

## Da Fabbri a Pellico: Francesca da Rimini nella drammaturgia ottocentesca

Francesca Curreli

(Università di Cagliari)

---

### Abstract

From the beginning of the 19<sup>th</sup> century, in the context of Italian Romanticism, a new image of Francesca da Rimini took shape, with a moral revision of Dante's lustful sinner. Her literary figure ignited the interest of the new century's artists and authors, who progressively gave life to a conspicuous sequence of poetic and theatrical works dedicated to her, among which the tragedy of Silvio Pellico stands out. The character no longer must bear the weight of Dante's stigma and the subsequent tradition of his exegetes, on the contrary she is perceived as an innocent victim, now congenial to the Italian Risorgimento's patriotic climate. The essay here presented proposes a critical path in the nineteenth-century dramaturgy that focuses on this figure, with specific regard in the final section to Pellico's *Francesca da Rimini*.

**Key Words** – Francesca da Rimini; Dante; nineteenth-century dramaturgy; Romanticism; Silvio Pellico

---

Dal principio del XIX secolo, nel contesto della declinazione italiana del Romanticismo, si configura una nuova immagine della Francesca da Rimini, con una revisione anche morale della peccatrice lussuriosa di memoria dantesca. La sua figura letteraria accende un nuovo interesse negli artisti e letterati ottocenteschi, i quali progressivamente danno vita a una cospicua sequenza di opere poetiche e teatrali a lei dedicate, tra le quali spicca la tragedia di Silvio Pellico. Il personaggio non deve più sostenere il peso dello stigma dantesco e della successiva tradizione dei suoi esegeti; al contrario è interpretato come una vittima innocente, ora congeniale al clima patriottico-risorgimentale. Il contributo qui presentato propone un percorso critico nella drammaturgia ottocentesca che verte su questa figura, con specifico riguardo, nella sezione finale, alla *Francesca da Rimini* di Pellico.

**Parole chiave** – Francesca da Rimini; Dante; drammaturgia ottocentesca; Romanticismo; Silvio Pellico

---

## 1. Lo stigma delle origini

Scaturiti dall'ingegno poetico dantesco, la figura di Francesca da Rimini e il suo tormentato amore per Paolo Malatesta catturano da subito l'attenzione del pubblico e dei letterati. Il successo della coppia riminese collocata nel canto V dell'*Inferno* è accompagnato già nel loro inventore e nella prima ricezione dallo stigma per un sentimento tanto esemplare quanto impuro, secondo una tradizione che inizia a mutare significativamente solo nel tardo Settecento, quando la loro storia viene recuperata e adattata agli ideali rivoluzionari del nuovo paradigma illuministico e successivamente romantico. I due personaggi affrontano, infatti, un lento processo di rivalutazione morale e, sulla scia di questa nuova visione, Francesca da Rimini diventa un'icona culturale moderna, nonché il soggetto privilegiato di tante opere del panorama artistico-letterario europeo.

Nella sua opera, Dante colloca i due amanti nel secondo cerchio infernale, quello destinato ai peccatori di lussuria, mentre Giovanni, colui che in vita si è macchiato del loro delitto, viene condannato alla «Caina»<sup>1</sup> (*Inf.*, V 107), prima zona del IX cerchio ospitante i traditori dei parenti. Come è noto, le poche e dubbie tracce sulla figura storica della donna sono riconducibili a Giovanni Boccaccio<sup>2</sup>, il quale – attingendo forse anche dall'*Ottimo Commento* del notaio fiorentino Andrea Lancia – nelle *Esposizioni sopra la Comedia* racconta del connubio della ragazza e del relativo inganno ordito dal di lei padre, Guido da Polenta. Quest'ultimo, infatti, mosso da interessi politici, ne concede la mano al «sozo della persona e sciancato» Signore di Rimini, Giovanni Malatesta, lasciandole però credere che il futuro sposo sarebbe stato il fratello di lui, Paolo. Francesca subito si sarebbe invaghita di quest'ultimo, «bello e piacevole uomo», nel quale «incontante [...] pose l'animo e l'amor suo» dopo averlo visto per la prima volta attraverso la pertugia di una finestra. Pur avendo scoperto il tranello, tale passione – peraltro corrisposta – avrebbe indotto la fanciulla ad abbandonarsi al desiderio erotico per il cognato, venendo drammaticamente scoperta e spirando insieme all'amante per mano omicida di Giovanni.

Con l'introduzione della coppia riminese nel canto V, Dante intende condannare moralmente la tresca amorosa, ma, allo stesso tempo, sembra indagare il legame tra *eros* e *thanatos* e, nel fare ciò, si avvale, appunto, di un fatto di cronaca contemporaneo e noto, in certa misura, al lettore. Secondo la logica dantesca del contrappasso, nel caso specifico delle anime del secondo cerchio, l'incontrollabile passione terrena viene punita tramite la *poena sensus*, ovvero il castigo corporale ripreso dalla condizione di passivo abbandono alla forza rovinosa della «bufera infernal, che mai non resta» (*Inf.*, V 31)<sup>3</sup>. Dopo la presentazione delle figure della classicità, Dante introduce la coppia fedifraga mediante una similitudine di carattere ornitologico (la terza del canto)<sup>4</sup> e in pochi versi si raggiunge

<sup>1</sup> I versi o i singoli riferimenti linguistici riportati sono tutti tratti dal canto V dell'*Inferno* di Dante Alighieri, ed. Sapegno (2016).

<sup>2</sup> Le informazioni e i passi qui riportati sono stati estrapolati da Giovanni Boccaccio, ed. Padoan (1965: 315-317).

<sup>3</sup> Si parla di una distinzione di carattere biblico tra la *poena sensus* sopracitata e la *poena damni*, che consiste nella perdita definitiva della visione di Dio. Si verifica una scissione spirituale tra le anime dei dannati e Dio, la quale implica l'impossibilità di trovare pace dopo la morte. La *poena damni* è riservata alle anime che risiedono nel Limbo infernale, tormentate dal desiderio (destinato a rimanere inasodito) di poter raggiungere Dio; mentre, una volta superato il primo cerchio, ai peccatori vengono inflitti anche i supplizi della carne. Si veda in proposito Gragnolati (2012: 9).

<sup>4</sup> Le similitudini in questione appaiono nei versi di *Inf.* V 40, 46 e 82. I riferimenti ornitologici in questione sono: gli «stornei», le «gru» e, infine, le «colombe». Il poeta durante la sua breve permanenza nel secondo cerchio è attratto dal leggero e sinuoso movimento delle due anime «che 'nsieme vanno» (*Inf.*, V 74), in netto contrasto con la violenta traiettoria degli altri lussuriosi descritti nel canto. Il *viator* richiama così a sé

un momento di potente *pathos* con la narrazione dello sbocciare dell'amore adultero tra i due cognati, corrotta dalla narrazione esterna della passione tra il cavalier Lancillotto e la regina Ginevra. Le due storie si intrecciano e la loro pretesa di autenticità si materializza in una continua contaminazione tra realtà e simulazione fittizia, che produce una presa di coscienza di sé tramite la replica dell'amore cortese del *Lancelot en prose* e Chrétien de Troyes (Nuvoli 2009: 364 e Gragnolati 2012: 18). Dopo aver ascoltato le parole della giovane, mentre il compagno di pena «piangèa» (*Inf.*, V 140), il poeta si sente sopraffatto dall'intensità dell'amore che anche dopo la morte continua a soggiogare i due amanti e sviene tramite la celeberrima formula di chiusura «caddi come corpo morto cade» (*Inf.*, V 142)<sup>5</sup>.

La dogmatica rigidità moralistica dei commentatori contemporanei a Dante o a lui immediatamente successivi condanna l'amore di Paolo e Francesca, riducendolo a un mero vincolo carnale. Ne è un esempio Cristoforo Landino, il quale spicca nel panorama quattrocentesco per la sua forte posizione riguardo la coppia del canto V, ritenuta un'esplicita testimonianza di «amor lascivo, el quale tanto degenera et traligna dal vero amore che gli diventa contrario» (Nuvoli 2009: 373).

Dopo lo stigma caduto per secoli su tale tragedia amorosa, nella modernità si fa strada progressivamente una rivisitazione interpretativa, anche sul piano etico, delle due figure dantesche e di quel sentimento che le aveva ineluttabilmente destinate alle pene infernali. Il passaggio dal *love affaire* medievale alla *love story* ottocentesca si nutre di alcuni dei *topoi* del Romanticismo, il quale con intenti assolutori promuove a nuova vita gli amori segreti di Paolo e Francesca e ne evoca la purezza e l'innocenza in un processo di redenzione che li impone come protagonisti di una trasfigurazione letteraria ignota alla tradizione precedente. L'idillio che li aveva condotti alla morte, ormai di immediata identificazione, è ora percepito come il simbolo di un sentimento di raro candore, espresso da una corposa produzione di dipinti, liriche, poemetti, opere sinfoniche e drammatiche.

Il presente lavoro è dedicato, in particolare, al rilevante contributo offerto dal teatro nella ricezione moderna dell'episodio dantesco, sul filo della lunga lista di tragedie, melodrammi, persino parodie, ispirati alla vicenda. Delle opere proposte si evidenziano le scelte artistiche dei singoli autori nella selezione delle scene e nella conseguente nuova costruzione drammaturgica che varia tra eliminazione e ampliamento delle stesse. Francesca acquista sui palcoscenici una dimensione rappresentativa che si sovrappone al quadro generalizzante presentato nei versi della *Commedia*. Si potrebbe parlare di due figure ben distinte: la prima Francesca, come la vuole Dante, è l'adultera incestuosa dannata eternamente all'Inferno e che agisce all'interno della *Commedia*; la seconda, invece, è una donna innocente e virtuosa, che mai asseconda nel concreto i suoi desideri d'amore (Farina 2013: 268-271). Anche Paolo, nella visione romantica, assume un ruolo

---

i due peccatori affinché lo raggiungano mentre, per volere divino, «'l vento [...] tace» (*Inf.*, V 95-96). L'immagine positiva evocata dal volo delle colombe ha degli antecedenti antichi, a partire dalla Bibbia fino ad arrivare a Virgilio, Properzio, Isidoro di Siviglia e ai bestiari medievali. L'animale viene dipinto come emblema della fedeltà romantica poiché mantiene lo stesso compagno durante l'arco di tutta la sua vita. A questa interpretazione si sovrappone quella di alcuni commentatori medievali che attribuiscono alla colomba un'accezione fortemente negativa in quanto animale dedicato alla dea dell'amore e della bellezza Venere, simbolo per eccellenza di lussuria. Su questi aspetti, cfr. Badini Confalonieri (2018: 22); Invernizzi (2020: 13).

<sup>5</sup> Per l'analisi e lo studio del canto V della prima cantica della *Commedia* ulteriori approfondimenti sono stati effettuati sui seguenti testi: Balzo (1901); Torraca (1912); MarCazzan (1957); Boccaccio, ed. Padoan (1965); De Sanctis, ed. Russo (1965); Battaglia Ricci (2010); Gragnolati (2012); Pirovano (2015); Alighieri, ed. Sapegno (2016); Badini Confalonieri (2018); Del Farina (2021).

attivo e diventa l'estensione della sua controparte femminile: non è più intrappolato nel mutismo dantesco e si fa portavoce dei più alti ideali patriottici dell'epoca. Il processo di rivalutazione della Francesca di Dante è stato, dunque, necessario per la nuova cultura romantica imbevuta di ideali nazionali che nella sua figura hanno trovato un campo fertile per la trasmissione di messaggi politici di libertà dal dominio straniero. Sulla base di queste premesse, lo studio proposto vuole inoltre contribuire a riconoscere la centralità dell'opera di Silvio Pellico nella nuova stagione letteraria dedicata alla ricezione dantesca, in cui mediante la saldatura del tema patriottico a quello amoroso (entrambi trattati non sempre persuasivamente dai drammaturghi ottocenteschi) si esplicita una continua ripresa dei *leitmotiv* tipici del secolo sotto esame.

## 2. La drammaturgia ottocentesca su Francesca da Rimini

In questo panorama culturale, a riportare Francesca da Rimini sulla scena letteraria italiana è Francesco Gianni, un giacobino romano che a lei dedica e intitola una composizione poetica di trentasei strofe di versi quaternari nel 1795, da lui stesso improvvisata in un salotto di Siena<sup>6</sup>. Fanno seguito la novella *Madonna Francesca* di Gaetano Cioni del 1796 e la tragedia *Francesca da Rimini* di Vincenzo Pieracci, pubblicata nel 1798 (Farina 2013: 280). Si deve peraltro ricordare che, nel nuovo clima culturale, il successo di questa figura letteraria non è limitato alla penisola, ma si dirama in tutto il territorio europeo, sebbene siano soprattutto i letterati italiani a distinguersi maggiormente nel panorama artistico-culturale ottocentesco con i loro rimaneggiamenti della materia dantesca<sup>7</sup>. Delle dozzine di opere romantiche legate al personaggio di Francesca da Rimini e al suo amore travagliato, le rappresentazioni drammaturgiche emergono grazie all'attenzione per l'efficacia mimetica del linguaggio e per la ripresa delle tematiche medievali dell'amor cortese, nonché per i cospicui richiami intertestuali all'opera dantesca e al testo boccacciano. Nel cospicuo elenco di opere a cui attingere, sono almeno sette gli autori di qualche rilievo che hanno adattato le loro versioni al clima patriottico coevo.

Eduardo Fabbri<sup>8</sup>, inauguratore ufficiale della sublimazione della tragica *liaison* abbattutasi sulla famiglia da Polenta intorno agli ultimi decenni del XIII secolo, è il primo

---

<sup>6</sup> L'operetta di Francesco Gianni vuole omaggiare il viaggio ultraterreno del Sommo Poeta presentandone l'autore come testimone degli amplessi amorosi della coppia riminese. Gianni, smarrito proprio come Dante, assiste alla scena della lettura del libro galeotto e segue, con l'aiuto del «Figlio di Venere», lo sbocciare della passione erotica tra i due giovani, brutalmente interrotta dalla ferocia omicida del «torvo marito». Le anime di Francesca e Paolo, però, quali «meteore / sanguigne volanti», non si allontanano l'uno dall'altra e, tra mille baci, discendono insieme nel secondo cerchio infernale. Il testo di Francesco Gianni è riportato in versione integrale in Farina (2005).

<sup>7</sup> L'episodio dantesco era, infatti, tra i più familiari ai letterati inglesi grazie ad alcuni articoli e saggi riconducibili a figure di spicco nel panorama culturale dell'epoca come Ugo Foscolo (che in quel periodo risiedeva a Londra), Samuel Taylor Coleridge, Dante Gabriele Rossetti, George Byron e, in particolare, grazie alla pubblicazione del poema *The Story of Rimini* di James Henry Leigh Hunt. In Francia, Dante viene addirittura celebrato come «l'Homère des temps modernes» («l'Omero dei tempi moderni»). Madame de Staël è stata la prima, in territorio francese, a dedicarsi all'esaltazione del poeta fiorentino: nella *Corinne ou l'Italie*, risalente al 1807, si elogiano le virtù poetiche del padre della *Commedia* su un piano rivoluzionario derivante dalla sua condizione di esule e ne viene celebrata l'«énergie qui n'a riens d'analogue avec la littérature de son temps» («energia che non ha nulla di simile alla letteratura del suo tempo»). Cfr. Nuvoli (2009: 367-368); Cascio (2016: 144-145); Invernizzi (2020: 7).

<sup>8</sup> Informazioni sull'esperienza intellettuale e artistica di Fabbri sono reperibili nel testo di Maroni (2011).

drammaturgo ottocentesco a cimentarsi nella stesura di un'opera avente quale protagonista la sfortunata coppia dantesca, presentandone una prima versione presso l'Accademia del teatro patriottico di Milano nel 1802<sup>9</sup>. Nei canonici cinque atti della sua *Francesca da Rimini*, ambientati nella sanguinosa Romagna del 1289, si muovono i sei personaggi principali: accanto a Francesca, Paulo e Giovanni<sup>10</sup>, agiscono anche Ricciarda, sorella dei due nonché unica altra presenza femminile, Tiberto, fedele amico di Paulo e infine Rigo, confidente di Giovanni. L'opera di Fabbri non trae ispirazione soltanto dal modello dantesco ma, sul versante dell'impostazione tragica, anche da quello di Vittorio Alfieri: la caratterizzazione dei personaggi appare influenzata dal *Filippo* alfieriano con Giovanni configurato come un *alter ego* del sovrano spagnolo (Borrelli 2015: 241). L'autore presenta un Paulo sopravvissuto a un attentato ordito dal fratello durante la battaglia di Campaldino e a un successivo disastroso naufragio: il suo intento è quello di accentuare fin da subito le differenze caratteriali tra i due fratelli ponendo, da un lato, lo sventurato Paulo e, dall'altro, il crudele e dispotico Giovanni. La figura di quest'ultimo viene demonizzata tramite una continua esibizione della sua brutalità, e il pubblico è così portato a simpatizzare per Paulo, il cui senso di giustizia e l'amore per Francesca – ma soprattutto per la sua patria – lo convertono in un modello ideale di valori ottocenteschi. I continui richiami storici hanno contribuito ad accrescere la fama della tragedia e dell'autore stesso: il tema nazionale in Fabbri, infatti, eclissa completamente quello amoroso, il quale passa in secondo piano e va a costituire una debole sottotrama. Sono questi due personaggi a rubare la scena, in quanto Francesca è ridotta a una vittima insofferente della propria vita ma comunque fedele al vincolo del matrimonio e che mai cede ad Amore; il suo personaggio perde di conseguenza la sua caratterizzazione originale in una rivisitazione a dir poco grottesca.

Immediatamente successiva è la *Francesca da Rimini* di Ulivo Bucchi<sup>11</sup> del 1814, nella quale viene proposta una versione quasi fedele delle dinamiche riportate da Boccaccio. Bucchi, come Fabbri, aggiunge due nuovi personaggi, Alberigo e Norberto, ma lascia che Francesca sia l'unica figura femminile ad agire nello spazio drammatico dell'opera. La Ricciarda della *Francesca da Rimini* viene sostituita da Guido da Polenta, padre della donna, personaggio a cui Boccaccio aveva attribuito un ruolo fondamentale nella vicenda. Rispetto al Giovanni di Fabbri, il Lancillotto di Bucchi è ancora più brutale e privo di qualsivoglia qualità umana, come viene evidenziato già dalla Scena I con la cruda rappresentazione delle sue intimidazioni allusive a Francesca davanti alle spoglie della prima moglie Elvira, da lui stesso uccisa anni prima in un impeto di gelosia. Anche Bucchi pone in secondo piano quell'amore che aveva conquistato il pubblico medievale e argomenta la scelta tematica della sua tragedia domandandosi nella *Dedica* «qual bisogno vi è mai di attingere sempre argomenti dall'antichità o dalla favola?», considerando la

<sup>9</sup> La sua tragedia non riscuote immediato successo e, per questo motivo, Fabbri decide di pubblicarla solo un ventennio dopo. Tali informazioni sono riportate nell'avviso *Al lettore*, premesso alla ristampa dell'edizione della tragedia del 1844, nel giornale emiliano «Solerte». Si veda Fabbri, ed. Frezza (1962).

<sup>10</sup> Doverosa una precisazione sul nome del Signore di Rimini: sebbene siano sorte negli anni parecchie ipotesi riguardo l'identità di Giovanni Malatesta, non esistono ad oggi fonti attendibili che consentano di affermare con certezza quale fosse il suo vero nome. Lo stesso Boccaccio nelle *Esposizioni* lo introduce con l'appellativo "Gian Ciotto" per poi chiamarlo "Gianni", non curandosi della credibilità della storia narrata. Nelle opere drammaturgiche qui trattate si nota come il nome Giovanni viene costantemente manipolato e riadattato alle esigenze letterarie degli autori, i quali, intenti a rispettare usi e costumi medievali, propongono (oltre alle versioni appena citate) anche l'appellativo "Lanciotto" e talvolta la sua forma più estesa "Lancillotto".

<sup>11</sup> Una breve introduzione all'autore è esposta in Farina (2013).

propria patria dotata di immenso potenziale letterario sia «per leggi, per istudj, per illustri personaggi, per ogni specie di eroismo, e vuolsi pur anche confessare per servire alla verità» (Bucchi 1814: 74-75). Paolo, incarcerato dal fratello, riesce a liberarsi e prima di fuggire si ritaglia un breve momento di intime confidenze con l'amata, ma Lancillotto, che assiste alla scena, compie il parricidio all'insaputa di Francesca. Trascinata dal marito in una stanza del castello, quest'ultima viene messa di fronte al fatto compiuto e, in preda al dolore, chiederà anche lei la morte.

Uno dei drammaturghi più degni di menzione è indubbiamente Bernardo Bellini<sup>12</sup>, il quale, con la sua tragedia *Francesca da Rimini* presentata nel 1820, approccia il testo dantesco in maniera più articolata rispetto ai suoi predecessori. Il suo lavoro è improntato non solo sui richiami intertestuali danteschi e boccacciani, come lui stesso evidenzia nelle pagine introduttive, ma anche sul modello delle *Novelle* di Giraldo Giraldo Fiorentino, autore quattrocentesco di modesta notorietà<sup>13</sup>. È il primo, tra i drammaturghi ottocenteschi, a menzionare la deformità fisica di Giovanni che «alma ha villana, e sozzo è di membra»<sup>14</sup>, recuperando così la descrizione proposta da Boccaccio secoli prima. Sulla scia delle credenze medievali, essere deforme implicava automaticamente una predisposizione al male tanto da venir spesso usato come espediente narrativo per la creazione dei più grandi antagonisti della letteratura come Riccardo III, Mr. Hyde, il fantasma dell'Opera ecc. Concorre a valorizzare il lavoro di Bellini, e a farlo spiccare rispetto alle opere a lui antecedenti, la scelta di tagliare alcune scene e inserirne delle nuove come la prigionia di Francesca, intrappolata da Lanciotto nei sotterranei del palazzo signorile nell'intento di forzarla alle nozze e stringere così un'alleanza politica con la famiglia dei Polenta. È, peraltro, il solo a presentare una Francesca delirante, sopraffatta dagli eventi e dal suo ruolo di pedina in questo gioco di potere: dopo una discussione con Lanciotto scopre infatti che l'amato cognato, creduto morto, in realtà vive ed è arrivato a palazzo; questo porta la donna a farneticare in preda all'orrore per la possibilità che Paolo sia venuto a conoscenza delle nozze. Dopo tale scena si verifica il fatidico incontro durante il quale Bellini diverge dalla tradizione con l'eliminazione della scena del racconto su Ginevra e Lancillotto nella speranza di attenuare l'intensità dei versi danteschi. Ai personaggi del Bellini vengono, infatti, riconosciuti i tratti tipici del Neoclassicismo: non vi è spazio per quel trasporto erotico che aveva condannato i due giovani alle pene infernali; si tratta, invece, di una continua ricerca di equilibrio emotivo in maniera tale che i personaggi non cadano succubi delle loro stesse passioni (Cascio 2016: 159). Il finale resta il medesimo, con Lanciotto che assiste da lontano all'incontro tra i due, il disperato tentativo di Francesca di interporsi al marito affinché non colpisca Paolo nel mentre intento a fuggire e l'inevitabile omicidio. Anche nei suoi ultimi secondi di vita il pensiero che occupa la mente di Francesca è la passione per il cognato; spetta a Malatesta Signore di Rimini, nuova brillante aggiunta del Bellini, l'onore di chiudere la tragedia con la ripresa dei versi danteschi «Amor... che a gentil cor ratto... s'apprende / Mi prese della sua bella persona»<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> Una biografia del drammaturgo è proposta nell'opera di Donini (1876).

<sup>13</sup> Bellini ha modo di entrare in contatto con il lavoro di Giraldo, datato intorno alla seconda metà del XV secolo, per merito di una ristampa ottocentesca e dalla sua lettura riprende il racconto della tentata fuga di Paolo, il quale rimane impigliato in un doccione della finestra della camera di Francesca. Cascio (2016: 159).

<sup>14</sup> I versi citati sono estrapolati dal testo di Bellini (1820: 29).

<sup>15</sup> Bellini (1820: 72).

La forte intensità drammatica che la *Divina Commedia* comporta è motivo d'interesse tematico anche per il librettista Felice Romani<sup>16</sup>, uno dei primi drammaturghi ottocenteschi (al di là di Silvio Pellico, da cui Romani prende ispirazione per la sua *Francesca da Rimini*) a dare ampio spazio al tema dell'amore, ritenendolo ingiustamente trascurato a favore della propaganda politica. Romani porta sulle scene il suo dramma nel 1823, e decide di aprirlo con un elogio patriottico per poi dedicarsi esclusivamente agli amori segreti della giovane coppia. Nell'Atto I si introduce brevemente il personaggio di Lanciotto, impegnato nell'organizzazione di un banchetto per i suoi trionfi in battaglia e, mentre il palazzo è in festa, la scena si concentra su «Un sogno orrendo, // O vision che sia»<sup>17</sup> raccontato da Francesca, nel quale riecheggia il finale luttuoso dell'opera. Seguendo fedelmente la caratterizzazione dei personaggi nonché l'intreccio proposto da Pellico, Romani presenta un Lanciotto affettuoso e piacevole, ben lontano dall'immagine del tiranno dispotico finora trattata e, inoltre, abbandona la linearità del genere tragico anticipando la scena della lettura del libro galeotto. Questa scelta contribuisce ad accrescere il senso di irrequietezza nel lettore che, consapevole dell'imminente tragedia, non può fare altro che accettare il triste epilogo della vicenda. Non passa inosservata l'autorità drammatica esercitata da Alfieri: Romani, grazie alla ripresa di alcuni versi tratti dal *Filippo*, aggiunge maggiore profondità al personaggio di Lanciotto quando, in una prigione del palazzo signorile, quest'ultimo lascia decidere ai due cognati la modalità della morte, mettendoli davanti a «un ferro, e un nappo»<sup>18</sup> come lo stesso sovrano spagnolo fece con Isabella e Carlo (Cascio 2016: 164). Nemmeno l'intervento di Guido placa l'animo dell'uomo che, infatti, a distanza di poche scene compie il delitto, concludendo così l'opera.

Uno dei nomi più conosciuti tra gli autori delle “Francesche” ottocentesche è indubbiamente quello del sacerdote cosentino Francesco Saverio Salfi<sup>19</sup>. Anche in questo specifico caso, spetta a Paolo incarnare la componente politica dell'intera opera: egli agisce tenendo a mente gli interessi patriottici come sostiene fermamente già dai primi versi per mezzo dei quali può esprimere il suo forte senso di appartenenza alla patria. Il dramma, risalente al 1830, si distingue per essere l'unico (insieme all'opera di Silvio Pellico) a rispettare i vincoli pseudo-aristotelici e, soprattutto, per l'attenzione dedicata da Salfi nella lettura dei caratteri dei vari personaggi, in particolar modo per gli studi riconducibili a Hume, Lessing ed Engel, a sostegno della teoria secondo la quale ogni passione umana è in grado di alterare l'indole dei singoli individui (Esposito 2019: 12-14). Come accadde anche con Fabbri, è Lanciotto a spiccare in scena grazie alla complessità e alla profondità della sua psiche. Il malessere interiore di Francesca è il catalizzatore della gelosia del marito, peraltro fomentata dalle menzogne e dagli inganni di Colonna, legato pontificio inviato presso il palazzo signorile di Lanciotto. Paolo è il primo ad incontrare Colonna e manifesta subito tutta la sua diffidenza nei confronti di quest'ultimo, su cui difatti cade proprio il compito di instillare il germe del sospetto in Lanciotto dopo un primo insoddisfacente incontro con Paolo. Nell'identità politica del

<sup>16</sup> Ulteriori informazioni riguardanti la vita e le opere pubblicate dal librettista sono reperibili in Branca (1882).

<sup>17</sup> Romani (1823: 9).

<sup>18</sup> I versi alfieriani riportati, tratti da Romani (1823: 29), riprendono quasi fedelmente quelli originali: laddove Lanciotto recita «Eccovi un ferro, e un nappo... // Scegli qual vuoi, tu primo», Filippo proclama «Eccovi, a scelta / quel pugnale, o quel nappo. O tu, di morte // dispregiator, scegli tu primo». In entrambi i casi la scelta ricade sull'uomo, con Paolo e Carlo che, scegliendo l'acciaro, cercano di risparmiare alle amate il dolore di una ferita fisica.

<sup>19</sup> Si consiglia la lettura di Nardi (1925).

Paolo di Salfi riecheggiano gli ideali risorgimentali dell'Italia ottocentesca: egli è un fiero sostenitore della patria, come qualsiasi altro Paolo prima di lui, ma si distingue per il rigore con cui si scaglia contro la corruzione della Chiesa. È proprio questa la ragione che spinge il messo pontificio a cercare di eliminare indirettamente Paolo e le sue pericolose idee anticurialiste. Colonna occupa, dunque, una posizione essenziale all'interno della tragedia: egli, infatti, lascia credere a Lanciotto che suo fratello, durante un precedente soggiorno presso Guido da Polenta, sia riuscito a circuirne la figlia e voglia allontanarsi con lei da Rimini durante la festa organizzata in onore dei suoi trionfi in battaglia. Quando i due effettivamente si attardano perché intenti a dirsi addio in un ultimo incontro prima del volontario esilio di Paolo, ecco che ormai si conferma il possibile tradimento. Salfi segue le orme di Bucchi e oscura il parricidio. Francesca decide di seguire il cognato anche nella morte, consapevole di poterlo finalmente amare senza rimorso: il piano di Colonna è compiuto ed è lui a occupare l'ultima scena della tragedia quando Lanciotto, ormai consapevole dell'innocenza dei due giovani, lo pone davanti ai loro cadaveri e lo accusa di aver istigato il delitto.

Negli anni conclusivi del XIX secolo, si verifica un riassetto ideologico-rappresentativo dell'episodio dantesco, ma anche delle sue rivisitazioni romantiche. Nel panorama della scena comica è il napoletano Antonio Petito<sup>20</sup> ad anticipare l'espedito del metateatro tipico della drammaturgia novecentesca di impronta pirandelliana. Dalla sua penna nasce nel 1867 *Francesca da Rimini, tragedia a vapore stravesata*: una parodia della *liason* articolata da Pellico anni prima, della quale Petito si burla in maniera graffiante e farsesca «come se volesse ridere non di Francesca, ma su Francesca» (Cotticelli 2014: 88). Con la parodia, affiancata dalle norme della tradizione dialettale napoletana, l'autore può fuoriuscire dai limiti restrittivi della realtà mimetica. La commedia di Petito si concentra in un atto unico diviso in VIII Scene accompagnate da un *Cenno storico romantico sulla origine della maschera del Pulcinella*. Questa «bizzarra comica» si apre con la maschera napoletana – in veste di buttafuori del teatro – intenta a placare gli animi del pubblico dopo che uno sparo ha scatenato il panico e la rabbia per la mancata *performance* della *Francesca da Rimini*. Inizia così il racconto di come dietro il palcoscenico sia già stata portata a termine una tragedia (in chiave comica) sulle orme della storia d'amore proibita dantesca: la primadonna, Giulietta Pappabene, ha provocato la gelosia di suo marito, il marchese Spiennesempre, che l'ha trovata in atteggiamenti amorosi con un tale Giovanni. Il capocomico si è dato alla fuga con il resto della compagnia una volta «arrunzato l'introito»<sup>21</sup>; il marchese e l'amante della primadonna sono stati arrestati; Giulietta è stata portata via dopo uno svenimento mentre il resto della *troupe* ha abbandonato velocemente il luogo del crimine. Gli unici superstiti sono Pulcinella, il Suggestore e il Primo Violino. Vengono poi introdotti Asdrubale Barilotti, artista comico, Schiattamorton e Cutenella che vestiranno – letteralmente – i panni dei personaggi della tragedia. In questo rimaneggiamento parodico si lavora alla destrutturazione dei codici teatrali: Petito si impegna nel suo personale ribaltamento dei motivi ricorrenti nelle scene di un'opera tragica. La prima vittima di questa violenza teorica e pratica sono i costumi: dell'eleganza che circonda l'atmosfera drammatica delle opere degli anni precedenti, con accurate messe in scena di materiali, colori e abbinamenti, non resta più nulla; ora ci si abbandona a una caotica accozzaglia di elementi ridicoli e inadatti (Cotticelli 2014: 90). Tutte le sequenze della messinscena, condite dal *nonsense* dei cinque improvvisatori, sono travisate secondo i principi della parodia e il

<sup>20</sup> La biografia dell'autore napoletano è stata presentata da Franscani (1998).

<sup>21</sup> Petito (1867: 8).

continuo squarcio della finzione ribadisce lo stile sperimentale di *Petito*. L'autore, infatti, si discosta dalle convenzioni letterarie del XIX secolo che vedono il genere tragico come un "obbligo" per la rappresentazione della materia qui trattata e adatta il suo testo ai caratteri della tradizione orale soprattutto grazie al genere comico, il quale gli consente di entrare in diretto contatto con gli spettatori, instaurando un'intesa che, con il solo testo scritto, non potrebbe costruire (Cotticelli 2014: 93). Con la sua arte *Petito* profana qualsiasi elemento della tragedia e si burla dei momenti più alti della *Commedia*, primo fra tutti la lettura della passione proibita tra Lancillotto e Ginevra. Il libro galeotto, sul quale tanta enfasi veniva posta negli anni precedenti, ora viene spregiato come un inutile e banale accessorio di scena, il cui «valore icastico attribuito dallo sgangherato interprete di Paolo [...] è il suggello a un'operazione di demistificazione che punta al riso non senza prendere le distanze da un teatro di parola connaturato allo stile grandattoriale» (Cotticelli 2014: 93). I chiassosi battibecchi tra Cutenella-Guido e il Suggestore, nonché la ridicola comicità di Pulcinella, contribuiscono a marcare l'inverosimiglianza della messinscena, intensificando la banalizzazione delle terzine dantesche. *Petito* conclude la sua commedia con un bizzarro scambio di battute tra Cutenella e il Suggestore, presentato in qualità di *Quadro finale come a concerto*: Guido è vittima di una sfortunata caduta – secondo i principi della parodia – e si ritrova le falde della giamberga del Suggestore strette fra le mani, lasciando quest'ultimo con l'imbarazzo di un calzone rattoppato in bella vista. *Petito* in questa sua personale interpretazione (della quale non è solo autore ma anche attore) si scaglia contro il teatro serio visto esclusivamente come un'«inesausta celebrazione di sé» (Cotticelli 2014: 93).

### 3. La *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico

Come si è visto, queste riscritture sceniche, che costituiscono un fenomeno culturale di un certo rilievo, non sempre sortiscono esiti artistici straordinari, specie se le si confronta all'altezza della scrittura dantesca, alla sua inarrivabile sintesi in poche terzine della tragica storia dei due amanti. Autori come Fabbri, Bucchi e Bellini, con il loro patriottismo letterario, non riescono a trovare il giusto equilibrio tra la tematica amorosa e quella politica, sminuendo la prima ed esaltando la seconda; mentre Salfi, Romani, e soprattutto Pellico offrono una più convincente versione di questo binomio incardinato su un impianto drammatico coerente. Nel cospicuo regesto di rappresentazioni drammatiche ottocentesche su questo tema, la tragedia di Silvio Pellico appare come il più riuscito adattamento teatrale di *Francesca da Rimini*, anche grazie al suo tentativo di conciliare il modello alfieriano<sup>22</sup> – pietra di paragone imprescindibile per il genere tragico d'inizio Ottocento – alle istanze del primo Romanticismo italiano. Le opere di Alfieri erano il riferimento per antonomasia per la composizione di una buona tragedia, sebbene l'ortodossia classicista prevedesse ancora quali fonti privilegiate della forma tragica le opere di Eschilo e Racine, come lo stesso Pellico scrive in un articolo del 1817 per il «Conciliatore». Diversi articoli pubblicati presso il periodico milanese consentono di ricostruire le posizioni teoriche assunte dalla critica e da nomi di spicco del panorama letterario dell'epoca. Si parte da una rigida categorizzazione della "tragedia perfetta" nella quale riecheggia la tradizione shakespeariana e degli autori francesi, specie il Racine

<sup>22</sup> Sulle posizioni di Pellico rispetto all'Alfieri tragico sono fondamentali i testi di Finocchiaro Chimirri (1985: 169-181), dove è presentato in versione integrale l'articolo di Pellico sopracitato; Alberti (2003); Di Benedetto (2004); Borsa e del Vento (2016).

sopracitato; mentre si riteneva che l'Italia, al contrario, non vantasse che poche opere degne di menzione prima della comparsa di Alfieri. Il successo guadagnato dal suo *corpus* è riconducibile alla materia drammatica trattata, alla sua combinazione di elementi storico-mitologici elaborata con sensibilità e tematiche moderne, una strada che sarà sperimentata dai tragediografi successivi quali Manzoni, Monti e Foscolo, menzionati anch'essi nel «Conciliatore». Nella diatriba su quali orientamenti si dovesse puntare per la realizzazione di una buona opera drammatica, Pellico si domanda «quali sono le azioni eroiche che più importa all'Italia di celebrare? Le patrie o le straniere? Le mitologiche o le storiche? Le antichissime o le meno remote dal nostro secolo?» (Chimirri 1985: 179), e vede in Alfieri il più grande esponente di quella “Forza tragica” necessaria per scuotere gli animi del pubblico. In una delle sue lettere, l'autore piemontese delinea i fondamenti essenziali per la buona riuscita di una tragedia, riducibili alla celebrazione delle più grandi figure della nazione e alla corretta rappresentazione della Natura<sup>23</sup> e, sulla base delle tragedie alfieriane, esorta i critici a osservare se una qualsiasi «produzione sia efficace, o no, se alletti vivamente i lettori, se ottenga lo scopo che l'autore si è prefisso, di far piangere o ridere o sentire affetti magnanimi» (Chimirri 1985: 170). L'ibridazione classico/romantica adottata da Pellico sembra contribuire a un equilibrio espressivo raramente ottenuto dagli altri autori affrontati nella precedente rassegna.

Pellico avvia la sua carriera letteraria proprio con la stesura della *Francesca da Rimini* intorno al 1813/1814 e questa tragedia lo impone tra i nomi in vista del teatro italiano del periodo. La prima messa in scena dell'opera, il 18 agosto del 1815 al teatro Re di Milano, riscuote un successo inaspettato al quale concorrono l'interpretazione di Luigi Domeniconi, nei panni di Paolo, e della giovanissima Carlotta Marchionni, musa ispiratrice della *Francesca* stessa<sup>24</sup>. La *pièce* continua ad essere rappresentata nelle maggiori città italiane e riscontra un'accoglienza favorevole anche in Europa: tra i tanti stranieri ad apprezzare la reinterpretazione di Pellico va citato *in primis* Byron, dedicatosi a una fantomatica traduzione inglese del testo<sup>25</sup>; Stendhal, il quale sostenne che «in him the soul of Racine had been re-born»<sup>26</sup>, e Drouineau (Borrelli 2015: 238). Il felice incrocio tra due temi portanti del Romanticismo italiano, quello politico e quello amoroso, gli

<sup>23</sup> Dalla lettera di Silvio Pellico al fratello Luigi del 27 giugno 1815 in Finocchiaro Chimirri (1985: 103).

<sup>24</sup> Carlo del Balzo parla di un presunto incontro tra Carlotta Marchionni e Pellico al teatro Santa Radegonda a Milano quando la ragazza aveva solo quattordici anni. Pellico rimase talmente colpito dalle doti recitative e dalle dolci sembianze della fanciulla da sentirsi ispirato a dedicarle una tragedia. Nasce così la *Francesca da Rimini*, il cui ruolo dominante è destinato proprio alla Marchionni. Del Balzo (1901: 7-14).

<sup>25</sup> Il testo della *Francesca da Rimini* di Pellico attira l'attenzione di George Gordon Byron quando, durante un suo soggiorno a Milano nel 1818, ebbe modo di assistere alla *performance* della compagnia Marchionni nella messa in scena della tragedia. Il poeta britannico ne rimase talmente colpito da esprimere a Pellico il desiderio di poterla tradurre in lingua inglese con lo scopo di metterla in scena a Londra presso il Teatro di Drurylane del quale era direttore. In realtà, permangono seri dubbi riguardo questa presunta traduzione, in quanto non esiste un testo a stampa né un manoscritto riconducibile alla mano di Byron sul tema della *Francesca da Rimini*. Sebbene diverse fonti sostengano che essa sia stata prodotta, non sono sopravvissute testimonianze dirette sulla sua stesura, tanto da far sorgere dei sospetti sulla sua effettiva realizzazione; si può semmai ambire a una parziale ricostruzione dei fatti partendo dalle lettere di Pellico e da alcuni articoli che riportano quei pochi – ma utili – dettagli oggi pervenuti. L'ipotesi più verosimile è che Byron abbia presto abbandonato l'impegno traduttivo, lasciandolo nelle mani di John Cam Hobhouse e che quest'ultimo abbia affidato svariati saggi sulla letteratura e la sua parziale traduzione della *Francesca da Rimini* a Henry Hart Milman per poi vederli pubblicati (se con il consenso o meno dell'autore non è dato saperlo) in un articolo del «Quarterly Review» come raccontato dallo stesso Pellico in una delle sue missive. Le notizie qui riportate sono tratte da Corrigan (1954: 215-224) e dalle lettere di Pellico al fratello e al padre presenti nel testo di Chimirri (1985: 101-166).

<sup>26</sup> «In lui è rinata l'anima di Racine», in Corrigan (1954: 216).

garantisce, a parere di alcuni, il titolo di «miglior scrittore di tragedie dopo Vittorio Alfieri» (Avanzi 2017: 224).

Allestire un congegno drammatico centrato sulla peccatrice del canto V era una scelta rischiosa a causa dell'inevitabile comparazione con le terzine dantesche, ma il forte dinamismo scenico di Pellico riveste l'intera opera di una forte risonanza empatica. La misura del linguaggio, il rispetto delle unità pseudo-aristoteliche, la semplicità e fluidità dell'intreccio sono solo alcuni dei fattori che favoriscono l'acclamazione dell'opera e dell'autore da parte del pubblico. Pellico sviluppa la meccanica tragica nei canonici cinque atti ma, a differenza degli altri autori che l'hanno preceduto e succeduto, concentra l'impianto drammatico sull'articolazione dell'azione principale, senza prevedere sottotrame che avrebbero potuto scompaginare l'unitarietà della tragedia. Il bilanciamento strutturale è assicurato anche dalla riduzione – ulteriore – dei personaggi; scompaiono tutte le figure di “supporto” quali i due consiglieri e la dama di compagnia di Francesca, per lasciare spazio ai soli protagonisti:

Lanciotto, Signore di Rimini.  
Paolo, suo fratello.  
Guido, Signore di Ravenna.  
Francesca, sua figlia e moglie di Lanciotto.  
Un paggio.  
Guardie.  
(Pellico, ed. Faccioli 1981: 267)

L'Atto I si apre *in medias res*; alcuni antefatti immortalati dall'ipotesto dantesco sono già avvenuti: Francesca è convolata a nozze con Lanciotto, nonostante il suo desiderio di prendere i voti, mentre Paolo è assente da qualche tempo per via della sua partecipazione alla crociata a Bisanzio. Pellico diverge significativamente dalla tradizione boccacciana: il suo Lanciotto non è il rozzo, deforme mostro a cui il lettore è stato abituato; è, invece, un uomo giusto, devoto alla moglie e soprattutto di bell'aspetto. La gelosia che lo spinge al delitto nasconde il disagio di un uomo tradito, non corrisposto dalla tanto adorata moglie e ingannato dallo stesso fratello, per i quali nutre da sempre un amore sconfinato. Il drammaturgo, come Felice Romani dopo di lui, si confronta con le dinamiche di continuità-opposizione del binomio classico/romantico tanto dibattuto in quegli anni ed estrae tonalità teatrali da entrambi gli orientamenti estetici: nella sua *Francesca* si avvertono sia componenti classiche quali l'esaltazione armoniosa della bellezza e la semplicità espressiva dei personaggi; sia “ingredienti” romantici come la tensione introspettiva delle diverse figure e la rimarcata componente politica.

La protasi scenica è concentrata sull'incontro tra Lanciotto e il suocero, aperto su varie rimostranze politiche e sul malessere interiore di Francesca, vicende pubbliche e sentire privato che appaiono apparentemente collegati: «la guerra, / ahimè, un fratel teneramente amato / rapiale!...»<sup>27</sup>, esplicitando così la ragione del perenne sconforto della giovane. A macchiarsi del crudo omicidio è stato proprio Paolo e, sebbene Francesca ne sia a conoscenza, non può fare a meno di disprezzare sé stessa per l'amore che ancora la tiene legata al bel cognato nonostante il crimine: i due, infatti, si erano già incontrati qualche tempo prima alla corte di Guido. Francesca, si badi bene, non è consapevole della reciprocità della sua passione in quanto i due non avevano avuto mai occasione di confrontarsi. Le brevi scene successive vedono l'arrivo di Paolo annunciato da un paggio

<sup>27</sup> Citazione tratta da Pellico, ed. Faccioli (1981: 270).

e l'incontro tra i due fratelli: si tratta di un passaggio tra i più significativi dell'intera opera in quanto durante questo primo colloquio viene presentata la famosa «parlata sopra l'Italia»<sup>28</sup>, proferita da Paolo.

PAOLO

[...] Stanco

son d'ogni vana ombra di gloria. 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 universali 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 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!  
(Pellico, ed. Faccioli 1981: 277)

Questi versi ispirati all'amor di patria si dimostravano capaci di catturare il pubblico non solo sul piano ideologico-politico ma anche su quello emotivo, tanto che «anche i più severi e conosciuti per maligni, hanno detto che dopo Alfieri non s'è veduto una tragedia così [...] e che nessuna tragedia d'Alfieri fa piangere come questa» (Chimirri 1985: 108). Il personaggio di Paolo assume, dunque, una funzione centrale nel dramma di Pellico; non è più relegato a un ruolo subordinato alla controparte femminile (come l'aveva voluto Dante), bensì gioca una parte attiva nella storia sia come vettore patriottico sia perché gli si riconosce uno spessore umano inedito. Dopo la sopracitata *parlata*, Paolo apprende che Lanciotto si è sposato durante la sua assenza con Francesca e che quest'ultima, ormai completamente assorbita nel suo simulato disprezzo per il cognato, rifiuta di vederlo.

L'Atto II poggia le prime due scene sul rapporto padre-figlia tra Guido e Francesca e sull'ingenuità di Lanciotto, il quale comanda un incontro tra lei e Paolo per chiarirsi e parlare dell'accaduto, nella speranza che la moglie perdoni al fratello l'omicidio. Una delle annotazioni presenti nel primo testimone autografo dell'opera, il ms. A<sup>29</sup>, riporta come «Lanciotto, non so troppo bene il vero perché, ma Lanciotto diventa ridicolo allo spettatore» (Avanzi 2017: 231) in riferimento al colloquio appena citato. Si tratta di una glossa attribuita a Ugo Foscolo<sup>30</sup>, a cui Pellico aveva inviato una copia della sua *Francesca da Rimini* per chiederne un parere. L'autore tiene in buona considerazione i commenti del collega tanto da effettuare delle modifiche importanti al suo testo, come

<sup>28</sup> Lo stesso autore apostrofa in questa maniera la sequenza patriottica nella lettera del 21 agosto 1815 al fratello Luigi, come riportato in Chimirri (1985: 108).

<sup>29</sup> La tradizione manoscritta della *Francesca da Rimini* di Pellico è trattata in maniera approfondita nel testo di Avanzi (2017).

<sup>30</sup> Foscolo offre un giudizio alquanto negativo sull'opera: l'unico consiglio offerto in una missiva al collega è quello di gettare alle fiamme la sua *Francesca*. Per approfondimenti si veda Avanzi (2017: 229-234).

l'eliminazione del personaggio di Guido da una delle sequenze, ritenuto «qui molto importuno», e decide di «raffredda[re] il dialogo de' due fratelli che dovrebbe essere a quattr'occhi, e più adirato e più tenero, e passando improvviso dall'ira alla tenerezza» (Avanzi 2017: 232). Le correzioni non si limitano solo al piano stilistico ma anche a quello linguistico. Alcune delle osservazioni riportate a margine del manoscritto recitano: «biasmato è un giudizio esternato un po' crudo, bisognerebbe dire: biasmato da te stesso», e ancora «termine astratto antipoetico, va detto un po' più elegantemente»; «nota la costruzione»; «prosaico; è misera e volgarissima scusa» (Chimirri 1985: 21-22).

I due cognati s'incontrano ma Francesca, in preda alla paura di cadere in tentazione, respinge lo sguardo di Paolo rifugiandosi tra le braccia del marito, e tuttavia il destino la mette nuovamente davanti all'amato lasciandoli soli in un delicato momento di intimità. Pellico anticipa la scena della lettura del libro galeotto: questa opzione lo allontana da Dante il quale, al contrario, colloca questo momento come punto focale dell'intera narrazione, lasciando che essa chiuda cripticamente la sequenza dei due peccatori. Il Paolo di Pellico ricorda il momento esatto del suo innamoramento, racchiuso proprio nella scena del libro: in un giardino presso la corte di Guido, mentre Francesca era assorbita nella lettura della storia d'amore di Lancillotto e Ginevra, i due condividono questo breve attimo di complicità prima che la giovane, impaurita dallo sbocciare del sentimento fugga via lasciando all'altro il suo libro. Pellico stempera l'atmosfera erotica delle terzine dantesche e rimuove il famoso bacio tra i due cognati, una scelta che conferma come «le sue soluzioni stilistiche risultano caratterizzate dalla predominanza del sentimentalismo» (Alberti 2003: 440) tipico del nuovo movimento Romantico, il quale si discosta dalla sensualità dipinta da Dante secoli addietro. Paolo decide di abbandonare Rimini, ma Francesca, scoperta la reciprocità del suo amore, sviene nelle braccia del padre. Assistendo a questa scena, Lanciotto comprende – forse troppo tardi – ciò che la moglie cercava di nascondere e così si chiude la Scena V dell'Atto III, con il Signore di Rimini che, rimasto solo, dà voce ai suoi sospetti. Paolo e Lanciotto hanno un duro scontro nell'Atto IV durante il quale Paolo professa tutto il suo amore per la cognata; Lanciotto mal tollera la confessione sottolineando che per via del rapporto di consanguineità «più orribile è il delitto»<sup>31</sup> e, timoroso di una possibile fuga dei due, dà ordine alle guardie di disarmare il fratello e chiuderlo in una stanza della reggia cosicché non possa più vedere Francesca, pronta a partire per Ravenna insieme al padre. Paolo, fuggito all'occhio vigile delle guardie con la promessa di un lauto compenso in oro, vorrebbe allontanarsi da Rimini con Francesca a seguito di una truce visione, ma lei rimane irremovibile e non cede all'amore o alle sue incombenti conseguenze. Lanciotto, che ha casualmente assistito alla scena, davanti a quell'appassionato addio fraintende le intenzioni dei due cognati e così, mosso dalla gelosia, combatte contro il fratello. Francesca è la prima vittima e Paolo, distrutto alla vista dell'amata ferita, getta a terra la spada e si lascia trafiggere a sua volta. L'Atto V si chiude con Guido che tempestivamente riesce a fermare un ulteriore insensato spargimento di sangue: Lanciotto è, infatti, pronto a darsi la morte con il ferro donatogli da Paolo; lo stesso con il quale, pochi attimi prima, ha compiuto il crimine.

La riconfigurazione drammatica dei due caratteri protagonisti rivela l'intento di Pellico di attualizzare l'episodio originario intrecciando coerentemente l'afflato patriottico agli sviluppi tragici del tema amoroso, senza nascondere l'ammirazione per Dante, la cui presenza nel testo drammatico è esibita, per esempio, con il prelievo dei versi relativi alla lettura della storia di Ginevra e Lancillotto, posizionati nel frontespizio del manoscritto.

<sup>31</sup> Citazione ripresa da Pellico (1981: 295).

Inoltre, Pellico sembra proporsi un recupero della religiosità del modello dantesco; tutta la sua opera è impregnata di richiami cristiani volti a omaggiare i versi della *Commedia*<sup>32</sup>. La tematica spirituale, i prestiti linguistici danteschi e la minuziosa attenzione dedicata all'interiorità umana, consentono all'autore saluzzese di avvicinarsi al testo medievale in maniera rispettosa e, al contempo, di adeguare i propri versi alla sensibilità attoriale di Carlotta Marchionni, prima interprete di Francesca e dedicataria di uno dei primi manoscritti dell'opera. Il testo, se confrontato con gli altri esemplari, presenta un vasto apparato di varianti orientate in senso spirituale: la parola *Cielo*, per esempio, viene riportata 26 volte; *sacro suolo* dei primi due manoscritti diventa *caro suolo*; il *trasporto d'amor* si trasforma in *pensiero d'amor* (Avanzi 2017: 237-238). Anche per questa via, l'autore declina la purezza del sentimento amoroso che lega Paolo e Francesca, una caratterizzazione apprezzata da Ludovico Di Breme (amico nonché collaboratore di Pellico) nella *Prefazione* della *Francesca da Rimini*: «l'Amore manterrà i dritti suoi sul teatro, finché non verrà in disuso nel gran dramma della vita; finché palpiteranno dei cuori; finché l'Amore proseguirà [...] a entrare in tutte le cose umane» (Chimirri 1985: 48).

Nella lunga lista di tragedie ottocentesche su questo tema, è dunque quella di Pellico a rappresentare la più riuscita idealizzazione teatrale di Francesca da Rimini. Ispirandosi al modello alfieriano, Pellico presenta al pubblico una donna dall'elogiabile dignità che, seppur segnata dal pensiero amoroso, mantiene la sua innocenza. L'efferato crimine finale perpetuato da Lanciotto – cripticamente accennato nella *Commedia* – viene rimaneggiato per adattarsi alla sensibilità del XIX secolo: è una necessità innegabile nel piano di scrittura e contribuisce a rendere lo scioglimento finale ancora più agghiacciante, poiché espone il pubblico all'ingiustizia subita dalla coppia che, nel nuovo clima ottocentesco, non è mai caduta vittima di quel «mal perverso» (*Inf.*, V 93) che l'aveva inevitabilmente condannata al supplizio eterno secoli addietro. La cornice interpretativa di Pellico predilige la sensibilità emotiva e il nazionalismo quali tematiche portanti della sua opera, entrambe inequivocabilmente incarnate nei profili scenici di Paolo e Francesca. L'enfasi posta da Pellico (e dagli altri drammaturghi a lui contemporanei) sulla purezza dell'amore che lega i due cognati vuole rimarcare la legittimità della loro passione e l'impronta politica segnata dalla *parlata* di Paolo, promotore della libertà italiana, asseconda con successo i canoni del movimento Romantico animato da un profondo patriottismo.

## Riferimenti bibliografici

- Alberti, Carmelo (2003), *Il teatro dell'Ottocento - Le scene del mito*, Brescia, Editrice Morcelliana, 415-456.
- Alighieri, Dante (ed. Sapegno, Natalino 2016), *La Divina Commedia: Inferno*, Milano, Rizzoli Libri S.p.A.

---

<sup>32</sup> I rimandi cristiani sopracitati appaiono, per esempio, nelle interiezioni occasionali come «Eterno Iddio!» oppure nei costanti richiami al «cielo»: «Il cielo/ con preghiere continue ella stancava», «Al cielo/ devota è assai», «egli dal ciel ci guarda», «io pregherò che il cielo/ Tuoi voti ascolti». Pellico, inoltre, nomina apertamente Dio nei versi «liberi dal seno/ sariano usciti i miei gemiti a Dio,/ onde guardasse con pietà la sua/ creatura infelice, e la togliesse/ da questa valle di dolor» e «Bella/ come un angiol, che Dio crea nel più ardente/ suo trasporto d'amor». Un altro chiaro riferimento religioso compare nella menzione dell'inferno nella Scena V dell'Atto III durante la quale Lanciotto, scoperta la verità, grida come «dall'inferno/ questo pensier mi vien». I versi qui riportati sono stati estratti da Pellico (1981).

- Avanzi, Alice (2017), 'Il testo della Francesca da Rimini di Silvio Pellico', *Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria* 2, 223-253, <<https://doi.org/10.13130/2499-6637/8446>> (ultimo accesso maggio 2024).
- Badini Confalonieri, Luca (2018), 'Lettura del canto V dell'Inferno', in Capecechi, Giovanni; Marino, Toni; Vitelli, Franco (eds.), *Avventure, itinerari e viaggi letterari, Studi per Roberto Fedi*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 13-29.
- Battaglia Ricci, Lucia (2010), 'I «dubbiosi disiri» di Francesca', *Nuova Rivista di Letteratura Italiana* XIII (1-2), Pisa, Edizioni ETS, 151-164.
- Bellini, Bernardo (1820), *Francesca da Rimini, Tragedia*, Cremona, De Micheli.
- Boccaccio, Giovanni (ed. Padoan, Giorgio 1965), *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore S.p.A.
- Borrelli, Clara (2015), 'Francesca da Rimini nella tragedia della prima metà dell'Ottocento', in Bertini Malgarini, Patrizia; Merola, Nicola; Verbaro, Caterina (eds.), *La funzione Dante e i paradigmi della modernità. Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD Lumsa*, Roma, 10-13 giugno 2014, Pisa, Edizioni ETS, 237-249.
- Borsa, Paolo; del Vento, Christian (2016), 'Italian Tragedy', *Rassegna Europea di letteratura italiana*, 59-88, <Italian Tragedy, 1820-1827 (hal.science)> (ultimo accesso maggio 2024).
- Branca, Emilia (1882), *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo: cenni biografici ed aneddotici*, Torino, Loescher Editore Srl.
- Bucchi, Ulivo (1814), *Francesca da Rimini*, Pisa, Nistri.
- Cascio, Paolo (2016), 'Francesca da Rimini: un libretto di Felice Romani, tra Dante e Mazzini', *Dante e l'arte* 3, 143-166, <<https://doi.org/10.5565/rev/dea.61>> (ultimo accesso maggio 2024).
- Corrigan, Beatrice (1954), 'Pellico's, "Francesca da Rimini": The First English Translation', *Italica* 31 (4), 215-224, <<https://www.jstor.org/stable/477089>> (ultimo accesso maggio 2024).
- Cotticelli, Francesco (2014), 'Di Dante, Pellico, Petito e Francesca da Rimini. Qualche divagazione', *Dante e l'arte* 1, 85-96, <<https://raco.cat/index.php/dea/article/view/304467>> (ultimo accesso maggio 2024).
- De Sanctis, Francesco (ed. Russo, Luigi 1965), 'Sulla riscoperta di Dante a inizio Ottocento', *Saggi critici* II, Bari, Laterza, 240-256.
- Del Balzo, Carlo (1901) [1895], *Francesca da Rimini nell'arte e nella critica*, Roma, Forzani e C..
- Di Benedetto, Arnaldo (2004), 'Apprezzare Alfieri rendendo giustizia ai suoi rivali: un tema critico del «Conciliatore»', *Lettere Italiane* 56 (1), 81-100, <<https://www.jstor.org/stable/26266901>> (ultimo accesso maggio 2024).
- Donini, Pier Luigi (1876), *Bernardo Bellini, Cenni Biografici*, Torino, Stamperia Reale.
- Esposito, Matilde (2019), 'La Francesca da Rimini di Francesco Saverio Salfi con il testo inedito', in Alfonzetti, Beatrice (ed.), *Studi (e testi) italiani*, Roma, Sapienza Università Editrice, 1-166.
- Fabbri, Eduardo (ed. Frezza, Mario 1962), *Francesca da Rimino*, Napoli, Fausto Fiorentino - Editore.
- Farina, Ferruccio (2005), 'Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795', *romagna arte e storia* 73, 17-40.

- Farina, Ferruccio (2013), 'Desiderio di Libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel primo Risorgimento', *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche XVI*, 267-287.
- Farina, Ferruccio (2021), *Francesca Da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Firenze, Vallecchi Firenze.
- Finocchiaro Chimirri, Giovanna (1985), *La Francesca da Rimini nella produzione teatrale del Pellico*, Catania, C.U.E.C.M.
- Franscani, Federico (1998), *Le burle atroci di Antonio Petito, autobiografia del leggendario Pulcinella*, Napoli, Arte Tipografica.
- Gragnolati, Manuele (2012), 'Inferno V', in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. 2, Bononia University Press, 7-22.
- Invernizzi, Simone (2020), 'La tragedia di Francesca. All'origine dell'interpretazione foscoliana di Inf. V', *Studi sul Settecento e l'Ottocento*, 1-18.
- MarCazzan, Mario (1957), 'Il canto V dell'Inferno', in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze, Le Monnier, 101-186.
- Maroni, Giovanni (2011), 'Eduardo Fabbri', in Fabbri, Pier Giovanni (ed.), *Le vite dei cesenati V nel 150° dell'Unità d'Italia*, Cesena, Editrice Stilgraf., 21-32.
- Nardi, Carlo (1925), 'La vita e le opere di F. S. Salfi', *Giornale Storico della Letteratura Italiana IV* (5), 146-150.
- Nuvoli, Giuliana (2009), 'Vorrei raccontarti una storia...: Paolo e Francesca fra testo e rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica', *Italianistica. Rivista di letteratura italiana XXXVIII*, (2), 363-375.
- Pellico, Silvio (ed. Faccioli, Emilio 1981), 'Francesca da Rimini', in *Il teatro italiano. V. La tragedia dell'Ottocento*, t. I, Torino, Einaudi, 259-308.
- Petito, Antonio (1867), *Francesca da Rimini Tragedia a vapore stravesata*, Napoli, De Angelis.
- Pirovano, Donato (2015), 'All'Inferno per amore. Lettura del canto V dell'Inferno', *Rivista di Studi Danteschi*, 3-27.
- Romani, Felice (1823), *Francesca da Rimini Melodramma*, Vicenza, Tipografia Parise Edit.
- Torraca, Francesco (1912), 'Il canto V dell'Inferno', *Studi danteschi*, Napoli, Francesco Perrella & C. Società Editrice, 383-442.

Francesca Curreli  
 Università degli Studi di Cagliari  
[francesca.curreli.98@gmail.com](mailto:francesca.curreli.98@gmail.com)