché ha saputo identificare la vittima, poiché il fatto di

<sup>31</sup> Cfr. MAX ROSER, (2014, Feb 22), *Homicides*, consultato il 12-2-2015, su <http://ourworldindata.org/data/violence-rights/homicides/>. I dati si basano su MANUEL EISNER, *Long-Term Historical Trends in Violent Crime*, «Crime and Justice», 30 (2003), pp. 83-142. doi: papers3://publication/uuid/6786DAB5-6DE1-4E19-8D41-313097A-3DAAE e su UNODC, (2010).

sangue, in quanto tale, non può essere stato sufficiente, dato la frequenza e la normalità di tali eventi<sup>32</sup>.

La trama sarà ridotta, ma al contempo il comportamento linguistico della donna<sup>33</sup> è *ridondante* e *rivelatore*: si serve in modo marcato del linguaggio del Dolce stil novo. Il suo atteggiamento dimostra che Francesca è un personaggio dominante, che non ostenta alcun segno di contrizione o di tristezza e che dà la colpa ad altri: ad esempio alla forza dell'amore o al libro «galeotto». La ragazza cita tutti gli stilemi e i concetti della filosofia amorosa del Dolce stil novo, quasi alla stregua di una ragazzina d'oggi che cita le parole di canzonette o di successi della musica pop internazionale come se fossero prodotti filosofici che esprimono le ultime verità. Francesca non ha *capito* l'essenza della poesia o dà ad intendere che lei crede che Dante possa essere ingannato da un tale discorso: non va dimenticato che chi comunica si fa un'immagine del suo interlocutore, crea i suoi interventi (anche subconsciamente) in funzione di quello che s'immagina essere il suo interlocutore<sup>34</sup>. Proprio la sua reazione dimostra la ragione della sua dannazione<sup>35</sup>. La scelta lessicale della donna nonché i contenuti dimostrano che era colta e probabilmente di estrazione sociale alta e avida consumatrice di quello che fu l'avanguardia poetica dell'epoca.

La storia della ragazza deve essere nota, perché Dante la riconosce grazie a poche parole. Ma ciò non spiega perché il vate svenga. Certamente non prova *compassione* per i due: commetterebbe un peccato anche lui, le due anime sono dannate e non si può contraddire Dio<sup>36</sup>. È indubbiamente curio-

<sup>32</sup> Se teniamo conto della koinè interpretativa che si deve trattare di Francesca da Polenta (probabilmente morta intorno al 1280), proprio a causa della frequenza alta di assassini e omicidi in quell'epoca, su tutto il territorio italiano, è poco probabile che l'adulterio sia stato così 'eccezionale' da fare ricordare con così pochi elementi quello di Francesca, avvenuto ben prima.

<sup>33</sup> Nei termini della pragmatica linguistica si può dire che quest'elemento *ripetitivo* forma una *agrammaticalità* voluta. Francesca, nella sua risposta, dà troppe informazioni, a livello stilistico, in modo tale da suscitare implicature in chi l'ascolta. Francesca non si mantiene alle massime della conversazione, e così induce un lettore/ascoltatore, e dunque Dante personaggio stesso, a chiedersi come mai lo fa, che cosa veicola questa trasgressione stilistica.

<sup>34</sup> In scienze cognitive e in psicologia si parla di ToM, *Theory of mind*, cioè la facoltà di attribuire conoscenze, credenze e passioni ad un'altra persona e la capacità di poter distinguere l'*io* dal *tu*. Cfr. anche LISA ZUNSHINE, *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*, Ohio State University Press, Columbus 2006.

<sup>35</sup> Cfr. in proposito EDWARD W. SAID, *Orientalism*, Vintage Books, New York 1979, p. 68; PETER LEVINE, *Why Dante Damned Francesca da Rimini*, «Philosophy and Literature», nr. 23 (1999), «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 52 (2004), pp. 127-142, in primo luogo pp.131-133.

<sup>36</sup> Cfr. LEVINE, *Reforming the Humanities...*

so, prova anche empatia, ma non pietà, in senso moderno (cfr. nota 19). Il testo è volutamente ambiguo e poco chiaro. O per dirlo in termini poetici<sup>37</sup>: il testo ci fornisce tutto quello che è necessario alla sua comprensione. La sua reticenza è voluta. Anche il *non-dire*, il *rifiuto*, è importante. Come già accennato non sappiamo nulla del casato di Francesca, non sappiamo chi abbia ammazzato i due e perché: erano sposati? Si trattava di una ragazza che si è data all'amante prima di sposarsi, disonorando la famiglia? Perché Dante ha riconosciuto Francesca?

Il passaggio intero ha un valore prettamente metapoetico e riguarda proprio Dante personaggio. Dante nel primo canto non riesce a salvarsi, a salire la collina. È potenzialmente dannato in eterno, se dovesse morire in quel momento, senza confessarsi. E qui, nella prima parte del testo in cui incontra i primi veri peccatori, peccatori che hanno commesso peccati mortali che giustificano la dannazione eterna, è confrontato con Francesca che è stata sedotta dalla poesia, dal Dolce stil novo, dai testi che potevano essere di Dante stesso. Il vate riconosce la sua colpa (o una delle sue colpe). Non a caso interrompe Francesca: vuole sincerarsi del perché sono stati dannati. E la risposta è chiara: leggendo testi poetici. Dante è sconvolto, è stato confrontato con una sua colpa importante, quella di aver indotto persone a peccare e a dannarsi: non a caso, al verso 112, si serve della parola 'lasso' per riferirsi a sé stesso. La reticenza di Dante ha come funzione principale quella di mettere in esergo la sua propria colpa, e non quella di 'spiegare' un personaggio (forse) storico e più o meno contemporaneo. Non è un caso che ciò avvenga proprio subito dopo aver messo piede nel primo girone di dannati<sup>38</sup>.

#### 4. LO ZAMPINO DI BOCCACCIO

Dante sarebbe volutamente rimasto vago per rispetto dei Polenta che lo avevano accolto alla loro corte durante il suo esilio. Ma rimane il fatto che nulla in Dante consente una identificazione positiva del personaggio. Ricostruzioni storiche mostrano che tra il 1283 e il 1286 scompaiono riferimenti documentati su Paolo il Bello e sulla cognata Francesca. Dante non aveva potuto conoscere di persona Francesca. Semmai Dante aveva forse conosciuto Paolo quando questi fu capitano del popolo a Firenze nel

<sup>37</sup> JONATHAN CULLER, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Cornell University Press, Ithaca e New York, 1975.

<sup>38</sup> Cfr. PERKELL, *op. cit.*, p. 133sgg.



1282. Forse aveva sentito parlare dell'assassinio durante l'esilio a Ravenna, decenni dopo l'evento, se mai tale crimine è avvenuto<sup>39</sup>. Dati storici non esistono, e all'epoca un simile fattaccio avrebbe suscitato reazioni, soprattutto a livello comunale. La scomparsa di due persone, di cui una assai importante, Paolo, avrebbe lasciato tracce in documenti. Il primo documento storico è di Marco Battagli che probabilmente riprende proprio quello che ha sentito da Dante o dal figlio<sup>40</sup>. I primi commenti alla *Commedia* sono parchi di notizie. Jacopo Alighieri (il quale non ha potuto aver conosciuto Francesca di persona poiché nato intorno al 1289. Si trovava con il padre a Ravenna tra il 1315 e il 1322 e forse ha sentito rumori o racconti di un fattaccio avvenuto trent'anni prima) afferma in poche parole:

Essendosi degli antichi infino a qui ragionato, di due modernamente si segue, de' quali l'un fu una donna nominata monna Francesca figliuola di Messer Guido da Polenta, cioè Guido vecchio da Polenta di Romagna, e della città di Ravenna, e l'altro Paolo d'i Malatesti da Rimini, la quale essendo del fratello del detto Paulo moglie, il quale ebbe nome Gianni Isciancato, carnalmente con lei usando, cioè col detto suo cognato, alcuna volta insieme, dal marito fur morti<sup>41</sup>.

Il primo testo che davvero offre a un lettore curioso (e 'pigro') tutto quello che desidera sapere e che forse ha anche narrativamente 'adornato' la trama – o addirittura *inventato* – si trova nel commento di Boccaccio alla *Commedia*, edito e pubblicato nel Settecento<sup>42</sup> e dunque noto a scrittori come Pellico e Leigh Hunt. Nato nel 1313, Boccaccio non può aver conosciuto Francesca morta ben prima della sua nascita, se crediamo nell'identificazione. Molti studiosi, come Barolini<sup>43</sup>, mostrano come in realtà tutta la documentazione storica si fondi essenzialmente sulla storia di Boccaccio, senza che documenti coevi dimostrino i fattacci. Proprio

<sup>39</sup> Dante fu infatti ospitato da Guido Novello da Polenta, il (probabile) nipote di Francesca. Cfr. JAY RUUD, *Critical Companion to Dante. A Literary Reference to His Life and Work*, Facts On File, New York 2008, p. 15.

<sup>40</sup> Secondo TEODOLINDA BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance, Gender*, «Speculum», Vol. 75, No. 1 (Jan., 2000), p. 1, il primo documento storico indipendente che riguarda Francesca è di Marco Battagli, 1352, redatto trent'anni dopo la morte di Dante.

<sup>41</sup> JACOPO ALIGHIERI, *Chiose alla cantica dell'Inferno di Dante Alighieri*, a cura di Giulio Piccini, Firenze, Bemporad, 1915, p. 62.

<sup>42</sup> GIOVANNI BOCCACCIO, *Il Comento sopra la Commedia di Dante Allighieri con le annotazioni di Antonio Maria Salvini*, a cura di Antonio Maria Salvini, Firenze, 1724. Quest'opera fu riedita più volte fino a metà Ottocento.

<sup>43</sup> BAROLINI, *Dante and Francesca da Rimini...*, pp. 1-28.

in quell'epoca un simile doppio assassinio non sarebbe affatto passato inosservato nelle cronache, soprattutto tenendo conto di tutti i dettagli che Boccaccio poi fornirà a più o meno 80 anni di distanza. Che alcuni elementi della versione romanzata di Boccaccio possano essere corretti o vicini alla realtà è comunque possibile perché Jacopo Alighieri tornò a Firenze e poté dunque incontrarsi con Boccaccio e riferire quello che aveva sentito di seconda mano a Ravenna. Ma la messe di dati in Boccaccio è più avvicinata alla sua produzione narrativa, al suo estro controcorrente e decostruzionista *ante litteram*, che da un lato condanna sì la coppia, ma offre tanti elementi che gli autori dell'Ottocento, soprattutto d'oltralpe, hanno colto per opporsi alla condanna di Dante (e dunque a un'interpretazione religiosa considerata barbara e sorpassata).

Nella prima parte delle sue esposizioni sul canto quinto, Boccaccio presenta il testo e i vari personaggi citati per poi narrare nella seconda parte una storia per certi versi parallela, alternativa. Senza negare la colpa di Francesca – anche nel commento il fiorentino asserisce che Francesca si trova giustamente all'Inferno – Boccaccio racconta tutto quello che Dante ha volutamente ommesso e che anche il figlio ha taciuto offrendo in questo modo un ancoraggio spazio-temporale concreto. Dà dei nomi ai personaggi. Chiarisce la situazione attanziale, offre una narrazione logica, coerente e circostanziata. Le città di Rimini e di Ravenna sono in guerra. I signori delle due città però vogliono concludere un trattato di pace. Per sigillarlo decidono che la figlia di Guido da Polenta sposi Giovanni de' Malatesti. Per evitare problemi – lo sposo, un temuto condottiero, è sciancato e la ragazza, sicura di sé, ama il bello – si decide di organizzare un matrimonio per procura affinché non salti il patto. Il fratello Paolo il Bello deve fungere da tramite. Francesca se ne accorgerà solo la mattina dopo che le nozze saranno state consumate.

Il testo di Boccaccio introduce il discorso politico che nell'Ottocento dominerà le scene del teatro: l'inganno nei confronti di Francesca è legittimato dalla volontà di pace e dall'importanza sociale del patto tra le due famiglie e le due città. Va ricordato che all'epoca, matrimoni, specialmente tra grandi casate, avevano il carattere di un contratto che si stipulava per questioni di convenienza politica o economica o sociale: l'amore in senso 'romantico' c'entrava ben poco. Che Boccaccio fornisca un racconto che indirettamente condanna tale prassi, non deve sorprendere alla luce del *Decameron*.

In altre parole, Boccaccio offre quegli spunti che nell'Ottocento saranno ripresi e ampliati, anche se lui condanna Francesca, come Dante:

- a) l'inganno di Francesca;
- b) il carattere libero e forte di Francesca;

- c) la relazione speciale con il cognato, Paolo;
- d) il marito rozzo, probabilmente sciancato, guerriero, e soprattutto non “poetico”;
- e) la dimensione etica, politica e sociale della transazione;
- f) la predisposizione al bello della ragazza;
- g) l’innocenza di Francesca, una pedina in un gioco che lei è costretta ad accettare;
- h) il fatto che la ‘tresca’ tra Paolo e Francesca è scoperta per delazione (un servitore in Boccaccio, Malatestino in D’Annunzio);
- i) la morte di Paolo e di Francesca con il dettaglio che Paolo non può fuggire perché rimane impigliato ad una cataratta.

Rimane pertanto sconcertante (e nel contempo intrigante) come tanti studiosi, quando analizzano il brano di Dante, continuano in realtà a riferirsi a Paolo e alla truce storia di Boccaccio, mai menzionato e volutamente taciuto da Dante, decisione importante, anche perché non possiamo essere certi che sia davvero stato così. I poeti e i loro testi vanno presi sul serio.

##### 5. LE TENDENZE NELL’OTTOCENTO: SILVIO PELLICO E JAMES LEIGH HUNT

Il dramma di Pellico<sup>44</sup> e il poema di Leigh Hunt<sup>45</sup> contengono in nuce tutto quello che determinerà la sincronia culturale definita da Francesca. A prima vista, entrambi presentano una damigella innocente. Sulla scia del Boccaccio si soffermano sull’inganno subito da Francesca. Questa è senza colpa: in altre parole non commette adulterio. Certi atti possono forse accennare a una possibile infedeltà, però manca la malizia e l’inganno: un bacio è solo un bacio, e in alcune appropriazioni i due non fanno altro che guardarsi. James Leigh Hunt, inoltre, si sofferma su lunghi elenchi (ad esempio sull’arrivo di Paolo che in pratica corrisponde a tutto il primo canto e in D’Annunzio al lungo finale del primo atto), ma anche alla ubertà di dettagli che si nota in D’Annunzio che traspone la ricerca iperrealistica e post-verista in auge all’epoca al dramma storico<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Pellico scrisse la tragedia tra il 1813 e il 1815. La prima ebbe luogo al teatro Re di Milano il 18 agosto 1815. *Opere di Silvio Pellico da Saluzzo*, Tipografia delle Muse nel Mercato di Mezzo, Bologna 1821.

<sup>45</sup> LEIGH HUNT, *The Story of Rimini: A Poem*, stampato da T. Davison per J. Murray, London; W. Blackwood, Edinburgo e Cumming, Dublino 1816. Lo stesso anno sarà pubblicato anche negli Stati Uniti: LEIGH HUNT, *The Story of Rimini a Poem*, Wells and Lilly M. Carey, Boston e Philadelphia 1816.

<sup>46</sup> Come nel caso di Boito e Verga (quest’ultimo pagò di tasca propria i costumi per

In Leigh Hunt l'innocenza di Francesca è sottolineata anche a livello escatologico: lei non può essere condannata alle pene eterne! A differenza della versione "vulgata", Francesca non viene uccisa (per sbaglio o consapevolmente) dal marito. Dopo l'assassinio di Paolo, lei si reca nella sua stanza e inizia a pregare finché muore. Leigh Hunt, parlando in altro contesto di Amleto sottolinea che una persona che prega non può finire all'inferno<sup>47</sup>. Ciò dimostra che tale fine è programmatica e che Leigh Hunt volutamente rifiuta Dante. Altrettanto importante è il discorso politico che permea entrambi i testi. In Romani<sup>48</sup>, che scrisse un'altra Francesca influentissima, e in quasi tutti gli altri autori, si nota che la componente politica è preponderante. Ed è proprio qui che si notano le prime incrinature importanti nell'apparente innocenza di Francesca. Se tecnicamente l'adulterio può essere scusato a causa dell'inganno ed in altri casi l'adulterio non ha avuto luogo (se un bacio non è già un peccato mortale), ciò nonostante Francesca, nelle versioni italiane è colpevole.

Elemento fondamentale per capire questa "incrinatura" è quella meta-narrazione che possiamo chiamare dell'eroe incompetente. Questa permea gran parte della lirica italiana (e non solo). Francesca fa parte della classe dirigenziale ed è una donna. In quanto tale ha anche dei doveri, non solo nei confronti della famiglia e delle strutture patriarcali, ancora più "maschiliste" nella letteratura piccolo borghese dominante all'epoca del Romanticismo in Europa<sup>49</sup>, ma anche nei confronti della società. Matrimoni, in tali costellazioni, sono anche atti politici e sociali. Nel caso di Francesca, si sigilla un patto tra due città inimicate, tra due fazioni nemiche (i Polenta sono dei guelfi, i Malatesti dei ghibellini che passano proprio in quell'epoca alla fazione guelfa e si oppongono ai ghibellini Parcitati a Rimini).

---

*Cavalleria rusticana*) D'Annunzio non si occupò solo del testo, ma anche della messinscena. Così volle ad ogni costo una messinscena storicamente vera: persuase Eleonora Duse a pagare 400.000 lire – una somma enorme all'epoca – per ottenere, anche a livello di messinscena, verosimiglianza storica: «D'Annunzio even wanted the woodcarvings and armor to be made by specialists in antiques. His stage directions called for many touches of authenticity: for example, 'twin horned headdresses' and 'tall distaffs' would shine in the sun», in LEVINE, *Reforming the Humanities...*, pp. 133-134.

<sup>47</sup> LEIGH HUNT, *Characters of Shakspeare* [sic] *Plays: Hamlet*, in *Leigh Hunt's London Journal*, voll. I e II, C. Knight, London 1834, p. 38.

<sup>48</sup> In questo lavoro non sarà possibile tracciare le interdipendenze tra i testi, ad esempio i prestiti/rifiuti/contaminazioni che si notano tra Pieracci, Pellico, Romani, Pola e tutte le altre varianti.

<sup>49</sup> Cfr. in proposito, ad esempio, ELISABETH BRONFEN, *Over her Dead Body, Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992.

Che Francesca sia stata ingannata è anche dovuto al fatto che lei non è interessata al bene comune e che le due famiglie ne sono consapevoli. Si nota in Pellico, in Romani e nella maggioranza degli altri autori principalmente italiani, che Francesca, dopo il matrimonio, tenta di rispettare i patti, consapevole della dimensione sociale e politica della sua unione e dunque dei suoi doveri. Ma altrettanto frequente è il fatto che tutti notano che lei è infelice, benché non di rado pretenda il contrario. Detto in altro modo: a livello razionale e linguistico, Francesca si sforza di svolgere il suo ruolo, tenta di rispettare le norme deontiche; il suo corpo e il suo comportamento non linguistico invece rivelano il suo rifiuto. Francesca non è in grado di nascondere il suo stato d'animo, il che sarebbe invece richiesto dalla situazione politica e dunque dalla sua responsabilità civica e sociale. Non a caso, Giovanni, ma anche il padre, nella maggioranza delle versioni soprattutto italiane prima di D'Annunzio, tentano di capire le ragioni della mestizia della giovane. Oltre a loro due, anche inservienti, damigelle e altri personaggi, s'immaginano ragioni che spesso non mettono in dubbio la fedeltà, proprio perché questo non è concepibile da un personaggio che *dovrebbe* per rispetto familiare e responsabilità politica e sociale pensare al bene della comunità. Così Giovanni, malgrado la reputazione di essere violento e poco empatico, s'immagina ragioni verosimili perché Francesca è infelice: amerebbe qualcun altro; si attribuisce la colpa della freddezza di Francesca; le mancherebbe Ravenna o proverebbe ribrezzo per Paolo, che in molte versioni è l'assassino del fratello di Francesca. In altre parole, tutti, anche Giovanni, *leggono* correttamente il comportamento fisico di Francesca che tradisce l'infelicità. E questo è una colpa. Malgrado il bene sociale (pace per tutti), non riesce a trattenere le proprie voglie: il corpo la tradisce, le sue reazioni emotive la trascinano alla disgrazia. A differenza degli eroi metastasiani che in genere riescono a reprimere le passioni 'personali' per il bene della società (e poi provano felicità proprio perché la società approfitta della decisione altruista del sovrano, per cui alla passionalità amorosa non si oppone tanto la ragione, ma la passionalità euforica dell'aver pensato ad altri), qui Francesca non è in grado di reprimere le passioni personali a favore del bene comune.

Ma lo stesso vale anche per Giovanni e Paolo. Lungi dal vedere il matrimonio come contratto sociale, cadono entrambi nel tranello passionale egoista. La decisione di ammazzare Paolo e Francesca non avviene per ragioni politiche, ma per l'onore ferito e soprattutto per amore. Molte versioni suggeriscono che anche Giovanni si è innamorato di Francesca e che rinunciarebbe addirittura alla sua presenza a Rimini pur di vederla felice. Questa dimensione però non è condivisa in tutta la sincronia culturale: di là dalle Alpi, Francesca è spesso considerata innocente, anche quando

fornica. Si celebra non di rado l'amore eterno e si condanna l'inganno. Traspasiano già prime forme di femminismo, come nel caso delle Griselde dell'Ottocento? In Leigh Hunt, l'assassinio dei due comporta un cambiamento in Giovanni: a causa del rifiuto che lo fa soffrire e poi a causa della morte della giovane, diventa un essere empatico che consente infine che i due amanti vengano tumulati insieme.

Questo è ancora più evidente nella versione di Carré e Barbier, il libretto musicato da Ambroise Thomas<sup>50</sup>. A differenza di altri testi drammatici, i due librettisti tentano di rendere tutto l'episodio e il co-testo. Sembrano dunque rispettare l'ipotesi di Dante, da un punto di vista superficiale. Così vediamo all'inizio Dante perso nella Selva oscura. Poi si presenta la storia che a grandi linee ripropone la trama del Boccaccio. Lo scioglimento invece è un'aggiunta fondamentale. Dante e Virgilio sono mossi e sconvolti dall'amore che provano le due anime e soprattutto dalla punizione eterna. Ma proprio in quel momento si apre il cielo, e i due, ottenuto il perdono divino (poiché anche Dio sbaglia [!?!]), sono accolti in paradiso.

Tendenzialmente si nota che di là dell'arco alpino si tende a rifiutare la crudeltà di Dante, così come afferma anche Leigh Hunt nelle pagine dedicate a Paulo (sic!) e Francesca in alcune pagine del suo *The Italian Poets*<sup>51</sup>, mentre in Italia Francesca continua ad essere considerata colpevole, non

<sup>50</sup> AMBROISE THOMAS, JULES BARBIER, MICHEL CARRÉ, *Françoise de Rimini*. Opéra en quatre actes avec prologue et épilogue. Riduzione per pianoforte e canto, Heugel et fils, Paris, n.d. [1882].

<sup>51</sup> LEIGH HUNT, *The Italian Poets. Translated into English Prose. Containing a summary in prose of the poems of Dante, Pulci, Boiardo, Ariosto, and Tasso. With comments, occasional passages versified, and critical notices of the lives and genius of the authors*, Derby, New York 1861, pp. 519-525.

NICK HAVELY, *Dante*, Blackwell, Malden e Oxford 2007, pp. 180-182, soprattutto a pagina 182 nota come i romantici (d'oltralpe, essenzialmente) rifiutavano il punto di vista teologico per una lettura che sottolineasse il potere dell'amore e dunque l'intrinseca innocenza della giovane. «Leigh Hunt took a special interest in the historical background to *Inferno*, V, which forms the inspiration for the poem *The Story of Rimini*, but his later *Stories from the Italian Poets* (1846) show that his critical opinion on the *Divine Comedy* was not in line with contemporary approaches to Dante and, on the contrary, reflected reservations more commonly expressed in the eighteenth century. Thus, he finds fault with Dante's use of different genres and especially with the fact that 'in one and the same poem, [he] speaks of the false gods of Paganism, and yet retains much of its lower mythology' (HUNT, *Stories from the Italian Poets*, 2 vols, I, Chapman and Hall, London 1846, p. 42). Hunt's rejection of Dante's system of Infernal punishments, however, finds him in agreement with Shelley and Blake, and like them he reproaches Dante: 'But it will be said that Dante did all this out of his hate of cruelty itself, and of treachery itself. Partly no doubt he did. But see how the notions of such retribution react upon the judge and produce in him the bad passions he punishes' (HUNT, *Stories from the Italian Poets* [...], p. 65).

tanto per aver commesso peccati mortali, ma per essere stata incapace di arginare le proprie voglie a favore di disegni politici e sociali più importanti.

## 6. D'ANNUNZIO E RICORDI

D'Annunzio non è certo noto come autore modesto che si sottomette al magistero di altri<sup>52</sup>. Attinge senza remore ad altri autori per vendere i suoi prodotti. Gran parte delle *Novelle della Pescara* trovano il loro spunto in racconti di Maupassant, senza che l'*imaginifico* lo menzioni. D'Annunzio non si appropria solo di Dante, ma di tutta la produzione ottocentesca e coeva. Può essere un caso, ma certamente si tratta di un elemento aneddótico interessante: D'Annunzio ed Eleonora Duse hanno passato alcuni mesi a Corbignano, un borgo dove abitò – e forse nacque – Giovanni Boccaccio. Lì avevano pure soggiornato o vissuto Mark Twain, Edward Hutton, Bernard Berenson, ma in primo luogo James Leigh Hunt, l'autore della *Story of Rimini*. E non è un caso che oltre la contaminazione boccacciana già esposta si trovino riferimenti anche al Decamerón (il sogno di Francesca ricorda la novella di Nastagio degli Onesti) e ad autori del Dolce stil novo. Il gioco dei cenni ed ammiccamenti intertestuali espliciti è particolarmente sviluppato nella poetica del pescarese.

La *Francesca* di Zandonai e Ricordi (presentata 13 anni dopo la prima della tragedia) presenta i cinque atti di D'Annunzio, compattando il quarto e quinto atto in uno solo bipartito<sup>53</sup>. Ricordi rispetta le caratteristiche stilistiche e contenutistiche dell'ipotesto dannunziano. Per certi versi si avvicina alla *Literaturoper*. I suoi interventi si limitano essenzialmente a tagli, ma rispettano l'assetto metrico<sup>54</sup>. Sia in Ricordi sia nell'ipotesto saltano all'occhio alcuni elementi: il linguaggio, l'exasperata passionalizzazione, l'ubertà scenografica (così come resa nelle didascalie), l'iper-precisione storica, la

<sup>52</sup> La boutade di Petrolini è rivelatrice: «Lo sai perché D'Annunzio è andato in Francia? Per esser più di Dante che fu poeta di... vino, mentre lui sarà poeta di champagne».

<sup>53</sup> In realtà non ci fu una collaborazione tra D'Annunzio e Ricordi/Zandonai. Questo spiega anche la freddezza di D'Annunzio, dopo il primo entusiasmo. Per Zandonai si sarebbe trattato in primo luogo di una scelta di mercato. Cfr. in proposito GUARNIERI, *Musica e letteratura ...*, p. 232-233.

<sup>54</sup> Ricordi interviene in primo luogo sulla lunghezza, ma mantenendo i versi, lo stile, la trama. Anche se riduce le *dramatis personae*, soprattutto i personaggi secondari, propone sempre ancora un testo ricco, caratterizzato dall'abbondanza di personaggi. A livello di strutturazione in atti si nota, come già detto, che il quarto atto corrisponde al quarto e quinto atto di D'Annunzio. Ma anche qui, Ricordi segue da vicino l'ipotesto.



presenza di elementi che già annunciano scene d'azione hollywoodiane: si pensi alla battaglia del secondo atto, con frecce che attraversano la scena (come del resto era già uso nel Seicento – si pensi al *Totila* di Legrenzi, 1677 –, ma poi evitato nei secoli successivi).

In primo luogo domina un iperrealismo, sublimemente evocatore ed estetizzante che esaspera il già dominante storicismo delle varianti precedenti. D'Annunzio, come prima Boito, ha fatto delle ricerche approfondite per ricostruire l'epoca di Francesca: e questo include il linguaggio e la storia<sup>55</sup>. Così è il primo che cita personaggi storici, oltre a Paolo, Francesca, il padre Guido e Giovanni. In molte digressioni spiega il contesto politico e sociale. Elucida anche come funzionano armi esotiche, usa spesso un linguaggio oscuro perché per volontà di precisione storica opta per la parola corretta, ma ormai in disuso per oggetti ormai dimenticati, mentre autori precedenti preferivano un linguaggio più chiaro e vicino all'uso della lingua comune. Non solo, molti elementi della trama, ad esempio il bisticcio tra Bannino e Ostasio, nel primo atto di D'Annunzio, rinviano a fatti storici precisi<sup>56</sup>.

Ma se a differenza di libretti dell'Ottocento che in modo più ovvio si scostavano dagli ipotesti perché dovevano rispettare le ingiunzioni della censura (politica e religiosa), ma anche a causa delle imposizioni della strutturazione musicale in scena e aria nonché il discorso parabolico risorgimentale, Ricordi si limita ad accorciare, ma non riscrive la trama e il discorso. Si constata però che gli interventi sono lunghi dall'essere innocui. Ricordi chiaramente sottolinea determinati contenuti a scapito di altri grazie ai tagli. In Ricordi identifichiamo quattro atti che mettono in esergo quattro momenti importanti. Il primo atto ne presenta due. Nel primo si assiste all'attesa di Paolo. Le donzelle di Francesca si divertono e prendono in giro un menestrello che verrà poi cacciato da Ostasio, il fratello

<sup>55</sup> E forse non è un caso che D'Annunzio fosse legato all'epoca ad Eleonora Duse cui dedica la *Francesca*. Fu la musa di Boito prima di lasciarlo per il pescarese. Boito, ad esempio nel *Nerone* (pubblicato come opera a sé stante nel 1901), ma già prima in altri libretti (*Mefistofele*, 1868, *Gioconda*, 1876), aveva iniziato a ricercare parole rare, storiche, a consultare trattati e testi antichi per ricostruire dei mondi iperrealistici, ma pur sempre deprecando proprio l'illusorietà dell'arte, in netta contraddizione con quello che in genere si pensa di lui, ma anche di D'Annunzio. Il reale vince sempre, l'arte, l'immaginazione è solo un sogno etereo.

<sup>56</sup> In questo caso si accenna al fatto che l'Ostasio della generazione successiva ammazzò Bannino, suo zio, signore di Cervia, fratello di Francesca. Cfr. la voce Ostasio da Polenta nel *Dizionario biografico degli italiani*, volume 84 (2015), [www.treccani.it/enciclopedia/ostasio-da-polenta\\_res-ae1dc89c-d48e-11e5-b181-00271042e8d9\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ostasio-da-polenta_res-ae1dc89c-d48e-11e5-b181-00271042e8d9_(Dizionario-Biografico)/), consultato il 27 novembre 2016.

di Francesca. Nella seconda parte invece appare Francesca, turbata, che alla fine vedrà Paolo, il presunto sposo. Il secondo atto ha luogo dopo il matrimonio. Siamo a Rimini, durante una battaglia dei Malatesti contro i Parcite. Francesca, attirata dalla battaglia, chiede lumi ai soldati. Arriva Paolo, ma Francesca non si ritira. I due si parlano e Francesca gli rimprovera l'inganno, ma ciò nonostante rimane, esponendosi al pericolo. Recita un padre nostro. Paolo colpisce Ugolino Cignatta. La battaglia è vinta. Arriva Giovanni. Arrabbiato e zoppicante, ma contento della vittoria. Purtroppo Malatestino, il fratello minore è stato ferito all'occhio. Francesca lo cura, e si capisce che anche lui prova qualcosa per la cognata. Paolo lascerà Rimini per Firenze: è stato nominato Capitano del popolo. Il terzo atto presenta il momento in cui Paolo e Francesca leggono insieme nel *Tristano*. Come nel primo atto vediamo prima le donzelle di Francesca divertirsi. E come nel secondo atto, anche qui la storia continua dopo un lasso di tempo notevole, ma non precisato. L'ultimo atto ripropone Malatestino e le sue avances a Francesca che lo ripudia. Malatestino mette la pulce all'orecchio a Giovanni: suggerisce infatti che entrambi sono menomati e non possono competere con Paolo il Bello. Giovanni finge di partire, ma in realtà torna a scopre Paolo e Francesca. Ammazza per sbaglio la moglie e poi Paolo. Qui finisce la tragedia.

A livello di trama, D'Annunzio riassume in pratica tutte le varianti precedenti, incluso l'iconografia. Proprio questo permette di identificare quello che D'Annunzio sottolinea, rispetto ad altri autori come Pellico, Romani, Pola, Ghislanzoni o, in ambito anglosassone, Leigh Hunt. Quello che cambia essenzialmente è quello che mette in esergo. Come già accennato all'inizio di questa sezione, la scelta lessicale e la ricchezza della scenografia sono particolarmente evidenziati. Il vocabolario, memore di Arrigo Boito e del suo *Nerone*, è di una ricercatezza unica. Molti termini sono stati desunti da testi medievali e non sono repertoriati nelle enciclopedie o nei dizionari. In parte si trovano su testi di storia antichi difficilmente reperibili. L'effetto è molto particolare: si è confrontati con una specie di verismo storico. Si crea un effetto di *verità* che si offre al lettore. A tale precisione lessicale si associa la plasticità opulenta della scenografia che s'ispira a tutta la tradizione pittorica dal Rinascimento all'Ottocento. Molte descrizioni, come quella del terzo atto, ma anche la descrizione nel primo atto di Giovanni, ricordano molti quadri dell'epoca<sup>57</sup>. L'ubertà, esagerazione lessicale, l'eccesso

<sup>57</sup> Per la rappresentazione di Gianciotto, cfr. ad esempio PHILIPPE MARIE COUPIN DE LA COUPERIE, *Gli amori funesti di Francesca da Rimini*, 1812; la serie dedicata a Paolo e Francesca di Ingres (1819), fra gli innumerevoli quadri dedicati a Francesca.

passionale, il vitalismo, tutto contribuisce a creare un effetto di preziosismo che paradossalmente nasce dall'apparente (iper-)realismo linguistico e dalla ricostruzione storica.

Tutto ciò è combinato con un sistema di valori costruito su pochi contrasti, altamente convenzionali. Il primo atto oppone il mondo delle donne, leggero e allegro, e quello dell'arte al mondo maschile, violento e segreto, dettato dalla politica. Paolo è accolto proprio dal mondo del bello, dell'arte, delle donne. Francesca coglie da un'arca, cioè una tomba adibita a contenitore per fiori, una rosa che porge a Paolo. In queste prime scene, si costruisce l'arte come un pericolo, qualcosa che rivela e manipola chi guarda e ascolta. Riempie la testa di storie possibili e che per corollario possono indurre a errori: particolarmente interessante sono proprio le scene d'apertura dove un semplice giullare e le damigelle di Francesca si divertono. Questo lungo passaggio, per parabola<sup>58</sup>, espande e mostra l'influsso dell'arte su individui predisposti ad accettare il mondo della poesia, così come è il caso della Francesca di Dante, che chiaramente ha assimilato l'insegnamento di Andrea Cappellano e del Dolce stil novo. Il mondo maschile invece è caratterizzato dalla violenza, dal rifiuto della cortesia e della gentilezza.

Paolo e Francesca sono due personaggi che *trascendono* questi confini: Paolo il bello, esplicitamente 'estetizzato' è l'opposto di Giovanni lo sciancato o Malatestino dall'occhio, menomati, proprio perché *maschi* e dunque pronti a combattere a uomo a uomo<sup>59</sup>. Non solo, come Francesca conosce il linguaggio letterario, è attratto dalla bellezza e dalla bellezza della lingua, infatti nel terzo atto dimostra proprio la sua capacità di servirsi della bellezza della lingua. E proprio in abbrivo Ostasio<sup>60</sup> rimprovera a Paolo di bazzicare nel mondo dell'arte. Non è un caso che D'Annunzio immetta nel testo il riferimento che il Paolo storico divenne comandante del popolo a Firenze (nel 1282), la capitale del Dolce stil novo. Francesca invece partecipa alla battaglia, lei oltrepassa i limiti imposti al mondo femminile (almeno per il mondo piccoloborghese a cavallo tra Otto e Novecento).

È giocoforza ritornare indietro e studiare alcuni tagli cardinali per capire meglio quello che Ricordi e Zandonai mettono in esergo. In D'Annunzio,

<sup>58</sup> Intendiamo qui il concetto di 'parabola' secondo il cognitivista MARK TURNER, *The Literary Mind*, Oxford University Press, Oxford 1997.

<sup>59</sup> Paolo decide la battaglia, ma ha usato la balestra: non ha lottato come un uomo, ma ha usato un'arma che non si addice a un nobile. Malatestino e Giovanni invece sono menomati proprio perché veri uomini che lottano seriamente, che non si nascondono dietro mura e merli.

<sup>60</sup> D'ANNUNZIO, *Francesca da Rimini*, ..., p. 30.

Francesca è un personaggio altamente ambiguo. Come già detto, insieme con Paolo varca i limiti ben definiti del mondo maschile e del mondo femminile, dipinto come credulo ed edonistico. Proprio questo aspetto è sottolineato in uno dei passaggi forse più interessanti nella tragedia. All'inizio del secondo atto, prima che la battaglia si scateni, Francesca si trova sul torrione e discute con il torrigiano. È interessata al fuoco greco. In lunghe digressioni (pp. 85-90) s'inebria congetturando quello che lei s'immagina possa provocare tale fuoco. È travolta dalle passioni che può suscitare tale fuoco. È in estasi già prima di accenderlo. In altre parole, per il tramite della propria narrazione, che dà forma alla sua immaginazione, Francesca fomenta in sé stessa forti emozioni, emozioni che cercherà anche nella relazione con Paolo. Questa parte fondamentale in D'Annunzio è stata tolta in Ricordi. L'effetto di tale taglio non è anodino. In D'Annunzio Francesca è uno spirito libero, ben più autonomo, e in tal senso ancora più colpevole proprio perché edonista. Che s'innamori di Paolo è anche la conseguenza del suo egotismo. Nella versione di Ricordi, i tagli consentono di creare un maggiore parallelismo tra Francesca e Paolo, entrambi personaggi che varcano i confini del loro genere. Nel contempo si offre un'immagine meno negativa di Francesca e di Paolo, proprio perché si mette in rilievo la storia d'amore, e non il carattere 'imaginifico' di Francesca.

Non solo, la lingua consente di mentire. Il *dire* in D'Annunzio è legato alla *menzogna*, all'offrire di verità *diverse*. Francesca a poche righe di distanza, dice di aver pregato per poi dire di non saper pregare. Lei dice di non voler vedere Paolo per poi affermare il contrario. Tutto questo sembra sottolineare l'ambiguità del personaggio che appare essere insicura (e dunque molto femminile), mentre in realtà questo tergiversare mostra la costante ricerca di emozioni forti che cambiano in funzione della situazione. A differenza degli ipotesti che formano la metanarrazione di Francesca, D'Annunzio non mette in esergo la scissione interna di Francesca, cioè il fatto di voler fingere l'adesione ai valori sociali e morali dell'epoca (e dunque accettare il matrimonio politico), tradito dal corpo e dall'umore che dimostra il rifiuto di tale matrimonio. Francesca mostra ribrezzo, ma da nessuna parte si tematizza come lei lotti per fingere la sua adesione al mondo di valori condivisi dalla società e come il corpo la tradisca. Al contrario, interpreta in modo intelligente ed efficace uno degli aspetti fondamentali della Francesca di Dante, spesso rimosso nelle appropriazioni.

Giovanni è reso in modo più unidimensionale, rispetto ad altre appropriazioni: è in primo luogo guerriero, che soffre, che ha male e che non esita a fare del male, come suo fratello, anche lui menomato. Prova qualcosa per Francesca, come si nota in un passaggio che è simile al passaggio nella *Cavalleria rusticana* di Verga dove Compar Alfio minaccia Santuzza di am-

mazzarla se mente a proposito di Turiddu e Lola. Ma non dimostra davvero passionalità. È un guerriero, un vero maschio, quel tipo di personaggio che poi sarà il modello del nuovo italiano in epoca fascista.

## 7. CONCLUSIONI

A differenza di molti, come Pellico, Romani o Pola, D'Annunzio (e dunque Ricordi e Zandonai) rinvia in modo più organico e convincente a Dante. Da un lato ripropone la trama rivista di Boccaccio, ma gli elementi danteschi fondamentali sono reintrodotti e sottolineati:

- a) Francesca è colpevole perché varca i limiti sociali dell'epoca, perché è 'maschia' e mette in atto il mondo estetico che lei esige per sé.
- b) Il marito è anche colpevole (in Dante Francesca precisa che l'assassino si trova nella Caina, colpevole perché si è fatto ingannare e si è fatto irretire nel gioco passionale a scapito del discorso politico).
- c) Francesca ha un carattere forte, che dice esplicitamente a Paolo quello che pensa, è una donna che sfida le convenzioni, che si oppone alle norme. In molte versioni precedenti, Francesca invece è molto femminile, non *osa* dire quello che pensa, *non* lotta, è innocente, piange.
- d) Paolo e Francesca sono idolatri del bello, dell'estetico, del romanzesco.
- e) Francesca vuole esperire emozioni forti.

A tale elementi D'Annunzio oppone la brutalità del mondo maschile che rimuove la pietà, l'empatia, la compassione. Gianciotto è maschio, prova qualcosa per sua moglie, ma tale 'amore', davanti alla realtà politica, la società violenta, non crea in lui una reazione emotiva simile a quella in Leigh Hunt, nemmeno nello scioglimento, breve, conciso: quando Gianciotto vede che la morente Francesca bacia Paolo, vibra un altro colpo mortale. Poi s'inginocchia a fatica (è menomato) e spezza lo stocco sanguinoso, ma senza ulteriore commento accomodante e conciliante<sup>61</sup>.

Il testo di D'Annunzio, anche nella riduzione di Ricordi, è assai ambiguo. Gioca sì con le attese del pubblico, presenta un testo caratterizzato dal preziosismo, ma nel contempo non offre, come modello da seguire, una visione estetizzata del mondo. Proprio l'estetizzazione, ricercata da Francesca e da Paolo, è punita perché non compatibile con la società coe-

<sup>61</sup> In altre versioni, il finale è ben più positivo, anche se Paolo e Francesca muoiono. Si pensi a Leigh Hunt o Silvio Pellico, dove Guido impedisce a Lanciotto (cioè Giovanni) di suicidarsi.

va, ricostruita secondo i testi storici, artistici e letterari che il poeta poteva consultare. L'arte è solo un miraggio, come nelle opere di Arrigo Boito, un'ideale irraggiungibile e soprattutto inutile<sup>62</sup>.

Nel contempo il mondo maschile, solo a prima vista più pragmatico, non offre affatto un'alternativa. Paolo, a differenza di Malatestino e di Giovanni, non è un uomo, è un costrutto 'estetico' di Francesca, ma non è certamente un vero uomo. Ma nemmeno Malatestino e Giovanni sanno sottrarsi al *bello*. Rivelatore è un altro passaggio tolto nella versione di Ricordi. Ostasio, il fratello di Francesca, non pensa solo ai probabili esiti positivi del matrimonio. In primo luogo vi vede una forma di punizione che in realtà non condivide:

*Ostasio, turbato,*  
 Ah, sembra una vendetta  
 Spaventosa.  
 Ser Toldo  
 ... levarsi  
 da lato a sé Gianciotto.  
 Ostasio  
 E così bella!  
 E noi ci vendichiamo della sua  
 Bellezza, quasi ch'ella avesse offesa  
 La nostra casa  
 Nascendo come un fiore in mezzo a tanto  
 Ferro. Noi la daremo allo Sciancato,  
 per il soccorso di quei cento fanti<sup>63</sup>!

E non dissimile sono le considerazioni di Malatestino e di Giovanni, entrambi menomati a causa del loro essere maschi, condottieri, guerrieri in tempo di guerra:

Malatestino (*a Gianciotto*)  
 Non ti crucciare meco  
 Giovanni. Io ti sono fido.  
 Tu ti chiami Gian Ciotto  
 Et io sono quel dall'Occhio...  
*Si tace un istante, perfidamente.*  
 Ma Paolo è il bello!

<sup>62</sup> COSTANTINO MAEDER, *Il real fu dolore e l'ideal sogno. Arrigo Boito e i limiti dell'arte*, Cesati, Firenze 2002.

<sup>63</sup> D'ANNUNZIO, *Francesca...*, p. 34.

*Gianciotto leva il capo e fissa gli occhi in faccia al giovinetto. Nel silenzio s'ode tintinnire lo sperone al piede ch'egli agita sul pavimento.*

Gianciotto

Ciarliero sei divenuto anche tu<sup>64</sup>.

L'inutilità della bellezza, la ricusazione del concreto implica e suscita reazioni di frustrazione. Il voler essere altro sfocia nel rifiuto, proprio a causa dell'impossibilità di raggiungere l'ideale. Quello che si odia è quello che non si può raggiungere. Distruggere quello che non si può ottenere, l'ideale, è l'unica cosa che rimanga a chi non è fisicamente bello e non può permettersi di vivere nel virtuale delle narrazioni. Quello che *non può essere* è narrazione, e la narrazione va punita, così come si è visto nelle scene iniziali. Malatestino, nel passaggio summenzionato, deve provare di non aver *raccontato*, ma di aver *descritto* quello che ha visto.

Come Boito, D'Annunzio scrive testi che denunciano l'inutilità dell'arte (o di un tipo d'arte) davanti alla violenza della vita quotidiana, l'ideale perseguitato dalla ragazza e da Paolo sono solo chimere che allontanano i due dalla realtà e dai loro compiti. Rispetto ai testi precedenti, la dimensione politica e civica viene però altrettanto decostruita: l'alternativa all'arte menzognera non è l'adesione a valori civici. Nessuno della classe dirigenziale presentata (Paolo, Ostasio, Giovanni o Malatestino, e nemmeno le loro vittime) può fungere da possibile alternativa. In tal senso, D'Annunzio riesce a combinare magistralmente Boccaccio e Dante. Combina il discorso poetico con quello politico, discorso ancora più efficace nella versione di Ricordi e Zandonai che grazie alla condensazione e ai tagli riescono a sottolineare questa dimensione, ad esempio nel finale del primo atto, in quel lungo momento quando i due si vedono per la prima volta, muti, dove la musica aumenta questa sensazione di estasi e di sublime. Ed è proprio quella la metanarrazione alla quale D'Annunzio aggiunge un nuovo tassello: l'eroe incompetente, egocentrico, dedito alle passioni che si oppone al bene comune trova qui una nuova riappropriazione, ben più drastica, ben più pessimista. A Paolo e Francesca, ciarliero ed egoisti, che cercano il piacere assoluto (cfr. in D'Annunzio il discorso sul fuoco greco), non si oppone un'alternativa: Giovanni e Malatestino non sono sostanzialmente diversi, sono guerrieri, sono impegnati in lotte politiche, ma anche queste sono in primo luogo passionali. La dimensione politica e sociale è del tutto rifiutata, a differenza di quello che succede in Pellico e nelle altre varianti, dove la responsabilità e il senso civico

<sup>64</sup> *Ivi.*, p. 216 (IV, 3).



traspaiono ancora. Il trauma fondamentale di gran parte della letteratura ottocentesca di stampo patriottico, risorgimentale e post-risorgimentale, quello di dover constatare che la classe dirigenziale è incapace, non pensa al popolo, lo tradisce per ragioni puramente personali ed edonistici, non solo traspare nella *Francesca* di D'Annunzio e nella versione di Ricordi e Zandonai, ma è addirittura esacerbata: non si presenta più nessuna alternativa possibile<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> COSTANTINO MAEDER, *Il Trovatore, Senso, Visconti e i soggetti incompetenti*, in *Passioni collettive. Cultura, politica e società*, a cura di Isabella Pezzini, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2012, pp. 154-178.

COSTANTINO MAEDER, *Ironia e rifiuto della memoria culturale: L'Aida (1953, Clemente Fracassi)*, in «Il lettore di provincia» (Numero speciale: *Dal testo teatrale al film*, a cura di Eusebio Ciccotti), 139 (2012), pp. 41-53.