

## *Francesca da Rimini*: un libretto di Felice Romani, tra Dante e Mazzini

Paolo Cascio

Università di Torino

paolocascio@hotmail.com



### Riassunto

Analizzando tre testi di autori teatrali italiani a cavallo tra XVIII e XIX secolo, che scelsero la tragedia di Paolo e Francesca come dramma di prosa, si indagheranno in questo studio le modifiche che porteranno alla scrittura, ad opera di Felice Romani, di uno dei suoi libretti meno famosi: *Francesca da Rimini*.

**Parole chiave:** Francesca da Rimini; Felice Romani; libretto.

### Abstract

Through an analysis of three texts by Italian playwrights at the turn of the eighteenth and nineteenth century, who chose the tragedy of Paolo and Francesca as a prose drama, this article will study the adaptations in the writing of one of Felice Romani's lesser-known librettos: *Francesca da Rimini*.

**Keywords:** Francesca da Rimini; Felice Romani; libretto.

Il presente studio intende indagare il percorso di uno dei più celebri passi della *Divina Commedia*, l'episodio di Paolo e Francesca, e la sua trasformazione a libretto d'opera scritto da Felice Romani nel 1823 per il compositore Feliciano Strepconi. Passando attraverso la "Dante *renaissance*" operata da Mazzini nell'Italia del primo Ottocento e prendendo le mosse da tre coeve tragedie per il teatro di prosa, sul tema di Paolo e Francesca, si arriverà a evidenziare similitudini e differenze tra questi testi e il libretto di Felice Romani che particolare fortuna ebbe nel corso dell'Ottocento. Il libretto preparato da Felice Romani venne ripreso, di fatto, da altri sei compositori: Paolo Carlini (Romani), Napoli, 1825; Gaetano Quilici (Romani), Lucca, 1829; Giuseppe Staffa (Romani), Napoli, 1831; Giuseppe Fournier-Gorre (Romani), Livorno, 1832; Francesco Morlacchi (Romani), 1836 – incompiuta; Emanuele Borgatta (Romani), Genova, 1837. Altri operisti si avvalsero invece di libretti simili ma scritti da altri: Pietro Generali (Pola), Venezia, 1829; Saverio Mercadante (?), 1830; Antonio Tamburini (?), Rimini, 1836; Gioacchino Maglioni (?), Genova, 1840; Eugene Nordal (?), Linz, 1840 – incompiuta; Salvatore Pappalardo (?), Genova, 1840; Hermann Goetz (H. Goetz, J. V. Wildmann), 1877 – incompiuta; Antonio Cagnoni (A. Ghislanzoni), Torino, 1878.

## I. LA RICEZIONE DEGLI SCRITTI DI DANTE NEL PRIMO OTTOCENTO ITALIANO

Per comprendere il perché Dante e la sua produzione influenzarono così tanto l'immaginario romantico, soprattutto musicale, bisogna contestualizzare il periodo concentrandosi soprattutto sugli scritti di intellettuali coevi; di particolare aiuto e rilievo è la figura di Mazzini. Il XIX° secolo traccia il momento cruciale nel cambio della ricezione dantesca. I romantici insistono sulla contrapposizione della loro civiltà contro quella classica, rivalutano così le loro origini ed il loro fondamento, che stabiliscono nel mondo cristiano-medievale. In questa nuova prospettiva la *Commedia* venne innalzata a opera emblematica. I fratelli Schlegel, i massimi teorici del romanticismo tedesco, considerarono la *Commedia* opera viva, moderna, "romantica" appunto. Un aspetto preziosissimo, che risulterà di fondamentale importanza per la critica successiva, lo coglierà proprio Friedrich Hegel (1772 – 1829) che leggendo l'*Inferno*, capirà come l'oltretomba dantesca non sia atro che la proiezione del mondo terreno. Hegel, analizzando la *Commedia* con le lenti del suo idealismo assoluto, non concepirà come debole, passivo e soccombente il carattere umano, soggetto all'eternità immutabile del Giudizio Divino, anzi lo vedrà concreto ed eroico in questa accettazione senza via d'uscita. In Inghilterra venne elaborata la visione di un Dante ribelle, eretico, profeta e riformatore religioso. A Parigi, la scrittrice Madame de Staël ne *De la Littérature* elogiava

il poeta per la sua “énergie qui n'a riens d'analogue avec la littérature de son temps” (Necker 1812: 246) tanto da confessarsi sua prima appassionata sostenitrice in *Corinne ou l'Italie* ove l'eroina del romanzo, memore dell'insegnamento di Vico, proclama “Le Dante, l'Homère des temps modernes, poète sacré de nos mystères religieux, héros de la pensée, plongeait son génie Dans le Styx, pour aborder à l'enfer, et son âme fut profonde comme les abîmes qu'il a décrit” (Necker 1818: 53).

Artisti, intellettuali e letterati romantici innalzarono come modello per l'intera generazione dell'Ottocento vari personaggi dell'antichità e della storia moderna. Si può tranquillamente affermare che Dante Alighieri fu probabilmente colui che ebbe una completa rivalutazione ed una maggior ripercussione nell'immaginario romantico. Fu assunto a simbolo di libertà per l'eroica condotta che mantenne in vita: partecipò attivamente con coraggio nelle lotte politiche del suo tempo, fu condannato all'esilio perpetuo per difendere le sue idee e mai si pentì delle sue istanze liberali e democratiche. Partendo da questa base Dante fu, per l'uomo romantico, una continua fonte d'ispirazione e le immagini che seppe creare nelle sue opere letterarie, soprattutto quelle comprese all'interno dell'*Inferno*, vennero subito utilizzate come antologia d'immagini di una crudeltà e contemporaneità stupefacenti ed allo stesso tempo sublimi, tendenti alla realizzazione di quella perfezione formale e spirituale nel mondo materiale anelata appunto dai filosofi romantici.

In Italia Dante fu oggetto, durante il Risorgimento, di un vero e proprio culto. Iniziò Ugo Foscolo (1778 – 1827) che elogiò ripetutamente l'opera del fiorentino, più per motivi personali che letterari, considerato che Foscolo riconosceva in Dante un suo *alter-ego*, un compagno nella disgrazia dell'esilio, a seguire Mazzini che ammirò Dante per quelle qualità aspramente criticate nei decenni anteriori: la sua lugubre e fertile immaginazione, la sua profonda analisi delle angustie e della sofferenza dell'umanità, la sua capacità di penetrare nel mistero della vita e della morte, la sua innata capacità di creare un immaginario così forte da rimanere indelebile nella mente del lettore. In pieno Risorgimento Dante fu oggetto di riflessioni di importanti uomini che ricoprirono un ruolo fondamentale nel raggiungimento dell'unità nazionale. In questa linea si collocano gli scritti di Giuseppe Mazzini *Dell'amor patrio di Dante* (1826) nel quale per la prima volta i concetti di *nazione*, *passione*, *amor patrio*, *orgoglio* e *forza nazionale* vengono associati e riassunti nella figura del sommo poeta, presentato come genio italiano, profeta del Risorgimento e primo creatore dell'anima nazionale.

Perché Mazzini scelse proprio Dante e non altri illustri italiani, del pari dotati di genio come Petrarca, Boccaccio, Ariosto o Tasso, come modello per una intera nazione? Diversi sono i motivi che si possono rintracciare, il primo puramente storico. I parallelismi tra la situazione storica nell'Italia del Trecen-

to e la situazione italiana nel primo ventennio dell'Ottocento balzarono agli occhi di Mazzini che, nei suoi scritti didattico-politici, trovò gran gioco per i suoi ideali gettando nuova luce sul personaggio simbolo di quella lontanissima era: Dante. Così come Dante dovette subire l'esilio e la tirannia degli oppressori nella Firenze del Trecento, così nella polverizzata Italia del 1826 molti subivano un'altra tirannia: quella degli austriaci, del Papa o dei Borboni. Come il sommo poeta fu il primo che, con la sua arte, le sue virtù e le sue azioni, intese la ribellione come rivendicazione delle sue libertà, senza paura di opporsi al potente di turno, fosse esso Bonifacio VIII o Carlo di Valois, così l'italiano, al quale si rivolgeva Mazzini, doveva agire per recuperare i suoi valori, a partire dalla patria.

Si chiede Mazzini:

Hanno tutte le nazioni, e noi più ch'altri abbiamo, immensi scrittori, e troppi, forse, poeti. Ma quanti furono i quali non prostituirono l'ingegno e la penna alla tirannide politica? (Mazzini 1862: 20)

Mazzini fu il primo che concepì l'unificazione territoriale come unione di una comunità nazionale sotto gli stessi ideali. Come per Cavour, per lui era di fondamentale importanza fare gli italiani assieme all'Italia. Dante con la sua produzione in favore di una diffusione dell'italiano volgare contro un erudito latino, appannaggio della Chiesa, forniva un chiarissimo e didatticamente perfetto esempio. L'interpretazione politica e didascalica di Dante operata da Mazzini è chiara e inequivocabile. Mazzini stesso è il primo che seleziona ed emenda la produzione di Dante per sostenere i suoi propositi politici e culturali, ignorando, è bene ricordarlo, il secondo libro del *De Monarchia* nel quale l'autore sarebbe addirittura favorevole alla restaurazione di un impero secondo il modello romano, che avesse come centro la Germania. Ovviamente a Mazzini l'idea non piaceva.

Mazzini sottolinea in Dante il suo alto senso civico, la sua statura morale, paragonando, seppur velatamente, la sua vita con quella del fiorentino, accentuando la comune condizione di esiliati. A parte questi sprazzi di soggettivismo Mazzini riconosce in Dante il caposcuola dell'"idioma illustre", che faceva "bello di ciò, ch'era migliore in ogni dialetto", considerato che la lingua italiana "non era né Tosca, Lombarda o d'altre provincie" (Mazzini 1862: 34). Anche qui da rilevare come il discorso di Mazzini sia ovviamente tendenzioso o, meglio dire, così ideale da travalicare le reali condizioni presenti in Italia, ulteriore segno del progetto politico dei suoi scritti. Ricordava, infatti, Foscolo che "un Bolognese e un Milanese non si intenderebbero fra loro, se non dopo parecchi giorni di mutuo insegnamento" (Foscolo 1850: 187).

È utile enucleare, dal saggio *Dell'amor patrio di Dante*, i diversi temi chiave che Mazzini utilizza per svolgere il suo discorso, in modo così da ripercorrere

le sue motivazioni che proposero per l'intera generazione romantica italiana Dante come modello culturale:

### 1. *La storia*

Mazzini analizza la condizione politica dell'Italia all'epoca di Dante, marcando più volte la disastrosa situazione di un'Italia divisa in più stati nemici. Le allusioni alla situazione presente al suo tempo sono chiare, i parallelismi sono finemente sottolineati, i moniti espliciti:

Le tregue convertite in agguati, ogni maniera d'insidia, ogni genere di tradimento, tutto sembrava lecita arte di guerra – e ad ognuno il quale rammenti, nella sola guerra tra Genova e Pisa, il giuramento [...] a struggere le mura Pisane [...] la fuga del Conte Ugolino nella battaglia della Meloria – Il modo con cui si trattaron dai Liguri undici mila prigionieri pisani [...] noi non possiamo se non gemere su questa nostra Italia. (Mazzini 1862: 26)

Le sciagure d'una nazione la quale [...] rivolge furiosamente contro i suoi figli, e prepara allo straniero la via, consumando miseramente sé stessa, saranno sempre alto argomento di dolore e di pianto a chi sente. (Mazzini 1862: 28)

### 2. *L'arte e la poesia di Dante*

Mazzini è un fine conoscitore dell'opera di Dante, non solo della *Commedia*. Egli stesso avverte che, come in giurisprudenza, per capire un testo bisogna affiancarlo ad altri. Così a lato di passi tratti dall'*Inferno* o dal *Paradiso*, Mazzini cita sonetti, il *Volgare eloquio*, il *Convito*. In questa sezione Mazzini trova le dimostrazioni più alte per convalidare la sua tesi:

Le voci *patria – natio – loco – mia terra* appaiono tratto per farti risovvenire, che il poeta ama Fiorenza collo stesso ardore, con cui flagella i lupi che le danno guerra [...]

Nella canzone *Italia mia, benché il parlar sia indarno* egli mostra altamente il suo disprezzo pei tanti tirannetti, che laceravano la patria: nell'altra, ch'egli forse inviò a Stefano Colonna, e che comincia: *Spirto gentil, che quelle membra reggi* chiama l'Italia tutta vecchia, lenta, oziosa; e brama che alcuno ponga mano nella sua venerabile chioma, e nelle sue trece sparte [...]

Dimostra la vera favella italiana nos essere Tosca, Lombarda, o d'altra Provincia; ma una sola, e di tutta la terra *Ch'Appennin parte, e il mar circonda, e l'Alpe* [...] (Mazzini 1862: 32-34)

### 3. *L'esempio da seguire*

Nella sua tesi e nella sua dimostrazione Mazzini giunge alla sintesi: riscattare l'Italia e gli italiani dal loro torpore, coltivare il senso civico seguendo le orme di Dante, studiandolo, facendolo proprio, onorandolo. È qui che Mazzini accende la fiaccola del "Dante padre della patria" che risveglierà l'interesse artistico e storico sul poeta, e che legherà indissolubilmente il fiorentino all'orgoglio di una nazione:

Bella lode s'aspetta a chi temprà un inno alle glorie patrie, ma viepiù bella a chi tenta ricondurre all'antica virtù i suoi degeneri concittadini, impresa difficile e perigliosa.

O Italiani! Studiate Dante [...] dov'è la scintilla che l'animo? [...] Avete voi un'anima di fuoco? – Avete mai provato il sublime fremito, che destano le antiche memorie? [...] Avete versato mai una lacrima sulla bella contrada, che gli odii, i partiti, le dissensioni, e la prepotenza straniera ridussero al nulla? [...] Studiate Dante [...] apprendete da lui, come si serva alla terra natia, finché l'opere non è vietato [...] La forza delle cose molto ci ha tolto; ma nessuno può torci i nostri grandi [...] O italiani! Non obliate giammai, che il primo passo a produrre uomini grandi sta nello onorare i già spenti. (Mazzini 1862: 29, 40)

Mazzini non fu l'unico, durante il Risorgimento, a puntare su Dante. Anche Ugo Foscolo nel suo *Discorso sul testo della Commedia di Dante* parte dallo studio e dall'analisi dell'opera del sommo poeta per augurare che una "patria d'uomini" possa e voglia collaborare, con l'educazione nazionale, alla formazione di un'identità nazionale. Queste voci e i loro contributi sono di capitale importanza per comprendere e studiare il Risorgimento, considerato che non saranno gli interessi economici, le istanze culturali o gli aneliti sociali a promuovere il movimento nazionale (di fatto si è accennato all'inesistenza di una identità linguistica unitaria negli anni '30 dell'Ottocento così come inesistente era un mercato nazionale della borghesia italiana) quanto il movimento nazionale, grazie soprattutto agli scritti di Mazzini assieme a quelli degli altri padri del Risorgimento, a sollecitare quegli stessi interessi in quella direzione. (Cfr. Banti 2004). È questa la fondamentale idea che riveste d'importanza, per esempio, il pensiero mazziniano su Dante, che muoverà da qui in poi una serie di conseguenze di cui la *Francesca da Rimini* di Romani, sarà un interessantissimo risvolto di letteratura poetica e drammatica.

## II. LE FONTI LETTERARIE DEL LIBRETTO *FRANCESCA DA RIMINI* DI FELICE ROMANI

Prima di arrivare al primo libretto operistico su Paolo e Francesca bisogna passare per il teatro di prosa, in generale nell'Italia del Romanticismo non

particolarmente brillante. S'inizia qui l'analisi delle tre principali tragedie sulla *Francesca da Rimini* previe la stesura del libretto del Romani che egli stesso dovette conoscere. Lo studio comparativo permetterà identificare la matrice letteraria seguita da Romani ma anche come il tema fu sviluppato e modificato nelle mani di tre autori romantici profondamente differenti: Fabbri, Bellini e Pellico. In ordine cronologico s'inizia col Fabbri.

Eduardo (Edoardo o Odoardo) Fabbri (1778-1853), di origini nobili, trascorse la sua formazione a Roma interessandosi più ai grandi della letteratura italiana che non al latino. (Cfr. Maroni 1982) Si recò a Milano per sostenere il padre durante l'esperienza della Repubblica Cisalpina e lì, sulla scia delle teorie di Melchiorre Gioia, s'interessò al teatro vedendovi un efficace mezzo di propaganda dei principi repubblicani ed un mezzo di educazione delle masse. L'ambiente milanese influì positivamente su Eduardo che ebbe così l'occasione di conoscere Foscolo, Monti e Manzoni. L'attività teatrale di Fabbri si prolungò in maniera discontinua per cinquant'anni lasciandoci tredici titoli. Già i contemporanei considerarono la sua produzione meritoria sul piano civile ma troppo dura e poco viva sul piano poetico

Nella prima edizione della *Francesca da Rimini*, pubblicata a Rimini probabilmente nel 1820, è presente una introduzione dell'autore ove afferma di aver composto la *Francesca* ai primi del secolo e di averla proposta nel 1802 ad una compagnia teatrale milanese per essere rappresentata. La tragedia però venne scartata perché "certi nomi e certe espressioni moderne sentivano del ridicolo" (Fabbri s.d.: XV) finché venne rappresentata, con successo, a Cesena nel 1831 e su quella scia ristampata nel 1841. Secondo Ugo de Maria la tragedia di Fabbri sarebbe la primissima nella nostra letteratura che richiami l'episodio dantesco (Cfr. De Maria 1921).

De Maria trovò soltanto due accenni precedenti, il primo si trova in un verso del *Trionfo d'Amore* di Petrarca (III, 83) ove si cita la "coppia d'Arimino", l'altra citazione è presente in due versi de *La secchia rapita* del Tassoni (V, 43-47; VII, 29-32). Nella redazione della sua *Francesca* Fabbri opera un libero rimaneggiamento dell'episodio dantesco, adattandolo alla sensibilità e al gusto dell'epoca, già impregnato di aneliti romantici. La tragedia è svolta in cinque atti, e i personaggi che vi partecipano sono:

Francesca	Figlia di Guido, signore di Ravenna
Giovanni	suo sposo, più comunemente chiamato Lanciotto nella tradizione
Paulo	fratello di Giovanni e Ricciarda, antico sposo promesso di Francesca
Ricciarda	confidente di Francesca e sorella di Paulo e Giovanni
Tiberto	amico di Paulo
Rigo	confidente di Giovanni

Questo testo è il più lontano dalle versioni che negli anni si succederanno. Scopriamo infatti che Giovanni, nella battaglia di Campaldino, assodò un sicario per uccidere Paulo, suo fratello, e strappargli così la promessa sposa, Francesca. Paulo, salvatosi miracolosamente, naufraga nelle spiagge di Rimini presentandosi a Francesca. Giovanni ed i suoi seguaci non tardano molto a scoprire che Paulo, salvatosi dall'attacco, è giunto a palazzo. Scoppia intanto una ribellione guidata da Tiberto, Paulo si rivela ed in un drammatico confronto si scaglia contro il fratello per poi allontanarsi con Tiberto e mettersi a capo della ribellione. Giovanni finge di riappacificarsi col fratello e gli propone di partire al comando degli aiuti richiesti ai riminesi da Carlo d'Angiò. Fa poi in modo che i due amanti si rivedano e Paulo, trascinato dalla passione e sconvolto per la partenza, cade ai piedi di Francesca baciandole la mano. In quel momento sopraggiunge Giovanni che, furioso, trafigge i due, alla presenza della inorridita Ricciarda, confidente di Francesca e sorella di Paulo e Giovanni.

Nel corso della tragedia Francesca si manterrà alquanto fredda nei confronti di Paulo, accrescendo la pena di lui. Ella, devota al matrimonio con Giovanni, cercherà di allontanare ripetutamente Paulo ricordandogli i suoi doveri e mostrando, quasi per tutta la tragedia, poca tenerezza verso il suo ex promesso sposo. Nella scena terza dell'atto primo Francesca racconta a Paulo del suo matrimonio con Giovanni, espediente che le successive tragedie non ripresenteranno, e solo alla fine del primo atto scioglie le sue riserve e ammette che l'ama ancora, l'atto si conclude con una parafrasi dei versi di Dante:

Francesca Amore e morte  
 Invoca; amor non può, sola può morte,  
 In altra vita, farci insiem beati. (Fabbri 1962: 42)

Nel secondo atto emerge la figura di Giovanni che in un monologo riversa tutti i suoi sospetti su Francesca e la sua rabbia nell'apprendere che Paulo è in incognito entrato nel castello. Nella scena terza emerge un altro particolare a volte ripresentato nelle tragedie successive: la vita coniugale tra Giovanni e Francesca è in profonda crisi, nonostante Francesca si sottometta sempre alle volontà del marito. Giovanni accusa immediatamente Francesca arrivando a minacciarla di morte:

Francesca mai, non mai la santa  
 Coniugal fede tradirò. M'uccida  
 Prima il fulmine, pria...  
 Giovanni Soverchio giuri!...  
 Di vendicar miei torti al tempo io basto  
 [...]  
 Giovanni Confidi invan che sian tue frodi occulte  
 Francesca O, dammi dunque di mie frodi pena,



uccidi – uccider sai  
 Giovanni Qual detto atroce...  
 Apri 'l pensier! Uccider so!...tra l'armi  
 Miete forti mio brando. (Fabbri 1962: 48-50)

Nel corso della tragedia, e precisamente in IV, 2, emerge tutta la crudeltà di Giovanni nel premeditare l'assassinio di Paolo, di fatto Giovanni organizzerà la trappola: con l'inganno farà sì che Paolo e Francesca si vedano e, sorpresi *in flagrante delicto*, li ucciderà entrambi. Esattamente questo punto nelle successive tragedie sarà completamente cambiato facendo sì che Lanciotto (Giovanni) venga a conoscenza casualmente dell'incontro dei due amanti scatenando istintivamente tutta la sua furia omicida mossa dalla rabbia.

Giovanni Il femminile  
 Tuo strido io so perché! Temi che addotto  
 Qui nelle forze mie, per mio maturo  
 Accorgimento, Paulo qui trovi  
 Morte...e, chiamato in nome tuo, si creda  
 Da te esser tradito, e traditrice  
 Ti maledica, spirando ai tuoi piedi... (Fabbri 1962: 64-65)

La scena del libro e la storia di Ginevra e Lancillotto compare qui per la prima volta, rispettando così Dante, tuttavia a differenza delle tragedie posteriori e del libretto di Romani che faranno di questa scena il punto di massima tensione emozionale, Fabbri la tratta con un timido accenno:

Paulo Oh! Leggi,  
 e di lagrime oimè! Bagni le cartel!...  
 qual'ha sì belle lagrime cagione?...  
 quale, donna?  
 Francesca Infelici anche costoro  
 Furo amando, molt'anni!...  
 Paulo Ah! Di Ginevra  
 Quest'è l'istoria!...fortunati amanti,  
 cui amor rese del soffrir mercede!...  
 Qui...deh leggi!... "Ginevra e Lancillotto  
 Porse a baciare il desiato viso" (*le prende la mano*).  
 (Fabbri 1962: 83)

Nel dramma di Fabbri tutti i personaggi sono tormentati da una lotta interiore, ma con intensità variabile. Francesca, per esempio, tenta soffocare il suo sentimento e la sua colpa cercando di dimenticare la sua passione. L'uccisione dei due amanti da parte di Giovanni è poi l'epilogo di un lungo tormento interiore del personaggio, che sempre vide in Paulo l'ostacolo della sua realizzazione. Probabilmente Paulo è il personaggio meno convincente, così meccanicamente schiavo del suo amore per Francesca che annulla in lui ogni

volontà. La figura innovatrice nella tragedia è quella di Ricciarda, una ipotetica terza sorella nata nella sanguinaria famiglia dei Malatesta, che sostiene e porta un soffio di luce alla disperazione di Francesca. È questo l'espedito che più colpirà i tragediografi posteriori che sempre affiancheranno a Francesca un'altra presenza femminile, un'ancella in generale, a farle da contrappeso e sostegno. Anche i due comprimari, uno legato a Paulo e l'altro a Giovanni, saranno mezzi funzionali al dramma che il tragediografo Bellini, e ancora Romani, nel suo libretto, rispetteranno

La tragedia di Fabbri si caratterizza per un'atmosfera pesante ed oscura che invade lo spazio drammatico. Sempre circola un'aura di sospetto nei dialoghi, la tragedia si apre con una tempesta, metafora degli animi interiori, le strade buie della città ospitano rivolte e congiure. Risiede in questa tinta l'aspetto più marcatamente romantico del lavoro di Fabbri. Strano che non sia stato preso molto in considerazione nei lavori successivi. Il tempo dell'azione cambia notevolmente nelle successive versioni della tragedia, addirittura nel libretto che Mercadante userà per la sua opera, Francesca si risveglia di soprassalto "presso al meriggio il sole" e la vicenda si sviluppa nel corso di diverse giornate. L'altro aspetto marcatamente figlio dell'Ottocento è il sentimento patriottico e di italianità che Fabbri usa nei suoi versi. Nel primo atto, per esempio, Paulo si abbandona ad un duro rimprovero contro le lotte fratricide in Italia:

Paulo            [...] Italo sangue  
                     L'un campo e l'altro; gioventù gagliarda,  
                     magnanima feroce...d'una madre,  
                     pur d'una madre! Ingrati e stolti figli.  
                     Insanguinando le spade fraterne  
                     Nelle fraterne viscere, lung'ora  
                     Peggio che lupi, che tigri rabbiose  
                     Pugnammo. Italia sa che dell'infame  
                     Vittoria l'inno a Dio cantaro i Guelfi;  
                     ma non sapete voi di quai misfatti  
                     è ministra la guerra! (Fabbri 1962: 40)

Ancora l'Italia ed il suo glorioso nome "tremendo e caro" agli stranieri (I, 77) emerge nel testo con forza, come l'esortazione alla pace fra i signorotti che dominavano in piccole città-stato. Questa profonda carica patriottica fu ben percepita dalle generazioni romantiche, addirittura Francesco Domenico Guerrazzi apre il XXII capitolo del suo *Assedio di Firenze* proprio con i versi già citati di Paulo. L'elemento storico e quello patriottico diedero pregio al lavoro di Fabbri che ricevette varie attestazioni di stima per la sua *Francesca*, tanto che Enrico Panzacchi affermava la superiorità della *Francesca da Rimini* di Fabbri su quella del Pellico "oltre che per l'italianità dello stile, per ciò che oggi si chiama la ricerca dell'ambiente storico" (Fabbri 1962: 18).

### III. GRANDEZZA E PASSIONE NELLA *FRANCESCA DA RIMINI* DI SILVIO PELLICO (1815)

Nato a Saluzzo nel 1789, Silvio Pellico a 16 anni fu inviato dalla famiglia a Lione presso un ricco parente a far pratica di commercio. Tornò in Italia nel 1809 e fece l'insegnante di francese a Milano, dove entrò in rapporto col Foscolo. Nel 1816, non ancora trentenne, Pellico inizia la sua carriera letteraria scrivendo la tragedia *Francesca da Rimini* che, inaspettatamente, gli darà un considerevole successo, prima della pubblicazione de *Le mie prigioni*. Dopo il carcere finì facendo il segretario presso la marchesa Giulia Falletti Colbert Barolo. Tornò al teatro, passione mai sopita, e si dedicò alla stesura di altri drammi storici, tra i più riusciti: *Eufemio di Messina*, ed *Erodiade* e *Corradino*; morì a Torino nel 1854.

L'interesse di Silvio Pellico per il teatro si manifesta non solo attraverso le sue tragedie ma anche attraverso i suoi *Due articoli sulla "vera idea della tragedia di V. Alfieri" confutata dal Marrè* nel quale studia e loda i lavori di Alfieri. Pellico accentra sul teatro il discorso sulla dicotomia "classico vs romantico". Del classicismo Pellico non approva il rigido criterio per cui la tragedia era solo quella di Eschilo o Racine e la commedia solo quella di Aristofane o Goldoni. Andando oltre il modello e la rigida classificazione Pellico propone una valutazione basata sullo spirito intrinseco dell'opera e sull'effetto della sua rappresentazione sul pubblico, da qui nasce il principio per cui ogni opera ha una sua autonomia espressiva e non un codice identificativo che la classifica. Proprio su questo filone si inserisce la tragedia *Francesca da Rimini* (1815). Superficialmente potrebbe essere scambiata per una fine esercitazione letteraria di gusto classico, in realtà è una concisa e bruciante versione del mito dei due innamorati che così definì De Sanctis: "non so persuadermi [...] come gli sia uscita dalla penna una *Francesca* tutta d'un pezzo e d'una fattura così grossolana" (Pellico 1968: 12). È ben presente nel testo di Pellico la vena patriottica, l'appassionata apostrofe all'Italia detta da Paolo – I, 5 – legittimò per lungo tempo una lettura nazionalistica che ne regalò un certo successo:

Paolo	Ho sparso di Bisanzio, pel trono, il sangue mio debellando città ch'io non odiava, e fama ebbi di grande, e d'onor colmo fui dal clemente imperador: dispetto in me facean gli universal applausi. 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 muoverà 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! (Pellico 1825: 21)

Alla stessa identica maniera sono note le funzioni di esortazione patriottico-risorgimentale che le coeve opere diffondevano. A mo' di esempio, si pensi alla *Donna Caritea* (1826) di Mercadante, ove con musica dal forte piglio militare si intona: "Chi per la patria muor vissuto è assai / La fronda dell'allor non langue mai; / Piuttosto che languir / Sotto i tiranni / è meglio morir / sul fior degli anni", coro che presto divenne un inno patriottico. Anche i Puritani (1835) di Bellini non mancarono all'appello di libertà: "Suoni la tromba e intrepido / Io pugnerò da forte / bello è affrontar la morte / gridando: libertà! / Amor di patria impavido / mieta i sanguigni allor / poi terga i bei sudori / e i pianti la pietà", per tacere di altri riferimenti ancora più famosi.

Il 18 agosto del 1815 va in scena, al teatro Re di Milano la tragedia *Francesca da Rimini*, la cui redazione era iniziata due anni prima presso il castello di Murisengo. Il pubblico ne è entusiasta e l'opera conosce subito un'incredibile diffusione: Torino, Genova, Firenze e Napoli mettono in scena la tragedia e Pellico è investito da una notevole fama. Questo clamore, questa pronta e accesa risposta, è spiegabile soprattutto con la presenza della scena sopra citata, che presto fu riconosciuta come l'*Ode all'Italia*. Pellico usava così Dante per rivestirlo di sentimenti risorgimentali e insurrezionali (Pellico 2011: 8-10). È curioso l'aneddoto riportato da Pellico mentre chiede un parere sulla sua tragedia all'amico Foscolo il quale gli rispose: "Odimi, getta al fuoco la tua *Francesca*. Non revochiamo d'inferno i dannati Danteschi; farebbero paura ai vivi – Getta al fuoco, e portami altro" (Pellico 1858: XVIII).

La tragedia *Francesca da Rimini* fu interpretata, e probabilmente scritta, per la giovanissima (meno che ventenne) ma già celebre attrice Carlotta Marchionni (Mola 2005: 11) ottenendo – anche grazie alla sua presenza – un subitaneo successo. L'attrice e la sua compagnia furono protagonisti di altre tragedie di Pellico, che riservava per Carlotta grande stima: "Senza di voi, io non avrei mai gustato in Italia il piacere di esultare, di piangere in teatro" (Monti 1873: 17). Diciassette anni dopo la stesura della *Francesca* ancora il titolo continuava ad essere rappresentato e ne *Le mie prigioni* (1832) spesso Pellico la cita, evidentemente ancora si faceva sentire l'eco del successo di quella tragedia così ben riuscita. Nella sua esperienza in carcere Pellico racconta che, in cella, fa la conoscenza di un altro prigioniero:

egli mi salutò gentilmente, chiedendomi s'io era Francese.  
 – No; sono Italiano, e mi chiamo Silvio Pellico.

– L'autore della *Francesca da Rimini*?– Appunto  
E qui un gentile complimento, e le naturali condoglianze sentendo ch'io fossi in carcere. (Pellico 1832: 56-57)

Sempre ne *Le mie prigioni* Pellico racconta di aver ricevuto un giorno una strana lettera portatagli dal suo carceriere. Era lo scritto di un altro carbonaro che così si dirigeva al compagno di sventure:

Sono... (e qui diceva il nome) uno dei vostri ammiratori: so tutta la vostra *Francesca da Rimini* a memoria. Mi arrestarono per... (e qui diceva la causa della sua cattura e la data) e darei non so quante libbre del mio sangue per avere il bene d'essere con voi. (Pellico 1832: 111)

In un altro passo, Pellico ricorda di un episodio accaduto quando, libero, era precettore presso una nobile famiglia a Milano, lì fece la conoscenza di Angiola Zanze:

Il vero è che non è possibile di non trovare qualche incanto nella presenza, negli sguardi, nella favella d'una giovinetta vivace ed affettuosa [Angiola Zanze]. Io poi non aveva fatto nulla per cattivarmi la sua benevolenza, e le era caro *come padre o come fratello*, a mia scelta. Perché? Perch'ella aveva letto la *Francesca da Rimini* e l'*Eufemio*, e i miei versi la faceano piangere tanto! (Pellico 1832: 95)

Verso la fine de *Le mie prigioni* Pellico, ormai libero, ricorda un curioso e divertente passo, tuttavia importante ai fini di questa ricerca poiché definisce e testimonia chiaramente come la sua tragedia fu la base per l'omonimo libretto di Felice Romani, e per i successivi libretti di Paolo Pola e Giacomo Serafini:

Partimmo la stessa mattina da Mantova per Brescia [...] benchè angosciosissimo qual io m'era, per tante cagioni, il seguente caso mi fece alquanto ridere. Sopra una tavola della locanda v'era un annuncio teatrale. Prendo, e leggo: – *Francesca da Rimini, opera per musica ec.*

– Di chi è quest'opera? Dico al cameriere.

– Chi l'abbia messa in versi e chi in musica, nol so, risponde. Ma insomma è sempre quella *Francesca da Rimini*, che tutti conoscono.

– Tutti? V'ingannate. Io che vengo di Germania, che cosa ho da sapere delle vostre Francesche? –

Il cameriere (era un giovinotto di faccia sdegno-setta, veramente bresciana) mi guardò con disprezzante pietà.

– Che cosa ha da sapere? Signore, non si tratta di Francesche. Si tratta d'una *Francesca da Rimini* unica. Voglio dire la tragedia del signor Silvio Pellico. Qui l'hanno messa in opera, guastandola un pochino, ma tutt'uno è sempre quella. (Pellico 1832: 322-323)

Dalla ricerca incrociata emerge nello specifico che il libretto della rappresentazione alla quale il cameriere citato da Pellico fa riferimento, era la *Francesca da Rimini* musicata da Pietro Generali su libretto di Paolo Pola, “melodramma da rappresentarsi nel Teatro di Brescia la fiera d'agosto dell'anno 1830” come

reca il frontespizio del libretto. La tragedia venne tradotta anche in inglese e continuò a circolare in Italia per molto tempo come dimostra questa lettera di ringraziamento che Pellico inviò al Barone Davisio nel 1846:

Carissimo amico,  
sei davvero troppo buono, ma il troppo mi piace quando si tratta di bontà. Ti ringrazio di quanto mi scrivi circa la rappresentazione della *Francesca*, ed accetto le tue amichevoli lodi, bench'io sia persuaso di non meritarne tante. La fortuna degli autori di cose sceniche, si è che i recitanti sieno di vaglia, e molte volte gli attori e le attrici hanno dato splendore a produzioni difettose. (Pellico 1856: 325)

Pochi anni dopo, nel 1851, in un'altra lettera questa volta diretta a Edmond de Seguins-Vassieux, Pellico analizza le cause del successo arriso alla sua tragedia spiegando perché in Francia non si è potuto avere lo stesso effetto. Il discorso di Pellico si intreccia qui con quello di Mazzini, il processo di *patriottismo* agli scritti di Dante ormai era pienamente compiuto:

Tout ce qu'il y a de talent dans ce travail poétique ne peut empêcher que la pièce ne manque d'intérêt pour des Français. Le sujet si simple n'est point National comme chez nous, où tout ce que Dante a chanté, nos imaginations aimantes le regardent comme ennobli, comme sacré [...] il est naturel que dans vos richesses théâtrales vous ne sentiez pas en France un grand attrait pour Françoise de Rimini. (Pellico 1856: 369)

La tragedia è in cinque atti, e i personaggi che vi partecipano sono:

Lanciotto	Signore di Rimini
Paolo	Suo fratello
Guido	Signore di Ravenna
Francesca	Sua figlia, e moglie di Lanciotto
Un paggio	

La *Francesca* di Pellico è scritta sul modello delle tragedie di Alfieri, la trama, così essenziale, ed i personaggi, ridotti ad un quartetto, sono il minimo imprescindibile per lo svolgimento della trama che, con gran effetto, inizia nel primo atto già ad un passo dalla catastrofe. La concentrazione degli affetti drammatici è rafforzata dalla ristrettezza dell'ambito familiare come ben evidenzia Spinazzola. Nella tragedia di Pellico il motore drammatico risiede tutto nella gelosia di Lanciotto nei confronti di Paolo e Francesca. La sua gelosia è tanto furiosa quanto inerme poiché in realtà i due amanti proclamano di amarsi, ma decidono di sacrificare il loro amore per non turbare l'ordine prestabilito; sarà quindi più atroce per lo spettatore il delitto finale. La vicenda non è infiorata con trame parallele come quella di Fabbri o Bellini, è di fatto più breve e, come già detto, la sua concisione aiuterà molto Romani nella stesura del suo libretto. A differenza del testo di Fabbri e Bellini in quello di Pellico, Francesca e Lanciotto già sono sposi, e Francesca già manifesta

apertamente la sua insofferenza nei confronti del marito, così come succederà nel libretto di Romani.

Francesca troppo tu m'ami. E temo ognor che in odio  
 Cangiar tu debba l'amor tuo...punirmi...  
 Di colpa ch'io non ho...d'involontaria  
 Colpa almeno...  
 Lanciotto qual colpa?  
 Francesca Io debolmente amor t'esprimo (Pellico 1825: 12)

Paolo ritorna dalla crociata a Bisanzio ed apprende che Francesca si è sposata con suo fratello Lanciotto. L'atto secondo si apre con il drammatico confronto tra Francesca e suo padre, Guido, al quale svela la verità. L'atto terzo è tutto dedicato ai due amanti che, nascosti, tornano a dichiararsi la loro passione. È presente qui la scena della lettura della storia di Lancillotto e Ginevra.

Paolo sopra un libro attenti  
 Non mi vedeano gli occhi tuoi; sul libro  
 Ti cadea una lacrima...commosso  
 Mi t'accostai. Perplessi eran miei detti,  
 perplessi pure erano i tuoi. Quel libro  
 mi porgesti e leggemmo. Insieme leggemmo  
 Di Lancillotto come amor lo strinse.  
 Soli eravamo, e senza alcun sospetto...  
 Gli sguardi nostri s'incontraro...il viso  
 Mio scolorossi...tu tremavi...e ratta  
 Ti dileguasti  
 Francesca Oh giorno! A te quel libro  
 Restava  
 Paolo Ei posa sul mio cor. Felice  
 Nella mia lontananza egli mi fea.  
 Eccol, vedi le carte che leggemmo.  
 Ecco; vedi, la lagrima qui cadde  
 Dagli occhi tuoi quel di'. (Pellico 1825: 50-51)

Nel quarto atto Paolo e Lanciotto hanno un duro scontro e Paolo confessa il suo amore, casto però appassionato, per Francesca. Lanciotto, infuriato, giura vendetta e in un breve flashforward, abilmente introdotto da Pellico, già vede il suo futuro senza Francesca. L'atto quinto si apre con un tenerissimo monologo nel quale Francesca si accomiata da Rimini. Arriva Paolo che, agitato da un sogno nel quale gli apparve il cadavere di Francesca, vuole portare l'amata in salvo, fuori dal castello tra le braccia del padre. È troppo tardi, Lanciotto fa il suo ingresso e davanti alla scena, sguaina la spada e uccide prima Francesca e poi Paolo. Il sogno e l'atmosfera onirica saranno elementi usati anche da Romani che introduce la sua Francesca facendola svegliare di soprassalto da un incubo.

#### IV. CLASSICA E FREDDA, LA *FRANCESCA DA RIMINI* DI BERNARDO BELLINI (1820)

Bernardo Bellini (1792-1876) studiò legge per poi dedicarsi alle lettere classiche. Nonostante le sue traduzioni dal greco all'italiano furono derise da Leopardi, seguì imperterrito sulla strada della letteratura. Nel 1818 il conte Tebaldi Fores lo chiamò a Cremona affidandogli la cattedra di letteratura latina e greca nel locale liceo. È questo il periodo più interessante della sua attività: insieme all'editore De Micheli stampò una collezione di classici dal titolo "Bibliologia", nello stesso periodo ebbe uno scontro letterario con Monti circa alcune correzioni e aggiunte che Bellini propose al *Vocabolario della Crusca* e, nel 1820, scrisse la sua *Francesca da Rimini* dedicata a Folchino Schizzi. Seguendo la sua vena imprenditoriale aprì in seguito una stamperia e si trasferì dal 1842, quasi stabilmente, a Torino, dove partecipò a lavori di traduzione incaricati dalla corte e a pubblicazioni accademiche quali il *Vocabolario italiano-latino* ed, assieme a Tommaseo, il *Dizionario della lingua italiana*. (Cfr Donini 1876)

Del periodo cremonese è dunque la tragedia *Francesca da Rimini*, terzo esempio letterario, dopo quello di Fabbri e Pellico, tratto dall'episodio della *Divina Commedia* prima che Romani stendesse il suo libretto. Nella *Prefazione* (Bellini 1820: 7-11) alla prima edizione, Bellini riassume i fatti storici delle famiglie Malatesta e Da Polenta, e ci informa che, dopo lo sposalizio tra Lanciotto e Francesca (che credeva andar in moglie a Paolo) quest'ultima maturò odio e vendetta nei confronti di Paolo al quale si avvicinò sempre più per ingelosire il marito e sperare in uno scioglimento del matrimonio. Nella *Prefazione* Bellini narra anche le fasi salienti dell'assassinio: sorpresi Francesca e Paolo nella loro intimità da Lanciotto, Paolo si sarebbe lanciato dalla finestra rimanendo appigliato ad un doccione, Lanciotto con il brando alzato tentò colpire il fratello quando la povera Francesca si mise tra i due per ricevere in petto la stoccata mortale. Preso da ulteriore furia per l'uxoricidio Lanciotto finì con un altro colpo Paolo, ancora penzoloni dalla finestra. Bellini conosceva perfettamente il Canto V dell'*Inferno*, ne cita vari passi sempre nella sua *Prefazione*, l'ammirazione che provava per Dante era incondizionata ed a proposito commenta:

Cotanto efficace e potente è l'evidenza dei versi di Dante ch'ei sa in ogni luogo maestrevolmente rappresentare gli obbietti allo sguardo in quella o terribile o pietosa natura, ch'ei ce li descrive. [...] il leggitore si attrista, e vien meno col poeta, e pietosamente coi due miserandi spiriti sospira. Maravigliosa arte dell'italiano primo nostro cantore! [...] più volte io fui meravigliosamente commosso dalla esquisitezza di questa Poesia di Dante: e quanto più la lessi, tanto più ferventemente mi piacque, e mi confermò sempre più nel desiderio di torre di qui materia atta al coturno. (Bellini 1820: 9, 11)



L'intento di Bellini fu quello di "classicizzare" i personaggi, e coprirli con una patina di freddo marmo affinché l'irruenza delle passioni dettate da Dante fosse solo interiore. Scrive Bellini:

Io vidi il bello ideale de' Greci sul viso ardente di Paolo, e sul volto di Francesca la bellezza di un angelo. (Bellini 1820: 10)

Per questa ragione è assente nella tragedia di Bellini la scena della lettura del libro "galeotto", Lanciotto e Ginevra non sono menzionati, tuttavia è presente il bacio ardito di Paolo. A parte queste varianti è Bellini stesso che certifica come il Canto V dell'Inferno sia stato modello e ispirazione per la sua tragedia. La tragedia è svolta in cinque atti, ed i personaggi che vi partecipano sono:

Malatesta	Signore di Rimini e padre di Paolo
Lanciotto	
Francesca	Figlia di Guido di Ravenna
Bianca	Ancella di Francesca
Arrigo	Vecchio ajo di Paolo
Arleste	confidente di Lanciotto

Il lavoro di Bellini utilizza, come già in Pellico, il nome di *Lanciotto* per l'antagonista della vicenda, a differenza di Fabbri che lo chiamava *Giovanni*, si diffonderà in seguito anche l'uso del nome *Gianciotto*. È molto probabile che Bellini conoscesse la tragedia di Pellico, tuttavia per il suo lavoro utilizza come modelli Dante e Giraldo Giraldi. *Le Novelle* di Giraldo Giraldi furono scritte tra il 1477 ed il 1479 e ristampate ad Amsterdam nel 1819, un anno prima della composizione della *Francesca* di Bellini. Nello scritto di Giraldi appare il racconto dell'omicidio di Paolo che, per scampare alla furia di Lanciotto, si getta dalla finestra rimanendone impigliato. Bellini riporta questa variante nella sua *Prefazione*. Da Giraldi apprendiamo anche il motivo della variante del nome di Giovanni:

Il Clementini pone il matrimonio di Francesca e Giovanni, che dal Boccaccio "Gianciotto", e dal Giraldi è chiamato "Lanciotto", nel 1275, e la morte di Francesca e di Paolo nel 1289. (Giraldi 1819: 145)

La tragedia del Bellini si apre con l'arrivo di Francesca nel palazzo dei Malatesta, tutto è pronto per lo sposalizio, quando Francesca apprende che suo sposo sarà Lanciotto e non Paolo si raggiunge il primo picco di tensione. La situazione è resa ancora più tragica quando si scopre che tra Paolo e Francesca c'era un amore corrisposto e di vecchia data. Inizia il secondo atto nella notte seguente, durante la quale avviene il primo incontro tra i due amanti. L'atmosfera è scura e numerose didascalie specificano gli effetti luminosi pensati dal Bellini: "Un dubbio raggio di luna entra dalla finestra [...] Paolo scopre

alquanto il lume che porta chiuso in una lanterna [...] la luna è sparita entro una nuvola. Tenebre. [...]” (Bellini 1820: 25, 26, 31). L'incontro è scoperto da Lanciotto che conclude l'atto giurando vendetta. Il terzo atto è il più confuso, si introduce il tema della presunta congiura di Paolo a danni di suo padre, e il piano di Lanciotto che assoda un sicario per assassinare il fratello. Solo è presente un'unica scena, importante dal punto di vista drammatico, un'incontro/scontro tra i due fratelli, espediente già introdotto da Pellico e che sarà ripreso anche nel libretto di Romani. L'atto quarto presenta una novità molto originale, Francesca è rinchiusa nelle prigioni del castello dei Malatesta, e non ne uscirà finché non acconsentirà al matrimonio con Lanciotto. La situazione dà la possibilità per un delicato dialogo con Bianca, l'ancella di Francesca, e lo spazio per una tenera scena ove Francesca scrive una lettera al padre raccontando tutti gli orrori che sta subendo. Nello stesso punto Pellico dava a Francesca la scena del commiato da Rimini (Romani invece non seguirà né il primo né il secondo suggerimento, mettendo in difficoltà i compositori che, bisognosi di una ultima scena solistica di commiato, ricorreranno alcuni ad aggiunte apocriefe per far sì che Francesca e Paolo possano congedarsi dal pubblico prima della tragedia finale). Giunge la notizia della morte di Paolo, vittima di un incidente con il suo destriero, Francesca acconsente al matrimonio con Lanciotto. L'ultimo atto si apre con uno spietato monologo di Lanciotto che crede aver compiuto tutti i suoi piani. Francesca delira, avvinta dai tragici avvenimenti (Bellini è l'unico che presenta questa “scena di pazzia”, curiosamente non ripresa né da Romani né da Pola) ma ecco che spunta Paolo, in realtà scampato all'agguato del sicario. Si produce l'incontro tra Paolo e Francesca ma senza la scena del libro:

Francesca: Ahi che m'è tolto l'imitarti  
 Paolo: Imita solo il cor mio. L'ultimo pegno io chieggo  
 Francesca: Misera me!...Vuoi tu la man?...v'imprimi gelido un bacio  
 Paolo: Oh si!...  
 Francesca: Lassa è cocente il labbro tuo come affocato acciaio  
 Paolo: Tutto l'ardor dell'egra anima uscìo – Rimani or tu...  
           Donna celeste, a' tuoi ginocchi io cado  
 Francesca (*vedendo Lanciotto*) Surgi...oh! Traboccato è il di fatal...  
 Paolo (*non vedendo Lanciotto*) del cor l'ultimo voto fervidamente...  
 (*le abbraccia le ginocchia*) (Bellini 1820: 71)

In poche battute si conclude la tragedia con il violento gesto di Lanciotto.

## V. DALLA PROSA AL LIBRETTO, LA *FRANCESCA DA RIMINI* DI FELICE ROMANI (1823)

Felice Romani (1788-1865) studiò giurisprudenza e letteratura, materia che insegnò presso l'Università di Genova (Cfr. Verdino 1996, Romani 1823, Roccatagliati 1996). Fervido ammiratore di Vincenzo Monti scrisse versi e racconti, divenne poi direttore della *Gazzetta Ufficiale Piemontese* occupandosi di cultura e in modo speciale di critica musicale. Nel 1813 debuttò come librettista con *La rosa bianca e la rosa rossa* per Mayr ma sarà il successivo libretto *Medea in Corinto*, sempre per Mayr, che gli porterà riconoscimenti universali. Dal 1814 è ingaggiato dal Teatro alla Scala per la produzione di sei libretti, nascono in questo periodo *Aureliano in Palmira* ed *Il turco in Italia* per Rossini. Fortemente legato ai valori letterari classici, Romani si mantenne diffidente verso i caratteri romantici, tuttavia seppe cogliere spunto da Byron, Hugo e Scott per alcuni suoi libretti contribuendo a diffondere un gusto che si affermerà con Cammarano, Piave e Somma. Il suo sodalizio artistico con Vincenzo Bellini, per il quale scrisse sette libretti su un totale di dieci opere composte dal compositore, divenne leggenda, mentre con Giuseppe Verdi ci fu un'unica collaborazione: *Un giorno di regno*. Romani scrisse un centinaio di libretti che furono musicati da tutti i principali operisti italiani dell'Ottocento. Con Mercadante ebbe uno stretto rapporto, per lui scrisse appositamente undici libretti: *Adele ed Emerico o sia il posto abbandonato* (1822), *Amleto* (1822), *Il Montanaro* (1827), *La rappresaglia* (1829), *I Normanni a Parigi* (1832), *Ismalia ossia morte o amore* (1832), *Il conte d'Essex* (1833), *Emma d'Antiochia* (1834), *Uggero il danese* (1834), *La gioventù di Enrico V* (1834) e *Francesca Donato ossia Corinto distrutta* (1835). Mercadante riutilizzò, nella sua carriera, altri sei libretti che Romani aveva scritto per altri compositori, dimostrando così la sua incondizionata ammirazione per il librettista: *I due Figaro* (1826), *La testa di Bronzo* (1827), *Francesca da Rimini*<sup>1</sup> (1830), *Zaira* (1831), *La solitaria delle Asturie* (1840), *Medea in Corinto* (1851).

Verso il 1820 Romani strinse amicizia con Feliciano Strepponi (1767-1832), padre di Giuseppina, cantante e futura sposa di Verdi. Strepponi, stimato Maestro di Cappella del duomo di Monza, si cimentò con il genere operistico lasciando titoli dal poco interesse musicale. Per il nuovo amico, Romani scrisse il libretto della *Francesca da Rimini*. L'intento del poeta era quello di dare più consistenza letteraria e drammatica ai suoi libretti, per questo motivo si diresse verso Dante (Rinaldi 1965: 162-165). Come per *Amleto*, anche in questo

1. L'opera *Francesca da Rimini* di Mercadante è stata eseguita al Festival della Valle d'Itria del 2016, usando un'edizione approntata per l'occasione da Elisabetta Pasquini utilizzando una precedente edizione critica pubblicata da Paolo Cascio e disponibile, ora solo più in parte online, al seguente link <http://eprints.ucm.es/25496/> – lavoro dal quale gran parte di questo articolo è tratto.

libretto Romani basa l'effetto sull'evento ritardato, ossia lo scontro Lanciotto/Francesca e Paolo, seguendo l'istanza alfieriana che rivendicava appunto il nocciolo tragico in ogni trama. Romani conosceva sia l'omonima tragedia di Pellico, che circolava per tutta la penisola, sia quella di Bellini. Romani, tra l'altro, pubblicò nella *Gazzetta Ufficiale* una recensione molto positiva alla *Callomazia*, il trattato estetico di Bellini, in forma di poema, sulla bellezza, ove emerge l'interesse del librettista per questo scrittore e la sua produzione. (*Gazzetta Ufficiale* 1848: n. 41).

Il teatro straniero era per Romani la prima fonte dove prendere ispirazione per i suoi libretti. Anche il suo *Saul*, usato da Vaccai nel 1829, dipende più dal *Saül* di Soumet (1822) che non da quello di Alfieri. Discorso differente spetta alla *Francesca* sia perché la fonte più antica conosciuta veniva dall'Italia, Dante, sia perché il teatro europeo ancora non si era rivolto all'argomento e gli unici esempi che circolavano erano italiani. Romani scelse la tragedia di Pellico come struttura base per il suo libretto, di fatto utilizzerà gli stessi protagonisti: Paolo, Francesca, Lanciotto e Guido, ma non dimenticherà Bellini. Così facendo riuscirà a scrivere un dramma veloce e pungente senza rinunciare ad ampie scene macchinose come, per esempio, nel Finale I. La tragedia di Pellico si basa sulla colpa che sente Francesca, quella di Bellini sulle intricate trame alle quali soccombono i due protagonisti. Romani farà sì che l'amore tra Paolo e Francesca sia un dato di fatto, non una colpa o il risultato di un intrigo. Francesca vive nel rimorso e nella paura, ma non dimentica la passione verso l'amante; Paolo, invece, è tutto ferro e fuoco, e fino all'ultimo rimarrà dominato dall'amore per Francesca (Verdino 1996: 154-161).

Dopo la consueta *Introduzione* e la presentazione di Lanciotto, Romani dirige l'attenzione su Francesca affidandogli il racconto di un sogno (I, 5). In questo *topos* romantico, Francesca confida alla sua ancella Isaura i suoi timori, preannunciando addirittura la fine della tragedia:

Francesca: Sono del ciel talvolta  
 Avvisi i sogni...e tal fia questo...ascolta  
 Seco d'un rio sul margine  
 Sedeva in prato ameno.  
 Era la notte placida,  
 rideva il ciel sereno,  
 e a noi spirar sembravano  
 celeste ambrosia i fior. [...]   
 Quando repente un turbine  
 Selve sconvolge e arene...  
 Si copre il ciel di tenebre,  
 torrente il rio diviene...  
 Lanciotto in forma orribile  
 Siede fra Paolo e me.  
 Gridar tre volte, e sorgere

Tentiam tremanti e afflitti...  
 Forte ei ne afferra e immobili  
 Ci tiene al suol confitti.  
 L'onda traripa...e, ah miser!...  
 Coro: Giunge Lanciotto! (Romani 1823: 9, 10)

Trattandosi di Romani è del tutto giustificato vedere in questa scena l'antecedente del celebre sogno di Pollione nella *Norma*. Questo passo della *Francesca* è del tutto originale, non si trova in nessuna delle tre tragedie precedenti. Un altro elemento nuovo e ampiamente sviluppato è quello del convento. Ogni qualvolta Francesca è interrogata da Lanciotto sulla sua inspiegabile tristezza, la donna risponde – mentendo – che avrebbe trovato la felicità solo in un convento. Fabbri, Pellico e Bellini riportano quest'accenno, in Romani invece diviene il cuore del finale secondo: Francesca, alla fine novizia in un convento, concede dare l'ultimo addio a Paolo. I due si vedono di notte, nel “Chiostro esterno di un monastero” (Romani 1823: 56) e lì verranno, forse un po' troppo casualmente, scoperti da Lanciotto che li ucciderà. La scena madre della lettura del libro con il racconto di Lancillotto e Ginevra viene, con grande maestria, anticipata divenendo il finale primo, costruito come un enorme duetto tra i due amanti, disturbati alla fine da Lanciotto, Guido ed il coro. Romani, con un tocco molto sperimentale, rinuncia così alla linearità di Fabbri, Pellico e Bellini, autori che seguono la tradizione e che ambientano l'omicidio della coppia nella stanza di Francesca. Lo spostamento del punto culminante della vicenda (la scena del libro) nel finale centrale potenzia lo stratagemma dell'“effetto ritardato” (Verdino 1996: 159).

Paolo: Francesca! (*appressandosi*)  
 Francesca: (*volgendosi*) Ah!...tu signor?  
 Paolo: (io gelo)  
 Francesca: (io ardo) (*un momento di silenzio*)  
 Paolo: Turbata sei, Francesca!  
 Francesca: Io...si...piangea  
 Di Lancillotto e di Ginevra i mali.  
 Trista istoria io leggea (*mostrando il libro che ha in mano*)  
 (*Paolo prende il libro, e siede presso lei*)  
 Paolo: (*svolgendo il libro*) Tenero core!  
 Pur concedette amore  
 Qualche dolcezza agli infelici amanti...  
 Compensa un sol contento eterni pianti.  
 Ascolta... (*legge*) “Assiso di Ginevra al fianco  
 È il Cavalier, pende dal suo bel viso;  
 il desiato riso  
 vagheggiando, sospira; e il dolce assenso  
 legge in quegli occhi della sua ventura”  
 fortunato guerrier!

Francesca: (*turbata*) (Crudel lettura!)  
 Taci...basta...non più  
 Paolo: (*teneramente*) seguir mi lascia  
 Ch'io mi illuda concedi, a te d'accanto  
 Lancillotto son io,  
 tu sei Ginevra  
 Francesca: (*sempre più turbata*) (Più non reggo: oh Dio!)  
 [...]  
 Paolo: (*alzandosi con tutto il trasporto*) e a te mi unisca  
 Morte almeno, o Francesca  
 Francesca: (*egualmente*) a te dappresso  
 Spirar potessi, o Paolo!  
 Paolo: (*inginocchiandosi*) Oh amata donna!  
 Le ginocchia io ti stringo  
 Francesca: i miei sospiri  
 Io confondo con i tuoi.  
 (Romani 1823: 21, 22).

Il secondo atto è la logica conseguenza dei problemi esplosi nel finale primo e Romani riesce ad articolarlo con collaudate strutture drammatiche. Si evidenzia un nuovo conflitto quello tra Lanciotto e Guido, l'ambientazione si fa nettamente più scura, si scende in un "atrio sotterraneo che conduce a diverse prigioni" e il perfido Lanciotto invita gli amanti a scegliere tra il "ferro" e il "nappo" (Romani 1823: 28) espressione che rivela l'attento studio del teatro alfieriano ove, nel *Filippo* compare la stessa battuta.

In ogni libretto Romani cercò la varietà dell'azione nell'intento di riallacciare la letteratura alla vita. Tuttavia si può cogliere nei suoi libretti, e nell'esclusiva relazione tra il librettista e il più classico e classicista dei compositori, Bellini, un errore di fondo che ben evidenziò Rinaldi:

Egli crede di poter reagire ai vari pericoli con una rivoluzione sostanziosa che prenda l'avvio dal classicismo [...] decisi a combattere la poetica metastasiana, si cade in una letteratura che non è né classica né romantica. (Rinaldi 1965:385)

Di fatto i libretti di Romani parlano di romanticismo ma con le forme del classicismo, questo perché Romani sa perfettamente cos'è il classicismo – lui nato sei anni dopo la scomparsa di Metastasio e cresciuto nell'ambiente milanese così caro al culto del poeta cesareo – mentre solo intuisce cosa potesse essere il romanticismo. Questa dicotomia porterà il librettista a rimanere in bilico tra l'una e l'altra fazione, generando una sorta di tormento che, alla fine, sarà il motivo del suo successo tra i compositori:

In Italia si desidera non già un restauratore della letteratura, ma un uomo autorevole il quale definisca lucidamente che diamine sono questi classici e questi romantici, e che diamine pretendono essi...vogliono forse i classici impedire che dai moderni si tentino nuove vie di comporre? Avrebbero

torto: perché nessuno può mettere il limite all'umano intelletto, e tutti i generi sono buoni, purché siano conservate le leggi immutabili del bello e l'indole della nazione e della lingua cui scrive... vogliono far sì i romantici che otto secoli di letteratura italiana fossero come non avvenuti, e ardere tutti i libri dei loro padri? Ed essi ancora avrebbero torto; perché otto secoli in fatto di letteratura han troppo salde radici. (*Gazzetta Piemontese* 1839: n. 216)

In definitiva i classici non vogliono impedire un progresso e i romantici non aspirano a distruggere il passato. Le parole di Romani indicano che egli stesso si manteneva aggiornato sulle questioni del suo tempo, si può a buon diritto affermare che egli partecipasse alla storia del suo tempo, le critiche rivolte a Manzoni ed il distacco da Verdi ne sono la prova, ed a chi lo tacciava di antiquato rispondeva:

Io non sono nè classico nè romantico: voglio anch'io il progresso, purché si sappia dove si va e che cosa si va a fare. (Rinaldi 1965: 387)

Per completare il quadro sul dualismo estetico e di pensiero di Romani è utile riportare altre due sue citazioni entrambe pubblicate nella *Gazzetta Piemontese*, del quale fu direttore occupandosi di critica letteraria e musicale. Nella prima sembra aprirsi a tutti i nuovi stimoli e abbracciare con assoluta naturalezza la passione e la tragedia romantica:

Datemi il *Prometeo*, o compositori, e amerò la mitologia; datemi la *Vestale*, e amerò l'istoria; datemi l'*Orello* e amerò il romanticismo; datemi il *Coriolano* e amerò il classicismo. Io applaudirò a tutti i generi, purché in tutti quei veda l'impronta del genio, la luce del vero. (*Gazzetta Piemontese* 1841)

Nel secondo scritto Romani critica duramente il libretto *Corrado d'Altamura* di Giacomo Sacchero, musicato da Federico Ricci ed andato in scena al Teatro alla Scala nel 1841 con notevole successo. Il libretto è un compendio di modelli romantici – “fratelli avversi, padri tiranni, strumenti di vendetta e gelosia” come dirà Berio – che quasi preannunciano *Il Trovatore* (1853) e che al Romani non piacquero per niente:

Vi ha tutto: il solito coro de' bevitori, le solite voci interne, le armonie lontane, i singhiozzi, le lacrime, le visiere alzate e abbassate, anelli e pugnali, eremiti e monasteri, morti di ferro e morti di crepacuore. E aggiungansi a ciò gli angeli dell'amore, gli angeli del canto, gli angeli della speranza e perfino gli angeli dei desideri, le spine della vita, gli stenti del sentiero, il fiore del deserto, il sorriso del cuore, la pace malinconica, e simili altri concetti che da parecchi anni ripetuti in mille guise, e in mille guise rimpastati e stravolti, sembrano formare tutto il frasario, o per meglio dire, tutta l'arte poetica degli odierni drammaturgi. (*Gazzetta Piemontese* 1842)

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Enciclopedia Garzanti della letteratura*, Milano, Garzanti, 1979, vol II, pag. 892.
- Banti, A. M., 2004, *Il Risorgimento italiano*, Roma, Laterza.
- Bellini, B., 1820, *Francesca da Rimini*, Cremona, De Micheli.
- De Maria, U., 1921, *Della vita, degli amici e degli scritti del conte Eduardo Fabbri*, Bologna, Zanichelli.
- Dinini, P., 1876, *Bernardo Bellini. Cenni biografici*, Torino, Stamperia Reale.
- Fabbri, E., 1962, *Francesca da Rimini*, a cura di Mario Frezza, Napoli, Fiorentino.
- Fabbri, E., [s. d.], *Francesca da Rimini. Tragedia*, Rimini, Marsoner e Grandi.
- Foscolo, U., 1850, *Sulla lingua italiana. Discorso III*, in: *Opere edite e postume di Ugo Foscolo*, vol. IV: *Prose letterarie*, Firenze, Le Monnier.
- Gazzetta Piemontese, n. 216, Torino, 1839.
- Gazzetta Piemontese, Torino, 21 aprile 1842.
- Gazzetta Piemontese, Torino, 9 giugno 1841.
- Gazzetta Ufficiale, Torino, 1848, n. 81.
- Giraldi, G., 1819, *Novelle*, Amsterdam, [s. e.].
- Maroni, G., 1982, *Eduardo Fabbri. La patria e le lettere*, Ravenna, Edizioni del Girasole.
- Mazzini, G., 1862, *Dell'amor patrio di Dante*, in: *Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini. Edizione diretta dall'autore*, Milano, Daelli, vol. II.
- Mola, A., 2005, *Silvio Pellico. Carbonaro, cristiano e profeta della nuova Europa*, Milano, Bompiani.
- Monti, F., 1873, *Silvio Pellico. Quattro parole alla buona*, Cuneo, Tipografia Provinciale Riba.
- Necker, A. G. (Madame de Staël), *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, vol. I, Parigi, Colburn, 1812, pag. 246.
- Necker, A. G. (Madame de Staël), 1818, *Corinne ou l'Italie*, Parigi, Nicolle.
- Pellico, S., 1856, *Epistolario di Silvio Pellico, raccolto e pubblicato per cura di Guglielmo Stefani*, Firenze, Le Monnier.
- Pellico, S., 1825, *Francesca da Rimini*, Milano, Ferrario.
- Pellico, S., 1832, *Le mie prigioni*, Torino, Bocca.
- Pellico, S., 1868, *Opere scelte di Silvio Pellico. A cura di Carlo Curto*, Torino, UTET.
- Pellico, S., 1858, *Prose di Silvio Pellico*, Firenze, Le Monnier.
- Pellico, S., 2011, *Silvio Pellico. Vita e scritti scelti*, Milano, Dalai.
- Rinaldi, M., 1965, *Felice Romani. Dal melodramma classico al melodramma romantico*, Roma, De Santis.
- Roccatagliata, A., 1996, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM.
- Romani, F., 1823, *Francesca da Rimini*, Vicenza, Parise.
- Verdino, S., 1996, *Come lavorava Felice Romani*, in: A. Sommariva (a cura di), *Felice Romani. Melodrammi, poesie, documenti*, Firenze, Olschki, 1996, pp. 154-161.