

FABRIZIO CIGNI

LA *FRANCESCA* E IL TRISTANISMO TRA OTTO E NOVECENTO

ABSTRACT - The influence of Wagner and his *Tristan und Isolde* on *Francesca da Rimini* is unquestioned and has been object of previous studies. This paper aims to investigate the tristanism which underlies the work and in particular the pièce by Gabriele D'Annunzio that provides the ground for Tito Ricordi's libretto. This paper also aims to shed some light – through simple scraps, simplifications and overlaps – on the medievalist path undertaken by these two authors in the complex Italian cultural scene of the end of the XIXth century / early XXth. Particular attention is dedicated to the 'kissing scene', which plays a crucial role in understanding the intertextual links between modern opera and medieval arthurian models.

Sia la tragedia di Gabriele d'Annunzio che l'opera di Riccardo Zandonai rappresentano senz'altro gli ultimi grandi bagliori del mito ottocentesco di Francesca, che aveva conosciuto a teatro la rilettura in chiave patriottica di Silvio Pellico, e nel mondo operistico e musicale le rivisitazioni proto-romantiche di un Mercadante (su libretto di Felice Romani) e quelle tardo-romantiche di Čajkovskij (in realtà una fantasia sinfonica) e di Rachmaninov (su libretto del fratello del primo, Modest)¹. Per altri aspetti invece, e sono proprio quelli che vorrei mettere in evidenza nel corso di questo mio intervento, in primo luogo il testo del d'Annunzio, quindi la messa in musica di Zandonai, possono considerarsi manifestazioni più o meno scoperte, più o meno conflittuali, di quel tristanismo ottocentesco portato al culmine, specie in dimensione europea, da Richard Wagner. Tutto questo, prima che la catastrofe della Grande Guerra cambiasse definitiva-

¹ Cfr. NEVIO MATTEINI, *Francesca da Rimini. Storia / Mito / Arte*, Cappelli, Bologna 1965 (in particolare pp. 96-143); LETIZIA PUTIGNANO, *Francesca da Rimini: la fortuna di un soggetto in opere dimenticate*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia (1861-1914)*, a cura di Guido Salvetti, Guerini Studio, Milano 1994, pp. 129-140.

mente gli assetti della letteratura e della musica nella cultura occidentale, e relegasse in un mondo ormai tramontato definitivamente una fruizione nazionale e civile di Dante, del suo grande ‘espositore’ Boccaccio, e della tradizione romanza appena riscoperta, all’interno della quale proprio la leggenda di Tristano e Isotta dal dominio francese si era ambientata nei Comuni e nelle corti italiane². Rimarrà fecondo, invece, il dibattito filologico, forse debitore almeno in parte della fama che la vicenda dantesca acquisisce grazie ai nostri due autori teatrali italiani: stando alle date, gli interventi degli esponenti della scuola storica sul complesso intreccio di testi e motivi del V canto dell’*Inferno* sembrano infittirsi proprio a partire da quelle rappresentazioni³.

Cercheremo dunque di dimostrare che tutto ciò che la *Francesca da Rimini*, quella del d’Annunzio attraverso un’interpretazione volutamente ‘forzata’ della vicenda dantesca, quella di Zandonai grazie allo sfoltimento dei materiali letterari, devono al tema tristaniano – che all’interno di questo convegno è già indicato anche negli interventi di Cescotti e Targa – e che

² Si possono vedere sull’argomento: DANIELA DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia, Studi di Letteratura arturiana*, Ravenna, Longo, 1998; EAD., *Lecteurs et interprètes des romans arthuriens en Italie: un examen à partir des études récentes*, in *Medieval multilingualism. The Francophone World and its Neighbours*, a cura di Christopher Kleinhenz e Keith Busby, Turnhout, Brepols, pp. 155-186, e LORENZO RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L’episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, Bologna, Il Mulino, Bologna 2007, utili anche per ripercorrere a ritroso la principale bibliografia sul vasto e complesso argomento. Per i rimandi specificamente tristaniani del V Canto, dopo D’ARCO SILVIO AVALLE, “...*De fole amor*”, in ID., *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Milano 1975, pp. 97-121, risultano particolarmente attenti alla componente tristaniana alcuni contributi recenti: STEFANO CARRAI, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», I (2006), pp. 9-26; GIUSEPPINA BRUNETTI, *Franceschi e provenzali per le mani di Boccaccio. Con una nota sui manoscritti della ‘Commedia’*, in “Studi sul Boccaccio, XXXIX (2011), pp. 23-59; GAIA GUBBINI, *Radix amoris: Agostino, Dante e Petrarca (con Bernardo di Ventadorn)*, in “Critica del testo” XIV/2 (2011) (= *Dante, oggi / 2*, a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi), pp. 465-481; VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Strategie dantesche: Francesca e il Roman de Lancelot*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII (2010), pp. 135-151. Un recente convegno ripropone infine un’ampia perlustrazione cortese settentrionale nella prospettiva dei due massimi autori: cfr. *Boccaccio e la Romagna*, Atti del Convegno di Studi, Forlì, Salone Comunale (22-23 novembre 2013) a cura di Gabriella Albanese e Paolo Pontari, Ravenna, Longo, 2015 (cfr. in particolare i contributi di Daniela Delcorno, Augusto Vasina e Gian Mario Anselmi).

³ GUIDO SALVETTI, *Un mito nell’era di D’Annunzio: Scontrino, Mancinelli, Zandonai, in Il mito di Dante ...*, pp. 129-139 e 161-180; RICHARD COOPER, *Dante on the Nineteenth-Century Stage, in Dante on view. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, a cura di Antonella Braida e Luisa Calè, Ashgate, Burlington 2007, pp. 23-38.

si sviluppa su un piano duplice, dal momento che il modello wagneriano agisce sia attraverso una tradizione strettamente musicale-operistica, sia, soprattutto, attraverso una tradizione letteraria, di origine sia wagneriana che dantesca. Il primo autore Gabriele d'Annunzio infatti, si trovò, ai tempi di composizione della tragedia, nella facile condizione di potenziare gli elementi tristaniani della vicenda di Paolo e Francesca anche grazie alle letture dell'episodio offerte da alcuni commentatori di Dante e soprattutto dal Boccaccio⁴.

LA RISCOPERTA DEL MITO DI TRISTANO IN GERMANIA E IN FRANCIA

Danielle Buschinger ha consacrato uno specifico lavoro alla riscoperta del *Roman de Tristan* nel XVIII secolo, inquadrando l'attività medievistica tedesca attraverso i nomi di eruditi quali Johann Jakob Bodmer (1698-1783), Johann Christoph Gottsched (1700-1766) e Christoph Martin Wieland (1733-1813)⁵. La leggenda di Tristano fu quindi enormemente apprezzata dal primo Romanticismo tedesco antecedente a Wagner. La produzione poetica di August von Platen⁶, Friedrich Rückert e Wilhelm Schlegel, come il ciclo di poesie progettato e non finito di Karl Immermann (poeta dagli spiccati gusti medievali), tra gli altri, lo dimostrano molto bene. Com'è noto, l'insieme dei *Tristani* in versi conobbe una prima sistemazione scientifica con il *Recueil* di Francisque Michel, pubblicato a Londra e a Parigi nel 1835⁷, ma bisogna sottolineare che la pubblicazione tedesca del poema di Gottfried del 1785 fu favorita anche da quella in francese moderno di alcuni episodi del *Tristan* di Tressan all'interno dell'importante collezione della Bibliothèque Universelle des Romans (1775-1777)⁸. La letteratura

⁴ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di Giorgio Zanetti, Milano, 2013, t. 1, pp. 1177-1226. Si veda anche FABRIZIO CIGNI, *La Francesca da Rimini' e il dibattito sul Canto V dell'Inferno*, in "Io ho quel che ho donato", a cura di Raffaella Bertazzoli e Cecilia Gibellini, prefazione di Raffaella Bertazzoli, Clueb, Bologna 2015, pp. 65-79.

⁵ DANIELLE BUSCHINGER, *Le Moyen âge de Richard Wagner*, Centre d'études médiévales Université de Picardie, Amiens 1991.

⁶ Sono da ricordare anche la tragedia *Tristan und Isolde* di Friedrich Roeber, del 1845; il *Tristan* di Hermann Lingg, del 1854; quindi il poema epico, intitolato *Tristans Eltern*, di Adolf Ludwig Follen, uscito postumo nel 1857, e la tragedia *Tristan* di Joseph von Weilen, del 1860.

⁷ FRANCISQUE MICHEL, *The Poetical Romances of Tristan in French, in Anglo-Norman and in Greek Composed in the XII and XIII Centuries*, a cura di Francisque Michel, London, Pickering - Paris, Techener, 1835-1839, 3 tt.

⁸ Cfr. KEITH BUSBY, *Roman breton et chanson de geste au XVIII^e siècle*, in *Echoes of the*

tedesca, nonostante lo scalpore destato in Inghilterra dalla scoperta e la pubblicazione, da parte di Walter Scott, del *Sir Tristrem* nel 1804 (un altro adattamento di Thomas, conservato in un unico manoscritto del sec. XIII), rimase sostanzialmente fedele alla versione di Gottfried, che conobbe anche altre edizioni negli anni di Wagner⁹.

Ai fini dell'interpretazione 'moderna' della leggenda, tuttavia, questa produzione romantica impallidisce di fronte a quella che è stata giustamente definita 'operazione-Tristan' di Wagner. Il compositore utilizzò com'è noto Gottfried¹⁰, ma la sua biblioteca era ricca di testi medievali: l'edizione di Gottfried che Wagner possedeva, vale a dire quella di Friedrich von Hagen¹¹, conteneva anche trascrizioni di brani da Bérout e da Marie de France. Françoise Ferrand, da par suo, è tornata sulla questione delle fonti francesi di Wagner con un contributo ancora più sviluppato¹² che allarga i punti di contatto del tema tristaniano e arturiano con altre opere del compositore, in particolare la *Valkiria* (per il tema del filtro) e il *Parsifal* (per la cristianizzazione del Graal).

Spinto da un intimo sentimento doloroso ma anche da una costante e prioritaria ambizione all'autobiografismo, desideroso di esplorare l'etica della 'rinuncia' di Schopenhauer in una lettura molto personale dei suoi scritti filosofici (di cui il morente Tristano del terzo atto mette insieme una sorta di sintesi poetica), alla ricerca di un linguaggio musicale del tutto personale, dopo le esperienze di *Tannhäuser*, *Olandese* e *Lohengrin*, Wagner ci offre un'interpretazione della storia degli amanti in Cornovaglia che va ben al di là della 'simpatia emotiva' di stampo romantico, per entrare nel territorio

Epic: Studies in Honor of Gerard J. Brault, a cura di David P. Schenck e Mary Jane Schenck, Summa Publications, Birmingham Alabama 1998, pp. 22-48.

⁹ Cfr. *A Companion to Gottfried von Strassburg's "Tristan"*, a cura di Will Hasty, Boydell & Brewer, Suffolk 2003, p. 286.

¹⁰ Cfr. DANIELLE BUSCHINGER, *L'adaptation des romans courtois en Allemagne. Un exemple: le thème de Tristan*, in *The Spirit of the Court (Select Proceedings of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society)*, a cura di Glyn S. Burgess e Robert A. Taylor, D.S. Brewer, Toronto 1983, pp. 90-109: pur limitandosi a episodi isolati (rapimento di Tristano da parte dei mercanti norvegesi, monologo di Tristano sul matrimonio, e episodio dell'arpa e della rotta), vi si evidenzia il forte intento chiarificatore e intellettualistico di Gottfried rispetto a Thomas.

¹¹ Cfr. FRANÇOISE FERRAND, *Note sur les "versions françaises" des textes tristanienens de la bibliothèque de Richard Wagner à Dresde*. Eccelso germanista (Schmiedeberg, Brandeburgo, 1780 - Berlino 1856), fu tra i primi a volgere l'indagine scientifica ai monumenti dell'antica letteratura germanica (*Nibelungenlied*, 1810; *Edda*, 1812; *Gottfried von Strassburg*, 1823; *Minnesinger*, 1838-56; *Heldenbuch*, 1855; ecc.).

¹² *La réception de la littérature médiévale française en Allemagne: l'exemple de Richard Wagner*, in *Miscellanea mediaevalia*, Mélanges offerts à Philippe Ménard, 2 voll., a cura di Jean Claude Faucon et al., Champion, Paris 1998, pp. 529-546.

inquietante della fusione assoluta e totale degli istinti d'amore e di morte. È probabile che il suo rapporto personale con Mathilde Wesendonck abbia rafforzato questo tipo di interpretazione, cosa che del resto sembra essere avvenuta anche per la composizione di *Siegfried*. In ogni caso, è certo che Wagner, negli anni 1857-59, ha operato, tra Venezia e Lucerna, in modo programmatico, una rigorosa reinvenzione pessimistica della leggenda nella sua caratteristica 'azione drammatica'. Nello stesso trattamento dei timbri orchestrali è da riconoscere la rivoluzione del *Tristan* di Wagner: a questo proposito, una serie di studi recenti tende a valorizzare l'importanza della ricchezza coloristica degli strumenti orchestrali del *Tristan* quale parte essenziale di tutto il post-romanticismo tedesco¹³.

Misticismo radicale, negativo, ascetico, desiderio estatico di pace che supera il razionalismo e il cristianesimo occidentali, desiderio di 'troppo pieno' che esclude il semplice possesso dell'oggetto amato, il cui obiettivo è la morte. Franco Serpa, al seguito del libro di Peter Wapnewski (che risale al 1981¹⁴), parla di *Tristan* come lavoro totale, 'conciso', efficiente e discreto, che mette in evidenza e dà la priorità a una serie di valori con tale forza da creare un nuovo modello di amore con il quale tutti gli autori successivi dovranno confrontarsi¹⁵. Anche nei confronti della letteratura cortese del Medioevo, questo lavoro opera tanto un rinnovamento quanto una mirabile ma coerente contaminazione, mai fine a se stessa (si pensi alla stupenda 'alba' provenzale di Brangania durante il duetto d'amore). *Tristano e Isotta* è stata rappresentata sei anni dopo la sua composizione, sotto gli auspici di Luigi II di Baviera per la prima volta nel 1865 (la coppia Wesendonck per l'occasione non fu nemmeno presente). Poi abbiamo un silenzio di 15 anni.

All'interno dello stretto rapporto, molto indagato, tra wagnerismo e movimento decadente europeo, e con particolare attenzione alla cultura

¹³ Particolarmente attento ai valori timbrici in relazione al mutamento di una vera e propria concezione dell'opera d'arte, non solo musicale ma anche letteraria, è JÜRGEN MAEHDER, *A mantle of sound for the night: timbre in Wagner's Tristan und Isolde*, in *Richard Wagner: Tristan und Isolde*, Series Cambridge Opera Handbooks, a cura di Arthur Groos, Cornell University, New York. Dello stesso autore si vedano anche: *Lohengrin di Richard Wagner – dall'opera romantica a soggetto fiabesco alla fantasmagoria di timbri*, Torino, Programma di sala, 2001; *Form, Text-Setting, Timbre, Aura – Structural Aspects of Wagner's "Parsifal" Score*, in *Verdi and Wagner in Germany. Performances and Staging 1960-2010*, a cura di Naomi Matsumoto, Brepols, 2015, pp. 81-116.

¹⁴ PETER WAPNEWSKI, *Tristano, l'eroe di Wagner*, trad. it. il Mulino, Bologna 1994; si veda anche il più recente ERIC CHAFE, *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde*, Oxford University Press, Oxford and New York, 2005.

¹⁵ FRANCO SERPA, *Il segreto della passione*, in *Richard Wagner Tristan und Isolde*, programma di sala, Trieste, Sala Tripovich, 1995, pp. 7-17.

letteraria della Francia e dell'Inghilterra degli anni '80 del XIX secolo, i lavori ancora di Peter Wapnewski, di Ulrich Müller¹⁶, Raymond Furness¹⁷ e Aida Holtmeier¹⁸ sono particolarmente utili per comprendere le linee principali lungo le quali il mito Tristano si cristallizza tra gli intellettuali e musicisti francesi (il più famoso è senza dubbio il Debussy di *Pelléas et Mélisande*), senza contare che per la diffusione del compositore e il relativo dibattito presso il pubblico francese un ruolo importante fu giocato dalla fondazione, tra il 1885 e il 1888, della «Revue wagnerienne» da parte di due artisti 'totali' come Édouard Dujardin e Tédor de Wyzewa¹⁹. Dopo un periodo di ostilità nei confronti del compositore, aggravata anche dalla guerra franco-tedesca del '70-'71, il *Tristan* ebbe un effetto esplosivo nella società intellettuale e artistica parigina: l'opera, come è noto, fu diretta da Charles Lamoureux, completa ma in francese, per la prima volta all'Opéra di Parigi nel mese di ottobre del 1899 (il primo Atto era però già stato rappresentato dallo stesso direttore al teatro dello Château-d'Eau nel 1884).

Sul fronte della filologia, nei primi anni del Novecento sarebbe stato Joseph Bédier a dare alle stampe a Parigi la prima edizione del *Roman de Tristan* di Thomas²⁰. Grazie a quell'edizione, imbastita secondo un'ottica comparatista che ricostruiva (vista la frammentarietà di Thomas) un ipotetico archetipo attraverso l'accumulo di tutti i testi che vi afferivano, Thomas

¹⁶ Si vedano soprattutto i saggi contenuti in *Wagner Handbook*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1992; ULRICH MÜLLER, *The Modern Reception of Gottfried's Tristan and the Medieval Legend of Tristan and Isolde*, in *A Companion to Gottfried...*

¹⁷ RAYMOND FURNESS, *Wagner and Decadence*, in *Tristan and Isolde: A Casebook*, a cura di Joan Tasker Grimbert, Routledge, New York-London 2002, p. 394.

¹⁸ AIDA HOLTMEIER ABOU SAMRA, *Tristan et Iseut au tournant du siècle en France: métamorphoses d'un mythe*, Thèse de doctorat en Littérature et civilisation comparées, Grenoble 1994; EAD., *Tristan et Isolde en France. 1865/1899 – 1914*, in *Tristan-Tristrant: mélanges en l'honneur de Danielle Buschinger à l'occasion de son 60^{ème} anniversaire*, a cura di André Crépin e Wolfgang Spiewok, Greifswald, 1996, pp. 265-277.

¹⁹ Si veda la voce *Revue wagnériennes* in *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, a cura di Timothée Picard, Actes Sud/Cité de la Musique, 2010, pp. 1796-1809. I contenuti, interessantissimi per il wagnerismo europeo di quegli anni, sono tutti consultabili sul sito <http://gallica.bnf.fr> secondo la ristampa Slatkine 1993.

²⁰ JOSEPH BÉDIER, *Thomas: Le Roman de Tristan, poème du XII^{ème} siècle*, Paris, 1902-1905; sulla figura del grande studioso, autore anche di una riscrittura moderna del romanzo medievale, si è concentrato in anni recenti un intenso lavoro di studio e rivalutazione critica: si veda ALAIN CORBELLARI, *Joseph Bédier, écrivain et philologue*, Droz, Genève 1997; ID., *Joseph Bédier. Philologie et humanisme. Articles et préfaces inédits en volume*, Paris, Classiques Garnier, 2010. Il testo di Thomas era stato reso noto già da MICHEL, *The Poetical Romances...*, il quale disponeva però solo di tre frammenti manoscritti ('Douce', 'Sneyd e 'Strasbourg'). Per approfondimenti, si rimanda a *Tristan et Yseut: les premières versions européennes*, éd. Christiane Marchello-Nizia, Paris, Gallimard, 1995.

riprendeva il suo autentico posto di modello fondante della tradizione cortese-europea della leggenda tristaniana.

Sulla base anche dei dati forniti ancora da Holtmeier sulle rappresentazioni wagneriane di *Lohengrin* e *Parsifal* a Parigi tra il 1887 e il 1914, l'attenzione che la società parigina dà al tema erotico, radicata nel senso cristiano del peccato, supera di gran lunga, o dimentica, ogni implicazione filosofica che aveva ispirato originariamente il suo autore. Questa ricezione del *Tristan* è stata poi riconfermata in ambito letterario, oltre che nel teatro musicale, attraverso il mito di amore appassionato e dell'eterno ritorno. Secondo Denis de Rougemont – che, nel suo famoso *L'amour et l'occident* (1939 e 1972), ha coniato il termine *tristanisme* – Tristan solleva una corrente mistica che sembra venire a galla in modo intermittente durante il Medioevo (la mitologia celtica, i Catari, la poesia provenzale) e celebra una forma di amore 'sovversivo' contro il matrimonio e il senso cristiano del peccato (che sarà poi progressivamente banalizzato dalla cultura di massa del XX secolo), il rifiuto del dualismo, un infinito desiderio di pienezza e di 'perfezione' che esclude il possesso dell'oggetto, in contrasto con l'istituzione sociale del matrimonio cristiano. Ma non si può negare che lo stesso musicista tedesco avesse usato consapevolmente una serie di letture classiche (repertorio, platonico, arabo, medievale), così come opere di Petrarca, che erano già circolate tra i romantici tedeschi (come Novalis e Schelling).

IL TRISTANISMO E L'ITALIA

Fino ai primi decenni del XX secolo, il wagnerismo in Italia è interpretato secondo una netta contrapposizione di fazioni avverse, a causa del peso della tradizione musicale nazionale italiana, che, com'è noto, soprattutto nel campo dell'opera lirica veniva considerata totalmente incompatibile con la concezione musicale di Wagner. Questo se alcune delle sue grandi innovazioni sono state solo apparenti o comunque recepite in modo superficiale (il *leitmotiv*, per esempio) e anche se la mitologia wagneriana non era debitrice di soli elementi nordici, ma anche della mitologia del Mediterraneo (Wagner ammirava, come sappiamo, la musica di compositori d'opera come Bellini, e aveva trovato fonti di ispirazione a Venezia per il *Tristan* e a Ravello per il *Parsifal*). È necessario tuttavia attendere la ricezione dei poeti decadenti francesi, per convincere della sua importanza e della sua rivoluzione anche i musicisti e gli intellettuali italiani. Bisogna precisare che, almeno da parte degli anni '80 del XIX secolo, non c'è un'opera italiana che non mostri una influenza della musica di Wagner, e in particolare del *Tristan*, nello sviluppare il tema di Amore e Morte, grazie soprattutto alla

presenza del famoso ‘accordo di Tristano’. La *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, terzo lavoro (1893) di un compositore che avvertì subito la necessità di stare dalla parte di Wagner, soprattutto per capire le ragioni della sua ‘rivoluzione’, è certamente uno degli esempi più eloquenti²¹. È anche vero però che l’influenza di Wagner sui musicisti italiani del XIX e del XX secolo venne esercitata entro i limiti specifici di una comunicazione tra paesi e ambienti musicali molto limitata anche dagli eventi storici, cosicché le opere di Wagner erano conosciute solo attraverso la riduzione per canto e pianoforte, o le sole esecuzioni orchestrali dei Preludi. In seguito, come è noto, il peso dei lavori di Richard Strauss e lo stile ‘floreale’ di compositori come Debussy guadagneranno molto più successo su compositori italiani come Franco Alfano²² e, appunto, Riccardo Zandonai²³. Fu del resto in un alveo del teatro simbolista che una corrente del tristanismo aveva trovato una fondamentale espressione del mito dell’amore adultero, come abbiamo detto, con il *Pélleas* del duo Maeterlinck-Debussy²⁴.

L’ambiente letterario italiano, forte di una tradizione e di una sensibilità storica che ancora mancava quasi totalmente negli operisti e nel mondo della musica, dimostra di saper assumere l’estetica di Wagner in modo più ricco e originale: filtrata, e distorta naturalmente, non solo dalla decadenza francese, ma anche dalla recente filosofia di Nietzsche, produrrà interessanti opere. Contributi fondamentali per chiarire questa problematica sono stati offerti da Adriana Guarnieri Corazzol²⁵. La nascita ‘ufficiale’ del

²¹ Sul rapporto Puccini-Wagner, si veda DEBORAH BURTON, *Tristano, Tosca (e Torchi)*, in *Giacomo Puccini. L'uomo, il musicista, il panorama europeo. Atti del Convegno internazionale di studi su Giacomo Puccini nel 70° anniversario della morte* (Lucca, 25-29 novembre 1994), a cura di Gabriella Biagi Ravenni e Carolyn Gianturco, LIM, Lucca 1997; quindi RICCARDO PECCI, *Puccini e Catalani. Il principe reale, il pertichino e l'eredità del Wagner*, Olschki, Firenze 2006.

²² JÜRGEN MAEHRER, *Le strutture drammatico-musicali del dramma wagneriano e alcuni fenomeni del wagnerismo italiano*, «Vita e Pensiero», 2005.

²³ Cfr. LUCA SUMMER, *L'aspetto strumentale nell'opera di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte*, Rovereto 11 novembre 1994, Accademia Roveretana degli Agiati, Rovereto 1995, pp. 91-103.

²⁴ HÉLÈNE CAO, *Riccardo Zandonai entre deux siècles*, in *Francesca da Rimini Zandonai, Riccardo - Avant Scène Opéra*, 2010; si veda anche FIORELLA FERRETTI, *Les amours coupables dans le théâtre symboliste*, Thèse Université de Bourgogne, a.a. 2011-2012.

²⁵ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano, mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988; EAD., *Wagner nella letteratura italiana postunitaria (1860-1910)*, in *Il mito e la rappresentazione del Nord nella tradizione letteraria. Atti del Convegno di Padova, 23-25 ottobre 2006*, Salerno, Roma 2008; EAD., *Il fenomeno wagneriano nella letteratura europea tra Otto e Novecento*, in *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, Skira/Fondazione Musei Civici di Venezia, Ginevra-Milano 2012, pp. 165-171.

wagnerismo italiano, del 'mito nordico' nella letteratura e musica della fine del XIX secolo, e di una sua insita reazione antiwagneriana che in terra italiana rivendicò la 'mediterraneità', inizia con Arrigo Boito, indiscusso leader musicale della Scapigliatura cui si deve la prima traduzione italiana del libretto wagneriano (1876)²⁶. Altri rappresentanti di poco successivi ma molto significativi per il rinascere del tristanismo in Italia saranno da una parte Arturo Graf²⁷, dall'altra Enrico Thovez²⁸. Anche fuori d'Italia i confronti sono interessanti, come è il caso di un Thomas Mann rispetto a d'Annunzio. Entrambi reagiscono in modo molto personale al mito di Tristano, contenente in esso le tendenze di un certo fascismo estetico e antifascismo (che poi, purtroppo, servirà da supporto ad una vera e propria propaganda politica)²⁹. Ad esempio, un significativo parallelo tra la *Morte a Venezia* di Thomas Mann (che esce nel 1913 e il cui protagonista cela nel nome, peraltro, un'allusione alla figura e alla vicenda del romantico von Ploten) e un romanzo meno apertamente tristaniano come *Il fuoco* (1900) piuttosto che *il Trionfo della Morte* (del 1894, tempo della nota adesione al superomismo), che conteneva invece espliciti riferimenti alla esperienza wagneriana del Tristan, fa risaltare un'indubitabile banalizzazione di Wagner da parte del d'Annunzio. Eppure è a queste due opere che dobbiamo, peraltro, molta parte nella nascita del culto di Venezia come luogo privilegiato e decadente di Eros e Thanatos (la morte del compositore viene appunto raccontata attraverso gli occhi del protagonista de *Il Fuoco*). Gli echi wa-

²⁶ Marinella Busnelli e Giampiero Tintori, *Arrigo Boito, musicista letterato*, Nuove Edizioni, Milano 1986, in part. pp. 131-133; JURGEN MAEHDER, *Erscheinungsformen des Wagnerismus in der italienischen Musik des Fin de siècle*, in: Annegret Fauser/Manuela Schwartz (edd.), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik Literatur Kunst Politik*, Leipzig (Universitätsverlag) 1999, pp. 449-485; ID., *Il libretto patriottico nell'Italia della fine del secolo e la raffigurazione dell'Antichità e del Rinascimento nel libretto prefascista italiano*, in *Atti del Convegno Internazionale di Musicologia a Bologna 1987*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, vol. III, EDT, Torino, pp. 451-466; ID., *I medici e l'immagine del Rinascimento italiano nella letteratura del decadentismo europeo*, in *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera tra '800 e '900. Atti del III Convegno Internazionale di Studi su Leoncavallo a Locarno*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Sonzogno, Milano 1998, pp. 239-260.

²⁷ ARTURO GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del medioevo* (2 voll.), Loescher, Roma 1892-1893, ora riedito in versione integrale a cura di Clara Allasia e Walter Meliga, prefazione di Marziano Guglielminetti, saggi introduttivi di Enrico Artifoni e C. Allasia, Mondadori, Milano 2002.

²⁸ ENRICO THOVEZ, *La Trilogia di Tristano*, in *Scritti inediti*, Treves, Milano, 1938.

²⁹ NACHUM SCHOFFMAN, *D'Annunzio and Mann: Antithetical Wagnerisms*, *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 4 (Autumn, 1993), pp. 499-524. D'Annunzio pubblicò tre articoli nel 1893, su «La Tribuna», il 3 e il 9 agosto del 1893, dedicati a *Il caso Wagner*.

gneriani sono anche molto evidenti (al limite dell'imitazione boitiana) nel d'Annunzio del ciclo *Le adultere*: basta leggere il componimento dedicato a Isolda (con esergo tratto dal poema di Thomas, e precedentemente dal *Chèvrefeuil* di Marie de France):

«Notte d'oblio, d'amore e di mistero,
Notte soave augusta eterna, o Morte
invincibile e pura, apri le porte
a noi del tuo meraviglioso impero!

Fuga per sempre il Giorno! Occulto è il vero
sole nel cor profondo ed è sì forte
che crea pur fiori da gli abissi. O Morte,
fuga per sempre il Giorno menzognero!...»

Ma scendea da la torre un'altra voce:
«Vigilate! La notte è breve; è vano
Il sogno.» Mute su l'antico parco

Le stelle impallidivano. La voce
ripetea: «Vigilate!» E nel lontano
risonava la caccia di Re Marco³⁰.

Destinata soprattutto a un pubblico modernista, la bibliografia dannunziana è, per forza di cose, lontana da scavi intertestuali lanciati da una prospettiva medievistica, che pure in questi testi e in queste opere sarebbe opportuno intensificare, perché il poeta sente di far ancora parte di una tradizione, per di più italiana e romanza³¹.

Il tristanismo dannunziano ad esempio si sovrappone al tema dell'adulterio di origine dantesca, che l'autore coltiva già in una fase molto precoce della sua produzione – e rilegge subito in chiave squisitamente letteraria e medievaleggiante. La novella giovanile *Nell'assenza di Lanciotto* (nome già usato dall'Arcade Casoretti per la sua tragedia *Lanciotto Malatesta*, stampata a Venezia nel 1838, e sotto la quale è anche da riconoscere una contamina-

³⁰ Testo citato da GABRIELE D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano 1982, p. 250 e n. a p. 935. Di 'isottismo', più che di tristanismo, si dovrebbe invece parlare al riguardo della sovrapposizione delle due Isotte (la Bionda e quella dalle Bianche Mani) operata nel ciclo *L'Isottèò*, del 1886.

³¹ Fa eccezione DONALD L. HOFFMAN, *Isotta da Rimini: Gabriele D'Annunzio's use of the Tristan legend in his Francesca da Rimini*, in «Quondam e Futurus», II (1992), 3, pp. 45-54, che analizza minuziosamente (e con qualche forzatura) ogni elemento arturiano della tragedia, ma non spiega la presenza pervasiva del tema tristaniano con la maggiore fonte del d'Annunzio, vale a dire il Boccaccio delle *Esposizioni*.

zione forse voluta tra Gianciotto e l'eroe Lancillotto) ha visto la nascita di amore tra due giovani cognati, sbocciato al capezzale della madre morente, un «sognare ad occhi aperti non sano», tra 'vita reale' e 'finzione'. Ci sono riferimenti a Dante attraverso l'uso di stilemi più o meno mascherati («Da soli eravamo e senza paura») e contaminazioni tra motivi: il primo bacio non è incoraggiato dalla lettura di un libro, bensì dalla fragranza di un fiore 'galeotto' durante una passeggiata nei boschi³². All'ombra di un interesse quasi ossessivo per il canto V dell'*Inferno* l'autore si specializza tanto in cimeli ravennati come in eroine wagneriane, grazie ai suoi contatti con storici e filologi di assoluto impegno (Corrado Ricci, Francesco Novati)³³; lo studio si intensifica nei primi mesi del 1900, quando il d'Annunzio deve sostituire Carducci a Firenze nella chiesa di Orsanmichele, per la lettura di *Inferno* VIII, fino al viaggio-sopralluogo compiuto a Ravenna nel maggio 1901 assieme alla Duse³⁴. Il 'falso-antico' del drammaturgo non sarebbe pienamente apprezzato, in particolare in termini di linguaggio poetico³⁵, senza la riscoperta di Iacopone Todi e del patrimonio medievale delle *Laudi*. È ancora il Tenneroni, il bibliotecario della Nazionale di Roma, già editore del poeta di Todi, a fornire materiali preziosi.

Assistiamo, sempre in quei mesi del 1901, a un intenso scambio di consultazioni non solo con Francesco Novati³⁶, ma anche col costumista Mariano Fortuny (che ha iniziato a disegnare, ma, abbandonato il lavoro, viene sostituito da Adolfo de Carolis) e con il musicista Antonio Scontrino, allora direttore a Firenze, essenziale per conferire tramite strumenti antichi l'atmosfera medievale necessaria alle scene. Il contributo di Fortuny per i costumi di Francesca, in particolare, è comunque un elemento chiave per il colore 'greco', così caro al d'Annunzio. La presenza di una schiava, Smaragdi, aumenta il potere di un amore magico che sottomette la ragione di Paolo e Francesca. L'aspetto teatrale viene indissolubilmente legato a quello del

³² La novella, scritta nel 1884, fu pubblicata sul «Fanfulla della Domenica» (poi anche nel supplemento periodico «Biblioteca varia de La tavola rotonda»), Bideri, Napoli 1892, e ribattezzata *Paolo e Francesca* nel 1901.

³³ Per tutto questo è ricchissimo di informazioni ANNAMARIA ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000.

³⁴ Probabilmente d'Annunzio a quell'epoca era già a conoscenza di CHARLES YRIARTE, *Françoise da Rimini*, Rotschild, Paris 1883, che riprendeva quasi alla lettera LUIGI TONINI, *Memorie storiche intorno a Francesca da Rimini, ad illustrazione del fatto narrato nel V dell'Inferno*, Ercolani, Rimini 1852 (cfr. ANDREOLI, *Per la rilettura...*, p. 504).

³⁵ Cfr. GABRIELLA DI PAOLA, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella Francesca da Rimini di D'Annunzio*, Bulzoni, Roma 1990.

³⁶ Cfr. ERNESTO TRAVI, *Storia e poesia nel carteggio D'Annunzio-Novati*, in «Quaderni del Vittoriale», 17, 1979, pp. 65-81.

linguaggio, in uno sforzo unitario di ricreare il teatro classico, sulla linea di quanto era accaduto nel precedente esperimento della *Città morta* e della *Gioconda*, ma stavolta attingendo allo stesso tipo di ispirazione con cui Wagner aveva composto il suo *Tristan*.

Per quanto riguarda la Duse, in quegli anni giunta ad una vasta fama internazionale, il personaggio di Francesca seduceva enormemente l'attrice (grande ammiratrice come sappiamo di Adelaide Ristori, interprete storica della *Francesca* del Pellico, che pure la Duse aveva interpretato), ma in modo problematico a causa della sovrapposizione nel personaggio di modelli molto diversi, dalle eroine raffinate dei romanzi francesi e di Dante alla volitiva e appassionata Isolde, vittima di una magia oscura e misteriosa. Amante 'pubblica' del poeta, interprete entusiasta, seppur leggermente tardiva, dei suoi classici teatrali, con la speranza e l'intento di una rottura degli schemi rappresentativi convenzionali³⁷, e già caricata di complesse valenze letterarie, dal momento che molti personaggi femminili del *Fuoco* traggono ispirazione da questo rapporto biografico, la Duse (quarantatreenne) non risultò perfetta, sulla scena, soprattutto per la difficoltà nel porgere il pesante verso dannunziano della *Francesca*; ma senza di lei, ed è quello che qui interessa maggiormente, è probabile che la tragedia non sarebbe stata neanche scritta. La presenza e il ruolo giocato nella scelta del soggetto dalla Duse andavano al di là del pur complesso fatto teatrale, un dantismo morboso, coltivato attraverso oggetti, libri, documentazione storica e perlustrazioni in persona proprio nella regione in cui Dante aveva sia concluso la sua parabola terrena, sia ambientato la celeberrima vicenda del V canto, che ispirava in modo convulso, in quei mesi centrali dell'anno, sia lo scrittore che l'attrice, dedicataria della canzone *Alla divina Eleonora Duse* (titolo che riprende una famosa dedica apposta dal poeta ad una copia delle *Elegie romane* donata all'attrice nel 1892) posta in apertura del testo (e subito seguita da due sonetti, *A ciascun'alma presa* di Dante e uno dello stesso d'Annunzio, *Paolo*

³⁷ MIRELLA SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse* (nuova edizione riveduta e ampliata), Bulzoni, Roma 2008. Sono anche indispensabili VALENTINA VALENTINI, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Franco Angeli, 1992, pp. 166-188, e EAD., *Il poema visibile. Le prime messe in scena delle tragedie di Gabriele d'Annunzio*, Roma, Bulzoni, 1993, che ci illuminano in modo esaustivo sulla genesi della tragedia e sulle difficoltà incontrate da Eleonora Duse. Fu l'attrice in realtà che ingaggiò Antonio Scontrino e Mariano Fortuny, che ebbero grande peso nell'evocazione del mondo medievale. Nonostante la ricchezza inusitata dell'allestimento, la prima romana non si rivelò riuscitissima a causa di luci manchevoli e fragori eccessivi nelle scene belliche. Più fortunate furono altre recite in teatri italiani e soprattutto quelle viennesi dell'anno successivo. Per l'allestimento della prima, si veda anche *Divina Eleonora: Eleonora Duse nella vita e nell'arte*, Marsilio - Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2001.

Malatesta a Dante Alighieri), che sigilla l'importanza della figura dell'attrice nel creare il personaggio letterario-teatrale di Francesca.

IL TEMA CAVALLERESCO-ARTURIANO DALLA TRAGEDIA ALL'OPERA

La composizione della tragedia *Francesca da Rimini* avvenne nell'estate del 1901, in Versilia perlopiù. Lo stesso *Commiato* apposto al termine del testo teatrale vuole dichiarare la forte ispirazione marina e dantesca insieme, nutrita al cospetto di montagne di aulica tradizione poetico-letteraria:

Tu mi nascesti in riva al mare etrusco,
o poema di sangue e di lussuria,
su le sabbie arse, tra il selvaggio rusco,

laggiù, dove la costa di Liguria
protesa par grande galèa che salpi,
aspra di schiume se libeccio infuria.

Quivi hanno patria i vènti, e l'aer palpi-
ta animoso agitando in vasta lite
le torme delle nubi contro l'Alpi

di Luni aguzze come le meschite
cui Dante rosse nella valle cerne
quando s'appressa la città di Dite³⁸.

Dobbiamo tuttavia aggiungere che la scelta di un soggetto dantesco si inserisce in un interesse di D'Annunzio per le origini della letteratura da intendersi in senso molto vasto, non solo colta (gli autori maggiori, i generi enciclopedici, ecc.)³⁹, ma anche popolare (i canti illirici, l'oralità dei giullari,

³⁸ GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di Annamaria Andreoli con la collaborazione di G. Zanetti, Milano 2013, t. 1, p. 675.

³⁹ CARLA FERRI, *Studio sulle fonti della Francesca da Rimini*, in «Quaderni del Vittoriale», n. 21 (1980), pp. 15-65; EMILIO MARIANO, *La Francesca da Rimini e i suoi significati*, ibid., 24 (1980), pp. 101-119; il grande specialista ha dedicato proprio al raffronto tra tragedia e opera (*Gabriele D'Annunzio, Riccardo Zandonai, "Francesca da Rimini"*, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1988) un volume contenente tra l'altro un interessante intervento del maestro Gavazzeni e i carteggi relativi alla collaborazione. Si vedano anche: GUGLIELMO GATTI, *Gabriele D'Annunzio and the Italian Opera-composers*, in «Musical quarterly», 10 (1924), pp. 263-288; ADRIANO LUALDI, *D'Annunzio e la musica*, in «Piazza delle Belle Arti», *Rassegna 1957-1958*, pp. 144-168. Com'è noto, le prime indagini si devono a MARIO PRAZ, *Il dramma storico e Il dramma d'ambiente*, in «Cultura», 15 marzo e 15 maggio 1922 (due saggi poi diventati *La "Francesca da Rimini" di Gabriele D'Annunzio*, in *Ricerche anglo italiane*,

ecc.); mentre l'adozione ambiziosa della 'tragedia in versi' non ci porta molto lontani da una precisa volontà di vera e propria emulazione e concorrenza rispetto alla massima autorità letteraria italiana, che D'Annunzio leggeva e conosceva a memoria. *Francesca da Rimini*, che era stata concepita come la prima parte di un trittico sui Malatesta, che però si è fermato alla seconda tappa di *Parisina* (che sarà messa in musica da Mascagni), vede l'allargamento del contesto guerresco-politico quale clima ideale per alimentare l'amore sensuale tra i due cognati, ma segna anche l'inizio di una pratica con gli antichi testi in lingua francese che permetterà successivamente di raggiungere un vertice inusuale col bellissimo *Martyre de Saint Sébastien*.

Nella *Divina Commedia*, Francesca è un peccatore che fa sua la filosofia stilnovista nel commentare in modo dottrinale l'amore⁴⁰ ma racconta una storia-cronaca personale di una passione affiorata grazie ad una lettura a due di un *Lancelot* in prosa, o meglio, di un 'libro Galeotto', che potrebbe indicare proprio quella parte del *Lancelot* conosciuta come *Livre Galehaut*⁴¹.

Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1944, pp. 321-362). Sensibile alle citazioni nascoste dalla *Laus Veneris* di Swinburne, da *A Summer Evening Churchyard* di Shelley e dall'*Hérodiade* di Mallarmé, Praz ci illumina anche sui 'saccheggi' medievali dal Tommaseo - Bellini (per i termini e per il repertorio proverbiale) e dal *Vocabolario marino e militare* del Guglielminotti, dalla fonte storica del Tonini (*Storia di Rimini*, vol. III), dall'Anonimo Riminese nei *Rerum Italicarum Scriptores*, dal *Chronicon* del Cantinelli e dalla cronaca del Matarazzo, quindi da Salimbene de Adam, Giovanni Villani e naturalmente dal Boccaccio del *Decameron* e delle *Esposizioni* (lette probabilmente dal d'Annunzio nelle edizioni ottocentesche). Non mancano la *Cronaca di Cipro* di Florio Bustron, il Sacchetti del *Trecentonovelle* e il *Novellino*. E se il colore dalmatico della tragedia proviene dai *Canti illirici* raccolti ancora dal Tommaseo (la bella canzone femminile prima dell'entrata di Francesca, *Ohimé, che adesso io provo...*), gli echi della lirica italiana vengono dal *Serventesi dei Lambertazzi e dei Geremei*, dalle *Rime volgari* edita dal D'Ancona (Chiaro Davanzati, Folgore da San Gimignano ecc.) e dalle *Canzonette antiche* edita a Firenze nel 1884. Oltre naturalmente al Dante della *Commedia*, non mancano citazioni dal *Tesoro volgarizzato* da Bono Giamboni, edito nel 1864, e dai *Documenti d'Amore* e dal *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, secondo l'edizione del 1875, dal *Libro delle nature degli uccelli fatto per lo re Danchi*, edito nel 1874. Per le fonti arturiane, erano disponibili la *Tavola Ritonda* edita da L.F. Polidori nel 1864 e il *Lancillotto*, a cura di F. Zambrini del 1862, su cui torneremo più avanti. Fu Francesco Novati a fornire la maggior parte dei materiali storici (scrupolosamente suddivisi e dettagliati in fitte lettere): cfr. ERNESTO TRAVI, *Storia e poesia nel carteggio D'Annunzio-Novati*, in «Quaderni del Vittoriale», 3 (1977), pp. 65-81; ANDREOLI, *Per la rilettura...*, pp. 498-501.

⁴⁰ LUCIA BATTAGLIA RICCI, *I "dubbiosi disiri" di Francesca*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII, 1-2, 2010 (Saggi danteschi per Alfredo Stussi a cinquant'anni dalla sua laurea); VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Strategie dantesche...*

⁴¹ GIUSEPPINA BRUNETTI, *'Franceschi e provenzali' per le mani di Boccaccio. Con una nota sui manoscritti della Commedia*, in «Studi sul Boccaccio»...

Invece di martoriare per l'ennesima volta le parole che Dante affida alla sua eroina, ci sembra più utile in questa sede riassumere per sommi capi ma in modo orientato, l'evoluzione letteraria che provocò, nei primi anni del Trecento, questa sorta di 'corto circuito' tematico.

Prima del *Lancelot en prose* – che Dante leggeva probabilmente in uno o più manoscritti circolanti in Emilia o in Toscana, che presentano già una variante nel punto del bacio («la dame de Malohaut set qu'elle le besoit/il la besoit»), di cui rimane un riflesso nel testo dantesco, forse volutamente alterato o volutamente ambiguo («il desiato riso esser baciato da cotanto amante») –, per un secolo intero, si può dire, nei romanzi bretoni in versi si vedevano contrapporsi due mondi e due concezioni dell'amore cavalleresco-cortese: da una parte Tristano, Isotta e Marco, stretti in un triangolo arcaico tra Irlanda e Cornovaglia, come li raccontano Thomas, Béroul, Marie de France e le *Folies*; dall'altra Lancelot, Ginevra e Artù, all'interno di un racconto mitico di liberazione (la regina è stata rapita da Meleagant, i cavalieri di Artù vengono ingaggiati per la sua liberazione) narrato da Chrétien de Troyes alla corte di Marie de Champagne verso il 1170. Ma Chrétien è anche un anti-tristaniano convinto, e si oppone all'innamoramento 'tragico', dove la regina deve dare il corpo al marito e il cuore all'amante (esposto nel precedente romanzo *Cligès*), e all'amore incontrollato provocato da un filtro, da un veleno che intossica e toglie la lucidità e la razionalità (canzone *D'Amors qui m'a tolu a moi*). Se alcuni trovatori prenderanno posizione, negli stessi anni di Chrétien, su questo dibattito amoroso, Tristano e Isotta vengono relegati in una zona oscura dell'immaginario cortese (i testi di Thomas e di Béroul non ci sopravvivono completi), mentre lo stesso Chrétien con il suo romanzo successivo (*Perceval*, rimasto incompiuto) mira alla sacralizzazione del percorso cavalleresco con l'invenzione del Graal. Con l'avvento della prosa arturiana, all'affacciarsi del sec. XIII, insieme o di poco successivamente all'elaborazione di storie che vogliono ripercorrere la preistoria di questo oggetto sacro e dell'invenzione della Tavola Rotonda arturiana, viene concepito un monumentale ciclo romanzesco, la *Vulgata*, fatto di cinque parti, dove il *Lancelot* è posto al centro e a sua volta suddiviso in tre libri (*Galehaut*, *Charrete*, *Agravain*)⁴².

⁴² La prima edizione di HEINRICH OSKAR SOMMER (*The vulgate version of the Arthurian romances*, Carnegie Institution of Washington, Washington 1861-1913) offre in 6 volumi un testo completo delle cinque *branches*, utilizzando tre manoscritti della British Library: Additional 10292 (Add2), Additional 10293 (Add3), Additional 10294 (Add4). Il testo del solo *Lancelot* si può leggere invece in due edizioni moderne fondate su presupposti più scientifici, ma basate ciascuna su due diverse interpretazioni della genesi del testo e della storia della tradizione manoscritta (esposta nei rispettivi studi

Questo progetto graaliano si estende ben presto (primi decenni del sec. XIII) oltre i confini della *Vulgata*, quando si decide di integrarvi anche il *Tristan*, costruendo un altro romanzo la cui vicenda si colloca in parallelo agli amori di Lancillotto e Ginevra, che conobbe appunto uno straordinario successo, anche in termini di copie manoscritte, fuori di Francia. Quindi la storia di Tristano e Isotta non solo finisce tragicamente, ma per mano di Marco, figura di re vigliacco e vendicativo, avverso e geloso del valore eccezionale del nipote. La morte di Tristano, che porta con sé Isotta in una stretta mortale, coincide anche con l'inizio della fine del regno di Artù, impoverito soprattutto dalle gravi perdite umane causate dalla *Queste del Graal*⁴³. Risulterà forse più chiaro, a questo punto, che molti elementi hanno autorizzato un'interpretazione (altrettanto controversa)⁴⁴ tristaniana della vicenda dei due amanti riminesi, che termina con una morte cruenta per mano di un marito geloso (ma non pentito come lo era stato il re Marco del romanzo francese) e 'unica' per entrambi.

Come ben sappiamo, nello stesso Canto V Tristano 'amante' viene inserito da Dante nelle file dei peccatori, e il motivo dell'indissolubilità della coppia al di là della morte terrena (al centro del celebre *Lai du Chèvrefeuil* di Marie de France) è certamente rintracciabile in versi come «Amor condusse noi ad una morte» o «costui, che da me non fia diviso». Se questo Tristano sepolto o 'rimosso' comporta il rischio di un certo appiattimento dei significati dell'episodio dantesco, e non è appunto unanimemente accettato, è certo tuttavia che consente una formidabile resa di una vicenda adatta per il teatro e il melodramma a patto di rafforzare lo schema triangolare adulterino (triangolo del tutto diverso è invece quello sotteso alla complessa 'scena del bacio' del *Lancelot en prose*, sul quale avremo modo di tornare più avanti).

Le citazioni dirette dei passi sparsi del *Lancelot*, o meglio di quella sua parte indicata con Galehot, mostrano tuttavia anche un interesse realmente filologico di d'Annunzio per il romanzo. Egli si servì, a malincuore, della

preparatori dei due editori): ALEXANDRE MICHA, *Lancelot. Roman en prose du XIIIe siècle*, voll. I-IX, Droz, Genève 1978-1983; ELSPETH KENNEDY, *Lancelot du Lac. The non cyclic old French version*, 2 voll., Oxford University Press, Oxford 1980.

⁴³ Per ulteriori approfondimenti, si veda FABRIZIO CIGNI, *Tristano e Isotta nelle letterature francese e italiana*, in *Tristano e Isotta. La fortuna di un mito europeo*, a cura di Michael Dallapiazza, Parnaso, Trieste 2003, pp. 29-129.

⁴⁴ DONALD MADDOX, *Le Motif de la lecture interrompue: Inferno V de Dante et le Lancelot en prose*, in *Lancelot - Lanzelet, hier et aujourd'hui: Pour fêter les 90 ans de Alexandre Micha*, a cura di D. Buschinger e M. Zink, Reineke-Verlag, Greifswald 1995, pp. 253-262, suggerisce la possibilità di una fonte di amore e morte attingibile allo stesso ciclo del Graal tramite il procedimento narrativo del *récit retrospectif*, messo in atto peraltro dalla stessa Francesca narrante.

Istoria di Lancillotto del Lago dello Zambrini⁴⁵, che era a sua volta un riadattamento della traduzione italiana del *Lancelot* a stampa di Michele Tramezzino (Venezia 1558)⁴⁶. Al d'Annunzio del resto non sfugge il noto problema che il passo dantesco solleva proprio intorno al *Lancelot* in prosa e al gesto del bacio (risolto, per fare un esempio, dall'Ottimo con un «Lancillotto fu baciato dalla reina Ginevra»), evidentemente edotto dai suoi informatori; non è facile tuttavia stabilire se egli riuscì a far tesoro, per la tragedia, anche dello studio di Paget Jackson Toynbee⁴⁷, in un giro di anni in cui il dibattito sul 'bacio' divamperà: immediatamente successivi alla prima rappresentazione di *Francesca*, sono infatti gli interventi di Vincenzo Crescini⁴⁸, di Francesco Torraca⁴⁹, ai quali seguiranno, in un momento più distanziato, Pio Rajna, Giuseppe Zingarelli e di nuovo il Crescini⁵⁰.

In ogni modo, la lettura in chiave tristaniana non è certo un'invenzione del d'Annunzio (come certa critica vuole vedere), che poté attingere a piene mani al Boccaccio delle *Esposizioni*, a sua volta basato su alcuni

⁴⁵ FRANCESCO ZAMBRINI, *Dell'illustre et famosa historia di Lancillotto dal Lago. Alcuni capitoli a saggio*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1967 ('Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX').

⁴⁶ *L'illustre, et famosa historia di Lancillotto dal Lago, che fu al tempo del re Artù: nella quale si fa mentione de i gran fatti, et alta sua caualleria, et di molti altri ualorosi cauallieri suoi compagni della tauola ritonda* [in Vinegia, per Michele Tramezzino, 1558]. Molti anni dopo la tragedia, in una lettera al suo traduttore francese Georges Hérelle, lo stesso d'Annunzio avrebbe fatto questa bellissima confessione: «J'espérais pouvoir me procurer le *Lancelot* en prose, qui n'a pas été réédité depuis les éditions du XVI siècle. J'aurais voulu citer le texte *exact* dans la scène du livre. Sans doute Francesca lisait le *roman français*, probablement un abrégé de Rusticien de Pise, en langue d'oïl». Cfr. *Carteggio d'Annunzio-Hérelle (1891-1931)*, a cura di M. Cimini, Rocco Carabba, Lanciano 2004, p. 653. L'edizione americana della *Vulgata* fu in realtà di pochi anni successivi alla *Francesca* (O. H. SOMMER, *The Vulgate Version of Arthurian romances*, 8 voll., Washington, Carnegie Institution, 1909-1913), mentre l'accenno a Rustichello da Pisa (del tutto arbitrario), potrebbe basarsi su alcune osservazioni del Toynbee (il quale da parte sua osservava che: «Dante, as may be gathered from the *De Vulgari Eloquentia*, i. 10, read the story of Lancelot in the Lingua Oil», cfr. PAGET J. TOYNBEE, 'Dante and the *Lancelot* Romance', in «Dante Studies and Researches», London, 1902, pp. 1-37: p. 8).

⁴⁷ *Dante and the Lancelot Romance...*, pp. 1-37, che contiene un ampio brano del testo francese trascritto da manoscritti della British Library di Londra e della Bibliothèque Nationale di Parigi; la prima versione fu presentata al *Fifth Annual Report (1886) of the Cambridge (U.S.A.) Dante Society*, quindi ristampato in *Dante Studies and Researches*, Methuen, London 1902, e tradotto in italiano nel 1904: *Ricerche e note dantesche*, Zanichelli, Bologna 1899-1904.

⁴⁸ VINCENZO CRESCINI, *L'episodio di Francesca*, Draghi, Padova 1902.

⁴⁹ FRANCESCO TORRACA, *Il canto V dell'«Inferno»*, in «Nuova Antologia», CLXXXIV (1902), pp. 208-223.

⁵⁰ Cfr. ANDREOLI, *Per la rilettura* cit., p. 493.

commentatori di Dante particolarmente attenti, sembra, ad una riabilitazione 'fiorentina' della eroica figura di Paolo Malatesta⁵¹. Un Boccaccio cui non era sfuggito comunque il possibile modello della storia terrena di Paolo e Francesca, riscritta con alcune aggiunte verisimili (ad esempio il matrimonio con l'inganno da parte dei parenti di lei, che in un primo tempo si era innamorata in modo 'naturale' del bellissimo Paolo). Il Boccaccio, reinventando la storia in una forma molto vicina ad una novella dal finale tragico, si congedava anche da un mondo di intrighi cortesi molto vicino al *Decameron*⁵².

Gli elementi cavallereschi della tragedia vengono tutti salvaguardati e in un certo senso esaltati nel libretto che Tito Ricordi ricava da quel soggiogante testo teatrale, che il poeta, esule ad Arcachon, 'cede' infine al musicista nel marzo del 1912⁵³. La riduzione del numero degli Atti e della parte dedicata alla carriera politica fiorentina di Paolo, l'eliminazione di molte figure secondarie tra cui Bannino⁵⁴ e la sfrondata della scena del complotto contribuiscono senz'altro al rilievo conferito, anche musicalmente, ad almeno quattro nuclei tematici del libretto di particolare pregnanza per il tema cavalleresco-tristaniano, vale a dire:

- 1) il racconto del giullare (Atto Primo);
- 2) il vino «affatturato» (Atto Secondo, Scena 4);
- 3a) la lettura di Francesca 'sola' (Atto Terzo, Scena Prima);
- 3b) la lettura a due del *Lancelot* (Atto Terzo, Scena Quarta);
- 4a) la delazione di Malatestino (Atto Terzo, Scena Seconda);

⁵¹ Cfr. LUCA AZZETTA, *Vicende d'amanti e chiose di poema. Alle radici di Boccaccio interprete di Francesca*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVII, 2009, pp. 155-170, in cui si sottolinea anche come gli stessi primi commentatori di Dante introducono il tema dell'inganno e delle nozze per procura, su cui si basa poi la 'novella' delle *Esposizioni*.

⁵² Sulla conoscenza e l'utilizzo del materiale narrativo del *Tristan* da parte di Boccaccio, cfr. MICHELANGELO PICONE, *Il rendez-vous sotto il pino (Decameron VII, 7)* in «Studi e problemi di critica testuale», XXII, 1981, pp. 71-85; DANIELA DELCORNO, *Boccaccio e le storie di re Artù*, Bologna, il Mulino, 1992; PAOLO SQUILLACIOTTI, *Tristano risarcito e Folchetto vendicato: tracce di tradizione cortese in Decameron II 3 e IV 3*, in «Studi sul Boccaccio», XXXVIII (2000), pp. 73-86.

⁵³ Per le circostanze della riduzione e le fonti documentarie relative alla composizione dell'opera, si fa riferimento a: PATRIZIA BALESTRA, *La collaborazione Tito Ricordi - Riccardo Zandonai e la "Francesca da Rimini"*, Adda, Bari 1986; EMILIO MARIANO, *Riccardo Zandonai e Gabriele D'Annunzio*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R. Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 149-169.

⁵⁴ Altri personaggi che 'scompaiono' sono: Alda, il Mercante, il Medico, l'Astrologo, il Balestriere, Aspinello Arsendi, Viviano dei Vivii, Bertrando Luro, Oddo delle Caminate, Foscolo d'Olnano, il fanticcio, e i portatori di fiaccole (cfr. ancora BALESTRA, *La collaborazione...*, p. 17 e 22-23).

- 4b) il sogno di Francesca (Atto Quarto, Scena Seconda);
 4c) la morte violenta (Atto Quarto, Scena Ultima).

Particolare risalto, anche musicale, all'interno di questo quadro ha, naturalmente, la scena della lettura del libro e del bacio, del quale è già stato ampiamente notato il colore tristaniano conferito dal d'Annunzio (basti pensare alle storie raffigurate nelle formelle della camera di Francesca). La lettura è presentata prima come una consuetudine, una pratica regolare e solitaria, ad alta voce, di Francesca:

FRANCESCA [leggendo] E Galeotto dice: «Dama, abbiatene / Pietà.» «Ne avrò» dice ella «tal pietà, / Come vorrete; ma non richiede / Di niente... »
 [Le donne ridono. Francesca si getta su i cuscini di sciamito, torbida e molle.]
 GARSENDA Madonna, Come mai era tanto vergognoso / Il cavaliere Lancillotto?
 BIANCOFIORE Mentre la povera reina si struggeva / Di dargli quello ch'ei non dimandava!
 DONELLA Dirgli doveva: «O cavalier valente, / Vostra malinconia non val niente.»

Ma ecco che l'atmosfera, trasognata di Francesca e maliziosa delle donzelle, ispirata dai passi del romanzo, viene interrotta dalla coscienza di essere preda di un filtro velenoso da cui è impossibile liberarsi:

FRANCESCA Ah, Smaragdi, che vino mi recasti / Quella sera, alla Torre Mastra, quando / La città era ad arme? Affatturato?
 LA SCHIAVA Dama, che dici?
 FRANCESCA Come se tu recato avessi un beverage / Perfido, il mal s'apprese Alle vene di quelli che ne bevvero, / E la mia sorte si rincrudelì.
 [...]
 FRANCESCA Su, levati! / Non hai colpa, mia colpa. / Ah ragione mia, reggi / E non dare la volta! / Chi mi possiede? Un dèmone mi tiene. / Non so pregare, non so più pregare.

Paolo entra. I passi del romanzo che spettano a lui, dunque, sono letti dopo che Francesca si è mostrata consapevole dell'esito tragico del loro amore⁵⁵.

⁵⁵ Queste premonizioni di morte si ripresenteranno nell'Atto Quarto, dopo il sogno dei cani e prima dell'ultimo incontro con Paolo. Tristaniano è dunque lo stesso motivo del 'cuore mangiato' (presente anche nel sonetto dantesco *A ciascun'alma* posto in apertura della tragedia dannunziana), e che riemerge nel sogno di Francesca attraverso la reminiscenza della novella di Nastagio degli Onesti, di ambientazione ravennate. Il motivo, com'è noto, fa la sua prima apparizione nel romanzo in versi di Thomas:

[Paolo s'accosta al leggio e si china sul libro.]

PAOLO Ah la parola che i miei occhi incontrano! / E Galeotto dice: «Dama, abbiatene / Pietà» «Ne avrò» dice ella «tal pietà, / Come vorrete; ma non mi richiede / Di niente...» Volete seguirare?

[...]

PAOLO Leggiamo qualche pagina, Francesca! / [leggendo] «Certamente, dama» dice / Allora Galeotto, «ei non si ardisce, / Né vi domanderà mai cosa alcuna / Per amore, perché teme.» / Et essa dice . . . / [Paolo trae leggermente Francesca per la mano.] Ora leggete voi / Quel ch'essa dice. Siate voi Ginevra. / [Le loro fronti si avvicinano chinandosi sul libro.] / «Certamente...»

FRANCESCA [leggendo] / «Certamente, dice essa, io gli prometto; / Ma che egli sia mio et io tutta sua, / E che emendate sien tutte le cose / Mal fatte...» Basta, Paolo.

Bisogna a questo punto rimarcare che l'ultima battuta di Francesca apporta un'ambiguità supplementare rispetto all'interpretazione, già complessa, del testo romanzesco. Le 'cose mal fatte' nel romanzo riguardavano l'offensiva che il principe Galeotto aveva mosso al re Artù, e che ora, in quanto amico (innamorato) di Lancillotto, ha il compito di annullare in cambio della resa della regina verso il cavaliere⁵⁶. La disposizione delle bat-

cf. LUCIANO ROSSI, *Il cuore mistico pasto d'Amore: dal "Lai Guirun" al "Decameron"*, in *Studi provenzali e francesi* 82 («Romanica Vulgaria Quaderni» 6), Japadre, L'Aquila 1983, p. 28-128; per la sua ripresa in Dante, cf. RAFFAELE PINTO, *Il sogno del cuore mangiato (Vita Nuova III) e i due tempi di Beatrice*, in «Quaderns d'Italia» 13 (2008), pp. 29-52. Il desiderio feroce del fratello minore di Gianciotto, Malatestino, verso la cognata, che erotizza tutta la sua crudeltà, sottolinea un ambiente ambiguo, insidioso, di violenza primitiva, che ricorda i pretendenti di Isotta della versione di Thomas o i felloni e il nano Frocin del *Tristan* di Bérout (per approfondimenti si rimanda ancora a *Tristan et Iseut, les premières versions* cit.). Oltre, naturalmente, l'Andret del *Tristan* in prosa, del quale però qui si sorpassa ampiamente il semplice ruolo di delatore, tornando appunto al desiderio carnale dei *lauzengiers* delle versioni in versi: «Orrore! Orrore!» grida Francesca a Malatestino quando capisce che il prigioniero viene decapitato, e lui, 'bieco' come da didascalìa, si congeda con «*Tal sia di voi, / ... o cognata, buon vespro!*»). La sua delazione sarà dunque anche la vendetta per un piacere fisico negato.

⁵⁶ Questo il testo francese: «Ainsi, fait ele, l'otroi ge que el soit miens, et ge tote soe, et que par vos soient amandé li meffait et li trespas de covenanz». [Allora, fa lei, sono d'accordo che egli sia mio, ed io tutta sua, a patto che per opera vostra siano riparate tutte le offese e le violazioni] (ed. a cura di Elspeth Kennedy, *Lancelot do Lac. The non-cyclic...*, p. 348, 8-9). Sulla complessa (e imbarazzante per i lettori del tempo) figura psicologica di Galeotto, si vedano SIMON GAUNT, 'Galeotto fu il libro e chi lo scrisse: l'amore in tre nella letteratura medievale', in *Corrispondenza d'amorosi sensi. L'omoerotismo nella letteratura medievale*, a cura di P. Odorico e N. Pasero, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 215-233; ARIANNA PUNZI, *Quando il personaggio esce dal libro: il caso di Galeotto signore delle isole lontane*, in *Dai pochi ai molti. Studi in onore di Roberto Antonelli*, a cura di P. Canettieri e A. Punzi, 2 voll., Viella, Roma 2014, vol. II, pp. 1395-1421.

tute nel libretto crea invece un'allusione a una colpa di Lancillotto (Paolo), che nella vicenda dei due amanti riminesi noi sappiamo essere la frode di Paolo nei confronti di Francesca (il perdono, peraltro, era già stato da lei accordato, poco prima del Padre Nostro: «Questo cimento / È il giudizio di Dio per la saetta. / Fratello in Dio, la macchia della frode / che hai sull'anima tua / Perdonata ti sia con grande amore», verso, quest'ultimo, ripreso come sappiamo nella scena del bacio da Paolo). In altre parole, l'opera moderna, volendo esplicitare ciò che Dante adombra soltanto, non fa che intorbidire ancora più le acque, nel nuovo contesto di stampo boccacciano.

Siamo giunti al celebre bacio. Qui, e sarà questa l'ultima osservazione, per il momento, su una lunga e complessa catena di passaggi che da un capolavoro porta ad un altro capolavoro (il che, a parte Verdi, non si verifica di frequente nel teatro d'opera), bisogna notare che la riduzione librettistica, proprio verso la conclusione del duetto (nella quale si noterà il forte contrasto tra testo romanzesco, dove era la regina Ginevra a dover baciare il cavaliere, e il gesto di Paolo, in accordo con la parafrasi dantesca), affida a Francesca, e non a Paolo, l'ultimo e cruciale passo del romanzo (e la didascalia relativa, lasciata intatta, stride leggermente col soggetto precedente):

Testo d'Annunzio:

PAOLO (seguitando, soffocatamente)
 «E si tirano da parte. / E la reina vede il
 cavaliere Che non ardisce di fare di più. /
 Lo piglia per il mento e lungamente / Lo
 bacia in bocca...» /
 Egli fa quell'atto istesso verso la cognata,
 e la bacia. Quando le bocche si disgiun-
 gono, Francesca vacilla e s'abbandona su
 i guanciali.
 Francesca!
 Francesca, con la voce spenta: No, Paolo!
 [fine Atto terzo]

Testo Ricordi:

FRANCESCA (seguitando soffocatamente):
 «E la reina vede il cavaliere / Che non
 ardisce di fare di più / Tra le braccia lo
 serra e lungamente / Lo bacia in bocca...»
 Egli fa quell'atto istesso verso la cognata,
 e la bacia. Quando le bocche si disgiun-
 gono, Francesca vacilla e s'abbandona su
 i guanciali.
 TUTTI (lontanissimo): Primavera!
 PAOLO: Francesca!
 FRANCESCA, con la voce spenta: No,
 Paolo

Anche questo, se vogliamo, si inserisce in una 'femminilizzazione' della vicenda di cui è invece responsabile Zandonai. La inevitabile esaltazione 'operistica' dell'eroina femminile⁵⁷ sublimata nella sua vicenda terrena dalla stessa vocalità sopranile 'pura' destinata ad una prima interprete come Tarquinia Tarquini. Nella prima parte del 1913, quando la composizione sta toccando il suo massimo fervore, la cantante è ancora impegnata in una tournée americana che decide però di interrompere, per ricongiungersi finalmente con Zandonai (che nel frattempo si è trasferito a Sacco di Rovereto per terminare il lavoro). È un momento sentimentalmente

felice, euforico, per il compositore, confortato anche dalla solida e costruttiva amicizia con Lino Leonardi, interlocutore ideale per una nuova teorizzazione melodrammatica del suo percorso creativo⁵⁸. L'opera ritorna al filone tardo-romantico, di ascendenza wagneriana, e può recuperare un tristanismo che è allo stesso tempo però spogliato dei significati filosofici del modello tedesco.

Ma per chiarire questo concetto è meglio forse rifarsi alle parole di un musicologo come Renato Chiesa:

In un testo come quello di D'Annunzio, con pieghe di atrocità e di crudeltà ancora immerse nel bagno naturalista, questa prima componente ha un ruolo non secondario. Sfrondata la tragedia di tanti orpelli, anche splendidi, di un Duecento archeologico, il ritorno alla storia nuda, di amore e di morte, sia pure incorniciata fra finestre imbertescate e libri galeotti, subito riproponeva il magico triangolo romantico con il baritono cattivo, Gianciotto, e il quarto scomodo demoniaco truceamente dannunziano, vale a dire Malatestino dall'Occhio⁵⁹.

E se il piccolo contributo che lo stesso D'Annunzio sembra aver dato alla ricreazione librettistica è, forse non a caso, a vantaggio del protagonista maschile, quale omaggio tardivo alla tradizione wagneriana del *Tristan*⁶⁰, è comunque la figura della protagonista che, grazie a Zandonai, riesce infine a giustificare e a sublimare l'ingombro di una stratificazione davvero inusitata di modelli.

⁵⁷ Per altre osservazioni in questo senso cfr. VINCENZO BORGHETTI, RICCARDO PECCI, *Il bacio della Sfinge, D'Annunzio, Pizzetti e "Fedra"*, EDT, Torino 1998, pp. 19-20.

⁵⁸ Si veda ancora per tutto questo MARIANO, *Riccardo Zandonai e Gabriele D'Annunzio...*

⁵⁹ RENATO CHIESA, *Le matrici linguistiche e la posizione di "Francesca da Rimini"*, in *Riccardo Zandonai*, a cura di R.Chiesa, Unicopli, Milano 1984, pp. 171-187: 173-174.

⁶⁰ Ci si riferisce alla riscrittura dei celebri versi affidati a Paolo nell'Atto Terzo: «nemica ebbi la luce, / amica ebbi la notte» (cfr. FABRIZIO NICOLINI, *I libretti delle opere di Riccardo Zandonai*, in *Riccardo Zandonai nel 50° della morte...*, pp. 105-117).