

MASSIMO CASTOLDI

«TECO, DOVUNQUE... ETERNAMENTE...
ETERNAMENTE... TUA».
RIFLESSIONI SUL MITO DI FRANCESCA DA RIMINI
NELLA LETTERATURA ITALIANA

ABSTRACT - The plot of the tragedy of Paolo Malatesta and Francesca da Rimini is dated back to the XIX century, and it is based on two basic elements of conflict: a natural one and a spiritual one, as Luigi Pirandello wrote in the preface to Giovanni Alfredo Cesareo's *Francesca da Rimini* (Sandron, 1906).

The former exists in the contrast between Paolo's beauty and kindness and his brother Gianciotto's deformity and rudeness; the latter refers to the deceit into which Francesca fell: being promised to Paolo but in the end being married to his brother.

These two contrary perspectives, totally absent in Dante's work and described for the first time by Giovanni Boccaccio, allow a dramatization of the story and a shift for Paolo and Francesca from being simply allegories of their own sin to full-bodied characters.

Dante does not justify Francesca but firmly condemns the two lovers. His condemnation serves as an admonishment, both to himself and all mankind, of the risk one runs in confusing love intended as elevation, with love intended as irrational passion. The episode closed a years-long confrontation he had on these topics with Guido Cavalcanti, a confrontation that started in the period of the *Vita Nuova*.

At the beginning of the XIX century, François-René de Chateaubriand talked, maybe for the first time, about compassion towards Francesca, opening the path to a romantic transfiguration that sees her as a victim of the conflicts between feelings and social rules.

In Silvio Pellico's tragedy (1815) she is depicted as an innocent, and the two lovers never get to live their passion. Thus the tragedy unfolds in the injustice of an unfounded accusation. According to Mario Rapisardi (1869), Francesca is the symbol of the triumph of terrestrial love: lively, carnal, above any human aspiration. For Gabriele d'Annunzio (1901) Francesca is a sinner, she is the incarnation of sexual drive, of the sinful hunger for feelings.

However, only with Cesareo's *Francesca da Rimini*, do Francesca, Paolo and even Gianciotto become complex, independent characters, endowed with their own sensitivity. This is why Pirandello decided to write the preface, rising together with the author to the literary 'challenge' of Gabriele d'Annunzio's more popular *Francesca da Rimini*.

«Il fascino che emana dall'amore e dalla morte de' due cognati, dopo la consacrazione eterna che nell'*Inferno* stesso ne fece Dante, è tale che [...] viene quasi irresistibile a ogni poeta la tentazione di cimentarsi in esso». È con queste parole che Luigi Pirandello incomincia la sua prefazione alla *Francesca da Rimini*, tragedia di Giovanni Alfredo Cesareo, rappresentata al teatro Biondo di Palermo il 27 febbraio 1905, e pubblicata, con numerose annotazioni storiche, l'anno successivo da Remo Sandron¹. Spiega che «il caso non è nuovo nella storia del teatro», basti pensare agli argomenti e ai personaggi che l'epopea omerica offrì ai tre maggiori tragici greci e aggiunge, da classicista, che questa scelta di un soggetto teatrale al secondo grado, risparmiando al poeta «lo sforzo d'una invenzione nuova», lasciava «più fresca e più agile la fantasia per la creazione dei personaggi, per la ricerca degli elementi e dei mezzi più acconci allo sviluppo del dramma: nelle quali cose il poeta poteva bene dimostrare la sua originalità»². Riconosce con ironia che questi sono i precetti e i consigli che Goethe «ne' suoi ultimi anni, dettava al buon Eckermann»³, e che per ciò avrebbero «un valore molto discutibile», anche se di tale opinabilità non pare molto convinto. Quanto più a noi interessa è, tuttavia, la sua intenzione di indagare quella teatralità intrinseca nella vicenda di Francesca e Paolo, che ne favorì la fortuna come soggetto drammatico. La trova giustamente in due «determinazioni di contrarietà», che sono, però, assenti nel testo dantesco. Scrive:

Dove comincia il dramma? La vita, certo, non ha soluzione di continuità: ciascuno di noi può sempre risalire alle cause razionali d'ogni gioja e d'ogni affanno. Ma l'arte non può perdersi in queste ricerche. L'arte ha bisogno d'una

¹ LUIGI PIRANDELLO, *Prefazione a GIOVANNI ALFREDO CESAREO, Francesca da Rimini. Tragedia*, Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1906, p. 11. Il testo di Pirandello era apparso l'anno precedente su rivista in coincidenza con lo spettacolo: L. PIRANDELLO, *La «Francesca da Rimini» di G. A. Cesareo*, «Nuova Antologia», s. IV, vol. CXV (della raccolta CXCIX), 1° febbraio 1905, pp. 496-502. Per i rapporti tra Pirandello e Dante, cfr. ALFREDO BARBINA, *Pirandello lettore di Dante*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di Alfonso Paoletta, Vincenzo Placella, Giovanni Turco, Federico & Ardia, Napoli 1993, I, pp. 105-127. Per Cesareo, cfr. *Giovanni Alfredo Cesareo: la figura e l'opera dalla Scuola poetica siciliana al Novecento. Atti del Convegno, Società siciliana per la storia patria, Palermo, 28-30 marzo 1988*, a cura di Giorgio Santangelo, S.T.ASS, Palermo 1990.

² PIRANDELLO, *Prefazione a CESAREO, Francesca da Rimini...*, pp. 11-12.

³ *Ibidem*. Erano ben note a Pirandello le conversazioni degli ultimi nove anni di vita di Goethe, riscritte e raccontate dal giovane allievo Johann Peter Eckermann. Cfr. JOHANN PETER ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens: 1823-1832*, F. A. Brockhaus, Leipzig 1836, I-II; solo più tardi sarebbe uscita l'edizione italiana, *Colloqui col Goethe negli ultimi anni della sua vita*, versione, proemio e note di Eugenio Donadoni, Laterza, Bari 1912-1914, I-II.

linea determinata, armonica, organica, perché ha una sua particolare logica essenziale; e però la linea è data da quelle circostanze o da quegli avvenimenti che determinano nella situazione drammatica la contrarietà.

Nel dramma di Francesca abbiamo due determinazioni di contrarietà: l'una, d'ordine spirituale: l'inganno in cui ella sciaguratamente è caduta e fatta cadere, l'inganno a cui vuol serbarsi fedele; l'altra d'ordine naturale: la deformità e la rozzezza del marito in contrasto con la bellezza e la cortesia del fratello di lui⁴.

Se Dante fa infatti riferimento esplicito alla «bella persona» di Francesca (*Inf.* v, v. 101), evoca soltanto il più soggettivo «piacer» di Paolo (*ivi*, v. 104) e nulla dice della deformità e della rozzezza del marito della donna, che anzi non è nemmeno nominato e sappiamo essere l'artefice della morte degli amanti soltanto dalla maledizione che Francesca lancia contro il proprio omicida: «Caina attende chi a vita ci spense» (*ivi*, v. 107), dannandolo cioè alla regione del basso inferno che accoglie i traditori dei parenti. Tanto meno Dante accenna all'altra «contrarietà», ritenuta da Pirandello necessaria al dramma, e cioè all'inganno, nel quale Francesca sarebbe inconsapevolmente caduta: quello di averle fatto credere di essere destinata in sposa a Paolo Malatesta ed essere poi stata fatta sposare al di lui fratello, il turpe Giovanni o Gianciotto.

Nessun accenno a tutto questo è anche nella rievocazione fatta da Francesco Petrarca nel terzo capitolo del *Triumphus Cupidinis*, III, vv. 79-84:

Ecco quei che le carte empion di sogni,
Lancilotto, Tristano e gli altri erranti,
ove conven che 'l vulgo errante agogni.
Vedi Ginevra, Isolda e l'altre amanti,
e la coppia d'Arimino che 'nseme
vanno facendo dolorosi pianti.

Fu Giovanni Boccaccio nelle sue *Esposizioni sopra la Commedia di Dante* a divagare per primo su particolari esterni alla rappresentazione dantesca e a consegnare ai secoli venturi un Paolo Malatesta «bello e piacevole uomo e costumato molto» e un Gianciotto «sozo della persona e sciancato», e a raccontare dell'«inganno» subito da Francesca Da Polenta, alla quale sarebbe stato fatto credere Paolo Malatesta come il suo vero futuro sposo. Scrive Boccaccio:

e così si credea la buona femina; di che madonna Francesca incontanente in
lui puose l'animo e l'amor suo.

⁴ PIRANDELLO, *Prefazione* a CESAREO, *Francesca da Rimini...*, pp. 12-13.

E fatto poi artificiosamente il contratto delle sponzalizie, e andatone la donna a Rimini, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al di delle noze levare da lato a sé Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, né perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto finzione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, ché io non credo che l'autore sapesse che così fosse⁵.

Già prima di Boccaccio il cosiddetto Ottimo commento alla *Commedia* aveva precisato che il matrimonio tra Francesca e Gianciotto era stato contratto per ragioni politiche per pacificare conflitti tra Da Polenta e Malatesta⁶, ma è soltanto con Boccaccio che l'allegoria dantesca, grazie all'individuazione della duplice contrarietà d'ordine spirituale e d'ordine naturale, si anima in dramma e si svolge in un tempo storico, ben diverso dall'eterno assoluto della *Commedia*.

Mai le due condizioni potranno coincidere e confondersi. Il canto dell'*Inferno* è conseguenza della vicenda degli amanti, perché ne rappresenta la dannazione, e al tempo stesso ne è premessa, perché ne è la genesi poetica.

Dante, tuttavia, non scrisse il romanzo di Paolo e Francesca.

L'inconciliabilità tra tempo storico della vicenda degli amanti e tempo assoluto dell'episodio di Dante fu ben presente a Francesco Maria Berio, quando scrisse il libretto per l'*Otello* di Gioacchino Rossini (1816), che fa cantare nel terzo atto, scena prima, a un gondoliere le parole della Francesca di Dante «Nessun maggior dolore / che ricordarsi il tempo felice / nella miseria» (*Inf.*, v, vv. 121-123), mentre Desdemona attende Otello nella sua stanza prima della scena finale del dramma:

DESDEMONA Oh come infino al cuore
giungono quei dolci accenti!
(alzasi, e con trasporto si avvicina alla finestra)
Chi sei che così canti?... Ah! tu che rammenti
lo stato mio crudele.

EMILIA È il gondoliero, che cantando inganna
il cammin sulla placida laguna
pensando a' figli, mentre il ciel s'imbruna.

⁵ GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Mondadori, Milano 1965, pp. 315-316 («Tutte le opere di Giovanni Boccaccio», a cura di Vittore Branca, VI); cfr. anche NEVIO MATTEINI, *Francesca da Rimini. Storia. Mito. Arte*, Cappelli, Bologna 1965, pp. 78-79.

⁶ *L'ultima forma dell'Ottimo commento: chiose sopra la Comedia di Dante Alleghieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori: Inferno*, edizione critica a cura di Claudia Di Fonzo, Longo, Ravenna 2008, pp. 91-93.

DESDEMONA Oh lui felice! ah! se potessi anch'io
sperar... vana lusinga!... a inutil pianto
sol mi serbasti ingiusto amor!...⁷.

Il canto del gondoliere sembra, infatti, un'evocazione senza tempo che giunge da un mondo lontano e remoto, che non comunica con quello nel quale si svolge la tragedia degli amanti, che in quel canto di Dante ha certamente un suo archetipo.

Il tempo immoto della dannazione eterna non consente a Dante alcuna giustificazione, alcuna apertura, alla storia di Paolo e Francesca, che sono condannati senza incertezza a divenire allegoria del proprio peccato. La loro morte rappresenta quello che già la lunga fila dei morti per amore ha voluto rappresentare. La loro condanna è per Dante una definitiva presa di distanza da quel misto di amore elevazione e amore passione, che conduce alla perdizione, se non guidato da ragione. Il dialogo a distanza con Guido Cavalcanti, avviato nella *Vita Nuova*, troverebbe qui il suo compimento⁸.

La «pietade» del poeta personaggio è dunque rivolta piuttosto a se stesso, e quindi all'umanità intera, che ai due dannati, e ciò ne renderebbe anche più comprensibile la perdita dei sensi e il chiudersi della «mente» di fronte alla cognizione e al rifiuto del male⁹.

Lo scrisse a chiare lettere Michele Barbi, quando, in reazione a un secolo di reinterpretazioni ottocentesche del mito di Francesca, spiegò che «il sentimento fondamentale» del canto è «una grande commiserazione della fragilità della natura umana», che si perde «per un nulla, per la lettura di un libro», è la dimostrazione di «quanto sia facile soggiacere all'impeto della passione amorosa, anche non volendo o quando meno altri se lo aspetti»¹⁰. Appare chiaro che nell'episodio dantesco non c'è nessuna glorificazione delle leggi naturali, nessuna esaltazione dell'umano sul divino, nessuna rivendicazione della donna nell'arte.

Lo sapeva anche Boccaccio, che certamente non intendeva assolvere Francesca dal suo peccato, ma soltanto fiorire la narrazione, teatralizzarla.

⁷ [FRANCESCO MARIA BERIO DI SALSA], *Orello ossia il Moro di Venezia. Melodramma in tre atti*, Stamperia di Matteo Vara, Napoli 1839, pp. 24-25.

⁸ Sulla questione del canto di Francesca come «critica radicale» a quanto sostenuto da Guido Cavalcanti nella canzone *Donna me prega* non possiamo prescindere dal saggio di GENNARO SASSO, *Dante, Guido e Francesca*, Viella, Roma 2008.

⁹ Cfr. *Inf.* v, vv. 140-142: «sì che di pietade / io venni men così com'io morisse. / E caddi come corpo morto cade»; vi, vv. 1-3: «Al tornar de la mente, che si chiuse / dinanzi a la pietà d'i due cognati, / che di trestizia tutto mi confuse».

¹⁰ MICHELE BARBI, *Dante, vita, opere e fortuna. Con due saggi su Francesca e Farinata*, Sansoni, Firenze 1933, p. 206.

Nel far questo, però, apriva la strada al mito tutto romantico, che non solo avrebbe fondato l'atteggiamento assolutorio di Francesca, ingannata e quindi vittima delle consuetudini e delle regole della società di corte, ma avrebbe anche gradualmente trasformato i due amanti da allegorie in personaggi.

Si parlò e si scrisse di Paolo e Francesca anche nel Seicento e nel Settecento. Basti pensare almeno al singolare ritratto che Alessandro Tassoni fa di Paolo Malatesta nella *Secchia rapita* (canto v, ottava 43, vv. 5-8), dove Paolo è a capo di una schiera che va in aiuto dei bolognesi. Ha con sé una catena d'oro, donatagli da Francesca, alla quale appende la spada e

il giovinetto ne la faccia mesta
e ne' pallidi suoi vaghi sembianti
porta quasi scolpita e figurata
la fiamma che l'ardea per la cognata.

La suggestione del dramma dantesco fa sì che Tassoni ritragga Paolo nella sua mestizia e nella sua prodezza in battaglia, senza quel tratto parodistico e comico riservato a quasi tutti gli altri suoi personaggi, ma nulla ancora consentiva di poter riscattare in alcun modo gli amanti dalla loro eterna dannazione.

Fu forse François-René de Chateaubriand a soffermarsi per primo, nel suo saggio *Génie du Christianisme*, tradotto in italiano come *Il genio del cristianesimo* (1802), sulla «delicatezza» del ritratto dantesco di Francesca e sulla «pietà» ispirata dalla giovane riminese, senza per questo che per lui in alcun modo potesse essere turbata l'inflessibilità del giudizio di Dio. Scriveva infatti che

Francesca è punita per non aver saputo resistere al suo amore, e per aver oltraggiato la conjugal fedeltà: l'eterna giustizia della Religione vien qui a contrasto colla compassion che si prova per una debole donna¹¹.

La strada per la trasfigurazione romantica di Francesca da Rimini era così ormai segnata ed era destinata a giungere alla contrapposizione desantisciana tra Beatrice, costruzione artificiale e fredda, assolutamente inestetica, tipo astratto del femminile, e Francesca, dominata da contrasti tutti umani, e quindi figura dantesca che più di tutte le altre esprime

¹¹ FRANCESCO-AUGUSTO CHATEAUBRIAND, *Genio del cristianesimo o bellezze della religione cristiana*, tradotto dal francese, tomo II, parte II. *Poetica del cristianesimo*, Tipografia della Società letteraria, Pisa 1802, p. 202. Sulla questione, cfr. MARIE-CLAUDE CHAUDONNET, *Dalla scena 'troubadour' all'evocazione dell'Inferno*, in *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'800*, a cura di Claudio Poppi, Mazzotta, Milano 1994, p. 20.

l'identità tra arte e vita e, come tale, «prima donna del mondo moderno»¹². Scriveva De Sanctis:

Beatrice è men che donna, è il puro femminile, è il genere o il tipo, non l'individuo. Perciò voi potete contemplarla, adorarla, intenderla, spiegarvela, ma non l'amate, non la possedete con pura dilettazione estetica, anzi ne state a distanza. [...] Francesca è donna e non altro che donna [...] I suoi lineamenti si trovano già in tutti i concetti della donna prevalenti nelle poesie di quel tempo: amore, gentilezza, purità, verecondia, leggiadria. Ma questi non sono qui epiteti, ma vere qualità di persona messe in azione, e perciò vive. [...] Quella donna che [Dante] cerca in paradiso, eccola qui, egli l'ha trovata nell'Inferno. Francesca non è il divino, ma l'umano e il terrestre, essere fragile, appassionato, capace di colpa e colpevole, e perciò in tale situazione che tutte le sue facoltà sono messe in movimento, con profondi contrasti che generano irresistibili emozioni. E questo è la vita.

Non ha Francesca alcuna qualità volgare o malvagia, come odio, o rancore, o dispetto, e neppure alcuna speciale qualità buona; sembra che nel suo animo non possa farsi adito altro sentimento che l'amore¹³.

Tra François-René de Chateaubriand e Francesco De Sanctis assistiamo a quella che potremmo definire la mutazione romantica di Francesca, che diventò vitale espressione della natura femminile, vittima dei conflitti tra sentimenti e regole sociali, tra affetti e dovere.

Il suo momento di maggiore popolarità si ebbe in Italia con la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, consacrata per decenni dai consensi del pubblico e della critica¹⁴. Fu rappresentata per la prima volta a Milano al teatro Re il 18 agosto 1815. Francesca era interpretata dalla già celebre attrice Carlotta Marchionni, diciannovenne¹⁵. Il successo fu pieno, nonostante le perplessità di Ugo Foscolo, che, come scrisse Piero Maroncelli nella sua introduzione biografica a *Le mie prigioni*, aveva ammonito Pellico di gettare «al foco» la sua *Francesca* e di non revocare «d'inferno i dannati danteschi»¹⁶.

Nel dramma di Pellico sussiste una delle due contrarietà segnalate da Pirandello: quella naturale. Paolo infatti «ha leggiadri, umani, di generoso

¹² FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Morano, Napoli 1870, I, p. 195.

¹³ FRANCESCO DE SANCTIS, *Francesca da Rimini*, in *Nuovi saggi critici*, Morano, Napoli 1872, pp. 6-7 (già pubblicato sulla «Nuova Antologia» nel gennaio 1869 col titolo *Francesca da Rimini secondo i critici e secondo l'arte*).

¹⁴ SILVIO PELLICO, *Francesca da Rimini. Tragedia. Manfredi. Poema drammatico di lord Byron*, versione in prosa di Silvio Pellico, Giovanni Pirotta, Milano 1818.

¹⁵ Cfr. PIETRO GOBBI, *Introduzione a Silvio Pellico, Francesca da Rimini*, Signorelli, Milano 1951, p. 6.

¹⁶ Cfr. SILVIO PELLICO, *Le mie prigioni* con le *Addizioni* di Piero Maroncelli, a cura di Silvia Spellanzon. Introduzione di Giorgio De Rienzo, Rizzoli, Milano 2000⁶, p. 37.

cavaliero i sensi», dice a un certo punto Lanciotto, ovvero Gianciotto Malatesta¹⁷. Francesca non è ingannata e peccatrice, come in Boccaccio, ma è addirittura innocente. I due amanti, infatti, non giungono mai a vivere, nemmeno per un momento, la loro passione; il tradimento non si consuma oltre i tremori del sentimento, i rossori e le lacrime.

Tutto si svolge nel palazzo dei Malatesta a Rimini, nel fedele rispetto di quelle tre unità aristoteliche, che Alessandro Manzoni avrebbe di lì a pochi anni messo in discussione¹⁸.

Paolo, quando aveva visto Francesca fanciulla che pregava e piangeva sul sepolcro della madre, se ne era innamorato. Ritrovandosi poi in un giardino, dove Francesca leggeva il libro di Lancillotto, le si unì nella lettura, e per un momento i loro sguardi si incontrarono, senza che la passione si fosse manifestata. Paolo poi, avendo ucciso in battaglia un fratello di Francesca, che per orrore di questo episodio lo teneva lontano, non aveva osato chiederne la mano e si era recato in Asia a combattere. Francesca avrebbe voluto farsi monaca, ma fu data in sposa dal padre a Lanciotto. Al ritorno di Paolo dall'Asia, Francesca non riesce a non tradire i propri sentimenti confessandosi al padre, e quando Paolo decide di ripartire, in un incontro con la fanciulla segretamente amata si svela e si scopre ricambiato, anche se ad ogni costo la giovane vuole mantenersi innocente. Lanciotto li sorprende, si sente tradito e la tragedia si compie con la morte di Francesca, intervenuta a proteggere Paolo, e di Paolo che si lascia trafiggere dalla spada di Lanciotto senza fare più opposizione. Lo stesso Lanciotto si vorrebbe a quel punto uccidere con la sua stessa spada, ma è fermato dal padre di lei.

Per Pellico, dunque, l'innocenza e l'integrità di Francesca diventavano un mito assoluto, addirittura al di qua di ogni inganno, e il dramma si consumava nell'ingiustizia di un'accusa infondata. La peccatrice eterna di Dante era diventata una figura di incorruttibile innocenza, che veniva così implicitamente sottratta anche alla dannazione infernale.

Né Pellico trattenne, sfidando la censura, la tentazione di introdurre nel testo un anacronismo storico dalla forte suggestione risorgimentale, allorché Paolo diventava fiero patriota, quando si proclamava strenuo difensore dell'Italia dallo straniero invasore:

¹⁷ PELLICO, *Francesca da Rimini. Tragedia...*, p. 5.

¹⁸ Basti il riferimento alla prefazione a *Il Conte di Carmagnola. Tragedia di Alessandro Manzoni*, Vincenzo Ferrario, Milano 1820, dove è affrontata prevalentemente la questione dell'arbitrarietà delle unità di tempo e di luogo nella tragedia. La prefazione alla prima edizione è trascritta anche in ALESSANDRO MANZONI, *Il conte di Carmagnola*. Premessa di Gilberto Lonardi, a cura di Giuseppe Sandrini, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano 2004 («Edizione Nazionale ed Europea», III), pp. 179-186.

Per chi di stragi si macchiò il mio brando?
 Per lo straniero. E non ho patria forse
 cui sacro sia de' cittadini il sangue?
 Per te, per te che cittadini hai prodi,
 Italia mia, combatterò se oltraggio
 ti moverà la invidia. E il più gentile
 terren non sei di quanti scalda il sole?
 D'ogni bell'arte non sei madre, o Italia?
 Polve d'eroi non è la polve tua?
 Agli avi miei tu valor desti e seggio,
 e tutto quanto ho di più caro alberghi!¹⁹

Dante non era altro ormai che un remoto pretesto.

Le riprese ottocentesche del mito dantesco, volte all'idealizzazione dell'amore puro e innocente della fanciulla di Rimini, furono numerose e quasi tutte generate dal testo di Pellico²⁰.

Ben diversa, e in quanto tale meritevole di essere ricordata, è la *Francesca da Rimini*, «fantasia drammatica» in due atti del catanese Mario Rapisardi, scritta nel 1869²¹. Qui tutto si svolge all'inferno, con tanto di mugghio del vento, gemiti dei dannati e coro dei diavoli. Se Francesca chiede perdono a Dio per la sua passione, Paolo ne rivendica il diritto alla pietà divina. Nel frattempo giunge all'inferno anche Lanciotto ancora dominato da ira, odio, gelosia e sprezzante dei tormenti infernali e viene trascinato via dai diavoli, mentre si annuncia dal cielo l'angelo pronto ad assumere Francesca tra i beati.

Ne nasce un drammatico colloquio tra i due amanti ora destinati ad essere separati per sempre. Paolo sembra gioire della salvezza di Francesca, degna di partecipare in eterno della gloria di Dio, ma Francesca vive il dramma della separazione come qualcosa di insolubile, di impossibile. E così, proprio quando sembra allontanarsi con l'angelo verso il cielo, si lascia ripiombare nell'abisso dell'inferno pur di essere vicina ancora e per sempre all'uomo amato:

Oh, la mia gloria, l'amor mio, la luce,
 Tutto il mio cielo in quell'abisso è chiuso!²²

¹⁹ PELLICO, *Francesca da Rimini. Tragedia...*, p. 14.

²⁰ Per esempio LUIGI BELLACCHI senese, *Francesca di Rimini. Tragedia*, Onorato Porri, Siena 1824.

²¹ Cfr. MARIO RAPISARDI, *Le ricordanze. Versi* (6ª edizione). *Francesca da Rimini. Fantasia drammatica (1869)* (5ª edizione), Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli, s.d. [post 1900], edizione dalla quale cito.

²² *Ivi*, p. 140.

E mentre confessa a Paolo il suo amore e la bufera riprende il suo sibilo incessante, assistiamo come in una sacra rappresentazione all'ultimo scambio di battute tra il demonio e l'angelo. Il demonio dice «Oh! nostra gloria onnipossente!» e l'angelo, coprendosi il volto, «Oh amore!»²³.

Al di là dei risultati poetici, è palese il tono irriverente di Rapisardi verso i dogmi della religione, e la sua intenzione di usare Francesca e Paolo come un esempio di trionfo estremo di un amore tutto terrestre, vivo, carnale sopra ogni altra aspirazione umana, anche se il testo rapisardiano è certamente più dominato da accenti anticlericali, che da una esaltazione della sensualità.

Fu soltanto con la *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, che maturò, pur sempre nel solco della trasfigurazione romantica, una nuova Francesca, non più innocente e pura, ma regista consapevole di un gioco di seduzione erotica, incarnazione della pulsione sensuale.

Sorvolo sul testo dannunziano, al quale sarà dedicata la relazione successiva, così come sulla fortuna di Francesca nel teatro europeo tra Otto e Novecento, della quale pure molto è stato già detto in questo convegno²⁴, limitandomi a dire che Gabriele d'Annunzio fece propria la «contrarietà» narrata da Boccaccio del matrimonio per procura, ma non tanto per postulare una presunta innocenza della donna, quanto per rilevarne il torbido languore dei sentimenti.

E così assistiamo nel terzo atto, mentre si celebra l'arrivo della primavera, alla lettura galeotta della storia di Lancillotto e Ginevra da parte dei due cognati e al loro abbandonarsi con un lungo bacio alla passione. Per rendere ancora più intenso il dramma dei sensi, d'Annunzio aggiunse anche la figura del traditore Malatestino, terzo fratello di Paolo e di Gianciotto, anch'egli innamorato di Francesca, che tuttavia ne rifiuta le proposte d'amore. Sentendosi respinto, Malatestino rivela a Gianciotto la tresca dei due amanti, provocandone la vendetta.

Un pregio che venne riconosciuto dai contemporanei a d'Annunzio fu anche la sensibilità neogotica per la ricostruzione storica, soprattutto in opposizione alla tragedia di Pellico. Isidoro Del Lungo pubblicò in proposito sulla «Nuova Antologia» il 1° marzo 1902 un saggio dal titolo *Medio Evo dantesco sul teatro*, che riconosce il debito dannunziano a Boccaccio, nella narrazione del quale sarebbe per Del Lungo tutta, «quanto alla favola

²³ *Ibidem.*

²⁴ Sulla questione si legga anche ALESSANDRA CONTENTI, *Eleonora, Sarah e Francesca: D'Annunzio e F[rancis] M[arion] Crawford*, in *Gabriele d'Annunzio e la cultura inglese e americana*, Atti del Convegno – Pescara 12-13 dicembre 1988, a cura di Patrizia Nerozzi Bellman, Marino Solfanelli Editore, Chieti 1990, pp. 215-224.

del dramma», la Francesca dannunziana, e che dichiara che «l'autore si è prefisso principalmente di rispecchiare, con la maggior possibile fedeltà, quello che oggi sogliamo chiamare l'ambiente storico, il mezzo, per entro al quale si svolge l'azione». Alla quale cosa, spiega Del Lungo, «non pensò affatto il Pellico»²⁵.

Quel che rimane comune all'interpretazione di Pellico e di d'Annunzio è l'appropriarsi delle figure dantesche facendone una proiezione della propria visione del mondo, della propria sensibilità estetica, nel primo caso romantica e risorgimentale, nel secondo decadente e sensuale. Entrambi gli autori riuscirono, anche piuttosto felicemente, dati i consensi di pubblico, a teatralizzare le figure dantesche, a metterle sulla scena, a creare un'azione con un tempo e un ritmo teatrale, ma le loro creature restavano prigioniere di una poetica, che le condizionava e in un certo senso le sovrastava.

Diversa è invece sotto questa prospettiva la *Francesca da Rimini* di Giovanni Alfredo Cesareo, opera che la citata prefazione di Luigi Pirandello ci induce a rileggere con un'attenzione maggiore, rispetto a quella che l'è stata attribuita fino ad oggi.

È con Cesareo che Francesca, Paolo e perfino Gianciotto diventano pienamente e pirandellianamente personaggi con una sensibilità propria. La loro metamorfosi da allegorie a esseri umani vivi e autonomi, anche dal loro autore, sembra essersi compiuta. In questo processo di autonomia del personaggio credo risieda l'interesse di Pirandello per questo testo, al di là dell'amicizia personale che lo legava all'autore e dei comuni intenti antidannunziani. Nei mesi di poco successivi alla prima romana della tragedia di d'Annunzio, al teatro Costanzi nel dicembre 1901, Pirandello rispondeva, con una lettera datata 3 giugno 1902, alla notizia datagli da Cesareo della sua intenzione di scrivere una nuova *Francesca da Rimini*:

Parrà una sfida, ed è, e mi compiaccio per ora con voi del vostro bell'atto di coraggio. Voi scenderete in campo però contro un avversario che non combatte, purtroppo, con la vostra stessa arma, e che tutti al presente hanno interesse a spalleggiare e a tener su, perché è tanto facile e tanto comodo l'artificio ch'egli ha reso di moda e che ha fatto passare per arte. Guaj per tutti costoro, se si dovesse far l'arte sul serio, e perciò: – Viva D'Annunzio! Io credo che sia questa soltanto la ragione del persistente favore di questo esimio farabutto, non ostante i ripetuti fiaschi solenni di questi ultimi tempi. Di che cuore io desideri e vi auguri la vittoria voi intenderete, senza che io stia a dirvelo²⁶.

²⁵ ISIDORO DEL LUNGO, *Medio Evo dantesco sul teatro* (estratto da «Nuova Antologia», 1° marzo 1902), p. 7.

²⁶ Cfr. ALFREDO BARBINA, *La grande (e piccola) «conversazione» Pirandello - Cesareo*, «Ariel», XVII, 2002, 1, pp. 152-153.

Per Pirandello, ma certamente anche per Cesareo, la nuova *Francesca da Rimini* era dunque una vera e propria «sfida» all'«avversario» d'Annunzio e all'«artificio» di questo «esimio farabutto».

Pirandello si era recato a vedere la *Francesca da Rimini* di d'Annunzio e scrisse molti anni dopo in ricordo di *Eleonora Duse* nel 1924 «di non aver mai sofferto tanto a teatro», perché la grande arte della Duse «pareva paralizzata, anzi addirittura frantumata dal personaggio disegnato a tratti pesanti dal poeta, allo stesso modo che l'azione della tragedia» era «ostacolata, compressa e frantumata dall'immenso fiume della retorica dannunziana» e aggiunse: «Povera Francesca!»²⁷.

Cesareo da parte sua aveva criticato a più riprese l'arte dannunziana, prima il 14 giugno 1886 sul «Corriere di Roma», firmandosi «Il principe nero», e poi su «Natura ed Arte» il 15 dicembre 1895, dove, a proposito del romanzo *Le vergini delle rocce* spiegava che Claudio Cantelmo non era «un uomo», ma soltanto «la trasparente espressione d'un vagheggiato ideal psicologico». Era per Cesareo «un fantoccio inanimato», che doveva «rappresentare la forza, la gentilezza, la gloria della razza latina», ma non un personaggio autonomo, reale, «che vada, venga, operi, parli a modo suo, secondo il suo carattere, originalmente, liberamente»²⁸.

Con un linguaggio analogo Pirandello scriveva nella sua prefazione alla *Francesca da Rimini* di Cesareo, criticando implicitamente quelle di Pellico e di d'Annunzio, che

il carattere sarà tanto più determinato e superiore, quanto meno sarà o si mostrerà soggetto alla intenzione e ai modi del poeta, alla necessità dello sviluppo del fatto immaginato, quanto meno insomma si mostrerà strumento passivo d'una data azione, e quanto più invece farà vedere in ogni suo atto un proprio essere e, insieme, una concreta specialità²⁹.

Tali sono i personaggi della *Francesca da Rimini* di Cesareo a partire da colui, che l'intera tradizione precedente aveva relegato al ruolo marginale

²⁷ LUIGI PIRANDELLO, *Eleonora Duse: Actress Supreme*, «The Century Magazine», n. s., vol. CVIII, giugno 1924, 2, p. 249: «I doubt whether I ever suffered so much inside a theater as I suffered at the first production that Duse gave at the 'Costanzi' in Rome of D'Annunzio's *Francesca da Rimini*. The art of the great actress seemed hampered, oppressed; crushed even, by the gorgeous trappings of D'Annunzio's heroine; just as the action of the tragedy itself is hampered, oppressed, crushed by the tremendous panoply of rhetoric that D'Annunzio's ponderous erudition thrusts upon it. Poor *Francesca!*».

²⁸ GIOVANNI ALFREDO CESAREO, *Cronaca letteraria, Il simbolismo*, «Natura ed Arte», v, 15 dicembre 1895, 2, pp. 159-160.

²⁹ PIRANDELLO, *Prefazione a CESAREO, Francesca da Rimini...*, pp. 14-15.

di strumento della vendetta: Gianciotto Malatesta, Giovanni il Ciotto. È sì rozzo, ma anche fiero, a tratti cosciente della sua rozzezza, religioso, ama il fratello e venera in lui la memoria della madre, al punto che si trattiene una prima volta dall'ucciderlo quando si scopre tradito, pur se in preda al furore, perché gli dice «sei tutto negli occhi / la madre nostra, ch'è morta!»³⁰. Non vuole credere al tradimento fino a quando, travestitosi da frate, non strappa a Francesca una confessione. Se in questo gesto vi è forse un'eco della quinta novella della giornata settima del *Decameron*, nella quale a Rimini «un geloso in forma di prete confessa la moglie», il riferimento servì tuttavia a Cesareo per rendere Gianciotto più umano, per farci sentire così anche il suo dramma. Parlando al Crocifisso in chiesa, chiama Cristo a testimone della sua vendetta: «E tu lo vuoi, Cristo Signore!... dimmi / che tu lo vuoi!»³¹ ed è sua l'ultima battuta del dramma quando rivolto agli spettatori dice:

Che mi guardate esterrefatti? Io stesso
gli uccisi! Ebbene?.. Or voglio rimanere
solo con que' due morti innanzi a Dio³².

Paolo è straziato dal contrasto tra l'amore fraterno per Gianciotto, cui lo trasportano una gratitudine immensa, un affetto tenero e sincero, e l'incontrollata passione che divampa per Francesca. È vittima dell'inganno, al quale si è volontariamente prestato, di essere fatto credere a Francesca il vero sposo, cerca di difendere se stesso e il fratello da una tentazione che non riesce a dominare. Pensa anche di fuggire prima da solo, lasciando Francesca al fratello, poi con lei nell'ultimo atto, prima che si consumi la vendetta. È con Francesca vittima di un destino che li travolge e che giustifica l'introduzione di un personaggio nuovo alla vicenda, ma ad essa essenzialmente funzionale: Guasparròla³³, la povera demente che il «volgo» crede una strega e che viene una volta al mese al castello dei Malatesta a chiedere l'elemosina.

È lei che mostra a Francesca in uno specchio il suo triste destino, che sola Francesca, novella Cassandra, vede, ma impotente cade a terra svenuta. Ed è Francesca che di fronte alla terribile minaccia del marito dirà rassegnata:

Noi siamo anime frali,
anime ignude e turbinanti nella

³⁰ *Ivi*, p. 107.

³¹ *Ivi*, p. 128.

³² *Ivi*, p. 158.

³³ Il debito onomastico è ancora a Boccaccio, dato che Guasparruolo è personaggio della prima novella dell'ottava giornata del *Decameron*.

fumana irresistibile de' nostri
 Destini.
 [...] tutto
 accade contro ogni nostro disegno,
 e il fato solo è immobile, se bene
 non visto³⁴.

Francesca sa del suo destino, ma non vi si sottrae, perché sa anche che non può farlo. È accorta, ma soprattutto vitale, fiera, provocante, voluttuosa, indisposta ad accettare un comportamento non autentico. Ama Paolo e non sopporta di essere compianta, e quando Paolo, in un momento di languore estatico, vedendola turbata, la chiama «sorella, colomba», risponde subito sdegnosa:

Colomba? Eh via! Nelle mie vene ferve
 sangue d'aquila. Forse perché alcuno
 s'attentò di schernirmi, or voi pensate
 ch'io mi rassegni al buon piacer d'altrui?
 No, non mi compiangete! Avrei paura
 di vedermi compianta³⁵.

E così il destino si compie nelle ultime parole di Francesca mortalmente ferita, «Teco, dovunque... Eternamente... eternamente... tua»³⁶, che chiudono il dramma, sottraendo «la vista dei due corpi trafitti» agli spettatori, ai quali invece, conclude Pirandello, nella sua prefazione

parrà di vedere [...] le anime dei due cognati levarsi, entrare nella sublime lirica di Dante. Il Cesareo, che le aveva tolte di là, dopo aver saputo mantenerle vive, a quell'altezza, ora ve le rimette, senz'alcuno sforzo. E questo, per lui e per l'arte, è un vero trionfo³⁷.

Che sia o meno un trionfo dell'arte, non v'è dubbio che il lavoro drammatico di Cesareo sembra costituire il punto di massima autonomia dei personaggi danteschi nella loro fortuna tra Otto e Novecento e vada interpretato in tutti i suoi passaggi in chiave di critica antidannunziana.

Seguirono altre 'Francesche': dall'ennesimo tentativo drammaturgico di Nino Berrini nel 1924³⁸, alla tradizione popolare del romanzo di Fran-

³⁴ CESAREO, *Francesca da Rimini...*, p. 99.

³⁵ *Ivi*, pp. 44-45.

³⁶ *Ivi*, p. 158.

³⁷ PIRANDELLO, *Prefazione a CESAREO, Francesca da Rimini...*, p. 23.

³⁸ NINO BERRINI, *Francesca da Rimini. Commedia tragica in 5 atti*, Mondadori, Milano 1924.

cesca, che amplificava la vicenda, arricchendola di particolari, descrizioni, digressioni storiche, tornei, personaggi minori, intrighi di corte. Viva per decenni fu la fortuna di *Francesca da Rimini*, romanzo di Epaminonda Provaglio, pubblicato già nel 1891 a dispense illustrate a Roma per Perino editore con lo pseudonimo di Nullo Amato e fino agli anni Cinquanta per Nerbini di Firenze³⁹. Il medesimo Nerbini pubblicò nel 1929 un racconto storico *Francesca da Rimini* di Franco Bello, che contaminava le vicende dei drammi di inizio secolo e dove compaiono sia il dannunziano Malatestino, sia la figura della strega premonitrice⁴⁰. Si è giunti addirittura al fumetto erotico «Terror», che dedica un numero monografico alla storia di *Paolo e Francesca* nel maggio 1977 (anno IX, n. 91) e al racconto a fumetti per bambini di «Topolino», *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (n. 1261, 27 gennaio 1980, pp. 87-102), che si apre con una tavolata nuziale a base di polenta, che nulla ci dicono, se non che sono segnali della grande suggestione popolare che la vicenda dei due amanti danteschi è stata ed è capace di generare; suggestione che è implicitamente monito all'impegno opposto di concentrazione e di critica, necessario per comprendere il testo di Dante, senza sovrapporvi le nostre fantasticherie di lettori.

³⁹ NULLO AMATO (ma EPAMINONDA PROVAGLIO), *Francesca da Rimini: romanzo storico drammatico*, Edoardo Perino, Roma 1891; EPAMINONDA PROVAGLIO, *Francesca da Rimini: romanzo storico drammatico*. Illustrazioni di Tancredi Scarpelli, Nerbini, Firenze 1953.

⁴⁰ FRANCO BELLO, *Francesca da Rimini. Racconto storico*, Nerbini, Firenze 1929.

