e-ISSN 2421-292X

Archivio d'Annunzio
Vol. 8 – Ottobre 2021

Gabriele d'Annunzio *Francesca da Rimini*, a cura di Donato Pirovano

Paolo Puppa
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di D'Annunzio, G. (2018). *Francesca da Rimini*. A cura di D. Pirovano. Roma: Salerno editrice, 280 pp.

Agli inizi del *secolo breve* ormai alle nostre spalle, la drammaturgia italiana manifesta un'indubbia tendenza a tagliare i tempi col gusto degli atti unici, ribadito sia dalle sintesi futuriste, col codazzo delle *Tragedie in due battute* di Campanile, sia dai codici del varietà portato a montaggi aperti e al frammentismo. Insomma, il culto della *brevitas*, per agevolare la sala, per non affaticarla nella strategia di mercato in cui sorge e si afferma la concorrenza del cinema. E quest'ultimo del resto fa del montaggio la propria forma consustanziale. A fianco di una simile propensione circolano nondimeno copioni dove permane e anzi si accentua un'indubbia bulimia verbale come nel verso libero dannunziano destinato al palcoscenico. Questo, anche se all'esordio lo scrittore pescarese non manca di omaggiare la formula degli atti unici, vedi i due *Sogni*. Ben presto, però, la parola riservata alla ribalta si mobilita e dilaga, dal dialogato smanioso di arie più che di un concertato rapido, coinvolgendo pure il piano delle didascalie. Il tempo lungo si coniuga inoltre col recupero della forma tragica, nel gusto della catastrofe verso cui si corre con pulsione non resistibile, tra sangue e spettacolo di morte. E intanto si mescolano tra loro neoromanticismo, melodramma, *grand'opera*. Anche se il tema che inaugura col Pellico l'Ottocento, sempre declinato in chiave patriottico-nazionalista (ne fa fede una variazione dello

Edizioni Ca'Foscari

Submitted 2021-06-01
Published 2021-10-21

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

Citation Puppa, P. (2021). Review of *Francesca da Rimini*, by d'Annunzio, G., edited by D. Pirovano. *Archivio d'Annunzio*, 8, 305-310.

DOI 10.30687/AdA/2421-292X/2021/01/016

zio garibaldino di Pirandello, Rocco Ricci Gramitto), si chiude colla versione del Vate, del tutto disancorata da questi suggelli.

Si pensi alla *Francesca da Rimini*, portata dalla Duse al Teatro Costanzi di Roma il 9 dicembre 1901. Evidenti le contraddizioni in eventi del genere. Come recita la nota aggiunta dal poeta alla *princeps* del 1902, per la detta tragedia viene sollecitata «l'opera del pittore dello scultore del cesellatore dell'orafo dell'armaiolo del drappiere», di fatto «quasi tutte le arti maggiori e minori» convocate a «porre un'impronta di bellezza e di ricchezza su la suppellettile scenica». E in effetti vi concorrono i costumi di Jean Philippe Worth, le scene di Antonio Rovescalli e la decorazione di Adolfo De Carolis, i bozzetti di Mariano Fortuny, i figurini dei costumi firmati da Luigi Sapelli detto Caramba, le parrucche di Edouard Dondel, presidente della parigina Académie – École française de coiffure, l'arredamento di Andrea Baccetti, le armature dell'intagliatore fiorentino Tani, oltre ai responsabili per l'attrezzeria. Si aggiunga Luigi Rasi, scrittore, autore drammatico e direttore della scuola di recitazione di Firenze, chiamato da Roma per dirigere le prove e i movimenti delle masse. Da qui, una spesa colossale di 125 mila lire, che arriva a 400 mila complessivi negli spostamenti infruttuosi delle tournées, colpo devastante per le finanze della Duse, prodiga sino all'autolesionismo per amore della poesia e dell'Autore. Inevitabile la disarmonia non prestabilita, al di là dell'opera d'arte totale di wagneriana memoria, dal momento che nel *terrain vague* della pre-regia italiana manca un coordinatore tra le varie mansioni artistiche, nella pluralità inaudita di tanti, troppi mansionari. Eppure, ecco la contraddizione, il tutto si circoscrive pur sempre nel territorio di *Sire le mot*, prelevando l'espressione al regista teatrale francese affermatosi nel primo dopoguerra, Gaston Baty, che prevale in termini compulsivi. Sul palco, in fondo, gli addobbi pur costosissimi fungono soltanto da velo estetizzante per mostrare/nascondere quanto si prepara nella tessitura verbale, cioè il cerimoniale purificatorio della casa verso un riequilibrio sofferto della norma, con l'espulsione del disordine familiare (dalla *Fiaccola* al *Ferro*), e col sacrificio di parentele incestuose, in cui la coppia trasgressiva e/o impossibile viene spezzata e immolata come avverrà poi in *Parisina* e in *Fedra*. Una parola magica e ipnotica, volutamente lontana dal lessico mimetico del quotidiano, intenzionata a farsi incantatrice, riflesso di quello che all'interno del *plot* seduce i protagonisti. Costoro infatti leggendo l'episodio del bacio fra Lancillotto e Ginevra cadono nella rete della passione. Come annota giustamente Donato Pirovano, curatore di questa edizione, la lettura si fa azione, il verbo si fa carne, alla lettera. E tale dominio verbale si dispiega nonostante il dispiegamento audiovisivo e l'ipertrofia del *décor*, un mega libretto, un continuo *spill over*, un meta-lessico da repertori infiniti, a partire da Dante di cui intende proseguire l'energia. In Dante d'Annunzio si immedesima, in un

processo di innalzamento di sé, e di ciò che lo contorna, vedi il nome d'arte assegnato alla compagna d'arte e di amore, la Duse soprannominata Ghisola o Ghisolabella. Con lei avvia le spedizioni a Rimini e Ravenna per agevolare un autentico transfert estatico, con tecniche quasi stanislavskjiane di immedesimazione, oltre all'immersione bibliografica nelle fonti storiche del periodo, per far sfoggio di erudizione e controllo delle fonti. E non si dimentichi, quali preamboli alla stesura, la Lectura Dantis, in sostituzione di Carducci influenzato, il 9 gennaio 1900 allorché declama il Canto VIII nella sala fiorentina dell'Orsanmichele. E si tratta di un metodo personale, intendo il passaggio dall'oratoria alla scrittura, dato che anche il *Fuoco* rimanda alla conferenza sulla pittura veneziana in Biennale. Così la dedica a Eleonora in forma di canzone dantesca e il primo sonetto della *Vita nova*, oltre alla risposta di Paolo in stile Guinizelli, nella misura in cui si utilizzano personaggi al di fuori del copione, nel paratesto per dirla con Genette, e il congedo in terzine dantesche esaltano il furore identificativo col poeta fiorentino. Ma i lacerti, le citazioni, le imitazioni, i *pastiches* linguistici non si fermano ovviamente a Dante, ma spaziano dalla prosa due-trecentesca del Novellino e del Sacchetti alla lirica provenzale e ai rimari stilnovisti, dai canti carnascialeschi col loro contenuto erotico su su sino alle raccolte dei canti popolari del Tommaseo così come ai versi simbolisti di Swinburne e di Pascoli. Un sottotesto ricostruito con competenza da Pirovano, docente di filologia e critica dantesca all'Università torinese, con alle spalle edizioni autorevoli della *Vita Nova* e della letteratura delle origini. Insomma, un vero e proprio spreco di parole antiche e rimodulate, nella ricerca febbrile di serie sinonimiche. Trionfano in tal modo la ridondanza e il culto del superfluo, mentre le *dramatis personae* sono meramente funzionali al passaggio sulla loro bocca di questa aura linguistica che vi si incarna. Ad esempio, nel I° atto la serie in crescendo del verso 265 «Ciarla, ciangola, ciangotta». Ma poi ogni tanto esplode egualmente la poesia, vedi sempre nel I° atto i vv. 904-7, «La foresta era muta come l'ombra | sopra le tombe; | Ravenna, cupa come una città | depredata a cadere della notte», dal Pirovano pur riportato alle *Cantiche* dantesche, o nei vv. 1072-3 «le sue lacrime ridono | come la brina», dal curatore valorizzati rispetto alla fonte delle *Stanze* di Poliziano. La lunghezza dell'eloquio complessivo appare pertanto inevitabile, e ben 4.000 versi, con 5 scene scandite nei cinque atti canonici del genere tragico, conclusi rispettivamente tra il 18 luglio e il 4 settembre del 1901, dilatano le folgoranti 17 terzine dantesche. Tant'è vero che al di là della dilapidatrice messinscena, la vera finalità del colossal risiede nell'uscita da Treves, il 20 febbraio del 1902, dell'edizione lussuosa, su carta a mano, stampa a due colori e disegni e fregi di Alfredo De Carolis, coinvolto come visto nella decorazione dell'allestimento romano. Ma la contraddizione rimbalza dall'autore alla ricezione della sala, incerta lungo

le sei ore se guardare o ascoltare suoni/parole, se seguire la trama o abbandonarsi alla malia dei versi conditi di fumo. E il cuore del testo sta nel fuoco, elemento motore, come già nel quasi coevo romanzo muranese, che dall'ispirazione amorosa si metaforizza nella passione per la guerra, e nell'arma greca. Il Vate a sua volta pretende e ottiene nei personali capricci ornamentali un vero mangano, riprodotto con scrupolosa fedeltà, in grado di lanciare catapulte infuocate. Non si dimentichi che solo due anni prima crepitavano le fiamme di Mila, nel ricordo del *Trovatore* verdiano, e tre anni prima altresì lo spettacolo del falò sul Brenta covato con terrore dalla Gradeniga nel finale del *Sogno d'un tramonto d'autunno*. Anche perché le creature femminili nel palcoscenico dannunziano sono esaltate di solito e legittimate da una fine cruenta e purificatrice.

Ora, il lavoro di Pirovano ha buon gioco nel limitarsi appunto sul versante filologico testuale, tralasciando la ricostruzione della scena, per cui rimando agli studi di Valentina Valentini, di Laura Granatella, di Maria Ida Biggi, e a Giovanni Isgrò e Carlo Santoli per il periodo francese. Succinta la bibliografia, compensata da un ricco apparato di note di una sessantina di pagine entro le 268 complessive. Ma senza dubbio l'edizione ha il merito di ricostruire la vita quotidiana nel medioevo malatestiano, secondo i dettami della storiografia francese, tra Bloch e Braudel. La vicenda si iscrive tra il 1278 e il 1285, con dettagli sulle famiglie, sulle parentele e sui relativi scontri che mettono in moto il destino tragico dei personaggi. E dunque alleanze e disfide, matrimoni combinati tra i da Polenta ravennati, che militano nel campo guelfo, e i Malatesta, ostili ai Traversari ghibellini, colla scena collocata nella casa di Guido da Polenta, padre di Francesca, nel I° atto. Qui veniamo informati anche sui contrasti tra i fratelli della protagonista, Ostasio e Bannino ferito dal primo sulla guancia. Spicca nella scenografia dell'apertura della tragedia l'arca bizantina, scoperchiata e coperta di terra per farvi crescere un rosaio vermiglio, come testimonia una lettera a Mariano Fortuny. Su queste rose verrà riversata l'acqua sporca di sangue dalla schiava cipriota, per cui la rosa offerta da Francesca a quello che crede il suo sposo, Paolo, si imbeve di sangue fraterno, prolessi alla chiusura luttuosa della tragedia. Nel II° atto ci spostiamo a Rimini, nella magione dei Malatesta, per lo scontro in diretta colla famiglia dei Parcitadi ghibellini, cui pure apparteneva Concordia, madre di Paolo e Gianciotto, e la cui morte scatena il nuovo dissidio. Francesca nel suo ardore sale sulla torre e si mescola alla guerra, alla pari degli uomini, mentre vengono azionate macchine feroci e infuocate e Malatestino, fratello minore di Paolo e Gianciotto, perde un occhio. Si specchia nella «bella fiamma» l'eroina, e la canta descrivendone passo per passo il percorso assassino, salutato con masochistico consenso dalla vittima la cui «anima sua perdutamente | urla nello splendore che l'uccide». Nel III° atto, ecco il bacio tra i due cognati, nella camera di France-

sca, stimolata dalla lettura fatale, e in questo come annota Pirovano d'Annunzio segue lo schema di Pellico. Nel IV°, ambientato nella sala da pranzo del Palazzo Malatesta, Francesca respinge il maldestro tentativo di seduzione di Malatestino, che sfoga la sua rabbia nel vedersi respinto tagliando la testa al prigioniero Montagna Parcitadi e rivelando a Gianciotto la relazione della moglie. L'epilogo nel V° atto, nella camera di Francesca, di nuovo, come nel III°, ma stavolta col marito che torna dopo la partenza simulata a sorprendere i due fedifraghi, con Paolo inciampato nella botola, e i due corpi pugnalati. Accennavo poco sopra ai modelli della storiografia francese sottesi nell'intervento filologico di Pirovano. In effetti, accurata risulta la ricostruzione del cibo, dei mobili, delle vesti, delle monete, degli strumenti musicali, delle armi, delle architetture, degli animali, *in primis* gli uccelli. Si pensi alla presenza dei dizionari sui tavoli dell'Officina del Vate al Vittoriale.

Ma che voce aveva la Francesca della Duse? Nella sua camera, alle cui pareti si possono «mirare» le immagini della saga bretone, il personaggio inizia la lettura a voce alta e poi si getta sui cuscini «torbida e molle». Più avanti, la donna assieme a Paolo trarrà dal leggio, dove il copione si offre aperto, preziose indicazioni tecniche per l'esecuzione rituale del gesto di amore/morte. Potrà allora rinunciare al libro e si troverà nella giacitura conveniente, «abbandonata sui guanciali, immemore, vinta», per riudire nel silenzio minaccioso il grido del marito che batte alla porta, deciso a compiere la tremenda vendetta. La sua è dunque una parola risucchiata da una parola antica, un po' come avviene nello scrittoio dannunziano, e questa sfasatura produce una carismatica malinconia. Paolo nell'atto II° le confessa che «il cuore mi si fende | e l'anima mia trista mi si sparge nel suon di vostra voce che è sì strano». Avvertiamo un'eco di questa stranezza nelle parole di uno spettatore malevolo della *Francesca*, Luigi Pirandello, secondo cui la Divina risultava imbrigliata nel sovraccarico del verso dannunziano, e più tardi nella rievocazione viceversa adorante da parte di Luchino Visconti, portato fanciullo dalla madre, Donna Carla Erba, a scoprire il teatro nel '21, quando Eleonora vecchia interpreta a Milano col suo misterioso fulgore la *Donna del mare* ibseniana. In cosa dunque consisteva questa diversità, costante nella *phonè* pure delle altre protagoniste nell'*opus* dell'autore pescarese, come di continuo suggeriscono le didascalie dalla *Fedra* o le battute di Mila, tutte fermentate all'ombra di Eleonora, su di lei sagomate, durante e anche dopo il sodalizio tra attrice e poeta. Una risposta indiretta la si può ipotizzare rilanciando una seconda domanda: come pronunciare oggi questi versi? Ricordo *La nave* allestita alla Fenice da Aldo Trionfo il 1988, con Alida Valli nel *casting*, e il monologo da me scritto per Piera Degli Esposti in un montaggio tra i due *Sogni*, dato all'Ateneo Veneto nel 2002. In entrambi i casi, se la partitura era stata potata molto più dei 700 versi tolti da d'Annunzio

dopo la prima disastrosa romana al Costanzi, per sei ore considerate eccessive si avvertiva la consonanza al canto della battuta, che pareva cercare disperatamente la musica, specie se uscita da presenze femminili. Nella *Francesca da Rimini* i tempi si allungavano, si sa, anche per gli intermezzi di Nino Scontrino, mal tollerati dalla platea.

Di questo non si occupa Pirovano, che ha ricevuto la committenza da Enrico Malato in occasione della prima alla Scala dell'opera di Zandonai, nell'ambito delle tante iniziative celebrative dei centenari danteschi 2015-21. Il testo, appoggiato sull'edizione dell'Istituto Nazionale, ripreso pure nei *Meridiani* del 2013 a cura della Andreoli, e in attesa della nuova edizione critica in lavorazione presso Elena Maiolini (presente in questo numero) sotto la guida del nostro Gibellini, viene ospitato nella collana Faville, diretta da Eugenio Ragni, nella Casa romana Salerno.