

«Net bolee velikoj skorbi v mire, kak vspominat'...»

Un approccio intersemiotico alla Francesca da Rimini di Rachmaninov

Jacopo Doti

La fortuna del mito letterario di Francesca da Rimini, eternato da Dante nel canto V dell'Inferno, è sconfinata. A esso hanno attinto in varia misura nel corso dei secoli le arti visive, performative e medial, dando corpo, voce e statura tragica a quell'«anima affannata» delle cui «miserie» il grande poeta fiorentino aveva voluto raccogliere, nella finzione letteraria della sua *Commedia*, la viva testimonianza¹.

In particolare, il teatro d'opera ottocentesco vedeva nell'intrigo adulterino il canovaccio ideale per un'azione drammatico-musicale plasmata sull'archetipica triangolazione amorosa soprano-tenore-baritono, in cui all'idealismo giovanile dei primi faceva da contraltare il conformismo “borghese” del secondo. Eppure, sulle scene odierne, salvo alcune fugaci riprese occasionali, poco o nulla è rimasto di queste prolifiche intonazioni musicali, se si eccettua la *Francesca da Rimini* (1914) di Riccardo Zandonai, ricavata dall'omonima tragedia dannunziana (1901), la quale tuttavia ci porta già su terreni primo-novecenteschi.

Diverso, invece, l'approccio della musica a programma, che a partire da Franz Liszt, con le celebri pagine della *Fantasia quasi Sonata «Après une lecture de Dante»* (1856) e della *Dante-Symphonie* (1857), cerca di tradurre in musica l'ineffabile capolavoro dantesco e ricolloca la figura di Francesca all'interno della sua naturale cornice letteraria. Ed è proprio alla luce dell'eredità lisztiana che vanno lette, pur nella loro specificità musicale, la fantasia sinfonica di Čajkovskij e l'opera di Rachmaninov, oggetto della presente analisi.

In particolare, nel primo movimento della sua *Dante-Symphonie* («Inferno»)², Liszt scandisce la ‘narrazione musicale’ con la citazione di versi danteschi, affidandone l'intonazione agli strumenti dell'orchestra. La discesa di Dante e Virgilio al Secondo cerchio, dove la bufera infernale spira incessante e percuote impietosa le anime dannate, è accompagnata da scale cromatiche ascendenti e discendenti di archi e fiati (b. 268 e ss.). Al momentaneo e provvidenziale placarsi della bufera, le ombre di Paolo e Francesca si avvicinano ai due poeti (cfr. bb. 279-285). Il clarinetto basso intona quindi una linea melodica dal carattere *espressivo* e *dolente*, segnata in partitura come *recitativo* (b. 286). Si tratta dell'attacco del racconto di Francesca, tanto che una ventina di battute più tardi Liszt fa intonare al corno inglese i celebri versi «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria» (bb. 310-323). Essi fanno da preludio all'*Andante amoroso* (bb. 354-383), un appassionato duetto d'amore fra violino I e violino II (*dolce, con intimo sentimento*), i quali procedono vuoi all'unisono vuoi in ottava in un fervente abbraccio³, poi disciolto dalla ripresa implacabile delle raffiche del vento infernale. Liszt cerca quindi di tradurre l'episodio dantesco in ‘immagini sonore’, e concepisce una sinfonia corale che abbraccia i principi costitutivi della musica a programma⁴.

Una ventina di anni più tardi anche Čajkovskij darà veste sonora al mito di Francesca da Rimini, componendo una fantasia orchestrale a programma che guarda al *Tondichtung* d'ascendenza romantica. Il soggetto era ben noto al compositore russo, il quale peraltro nella sua corrispondenza cita almeno due

volte i lapidari versi danteschi «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria», associandoli al sentimento tipicamente russo della *toska* e alla intima percezione dell'ineluttabile scorrere del tempo, che lascia all'uomo come unica consolazione la nostalgia del ricordo (*vospominanie*)⁵.

Prima di optare per il genere del poema sinfonico, Čajkovskij in realtà aveva preso in considerazione l'idea di intonare un dramma per musica di Konstantin Zvancev, ispirato per l'appunto al mito di Francesca, e in una lettera datata 10 febbraio 1876 scriveva al fratello Modest che, pur essendo ancora indeciso sul da farsi (era in ballo anche un soggetto biblico propostogli da Konstantin Šilovskij, futuro colibrettista dell'*Evgenij Onegin*), aveva senz'altro rivalutato l'abile lavoro compiuto da Zvancev⁶. Il giorno seguente, infatti, si rivolgeva direttamente a quest'ultimo, chiedendogli di fornirgli un'ulteriore copia del suo «incantevole libretto», poiché l'originale era ancora al vaglio della censura⁷. I motivi che spinsero il compositore a rinunciare al progetto ci vengono riferiti dal noto critico musicale Nikolaj Kaškin nei suoi *Ricordi di P.I. Čajkovskij (Vospominanija o P.I. Čajkovskom)*, scritti nel 1896. Questi afferma infatti che la profonda fede wagneriana di Zvancev, con le conseguenti pretese di controllo sulla drammaturgia dell'opera, avrebbe finito per compromettere la possibilità di una proficua collaborazione con Čajkovskij, assai poco incline ai dogmi del *Wort-Ton-Drama* e, soprattutto, a intromissioni non richieste nel suo processo creativo (Kaškin 1954: 123).

Qualche mese più tardi, nel luglio del 1876, Francesca da Rimini fa nuovamente la sua comparsa nel carteggio di Čajkovskij, quando il fratello gli propone una rosa di soggetti che, a suo dire, si presterebbero magnificamente alla composizione di un «quadro sinfonico» (*simfoničeskaja kartina*)⁸. Nell'agosto dello stesso anno, Čajkovskij rilegge durante un viaggio in treno da Palavas-les-Flots a Parigi il canto V dell'*Inferno*⁹. La lettura infiamma la sua fantasia e lo convince, fors'anche grazie alla complicità delle illustrazioni di Gustav Doré¹⁰, della bontà del soggetto ai fini di una sua trasposizione sinfonica. Trascorsa l'estate, in cui fra l'altro ricoprì malvolentieri il ruolo di cronista musicale per le «Russkie vedomosti», inviato speciale a

Bayreuth per l'inaugurazione del celebre teatro con la rappresentazione del *Ring* wagneriano, Čajkovskij poté finalmente attendere alla stesura della sua fantasia sinfonica. La composizione avvenne in circa tre settimane, fra il settembre e l'ottobre del 1876, mentre la strumentazione fu portata a termine il mese successivo.

Nella partitura manoscritta troviamo un programma dettagliato dello spunto poetico-narrativo della composizione:

Dante, in compagnia dell'ombra di Virgilio, scende al secondo girone dell'abisso infernale. L'aria è piena di gemiti, lamenti e grida disperate. Nell'oscurità sepolcrale si scatena e impazza una tempesta. Furiosamente soffia il vento infernale, portando col suo selvaggio soffio gli spiriti dei mortali la cui ragione, in vita, fu oscurata dalla passione amorosa. Tra le turbinanti e mute anime, l'attenzione di Dante è particolarmente attratta dalle due affascinanti ombre di Paolo e Francesca, che turbinano abbracciate. Scosso dalla lancinante visione di queste due giovani ombre, Dante le chiama e chiede loro di narrare il delitto per il quale è loro comminata una così terribile pena. Sciogliendosi in lacrime, l'ombra di Francesca narra la sua terribile storia. Ella amava Paolo ma, contro il desiderio di lei, era stata data in moglie all'odioso fratello del suo amato, al gobbo, deforme, geloso tiranno di Rimini. I vincoli di un matrimonio forzato non avevano estirpato dal cuore di Francesca la tenera passione per Paolo. Un giorno stavano leggendo insieme il poema di Lancillotto. «Eravamo soli», narra Francesca, «e stavamo leggendo senza timori. Più di una volta diventammo pallidi e i nostri sguardi confusi si incontrarono. Un attimo ci distrusse ambedue. Quando, finalmente, il fortunato Lancillotto ottenne il primo bacio d'amore, lui, dal quale adesso nulla mi separerà, baciò la mia bocca tremante e il libro che ci aveva rivelato per la prima volta il segreto dell'amore ci cadde di mano». In quel momento il marito di Francesca entrò inaspettato e uccise lei e Paolo a colpi di pugnale. E, avendo detto ciò, Francesca viene di nuovo trascinata via dal vento furioso e selvaggio abbracciata al suo Paolo¹¹.

Nelle note di sala distribuite la sera della prima esecuzione assoluta della partitura, che ebbe luogo a Mosca il 25 febbraio del 1877, in occasione di uno dei concerti della stagione sinfonica della *Società musicale russa (Russkoe muzykal'noe obščestvo)*, il programma testé citato venne riportato per intero. Nel testo a stampa, edito l'anno successivo per i tipi di Jurgenson, si optò invece per la riproduzione di un ampio stralcio dell'originale dantesco, fatto precedere dall'argomento del canto, anch'esso in lingua italiana¹².

La scelta di premettere alla partitura una lunga epigrafe letteraria, rispetto a un dettagliato programma in prosa, ci mette in guardia dall'interpretare il discorso musicale in chiave strettamente narrativa. Nel poema sinfonico, infatti, la fonte letteraria funge da pre-testo e viene rievocata attraverso il riverbero che essa ha avuto sul compositore. Elementi narrativi e figurativi concorrono in egual misura alla costruzione del discorso musicale, senza tuttavia comprometterne l'autonomia. Abbiamo infatti una struttura tripartita (A-B-A')¹³, nella quale il cuore lirico della composizione viene incorniciato da due sezioni di carattere spiccatamente pittorico, dove il compositore evoca il sinistro ambiente infernale (*Andante lugubre*)¹⁴, i lamenti delle anime dannate (*Più mosso. Moderato*) e l'impetuosa bufera che le trascina (*Allegro vivo*). Come già avveniva in Liszt, al placarsi del fragore orchestrale, emerge la voce di uno strumento solista, in questo caso il clarinetto, che attacca esitante con un recitativo. È l'inizio del racconto di Francesca (*Andante cantabile non troppo*), una melodia 'vocale' dal profilo marcatamente russo (*protjažnaja pesnja*), che verrà poi riesposta in ottava da flauto e oboe (b. 368 e ss.), dando vita a un vero proprio duetto d'amore, poi lungamente elaborato dal compositore.

Ciò che più mi preme sottolineare, tuttavia, non è tanto la natura pseudo-operistica della sezione lirica centrale, quanto la sua genesi 'narrativa'. L'opera in musica, infatti, vive della 'presentificazione' scenica del sentimento, mentre in questo caso ci troviamo di fronte al distillato emotivo di un 'ricordo', evocato dalla viva voce della protagonista («Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | nella miseria»). Non sarà pertanto inopportuno riportare le acute osservazioni del celebre musicologo Boris Asaf'ev a proposito della specificità russa del *rasskaz*, con particolare riferimento alla fantasia sinfonica di Čajkovskij:

В русском искусстве рассказа всегда наличествует, как естество, прелесть кротости, застенчивости и вместе с тем простоты. Как будто неловко раскрываться, не стоит, стыдно! а рассказ льется тихой ласковой струей, без возмущения, без позы, только как робкая жалоба на судьбу. Такого рода подход к воплощению Франчески у Чайковского [...]»¹⁵ (Asaf'ev 1921: 46).

L'intuizione di Asaf'ev, apparsa in uno scritto

del 1921 dedicato a Dante e alla musica d'arte in occasione del sesto centenario della morte del poeta, venne poi ripresa e sviluppata da Jurij Keldyš, una quarantina di anni dopo, in un contributo sulla fortuna di Dante nella musica russa:

Чайковский не старался придать свой Франческа итальянские черты, сознательно сделав ее русской. Такая «славянизированная» Франческа была ближе и роднее ему, вызывала у него более непосредственный душевный отклик и симпатию. [...] Прав был Б.В. Асафьев, когда писал: «...Пологаю, что возникновение образа Франчески в его сознании – столько же результат чтения Данте, сколько и бытования образов страдающей женской души в русской художественной лирике и в русском искусстве в целом... И поэтому Франческа Чайковского, не Лиза ли это «Пиковой дамы» в Аду Данте, если взять ее судьбу в средневековом облике?»¹⁶ (Keldyš 1965: 59).

Come dimostrano queste riflessioni critiche, il processo di traduzione intersemiotica da un testo poetico-letterario a un testo musicale non è privo di implicazioni socio-culturali, che finiscono quindi col riflettersi sul testo d'arrivo. In questo caso, assistiamo infatti a quella che i traduttori definirebbero una 'localizzazione': la figura di Francesca viene filtrata da Čajkovskij attraverso la sensibilità e l'immaginario artistico-letterario russo ottocentesco. Si tratta di un passaggio chiave che, come vedremo, ci aiuterà a comprendere meglio la specificità della trasposizione operistica rachmaninoviana. Tuttavia, prima di passare all'analisi della *Francesca da Rimini* di Rachmaninov, non posso non soffermarmi, seppur brevemente, sull'omonima opera composta da Eduard Nápravnik. Il celebre compositore e direttore d'orchestra di origini ceche, che peraltro aveva diretto la prima pietroburghese della fantasia orchestrale di Čajkovskij (Società musicale russa, 11 marzo 1898), nel 1901 mise in musica un libretto ispirato alla tragedia *Paolo and Francesca* di Stephen Phillips (1899). Lo scenario era stato approntato del basso ceco Josef Paleček, all'epoca direttore di scena del Teatro Mariinskij, mentre il testo del libretto era a firma di Evgenij Ponomarëv, scenografo e costumista dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo. L'opera andò in scena per la prima volta il 26 novembre 1902 al Teatro Mariinskij,

senza riscuotere particolare successo. Venne ripresa tre volte nel decennio successivo, prima di cadere sostanzialmente in oblio. Si tratta di un imponente *grand opéra* in 4 atti e 5 quadri che, come ha ampiamente dimostrato Emanuele Bonomi, «rappresentò uno degli esempi più emblematici dello sfarzo inaudito che caratterizzava le messinscène imperiali *fin-de-siècle*» (Bonomi 2017: 112). Ciò che più importa, tuttavia, è che l'opera – al pari del dramma a cui è ispirata – non si configura come una drammatizzazione dell'icastico episodio dantesco, ma si inserisce invece «nel solco dell'amplificazione narrativa inauguratasi con il commento pubblico (alla *Commedia*) intessuto dal Boccaccio nelle sue *Esposizioni*» (*ibidem*: 113)¹⁷.

Si tratta – si badi bene – dell'indirizzo prevalente all'interno della tradizione teatrale del mito di Francesca, da Silvio Pellico a Gabriele D'Annunzio, sino ad arrivare alla succitata opera di Riccardo Zandonai. Al netto delle innumerevoli metamorfosi letterarie cui fu sottoposto il racconto nel corso dei secoli, gli innesti del Boccaccio divennero di fatto parte integrante della tragica storia di Francesca, assimilata poi ai modelli dei cicli romanzeschi bretoni (cfr. Quaglio 1971). Alla scena dantesca del 'libro Galeotto' si aggiunsero quindi quella dell'ingannevole matrimonio per procura (Paolo inviato a Ravenna al posto del fratello sciancato per suggellare la pace fra i Polenta e i Malatesta), la partenza di Gianciotto dalla città di Rimini per un incarico podestarile, il divampare dell'amore fra Paolo e Francesca, la delazione di un servo e infine il ritorno incognito di Gianciotto, che coglie in flagrante i due amanti e li uccide. Boccaccio appronta quindi un ideale canovaccio per la drammatizzazione dell'episodio e, soprattutto, con la sua «indulgenza narrativa verso il romanzo di Francesca» fornisce involontariamente alla critica ottocentesca i presupposti per una lettura del personaggio in chiave romantico-borghese, che le conferirà «un profilo eroico di donna peccatrice incolpevole, sconosciuto alla creazione dantesca» (*ibidem*: 2). Per riuscire a comprendere a pieno la drammaturgia della *Francesca da Rimini* di Rachmaninov è necessario tenere presente tanto la tradizione sinfonica, con le sue trasposizioni musicali dell'episodio dantesco, quanto quella

teatrale e operistica, la quale, prendendo per l'appunto le mosse dalla *vulgata* boccacesca del mito, ha compiuto una doppia operazione dal punto di vista semiotico: la sostituzione della 'diegesi' analettica con la 'mimesi' del presente assoluto (la cosiddetta flagranza scenica), nonché la creazione di una cornice storico-cavalleresca in cui poter inquadrare l'azione drammatica, favorendo così il ricorso alla *couleur locale* e al *tableau vivant* (specie nel *grand opéra*).

L'oscillazione fra le due tradizioni – quella sinfonica e quella drammatico-operistica – trova riscontro innanzitutto nella lunga e travagliata gestazione dell'opera di Rachmaninov, rappresentata per la prima volta al Teatro Bolšoj di Mosca l'11 gennaio del 1906¹⁸. Gli scambi epistolari con il succitato Modest Čajkovskij, fratello di Pëtr, all'epoca affermato librettista, risalgono infatti al luglio del 1898, quando il compositore gli chiese di abbozzargli uno scenario per un soggetto shakespeariano (forse il *Riccardo II*)¹⁹ e si vide invece arrivare il libretto della *Francesca da Rimini*. Rachmaninov si dichiarò entusiasta e chiese al librettista di apportare solo qualche piccola modifica al testo. Tuttavia, il lavoro non procedeva. Gli impegni come direttore all'Opera privata di Mamontov e l'afasia compositiva che lo affliggeva dalla *débâcle* della sua *Prima sinfonia* (San Pietroburgo, 15 marzo 1897) gli fecero più volte procrastinare il progetto, al punto che sul finire dell'estate del 1900, vale a dire due anni dopo aver ricevuto il libretto, Rachmaninov poteva dire di aver completato solo il duetto d'amore fra Paolo e Francesca²⁰. Si rimise a lavorare all'opera solo nel 1904, dopo aver terminato la stesura del *Cavaliere avaro* (*Skupoj rycar'*), da Puškin, con la ferma intenzione di presentare sulle scene del Bolšoj, di cui era appena divenuto direttore, un proprio dittico. A quel punto, il compositore riprese in mano il libretto e chiese a M.I. Čajkovskij una serie di interventi drastici, in modo particolare l'espunzione dei primi due quadri e una sostanziale rimodulazione del terzo²¹. Nell'Archivio della Casa-Museo di P.I. Čajkovskij, a Klin, è conservato un manoscritto autografo, contenente i primi due quadri dell'opera secondo il progetto originario di M.I. Čajkovskij²², che ci permette di operare un raffronto serrato fra le due diverse redazioni del libretto²³:



Tabella 1

Redazione originaria (1898)	Redazione definitiva (1905)
Prologo <i>Inferno</i>	Prologo <i>Inferno</i>
Quadro I <i>Ravenna. Palazzo di Guido da Polenta</i> Francesca con la nutrice e un coro d'amiche. Arrivo di Paolo. Inganno del matrimonio per procura.	Ø
Quadro II <i>Chiesa. Processione nuziale</i> Durante la cerimonia, Francesca viene a conoscenza dell'inganno, protesta amaramente e cade infine a terra priva di sensi.	Ø
Quadro III <i>Rimini. Palazzo di Malatesta</i> scena I Benedizione cardinalizia Ø scena II Incontro di Lanciotto con Francesca	Quadro I <i>Rimini. Palazzo di Malatesta</i> scena I Benedizione cardinalizia scena II Monologo di Lanciotto (<i>sic</i>) scena III Incontro di Lanciotto con Francesca
Quadro IV <i>Rimini. Una stanza del palazzo</i> scena I Duetto fra Paolo e Francesca	Quadro II <i>Rimini. Una stanza del palazzo</i> scena I Duetto fra Paolo e Francesca
Epilogo <i>Inferno</i>	Epilogo <i>Inferno</i>

È evidente, anche dalla semplice lettura comparata delle due diverse ossature del dramma, che il progetto iniziale di M.I. Čajkovskij guardava alla tradizione del *grand opéra*: prevedeva infatti due scene di massa (la processione nuziale e la benedizione cardinalizia), uno sfondo storico maggiormente definito, anche tramite l'uso del colore locale (come per esempio la canzone di Pia, amica di Francesca, nel primo quadro, o i cori nuziali in latino nel secondo) e due grandi *tableaux vivants* ad apertura e chiusura dell'opera (gli affreschi infernali). Rachmaninov, che pure nel 1898 aveva scritto al librettista che trovava il secondo quadro magnifico per la messa in musica²⁴, e chiedeva addirittura di concluderlo con un concertato finale, sei anni dopo caldeggiava la soppressione dei primi due quadri, della scena col cardinale (poi solo parzialmente preservata), l'inserimento di un monologo per la parte di Lanciotto e l'ampliamento del duetto d'amore. Si trattava quindi di richieste radicali, che minavano l'equilibrio dell'intero impianto drammaturgico. Il monologo di Lanciotto, in particolare, concepito da Rachmaninov per dare risalto alla *vis* drammatica del celebre basso Fëdor Šaljapin²⁵, fagocitò i primi due quadri, riducendoli a un mero antefatto, riferito al pubblico tramite una lunga *rhesis* del baritono. In questo modo, il prologo e l'epilogo, ambientati nell'inferno dantesco, finirono per acquistare una maggiore pregnanza nell'economia complessiva del dramma, divenendone quasi lo «sfondo psicologico» (Belza 1947: 66). Essi peraltro furono foggiate da M.I. Čajkovskij direttamente sull'originale

dantesco, di cui forniscono una pedissequa ma pregevole drammatizzazione (cfr. Appendice). Il genere di riferimento, più che l'opera in musica, diviene quello della cantata scenica e dell'oratorio profano (cfr. Brjanceva 1976: 329; Belza 1947: 63), con il coro che assume, specie nell'epilogo, la funzione di 'commentatore' della vicenda testé rappresentata. I due quadri centrali, in questo modo, vengono percepiti dallo spettatore come una messinscena drammatizzata del racconto di Francesca, da un lato anticipando la tecnica cinematografica del *flashback* e della *dissolvenza*, e dall'altro riallacciandosi alla tradizione sinfonica delle trasposizioni musicali dell'episodio dantesco. Il prologo si chiude infatti con l'arrivo degli spiriti di Paolo e Francesca che intonano all'unisono i versi «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria» (*Net bolee velikoj skorbì v mire, | kak vspominat' o vremeni sčastlivom | v nesčast'e*), mentre il finale del secondo quadro e l'epilogo si susseguono senza soluzione di continuità. Vediamo infatti Lanciotto avvicinarsi ai due amanti, avvinti in un appassionante bacio, nell'atto di levare su di loro il pugnale. Le nubi a questo punto avvolgono interamente la scena e, alle grida dei due peccatori terreni, pugnalati a morte, rispondono le grida delle anime dannate. Riappaiono quindi Dante e Virgilio insieme agli spiriti di Paolo e Francesca, i quali si congedano intonando, sulla stessa melodia cantilenante con cui avevano fatto il loro ingresso in scena, un altro icastico verso dantesco: «Quel giorno più non vi leggemmo avante» (*O, v etot den' my bolše ne čitali!*)²⁶. L'opera si conclude con l'intervento del coro, che scandisce con tono solenne, a mo' di epigrafe, i versi «Nessun maggior dolore | che ricordarsi del tempo felice | ne la miseria». Abbiamo quindi una *Ringkomposition*, che ricalca la struttura tripartita della fantasia čajkovskiana e ne segue, con la sola eccezione del quadro primo, la scansione 'narrativa':

Tabella 2

Prologo		"cornice" infernale	A
Quadro I	scena I scena II scena III	Lanciotto Lanciotto Lanciotto e Francesca	
Quadro II	scena I	Paolo e Francesca	B
Epilogo		"cornice" infernale	A'

La differenza sostanziale fra il programma letterario della fantasia e l'ossatura 'drammatica' dell'opera sta nella preminenza che in quest'ultima viene accordata al personaggio di Lanciotto. Se da un lato, come abbiamo visto, essa è attribuibile alle convenienze teatrali, poiché la parte era stata cucita addosso al cantante che ne sarebbe dovuto essere il primo interprete, dall'altro è possibile interpretarla anche alla luce del processo di 'slavizzazione' cui fu sottoposto il soggetto.

Lanciotto, a mio avviso, non può essere ridotto al ruolo di mero antagonista, secondo la classica triangolazione all'italiana soprano-tenore vs. baritono. Egli è semmai un anti-eroe di ascendenza romantica, riletto attraverso la tradizione del realismo psicologico e del decadentismo russo. Porta su di sé il segno di Caino (è deforme e sciancato), e cerca nell'amore per Francesca la pace ai suoi tormenti interiori. È altresì un erede dell'Aleko di Puškin²⁷ e dell'Arbenin di Lermontov: al contempo vittima e carnefice, amante appassionato e marito geloso. Durante il monologo veniamo infatti a sapere che fu Guido, il padre di Francesca, a ordire l'inganno del matrimonio per procura, (la «radice d'ogni male» [*koren' zla*]); e il primo a soffrirne è Lanciotto stesso:

О, если бы ты знала, что не брата, –
меня, меня супругом назвала
пред Господом – ты, кроткая,
на брата Паоло и не взглянула бы!
Любви к нему не знала бы, и мне,
мне одному осталась бы верна!..
Ты страшных слов: «зачем, увы, зачем
меня вы обманули?» – не сказала б!
Смиренная, быть может, ты меня
тогда бы полюбила... А теперь?..
Сомнения нет, увы, ты любишь брата!
И вместе с ним смеешься надо мною.
Хромой урод, могу-ль сравняться с ним?
Я мрачен, груб, пред женщиной рокою,
а Паоло красив, высок и статен,
так нежен, так лукаво вкрадчив с ней!
Проклять! Нет, надо разрешить
ужасное сомнение и казнить!..²⁸
(Quadro I, scena II)

Umiliato e offeso, egli cerca disperatamente di strappare alla sposa un gesto o una parola d'affetto, ma riceve come risposta null'altro che un freddo voto di sottomissione ai doveri coniugali. Solo a quel punto il processo di

degradazione morale a *villain* melodrammatico diventa irreversibile.

Più complesso è invece definire la caratterizzazione di Francesca. Senz'altro la cornice è quella delle riletture romantico-borghesi del personaggio, cui facevamo cenno prima, ma a un'analisi più attenta emergono alcune specificità marcatamente russe. Non mi riferisco tanto ai tratti caratteriali 'slavi', che secondo Asaf'ev accomunano la Francesca di Rachmaninov a quella di Čajkovskij, come la «timidezza pudica e il riserbo» (Asaf'ev 1921: 47), quanto piuttosto ad alcuni echi della tradizione letteraria russa ottocentesca.

Da un lato, il portamento ascetico, quasi disincarnato, della giovane donna rimanda allo stereotipo della pudibonda vergine romantica:

О, снизойди, спустись с высот твоих,
звезда моя!
Покинь эфирные селения,
где спит, не зная вожделения,
краса твоя!
Хоть раз, блестя лучом заката,
любовным пламенем объята,
пади на грудь!
Огнем страстей земных согрета,
в сверкании радостного света,
дай потонуть!²⁹
(Quadro I, scena III)

Vi sono in lei degli echi dell'ammaliante 'peri' žukovskiana, una creatura semi-divina della mitologia persiana, destinata a espiare un'oscura colpa per poter essere finalmente riammessa in Paradiso³⁰. E infatti Francesca, quasi presentisse il peso del peccato che la condannerà all'eterna dannazione, sembra anelare 'nostalgicamente' al Paradiso Perduto, luogo in cui le torbide passioni terrene vengono sublimite dalla luce celeste:

Пусть не дано нам знать лобзаний,
пускай мы здесь разлучены!
Недолг срок земных скитаний,
мелькнут, как миг, земные сны.
Не плачь. Ценой земных мучений
нас ждет с тобой блаженство там,
где нет теней, где нет лишений,
где у любви нетленный храм.
Там в высоте за гранью мира,
в твоих объятиях паря,
в лазури светлого эфира
я буду в вечности твоя...³¹
(Quadro II, scena I)



D'altro canto, la tradizione del romanzo realistico con le sue 'donne forti' e il tema oneginiano della sottomissione al proprio destino affiora in più punti del libretto, dal confronto con Lanciotto [«Ricordo i miei doveri e ad essi, devota, mi sommetto» (*Ja pomnju dolg i podčinjajus' svjato emu*)] al duetto con Paolo, dove l'eco dell'ultimo incontro fra Onegin e Tat'jana è palese: «Ahimè, fui data a un altro!» (*Uvy, drugomu otđana ja!*).

Il «profilo eroico di donna peccatrice incolpevole» (Quaglio 1971: 2), che caratterizza le Francesche ottocentesche, nella riscrittura di M.I. Čajkovskij oscilla quindi, fors'anche con qualche incongruenza, fra le virginee titubanze di una Tamara (con Paolo nelle vesti di peccatore seducente) e la ferrea dirittura morale di una Tat'jana (con Lanciotto nelle vesti di uno sconsolato Onegin). Il romanzo cortese si trasforma così in un dramma borghese, in cui la retorica romantica è ormai orpello melodrammatico. A tal riguardo, Kaškin, in una recensione alla 'prima' dell'opera, scriveva:

Трудно себе объяснить, каким образом даровитый и образованный автор либретто мог дать в этой сцене до такой степени неподходящий набор слов, с одной стороны, лишенный какого-нибудь индивидуального характера, а с другой – в высшей степени резко противоречащий всякому представлению о мирозерцании XIII века, представителями которого являются Франческа и Паоло. Паоло до такой степени сбивался на фразеологию «Демона», что просто неловко было слушать, а Франческа, в свою очередь, тоже говорит сентиментальный вздор, о котором не могло быть и речи ни в ее время, ни у Данте. Хотя этого, кажется, никогда не делалось, но просто хотелось бы, чтобы к этой музыке явилась возможность подставить другие слова. Ведь делают же переводы с одного языка на другой в операх, отчего бы не сделать и здесь перевода с языка безличности XX века на язык, более приличный героям Данте³² (Kaškin 1906).

Torniamo quindi al tema centrale di questo intervento: la traduzione interlinguistica, interculturale e intersemiotica del mito di Francesca. Non credo che Kaškin auspicasse la quanto mai artificiosa fiorentinità dugentesca della tragedia di D'Annunzio, non a caso fortemente ridimensionata nell'adattamento librettistico di Tito Ricordi per Zandonai. Il critico, a mio avviso, aveva con ogni probabilità come orizzonte d'attesa la tradizione

grandoperistica del dramma in costume, e trovava poco consona al soggetto il 'realismo melodrammatico' del libretto di M.I. Čajkovskij. Eppure, come abbiamo visto, fu Rachmaninov a determinare in ultima istanza l'impianto drammaturgico dell'opera. Nella richiesta pressante di sostituire i primi due quadri con una grande scena per il baritono era già implicita la 'psicologizzazione' del dramma. Il monologo di Lanciotto, infatti, non ha solo una funzione informativa (rendere edotti gli spettatori sull'infame matrimonio per procura), ma presenta altresì il riverbero psicologico che l'antefatto ha avuto sull'antagonista, e si inserisce pertanto nella tradizione autoctona delle grandi scene solistiche per basso-baritono (Ivan Susanin, il mugnaio della *Rusalka* di Dargomyžskij, Boris Godunov, ecc.). Del pari, la scena fra Francesca e Lanciotto e quella fra Paolo e Francesca oscillano entrambe fra lirismo romantico e intimismo borghese, mentre i due quadri infernali – lungi dall'essere meramente decorativi – riverberano lo struggimento del ricordo (*vospomīnanie*) sull'azione drammatica (*dejstvīe*).

In conclusione, ritengo che la ricezione per lo più sfavorevole dell'opera e il suo sostanziale ripudio da parte del compositore (cfr. Riesemann 1934: 131) non debbano spingerci a ridimensionarne l'indubbia originalità. In essa infatti si mescolano, non senza contraddizioni, l'elemento epico, lirico e drammatico, dando vita a una trasposizione scenica della pagina dantesca che ne è al contempo un'intonazione lirica, dove la forma operistica si ibrida con quella della cantata e dell'oratorio profano. Ed è proprio grazie a questo complesso processo di traduzione interlinguistica, intersemiotica e interculturale che Modest Čajkovskij e Rachmaninov, seguendo le orme tracciate da Pëtr Il'ič nella sua fantasia sinfonica, hanno dato al mito di Francesca, inteso nella sua accezione etimologica di *mythos* (*rasskaz*), un inconfondibile accento slavo.

Modest Čajkovskij, <i>Francesca da Rimini</i>	Dante Alighieri, <i>Commedia (Inferno)</i>	
<p>ПРОЛОГ Сцена I <i>Первый круг Ада [...]</i></p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Теперь вступаем мы в слепую бездну. Я буду впереди. Иди за мной!</p> <p>ДАНТ Как я пойду, когда ты сам страшишься? Ты до сих пор мне был опорой...</p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Мучения тех, кто там внизу томится, мне сострадание вызвали в лице, не страх. Идем, не замедляй пути...</p>	<p>«Or discendiamo qua giù nel cieco mondo» «Io sarò primo, e tu sarai secondo»</p> <p>[...] «Come verrò, se tu paventi che suoli al mio dubbiare esser conforto?»</p> <p>[...] «L'angoscia de le genti che son qua giù, nel viso mi dipigne quella pietà che tu per tema senti. Andiam, ché la via lunga ne sospigne»</p>	<p>canto IV</p> <p>v. 13 v. 15</p> <p>vv. 17-18</p> <p>vv. 19-22</p>
<p>Сцена II <i>Мрак рассеивается. Пустынная скалистая местность с далеким горизонтом, озаренным красным светом.</i></p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Мой сын, теперь мы там, где свет немеет. Здесь вечный вихрь, в стремлении неустанном, влечет с собою страждущие души, и корчит и терзает их, и бьет...</p> <p>Со всех сторон они к нему стремятся и, без луча надежды на спасение, в безбрежной скорби стонут и мнутся.</p> <p>ДАНТ Кого так черный воздух истязует?</p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Людей, что подчиняли разум страсти любви...</p>	<p>Io venni in loco d'ogne luce muto [...] La bufera infernal, che mai non resta, mena li spirti con la sua rapina; voltando e percotendo li molesta.</p> <p>[...] di qua, di là, di giù, di sù li mena; nulla speranza li conforta mai, non che di posa, ma di minor pena</p> <p>[...] «Maestro, chi son quelle genti che l'aura nera sì gastiga?»</p> <p>[...] i peccator carnali, che la ragion sommettono al talento</p>	<p>canto V</p> <p>v. 28 vv. 31-33</p> <p>vv. 43-44</p> <p>vv. 50-51</p> <p>vv. 38-39</p>
<p>[...] <i>Постепенно вихрь, удаляясь, стихает; толпа страждущих редееет. Показываются призраки Франчески и Паоло.</i></p> <p>ДАНТ Кто эти два, что так легки для ветра? О, я хотел бы с ними говорить!</p> <p><i>Тень</i> ВИРГИЛИЯ Во имя той любви, что их влечет, проси, они твою исполнят волю.</p>	<p>[...] «Poeta, volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno, e paion sì al vento esser leggieri»</p> <p>«[...] e tu allor li priega per quello amor che i mena, ed ei</p>	<p>vv. 73-75</p> <p>vv. 77-78</p>

<p>ДАНТ (<i>к призракам</i>) Печальные, измученные тени; когда возможно вам, – приблизьтесь. Кто вы? Страдания ваши вызывают слезы... Скажите мне, пока молчит злой ветер, откуда вы и как сюда ниспали?</p>	<p>verranno» [...] «O anime affannate, venite a noi parlar, s'altri nol nega!» «[...] i tuoi martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio» mentre che 'l vento, come fa, ci tace</p>	<p>vv. 80-81 vv. 116-17 v. 96</p>
<p><i>Призраки Паоло и Франческа подлетают к Данту. Облака заволакивают сцену.</i></p> <p><i>Голоса ПАОЛО и ФРАНЧЕСКА</i> Нет более великой скорби в мире, как вспоминать о времени счастливым в несчастьи...</p>	<p>[...] «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria [...]»</p>	<p>vv. 121-23</p>
<p>ЭПИЛОГ <i>Ад. Декорация второй части пролога.</i></p> <p><i>Призраки ПАОЛО и ФРАНЧЕСКА</i> О, в этот день мы больше не читали!!</p> <p><i>Исчезают.</i> <i>Дант протягивает им руки и падает навзничь, как падает мертвое тело.</i></p> <p>ХОР Нет более великой скорби, как вспоминать о времени счастливым в несчастьи...</p>	<p>«quel giorno più non vi leggemmo avante» E caddi come corpo morto cade [...] «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria [...]»</p>	<p>v. 138 v. 142 vv. 121-23</p>

Bibliografia

- Apetjan, Zarui A. (ed.), *S.V. Rachmaninov: piš'ma*, Muzgiz, Moskva 1955.
- Apetjan, Zarui A. (ed.), *Vospominanija o Rachmaninove*, Muzyka, Moskva 1973⁴.
- Asaf'ev, Boris V., "Dante i muzyka", *Dante (1321-1921)*, Gosudarstvennaja Filarmonija, Petrograd 1921.
- Beghelli, Marco, "Duettar d'amore", *Poesia romantica in musica*, Ed. Alberto Caprioli, Bononia University Press, Bologna 2005:117-132.
- Brown, David, *Tchaikovsky. A Biographical and Critical Study*, Norton, New York-London 1978-1991.
- Belza, Igor' F. (ed.), *Rachmaninov i russkaja opera*, Vserossijskoe teatral'noe obščestvo, Moskva 1947.
- Bertensson, Sergei - Leyda, Jay, *Sergei Rachmaninoff: a Lifetime in Music* [1956¹], Indiana University Press, Bloomington 2001.
- Bonomi, Emanuele, "Epigonismo čajkovskijano e risonanze wagneriane. Le *Francesche* di Nápravnik e Rachmaninov", in Fortunato-Comisso 2017: 109-36.
- Casini, Claudio - Delogu, Maria, Čajkovskij, Rusconi, Milano 1993.
- Brjanceva, V.N., *S.V. Rachmaninov*, Sovetskij kompozitor, Moskva 1976.
- Čajkovskij, Modest I., *Frančeska da Rimini* [libretto], Gutheil, Moskva 1905.
- Čajkovskij, Pëtr I., *Polnoe sobranie sočinenij*, Muzgiz, Moskva-Leningrad 1940-1990.
- Čajkovskij, Pëtr I., *Polnoe sobranie sočinenij: literaturnye proizvedenija i perepiska*, Muzgiz, Moskva 1953-1981.
- Dahlhaus, Carl, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [1980¹], trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990.
- Doti, Jacopo, «Volšebnoj siloj pesnopen'ja». Vladimir Nemirovič-Dančenko e il libretto di *Aleko*, «Europa Orientalis», vol. XXXIV, 2015: 25-60.
- Fortunato, Federica - Comisso, Irene (eds.), «Meravigliosamente un amor mi distringe». *Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, Accademia Roveretana degli Agiati, Edizioni Osiride, Rovereto 2017.
- Farina, Ferruccio (ed.), *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna 2019.
- Imposti, Gabriella E., "Il tema dell'angelo caduto e della 'peri' nella letteratura russa da Žukovskij a Esenin", in *La caduta degli angeli / The Fall of the Angels*, Ed. Carlo Saccone, «Quaderni di Studi Indo-Mediterranei», vol. IV, 2001: 203-224.
- Kandinskij, Aleksej I., *Opery Rachmaninova*, Muzgiz, Moskva 1956.
- Kaškin, Nikolaj D., *Novye opery na sceny Bolšogo Teatra*, «Moskovskie vedomosti», n. 7, 10 gennaio 1906.
- Kaškin, Nikolaj D., *Vospominanija o P.I. Čajkovskom* [1896¹], Muzgiz, Moskva 1954.
- Keldyš, Jurij V., "Dante v russkoj muzyke", *Dante i slavjane*, Ed. Igor' F. Belza, Nauka, Moskva 1965: 51-66.
- Keldyš, Jurij V., *Rachmaninov i ego vremja*, Muzyka, Moskva 1973.
- Martyn, Barrie, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor* [1990¹], Routledge, London 2017.
- Matteini, Nevio, *Francesca da Rimini: storia, mito, arte*, Cappelli, Bologna 1965.
- Mineo, Nicolò, *La tragedia di Paolo e Francesca nella storia e nei commenti trecenteschi*, «Le forme e la storia», n.s., vol. IV, nn.1-2, 1992: 61-81.
- Norris, Geoffrey - Threlfall, Robert, *A Catalogue of Compositions of S. Rachmaninoff*, Scholar Press, London 1982.
- Rachmaninov, Sergej V., *Frančeska da Rimini* [libretto e spartito], Gutheil, Moskva 1906.
- Rachmaninov, Sergej V., *Francesca da Rimini* [partitura], Boosey & Hawkes, London 1999.
- Riesemann, Oskar von, *Rachmaninoff's Recollections*, George Allen & Unwin Ltd, London 1934.
- Scruton, Roger, voce "programme music", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan, London 1980.

Notes

- 1 Vastissima la letteratura a riguardo. Rimando a Matteini 1965, Fortunato-Comisso 2017, Farina 2019.
- 2 La presente analisi è condotta sull'edizione Eulenburg (E.E. 6835) della partitura, ristampa dell'Editio Musica, Budapest 1970.
- 3 Sul duetto d'amore, in prospettiva semiotica e morfologica, si veda Beghelli (2005: 117-132).
- 4 Il poema sinfonico differisce dalla musica assoluta pro-



prio in virtù della sua specificità referenziale. Il suo svolgimento, infatti, è determinato in maggiore o minor grado da un referente extra-musicale di varia natura, senza tuttavia inficiarne la ferrea logica musicale. Si vedano, a riguardo, Scruton (1980, XV: 283-87) e Dahlhaus (1990: 383-84).

5 Lettera a M.I. Čajkovskij del 3 luglio 1876 (Čajkovskij 1953-1981: VI, 54-55) e lettera a V.L. Davydov del 20 febbraio 1889 (Čajkovskij 1953-1981: XV-A, 60-61).

6 Lettera a M.I. Čajkovskij del 10 febbraio 1876 (Čajkovskij 1953-1981: VI, 24-25).

7 Lettera a K.I. Zvancev dell'11 febbraio 1876 (Čajkovskij 1953-1981: VI, 27).

8 Fra gli altri, l'*Amleto* e l'*Otello* shakespeariani e il poema *Tamara* di Lermontov. Uno stralcio della lettera di M.I. Čajkovskij viene riportato in Čajkovskij 1953-1981: VI, 61-62 (nota a piè di pagina).

9 Lettera a M.I. Čajkovskij dell'8 agosto 1876 (Čajkovskij 1953-1981: VI, 61-62).

10 Lo riferisce Kaškin (1954: 124). Lo stesso Čajkovskij, in una lettera al fratello Modest, datata 14 ottobre 1876, si lamenta di non aver trovato un efficace equivalente musicale alla tempesta infernale così come viene raffigurata da Gustav Doré nelle sue incisioni (Čajkovskij 1953-1981: VI, 80-81).

11 Il programma è riportato in lingua originale nelle *Opere complete* di Čajkovskij (Čajkovskij 1940-1990: XXIV, XIX). La presente traduzione italiana, invece, è tratta da Casini-Delogu (1993: 275-76).

12 Il testo, compreso l'argomento, fu tratto da una delle innumerevoli ristampe ottocentesche dell'edizione critica della *Divina Commedia*, curata da Baldassarre Lombardi e pubblicata per la prima volta nel 1791.

13 La presente analisi è condotta sulla partitura riprodotta in Čajkovskij (1940-1990: XXI, 187-326).

14 Un passaggio con evidenti suggestioni lisztiane e wagneriane (cfr. Brown 1978-1991: II, 109-111).

15 Trad. it.: «Nell'arte russa del racconto vi è sempre conaturato il fascino della mitezza, della timidezza e al contempo della semplicità. Quasi che aprirsi agli altri mettesse a disagio ("che motivo c'è? ne ho vergogna!"). Eppure, il racconto scorre in un flusso tranquillo e gentile, senza turbamento alcuno o qualsivoglia posa; solo una timida protesta contro il destino. Ed è proprio in questo modo che Čajkovskij incarna Francesca [...]».

16 Trad. it.: «Čajkovskij non ha cercato di dare alla propria Francesca dei tratti italiani, ma l'ha resa deliberatamente russa. Una Francesca "slavizzata" gli era più affine e più cara, toccava direttamente le sue corde e suscitava in lui una reazione empatica. [...] Aveva ragione B.V. Asaf'ev quando scriveva: "[...] a mio avviso, l'immagine di Francesca che aveva concepito Čajkovskij era condizionata tanto dalla sua lettura di Dante quanto dalla presenza all'interno della poesia lirica russa, e dell'arte russa nel suo complesso, di personaggi femminili anch'essi sofferenti... La Francesca di Čajkovskij non è forse la Liza della *Donna di picche*, posta nell'inferno di Dante, con il suo tragico destino trasposto in epoca medievale?».

17 Si legga, a riguardo, Mineo (1992: 61-81).

18 Sul podio lo stesso compositore. La parte di Lanciotto

fu affidata a Georgij Baklanov, quella di Francesca a Nadežda Salina e quella di Paolo ad Anton Bonačič (cfr. Norris-Threlfall 1982: 84-86).

19 Cfr. lettera a M.I. Čajkovskij del 28 luglio 1898 (Apetjan 1955: 164-65). Si veda anche Bertensson-Leyda (2001: 82).

20 Sul manoscritto non è indicata la data di composizione del duetto, ma viene riportata da Rachmaninov in una lettera a Boris Asaf'ev, datata 13 aprile 1917, in cui il compositore specifica che il duetto fra Paolo e Francesca venne composto nel luglio del 1900, mentre il resto dell'opera fu terminato nell'estate del 1904 (Apetjan 1955: 477).

21 Cfr. lettera a M.I. Čajkovskij del 26 marzo 1904 (Apetjan: 234-35).

22 Lo riferisce V.V. Jakovlev in *Rachmaninov i opernyj teatr*: «В проекте либретто, хранящемся в архиве Модеста Ильича в Клину, эти две картины первого действия сохранились. Картина 1-я. Равенна. Покой во дворце Гвидо да Полента (отца Франчески). Франческа с подругами. Кроме подруг, в сцене участвует кормилица Франчески Анунца. Одна из подруг – Пия – поет из Бокккаччио. Хор девушек. Разговор о предстоящей свадьбе. Франческа из окна видит приехавшего Паоло, принимает его за жениха, Малатесту, и, когда приходит ее отец Гвидо, соглашается на брак. Во 2-ой картине сцена в церкви. Свадебное шествие. Плач Анунцы. Когда Франческа узнает об обмане, в конце картины, она обращается к отцу с горькими укоризнами, падает без чувств. Картина кончается хором, как все хоры во время свадьбы, на латинском языке [...]» (cfr. Belza 1947: 135-36).

23 Si precisa che, oltre alla redazione originaria del libretto, tuttora inedita, ne esistono anche due diverse redazioni definitive, le quali divergono per minime variazioni di carattere stilistico-formale: quella pubblicata nel 1905 (Čajkovskij 1905) e quella premessa alla prima edizione a stampa dello spartito (Rachmaninov 1906). Le citazioni nel presente articolo sono tratte da Čajkovskij 1905. Mia la versione italiana del libretto. Sulle vicissitudini della stampa del libretto rimando al carteggio fra Rachmaninov e Čajkovskij, lettere del 3 agosto, 7 settembre e 8 ottobre del 1904 (Apetjan 1955: 241-245).

24 Cfr. lettera a M.I. Čajkovskij del 28 agosto 1898 (Apetjan 1955: 166-67).

25 Come abbiamo visto, la parte fu affidata in realtà a Georgij Baklanov (cfr. n. 18). Šaljapin, infatti, con grande scorno dell'amico compositore, si rifiutò di cantare tanto la parte del barone nel *Cavaliere avaro* quanto quella di Lanciotto nella *Francesca da Rimini*. Le ragioni, concernenti alcune specificità dell'intonazione rachmaninoviana del testo poetico, in particolare per quel che riguarda il *Cavaliere avaro*, ci vengono riferite da Vladimir Ossovskij nelle sue memorie sul compositore (Apetjan 1973, I: 365-67).

26 Così come si evince anche dal programma premesso alla partitura della fantasia orchestrale di Čajkovskij (cfr. *supra*), l'aposiopesi dantesca, secondo una lettura ampiamente diffusa nell'Ottocento (si guardi, come riprova, all'arte figurativa) non viene interpretata come pudica reticenza sulla copula amorosa, bensì come riferimento

all'inaspettato e brutale assassinio di Gianciotto, il quale, colti insieme gli amanti, li uccide, cieco di gelosia, prima che essi possano terminare la lettura del romanzo.

27 Sulla specificità dell'adattamento operistico degli *Zingari* di Puškin da parte di Vladimir Nemirovič-Dančenko e sull'intonazione musicale datane da Rachmaninov rimando a Doti (2015: 25-60).

28 Trad. it.: «Oh, se solo tu avessi saputo | che stavi nominando tuo sposo Lanciotto, | e non suo fratello; allora, avendo tu l'anima gentile, | su lui non avresti neppure levato lo sguardo. | Mai ti saresti invaghita di Paolo; a me, | a me solo saresti rimasta fedele... | Non avresti pronunciato di certo le crude parole: | “Perché, ohimé, perché m'avete ingannata?” | Mite e sommessa, può darsi che allora saresti riuscita | ad amarmi.... Ma ora? | Dubbio, ahimè, non v'è alcuno: è mio fratello che ami. | E, insieme, insieme ridete di me! | Poss'io forse, deforme e sciancato, contender con lui? | Rude e ombroso, davanti a una donna m'imbroglio... | Paolo invece è alto, bello, e slanciato; | sì tenero, egli sa bene insinuarsi in un cuore muliebre... | Maledizione! S'ha da fuggire l'atroce sospetto | e infliggere il castigo...».

29 Trad. it.: «Suvvia, discendi dal tuo scranno, | o mio bell'astro! | Abbandona le sedi celesti | là dove casto riposa | il tuo vago sembiante. | Almeno una volta, qual raggio d'ocaso, | avvolta da fiamma amorosa, | a me ricadi sul petto. | T'accendi al fuoco terreno | e fammi affogare | in un mare abbagliante di luce!».

30 Sulla fortuna della figura della 'peri' nella letteratura romantica russa rimando a Imposti (2011: 203-224).

31 Trad. it.: «Se pur a noi non è concessa l'estasi d'un bacio, | se qui in terra siam divisi, | ricorda: dura poco il viaggio di quaggiù, | è un sogno assai fugace! | Non piangere, in compenso ai nostri affanni | lassù ci attende immensa gioia, | in un luogo senza ombre e privazioni, | ove s'alza imperituro il tempio dell'amore. | In alto, lassù, ai confini del mondo | ci libreremo in un abbraccio | nel lucido azzurro del cielo | e allora per sempre sarò tua...».

32 Trad. it.: «Ci è difficile spiegare in che modo l'autore del libretto, uomo di cultura e di talento, abbia potuto in questa scena mettere in fila, una dopo l'altra, una tale accozzaglia di parole inadeguate, vuoi perché scialbe, vuoi perché anacronistiche rispetto alla visione del mondo che si aveva nel XIII secolo, periodo a cui appartengono Paolo e Francesca. Paolo sconfina a tal punto nella fraseologia lermontoviana del *Demone* che era semplicemente imbarazzante stare ad ascoltare, mentre Francesca, a sua volta, dice delle sciocchezze sentimentali che all'epoca non avrebbe mai potuto pronunciare, e che non si trovano nemmeno in Dante. Non è prassi comune, ma sarebbe bello che questa musica si potesse rivestire d'altre parole. Eppure, le opere si traducono da una lingua all'altra, perché dunque non farlo anche in questo caso, passando dalla scialba fraseologia del secolo XX a un linguaggio più acconcio agli eroi di Dante?».