

# **Francisca de Rímini di Vicente Colorado: una rilettura drammatica del tardo romanticismo iberico**

**Arianna Fiore**

Nella seconda metà del XIX secolo il tragico amore di Paolo e Francesca, rivelato e reso eterno da Dante nel v canto dell'*Inferno*, tornò a ispirare diversi artisti di numerosi paesi. La struggente storia d'amore tra i due cognati incapaci di resistere alla passione scatenata dalla lettura di un libro galeotto appassionò anche il pubblico del tardo romanticismo iberico. Fu in realtà un interesse variegato e molteplice, visto che l'amore delle due «colombe dal disio chiamate» venne declinato, anche in Spagna, nelle sue più svariate forme: cantato da poeti come Gustavo Adolfo Bécquer, immortalato su tela da Francisco Díaz Carreño e da Antonio Gisbert Pérez, messo in musica da Francisco González de la Riva y Mallo e, non ultimo, pensato come testo drammaturgico che avrebbe dovuto calcare le scene dei palcoscenici teatrali, aspetto, quest'ultimo, che proveremo ad approfondire nel presente lavoro attraverso lo studio della tragedia *Francisca de Rímini* di Vicente Colorado y Martínez, del 1885<sup>1</sup>.

In Spagna, la miccia che nell'Ottocento fece accendere l'entusiasmo verso la storia dei due amanti fu molto probabilmente, come accadde in buona parte del mondo, l'interpretazione data all'episodio dei due amanti da Silvio Pellico nella sua *Francesca da Rimini*. La

**1** L'opera viene citata in JOAQUÍN ARCE, *Dante nel Novecento spagnolo*, in «Il Veltro», XII, 1969, pp. 543-555: 545-547. Lo studioso cita anche l'esistenza di un'altra opera poco più tarda, sempre rivolta all'episodio di Paolo e Francesca, *La tragedia del beso* di Carlos Fernández Shaw, che venne messa in scena a Madrid nel 1910.

tragedia, scritta dal piemontese tra il 1813 e il 1815, nel 1857 venne trionfalmente messa in scena a Madrid presso il Teatro de la Zarzuela, con l'interpretazione della Compagnia Drammatica Italiana. Adelaide Ristori, che interpretava il ruolo di Francesca, a soli quindici era stata presa sotto l'ala protettrice di Carlotta Marchionni, la primattrice della Compagnia Reale Sarda di Torino in cui la giovane Ristori era entrata a far parte. Adelaide ereditò fin dal 1837 il ruolo della protagonista nella *Francesca da Rimini*, che in Italia aveva debuttato il 18 agosto 1815 presso il Teatro Re di Milano<sup>2</sup>, proprio con l'interpretazione di Carlotta Marchionni, per la quale pare che Pellico, legato all'epoca all'attrice da una relazione sentimentale, avesse scritto la tragedia.

In occasione dell'Esposizione Internazionale di Parigi, il 22 maggio 1855 Adelaide Ristori interpretò la *Francesca da Rimini* nel Théâtre Impérial Italien, dando inizio a una tournée che si sarebbe rivelata trionfale. A partire da questo momento la vicenda dei due amanti assunse una dimensione internazionale: «Non solo Adelaide portò Francesca tra gli sfarzi parigini ma credè nella capitale francese e della cultura internazionale, una vera e propria testa di ponte dalla quale propagare il suo mito in una dimensione praticamente intercontinentale»<sup>3</sup>. L'enorme successo di pubblico spinse la compagnia a fare il giro dei teatri del mondo e la *Francesca da Rimini* calpestò palcoscenici di tutta l'Europa ma anche americani, russi, asiatici e africani<sup>4</sup>;

<sup>2</sup> A partire dal 1818, a Milano, con i tipi di Giovanni Perotta, la *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico ha avuto numerosissime pubblicazioni.

<sup>3</sup> FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rimini dalle Alpi alle Piramidi, dagli Appennini alle Ande: amore eterno, fama universale*, in *Francesca je t'aime, Giornata internazionale di studi Francesca da Rimini*, Atti del Convegno, Museo della Città, 30 giugno 2007, Rimini, Romagna, Arte e Storia, 2007, pp. 101-114: 105.

<sup>4</sup> Cfr. PIER GIORGIO PASINI, *Francesca da Rimini, mito che non tramonta*, <<http://www.ilponte.com/francesca-da-rimini-mito-che-non-tramonta/>> (ultimo accesso: 15 ottobre 2022).

a Madrid, dopo la prima del 1857<sup>5</sup>, la *Francesca da Rimini* tornò ancora nel 1858 e nel 1861<sup>6</sup>.

Il successo della rappresentazione teatrale ebbe un riflesso anche nel mondo editoriale. In Spagna, in concomitanza con la messa in scena del Teatro de la Zarzuela del 1857, la stamperia di José Rodríguez fece uscire una *Francesca di Rimini, tragedia en cinco actos*, in edizione bilingue, con traduzione spagnola in prosa realizzata dal drammaturgo Miguel Pastorfido. Questa prima traduzione spagnola della *Francesca da Rimini* è sostanzialmente un'opera di servizio, utile per far comprendere al pubblico spagnolo il contenuto delle battute in versi della tragedia di Pellico, recitate ovviamente in italiano dalla Compagnia Drammatica. L'edizione riporta l'origine della pubblicazione, esplicitando che si tratta di un testo appartenente al repertorio drammatico della signora Adelaide Ristori<sup>7</sup>. Nel 1869 la *Francesca da Rimini* entrò a far parte di una raccolta di tragedie tedesche e italiane, curata da Cayetano Vidal de Valenciano, *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*<sup>8</sup>. L'editore,

- 5 In Spagna, la *Francesca da Rimini* di Pellico aveva già provato a muovere alcuni stentati passi: nel 1830, a Madrid, Saverio Mercadante, ai tempi direttore dell'Opera Italiana in Spagna, aveva musicato la tragedia sul libretto di Felice Romani. Purtroppo, non raggiunse la scena per incomprensioni con le interpreti.
- 6 Farina ha ricostruito l'itinerario della tournée della *Francesca da Rimini*, che «fece il giro dei teatri in Francia, Germania e Belgio per sbarcare nel 1856 in Austria e in Inghilterra; nel 1857 in Spagna; tra il 1858 e il 1861 in Spagna, Portogallo, Belgio, Olanda, Germania, Francia, Italia e Russia; nel 1864 in Egitto, Turchia e Grecia; tra il 1866 e il 1868 negli Stati Uniti e a Cuba; nel 1869 in Brasile, Argentina, Uruguay; nel 1871 nei paesi Balcanici» (FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rimini dalle Alpi alle Piramidi, dagli Appennini alle Ande: amore eterno, fama universale*, cit., p. 106). Si veda anche FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito*, Firenze, Vallecchi, 2021, p. 277.
- 7 Tre anni dopo, nel 1861, uscì in Spagna una nuova edizione in italiano e spagnolo della tragedia di SILVIO PELLICO, *Francesca di Rimini, tragedia en cinco actos*, Cádiz, Imp. y Lit. de la Revista Médica a cargo de Federico Joly. Non avendo potuto consultare tale testo, non mi è possibile dire se presenta la stessa traduzione del 1857 o se invece ne produce una nuova.
- 8 CAYETANO VIDAL DE VALENCIANO, *Francesca da Rimini*, in *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero*, Barcelona, Salvador Manero, 1869, VII, pp. 1007-1023.

che annunciava una «edición correcta, exornada con retratos y viñetas alusivas al texto», mantenne la promessa presentando effettivamente una nuova traduzione, realizzata da don Telesforo Corada, che scelse nuovamente di rinunciare al verso optando, ancora una volta, per la prosa<sup>9</sup>.

Bisognerebbe domandarsi innanzi tutto quale Francesca arrivò sui palcoscenici di Spagna nella seconda metà dell'Ottocento. Non era quella storica, di cui poco o nulla si sa, se non che era la bellissima figlia di Guido da Polenta, signore di Ravenna, che visse tra il 1260 e il 1285, che andò in sposa a Giovanni Malatesta da Verrucchio, detto Gianciotto o Lanciotto, e che morì giovane, per cause ignote. E nemmeno quella letteraria, la peccatrice tramandata dalle terzine della *Commedia*, condannata da Dante a scontare la sua pena nella «bufera infernal, che mai non resta» (*Inf.*, v, 31) dei lussuriosi per aver tradito il non troppo aitante marito con il bel cognato Paolo. Il Pellico aveva infiammato gli animi del mondo intero con una Francesca da Polenta nuova, romantica, specchio di nuove sensibilità e di inedite e urgenti inquietudini, vittima delle imposizioni sociali che l'avevano costretta a sacrificare i suoi sentimenti ma che non ne avevano soffocato la coscienza del libero arbitrio. Con il Romanticismo, gli intellettuali avevano iniziato a esprimere il dovere morale di anteporre davanti a tutto la libertà e il valore dell'essere umano, la necessità di combattere ingiustizie ed imposizioni, sia per quanto riguarda la sfera pubblica e politica, sia per quanto riguarda quella privata e intima. Questi nuovi sentimenti portarono Pellico a plasmare un'immagine di Francesca diversa, frammista sì di leggenda e poesia, ma al contempo dotata di una personalità nuova, eroica e martire. Nell'Ottocento la ravennate iniziò così a rivendicare l'arbitrio del proprio amore, la libertà di disporre del proprio corpo e ad anteporre i suoi sentimenti alla ragion di

<sup>9</sup> Nel 1909, a testimonianza del grande riscontro di pubblico riscosso dalla tragedia di Pellico e della longevità che tale successo ebbe (in giro per il mondo le rappresentazioni si susseguirono per oltre un cinquantennio), la Biblioteca Popular de «L'Avenç» pubblicò a Barcellona anche una traduzione catalana in versi, a cura di Alfons Maseras.

Stato che le aveva imposto un matrimonio di convenienza. Francesca non moriva più da peccatrice, ma come una vittima consapevole di un sopruso. La sua morte era un invito alla ribellione contro le ingiustizie, soprattutto dopo il 1820, quando Pellico venne arrestato e incarcerato per un decennio nel carcere duro dello Spielberg. È questa la Francesca che nel 1857 approda in Spagna, novella «eroina dell'amore e della libertà che, seppur con le radici nella poesia del Poeta, è figlia della sensibilità e delle pulsioni romantico-patriottiche che affiorano con la Rivoluzione francese e cambiano in pochi decenni la geografia politica e la cultura dell'Occidente»<sup>10</sup>.

A partire dalla diffusione della *Francesca da Rimini* del Pellico sui vari palchi internazionali e grazie all'ininterrotto succedersi di edizioni e traduzioni che seguirono le varie messe in scena, come avvenne nelle altre manifestazioni artistiche, nacquero di riflesso anche numerose opere teatrali che, in modo più o meno evidente, si presentano come una rilettura o una interpretazione dell'infelice storia dei due amanti, talvolta innovando il canovaccio originario con maggiore o minore libertà, talaltra allontanandosi minimamente dal testo sul quale si modellano. Se in Francia, dove la prima traduzione della *Francesca da Rimini* uscì nel 1822, le prime tragedie ispirate al Pellico iniziarono ad apparire quasi a ridosso del debutto italiano (Constant Berrier, 1827; Gustave Drouineau, 1830; Christien Ostrowsky, 1838, Victor de Méri de la Canorgue, 1850; Eugène Dubois, 1873)<sup>11</sup>, in Spagna questo si realizzò solo alla fine degli anni Cinquanta del XIX secolo<sup>12</sup>, in seguito alla messa in scena madrilenza della tragedia.

La *Francisca de Rimini* (*episodio dramático*) del drammaturgo Vicente Colorado, tragedia in tre atti e in verso pubblicata nel 1897 ma terminata di scrivere il 5 settembre 1885, inizialmente annunciata con il titolo

<sup>10</sup> FERRUCCIO FARINA, *Francesca da Rimini. Storia di un mito*, cit., p. 4.

<sup>11</sup> Ivi, p. 112.

<sup>12</sup> La seconda, come abbiamo visto, intitolata *La tragedia del beso. Poema dramático en tres cantos*, venne pubblicata e messa in scena a Madrid nel 1910 da Carlos Fernández Shaw.

di *El drama de Pésaro*<sup>13</sup>, è un esempio dell'influenza della *Francesca* del Pellico in Spagna. La data di stesura della tragedia di Colorado, della quale non si conosce nessuna messa in scena, non dista molti anni da un famoso testo di José Echegaray, futuro primo Premio Nobel spagnolo, intitolato *El gran Galeoto*, probabilmente «su drama más popular»<sup>14</sup>, che andò in scena nel 1881 con un enorme successo di pubblico. Il drammaturgo aveva proposto una rilettura in chiave contemporanea dell'amore di Paolo e Francesca, distinguendosi dalla tradizione soprattutto per il finale a sorpresa, che vedeva la morte del moderno “Gianciotto”, il marito della protagonista, e non dei due amanti, vittima delle false dicerie che millantavano un tradimento di sua moglie.

Tuttavia, nonostante la prossimità temporale con l'opera di Echegaray, il testo di Colorado non dimostra di avere nei suoi confronti nessun debito<sup>15</sup>. Molto più forte sembra invece l'influenza e più numerosi i punti di contatto con la tragedia del Pellico, della quale, a tratti, pare esserne una *refundición*. Colorado, che era nato a Valladolid nel 1850, difficilmente avrebbe potuto assistere all'interpretazione madrilenica di Adelaide Ristori del 1857 o quantomeno ricavarne un'ispirazione tanto duratura; risulta invece più facile ipotizzare che abbia assistito a una rappresentazione successiva, o piuttosto che abbia avuto modo di leggere il testo, in italiano o, più facilmente, nelle traduzioni spagnole e francesi che circolavano numerose in Spagna. Dal 1881 Colorado, «po-

**13** Viene annunciata in corso di stampa con questo titolo in VICENTE COLORADO, *Hombres y bestias*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1887.

**14** JOSÉ ECHEGARAY, *El gran Galeoto*, edición de James H. Hoddie, Madrid, Cátedra, 1989, p. 14.

**15** Un dettaglio estraneo alla tradizione dantesca appare invece, curiosamente, nella tragedia del Pellico e nel dramma di Echegaray. Nella I scena del III atto Paolo mostra a Francesca il libro di Lancillotto che leggevano insieme prima che lui partisse per la guerra: «Eccol: vedi le carte che leggemmo. | Ecco, vedi, la lagrima qui cadde | dagli occhi tuoi quel dì» (pp. 375-376). Nel testo di Echegaray il libro “galeotto” è la *Divina Commedia*, e nel passaggio del V canto dell'*Inferno* dedicato a Paolo e Francesca è bagnato dalle lacrime di Ernesto, considerato dalle male lingue l'amante di Teodora: «Pero aquí noto una mancha, | como si hubiese caído | una lágrima, ¡Señor | qué misterios y qué abismos!» (ivi, p. 163).

lemista, en academias y ateneos»<sup>16</sup>, poeta, traduttore, redattore di riviste, fu un intellettuale che ebbe a che fare con i libri anche per lavoro: subito dopo la laurea in Lettere e Filosofia, venne incardinato nel Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, con incarico nella Biblioteca de San Isidro de Madrid, che poi convogliò nella Biblioteca dell'Universidad Central (oggi Universidad Complutense)<sup>17</sup>. Collaborò con numerose riviste, come «La Época», «La Monarquía», «Gente Vieja», «Vida Nueva» e diresse «La Revista Ilustrada». Nonostante fosse definito dall'amico Urbano González Serrano «tan decidido partidario del positivismo moderno», il suo teatro, sempre e rigorosamente in verso, si dimostra tenacemente ancorato all'epoca romantica, di cui ne riflette stilemi e preoccupazioni. In ambito estetico, fu ostile a ogni modernità:

En tanto que, los asuntos antiguos, no sólo se ven con más imparcialidad, independencia y rectitud de juicio sino que, por el hecho de estar a distancia, adquieren ipso facto perspectiva, unidad y conjunto; el detalle, lo minucioso, que tan insoportable hace las obras modernas, desaparece, y únicamente se presenta a nuestra consideración lo general, lo característico, que es la cualidad sine qua non de toda producción artística<sup>18</sup>.

La dedica di *De carne y hueso* a Urbano González Serrano ci consente di conoscere alcuni degli amici di Colorado (Nicolás Salmerón, Rafael Calvo ed Eugenio Sellés)<sup>19</sup> e i suoi ideali, giacché dichiara di esse-

<sup>16</sup> La frase è di Manuel Cañete e appare nella recensione scritta nel 1883, in seguito al debutto di *De carne y hueso* nel Teatro Español, poi inserita come presentazione del primo tomo del *Teatro* di Vicente Colorado.

<sup>17</sup> Per la biografia di Vicente Colorado si rimanda a <<https://www.filosofia.org/ave/001/a292.htm>> (ultimo accesso: 18 aprile 2021).

<sup>18</sup> VICENTE COLORADO, *Postscriptum*, in *Antiguallas: crónicas, descripciones y costumbres españolas en los siglos pasados*, a cura di Ricardo Sepúlveda, Madrid, Librería de Fernando Fe, 1898, p. 389.

<sup>19</sup> Ricordiamo il legame con Miguel de Unamuno e con Ramón de Campoamor, per il quale Colorado stava curando un tomo delle *Obras completas*, lavoro interrotto dalla morte del curatore sopraggiunta nel 1904.

re separato dal krausopositivista e repubblicano González Serrano da «diferencias políticas»<sup>20</sup>. Riscontriamo un'ulteriore conferma della sua posizione politica nella dedica dell'edizione del 1897 della *Francisca de Rímini*, rivolta alla memoria di Antonio Cánovas del Castillo, il politico conservatore della Restaurazione che era stato ucciso da un anarchico italiano nell'agosto del 1885, un mese prima della fine della redazione della tragedia.

Nel 1897, Colorado raccolse in due tomi alcune sue opere drammatiche; nel primo, pubblicato nel febbraio e preceduto da una lettera di D. Pedro Antonio de Alarcón e da una critica di D. Manuel Cañete, confluirono le poche che riuscirono a essere montate a teatro, *De carne y hueso, drama en tres actos y en verso, original*, («estrenado en el Teatro Español el día 21 de noviembre de 1883») e *Yo pecador, cuadro dramático en un acto y en verso, original* («estrenado en el Teatro de la Comedia el día 4 de noviembre de 1896»). Nel secondo tomo, che uscì nell'ottobre dello stesso anno, raccolse la *Francisca de Rímini, episodio dramático en tres actos y en verso, original*, ed *El acta, comedia en un acto y en verso, original*, opere di cui non si conosce nessuna messa in scena<sup>21</sup>.

La *Francisca de Rímini* di Colorado, come la *Francesca del Pellico*, è una tragedia intesa classicamente, «escrita en sonoros y arrogantes versos de diferentes metros [...] que recuerda el tono de nuestro an-

**20** VICENTE COLORADO, *Teatro*, 2 voll., precedido de una carta de D. Pedro Antonio de Alarcón y de una crítica de D. Manuel Cañete, Madrid, Est. Tipográfico de Ricardo Fe, 1897, I, p. 33.

**21** Altre opere per il teatro degne di essere ricordate sono *Día de prueba: drama en tres actos, original y en verso* (1894), che Colorado riuscì a mettere in scena, scritta a quattro mani con Francisco Fernández Villegas, d'argomento patriottico, ispirata ai fatti del 2 maggio; *Padre nuestro: cuadro dramático en un acto y en verso* (1895), ispirato a *Le Pater* di François Coppée, messo in scena nel Teatro de la Comedia il 23 marzo 1895 (Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, 1895). Il 6 agosto 1895 finì di scrivere anche l'adattamento teatrale *Rinconete y Cortadillo, comedia en tres actos y en verso, sacada de la novela ejemplar de Cervantes* (Madrid, B. Rodríguez Serra Editor, 1901), studiata recentemente da JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN, *Sobre adaptaciones teatrales de novelas cervantinas. Un caso de comedia decimonónica: «Rinconete y Cortadillo» de Vicente Colorado*, in «Anales cervantinos», I, 2018, pp. 195-209.



tiguo teatro»<sup>22</sup>, con rispetto delle false unità aristoteliche d'azione, tempo e luogo; anch'essa si concentra sull'ultimo giorno di vita dei due amanti, quando si rivela l'amore e la loro vicenda terrena si chiude in modo fatale. Il tempo e lo spazio delle due opere coincidono: siamo nel XIII secolo, a Rimini, nel palazzo in cui vivono i due sposi, Francesca/Francisca da Polenta e Lanciotto /Juan Malatesta, signore di Rimini. E se può parere plausibile che due tragedie su Paolo e Francesca finiscano nello stesso modo, sorprende invece il medesimo inizio e la parallela scansione delle scene. Colorado non si discosta mai dal modello di Pellico: delle tre immagini della fonte primaria, il quinto canto dell'*Inferno* di Dante, che solitamente colpiscono l'immaginario degli artisti – la lettura del libro galeotto e il bacio tra i cognati, la truce uccisione dei due amanti da parte del marito/fratello e la bufera infernale che travolge le dolci anime dei dannati – sparisce in entrambe le opere la terza e viene raccontata come un ricordo di gioventù la scena del libro, che tra l'altro, realizzandosi prima del matrimonio di Francesca, si spoglia dell'originale senso di trasgressione e peccato. In nessuna delle due opere, inoltre, appare alcuna allusione alla bruttezza o deformità di Lanciotto o, di riflesso, al bell'aspetto di Paolo.

A seguire, a grandi linee, l'ossatura principale dell'azione su cui si reggono sostanzialmente entrambe le tragedie<sup>23</sup>.

Francesca è sposata con Lanciotto ma non lo ama. La freddezza della giovane causa l'infelicità del marito che, innamorato, sfoga il proprio malcontento con Guido da Polenta, il padre di Francesca, giunto a Rimini per aiutare la coppia a risolvere i loro problemi coniugali. L'uomo è responsabile di aver organizzato il matrimonio per rappacificare le due famiglie, divise da antiche ostilità e rancori. Quando Paolo, il fratello di Lanciotto, torna dalla guerra, intuiamo immediatamente il motivo dell'infelicità della sposa: lui e Francesca, prima della partenza del giovane, si erano innamorati. Nei loro ricordi affiora anche la lettura di un libro. Quando si rincontrano, ora nelle scomode vesti di cogna-

<sup>22</sup> EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Crónica literaria*, in «La España moderna», 5, 1898, p. 160.

<sup>23</sup> In questa breve sintesi si farà riferimento ai soli nomi italiani.

ti, sono sconvolti da sentimenti contrastanti; provano a stare lontani e ad annunciare rispettive imminenti partenze, cosa che viene interpretata dagli altri familiari come una manifestazione dell'odio atavico tra le due famiglie, almeno in Francesca mai completamente sedato. Tuttavia, i due giovani non riescono a stare lontani e, vittime dei propri sentimenti, si dichiarano reciproco amore. Quando il marito intuisce il legame tra sua moglie e suo fratello, si scaglia con rabbia su di lui, ma gli astanti riescono a separare i duellanti. Guido, consapevole dei rischi della situazione, decide di portare sua figlia a Ravenna, ma prima che questo avvenga Lanciotto, che sospetta che i due si siano messi d'accordo per rincontrarsi una volta usciti dalla corte («Uscirne | di queste mura ambi credete? Insieme | di riunirvi concertaste», p. 385)<sup>24</sup>, scopre nel palazzo Paolo e Francesca nuovamente insieme e si scaglia su di loro uccidendoli con la sua spada.

Si sa che il mondo dei libri influì moltissimo nel fare teatro di Vicente Colorado, rappresentandone talvolta, secondo alcuni suoi detrattori, un limite. In realtà, questa sua peculiarità venne condivisa anche da Manuel Cañete, in una rassegna che scrisse il 15 dicembre 1883 a proposito del debutto di *De carne y hueso* che andò poi a prologare il primo tomo del *Teatro* di Colorado del 1897. Qui, il rinomato critico affermava che «la obra del Sr. Colorado tiene grandes defectos, sobre todo en la manera de concebir y desarrollar el carácter y las pasiones de los personajes que intervienen en la acción, cosa es que no admite la menor duda»<sup>25</sup>; a seguire, aggiungeva che, nell'opera, «aparece el hombre que, viviendo siempre entre libros, sólo en ellos aprendió la vida: las pasiones y los dramas sociales»<sup>26</sup>. Anche se questo scritto non era riferito alla *Francisca de Rimini*, questi due appunti – nello specifico il

<sup>24</sup> Per le citazioni della *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, si fa sempre riferimento alla seguente edizione: SILVIO PELLICO, *Opere scelte*, a cura di Carlo Curto, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1968, e ci si limiterà a indicare solo il riferimento della pagina. Per i rimandi alla *Francisca de Rimini* di Colorado, invece, si rimanderà alla pagina dell'edizione compresa nel secondo tomo del suo *Teatro*.

<sup>25</sup> VICENTE COLORADO, *Teatro*, cit., I, p. 17.

<sup>26</sup> Ivi, p. 19.

modo di concepire i personaggi dei suoi testi per il teatro e una dimensione esclusivamente libresca dell'autore, incapace di farsi interprete delle circostanze estetiche e politiche del momento – sono probabilmente i principali difetti che si possono muovere anche alla riscrittura di Colorado di tema dantesco.

In generale, confrontando le due opere, i personaggi che in Pellico si presentano idealizzati e mossi tutti da un altissimo senso di dignità e perfezione morale, in Colorado mostrano tinte molto più accentuate; assai più marcate sono le loro fisionomie caratteriali, che vengono esasperate in un unico tratto.

Rispetto ai protagonisti indicati da Silvio Pellico – Lanciotto, Paolo, Guido, Francesca, Un Paggio, Guardie – Colorado mantiene i quattro principali (con il nome tradotto, Lanciotto è Juan, Paolo e Francesca diventano Pablo e Francisca), elimina Un Paggio e le Guardie e aggiunge Beatriz, confidente di Francisca, e Dante, confidente di Pablo e fedele amico di lunga data di Guido, che lo ospitò a Ravenna. Dante nella vicenda ha un ruolo importante e alla sua storia viene concesso molto spazio, raccontata con ricchezza di particolari; Beatriz, invece, ha un ruolo minore, poco e male delineato e, nonostante il suo nome, non sembra coincidere con la donna amata da Dante, che lui dice oltretutto essere già morta. Oltre che come consigliere, in realtà mai ascoltato da nessuno – Dante prova inutilmente a dissuadere Pablo dall'amore per Francisca –, la sua figura serve, inoltre, anche per veicolare una sorta di sentimento politico-patriottico; afferma Guido a suo proposito: «cuyo numen popular, | mejor que otro, ha de fundar | el gran imperio latino. De los Alpes a Sicilia, | si hoy nos divide la guerra, | gracias a él, esta tierra | formará una gran familia» (p. 57). La presenza di Dante, tuttavia, non è una novità all'interno delle riscritture del Pellico, essendo già apparso come personaggio nella *Françoise de Rimini* di Gustave Drouineau del 1830.

Vale la pena soffermarsi sulle caratterizzazioni dei protagonisti per poter ragionare sulle innovazioni proposte da Colorado.

La Francesca di Pellico è casta, innocente, sempre *honrada*. Non ama il marito («Io debolmente | amor t'esprimo...», p. 357) ma prova per lui un grande senso di rispetto, anche perché è un buon governante

(«Io t'amo | perché sei giusto e con clemenza regni», p. 354). È umile e accondiscendente nei confronti del padre («Figlia e moglie esser vogl'io», p. 359), chiede il perdono paterno per non saper amare il marito che lui le ha dato. Ama Paolo e si sposa con Lanciotto perché così decide suo padre. Nasconde il suo amore per il cognato dietro all'odio: lui in guerra le ha ucciso un fratello: «Inconsolabil del fratel perduto, | vive e n'aborre l'uccisor» (p. 354). Il suo amore per Paolo è assoluto ma casto: Francesca è fedele, anche di fronte alla dichiarazione d'amore di Paolo. La scena del libro galeotto è ricordata come un episodio nell'adolescenza, in cui non ci fu nessun scambio di baci ma solo una lacrima della ragazza che cadde sulle pagine del libro che Paolo si portò in guerra. I due amanti muoiono entrambi senza aver peccato: Pellico toglie loro ogni colpa e giustifica la pietà che Dante ebbe nei loro confronti.

La Francisca di Colorado non è votata alla castità: dell'antico amore con Pablo emergono baci, carezze e caldi abbracci: «¡Si amantes | aún en mi oído resuenan | sus palabras! ¡si aún impresos | llevo en mis labios sus besos! | ¡si aún sus brazos me encadenan! | ¡Si parece que ayer fue, que fue hace un instante, ahora, | cuando llorando, traidora, | por mi ausencia la dejé» (p. 74). Francisca non nutre nessun rispetto per il marito, lo rifugge con odio e ripugnanza ogni qualvolta lui le si avvicina («No me toquéis; me inspiráis | más repugnancia que espanto. | Sí; sabedlo, os odio tanto | como vos me deseáis», p. 121), non sente alcun obbligo morale di diventare una brava moglie e una madre, non fa dell'onore un suo vanto. Ha sposato Juan solo perché qualcuno le aveva riferito che Pablo era morto in battaglia («como muerto le lloramos», p. 61, «Anunciando tu muerte, un mensajero | llegó a nuestra morada fugitivo...», p. 81), ma quando il cognato si ripalesa, lei cerca di organizzare la sua vita con lui, lontano dal marito («cual sierva seguiré tu pensamiento: | di huyamos, y huiremos al momento; | di muere, y moriré del mismo modo», p. 83). Anche come figlia dimostra una maggiore autonomia: colpevolizza il padre di averla data in moglie a Juan («Mi padre, de mi afán mudo testigo, | sin comprenderlo acaso, concertaba | mi esclavitud; y, por trocar amigo | al que otro tiempo aborreció enemigo, | este cuerpo, que es tuyo, le entregaba», p. 82). Muore da peccatrice: in pensieri per il futuro, parole del presente, opere del passato e omissioni nei confronti del marito.

Nella *Francisca da Rimini* di Pellico, Lanciotto è un marito buono, un ottimo figlio, un bravo governante e un affettuoso fratello. È innamorato della moglie che ha sposato accogliendo l'ultima volontà del padre sul letto di morte. Fa di tutto per farla felice ma non riesce a cancellare la sua malinconia. Quando torna l'amato fratello Paolo dalla guerra, nonostante quelli che crede siano sentimenti di odio di Francisca nei suoi confronti per averle ucciso un fratello, fa di tutto per trattenerlo a palazzo. È rammaricato e addolorato quando crede che Francisca non sia riuscita a perdonarlo. All'inizio è tratteggiato come buono, impacciato e triste per come sta andando il suo matrimonio, ma quando intuisce che Paolo è innamorato di Francisca ed è da lei ricambiato, il suo amor proprio lo trasforma in rivale del fratello.

Juan, al contrario, è un personaggio monocorde, dominato sempre dalla sua rabbia. Presentato da suo suocero come «Hombre, misterio o abismo, | pues estas tres cosas eres: figura de hombre a los ojos, | misterio para la mente y abismo de las razones, | porque en ti todas se pierden» (p. 12), è ossessionato, dal primo all'ultimo atto, dall'idea di possedere carnalmente Francisca e dal senso di inferiorità che nutre nei confronti del fratello, che esplode in furia vendicativa quando capisce che anche il cuore di sua moglie gli appartiene, quando alla fine del II atto lei si butta tra le braccia di Pablo per separare i due fratelli duellanti: «¡Ira de Dios! | ¿a él acudes? ¿a él atiendes? ¿Como todos le defiendes | contra mí?... ¡Morid los dos!» (p. 104). Pare innamorato della moglie, ma questo sentimento si esprime solo con manifestazioni di desiderio carnale e di possesso nei suoi confronti (parlando della prima volta che la vide dice, riferendosi al futuro suocero: «Sentí fuego | y frío en oír su nombre; | pensé en robarle a ese hombre | su hija», p. 46). È lascivo e voglioso, paradossalmente il personaggio più lussurioso dell'opera: in due scene – la seconda del I atto e la quarta del III atto – tenta prepotentemente un approccio fisico con la moglie, che lo rifiuta con ribrezzo («Lo que amante te imploraba | te exijo; soy tu señor; | amor quiero, dame amor; | obedece, eres mi esclava. | No vanamente se siembra | el deseo que devora | la sangre; llegó la hora, | el tigre busca a su hembra», p. 121). Il rapporto con il fratello è dominato, fin dalla sua nascita, dall'invidia: Juan, che è il primogenito, accusa il

fratello minore di avergli rubato l'amore dei genitori. Gli è intollerabile la sua presenza e vuole che se ne vada dal palazzo, anche se, in generale, ha poca sopportazione per il genere umano («;Cuándo, cuándo me hallaré | lejos de tanto importuno! | ;cuándo sin huésped alguno | libre y feliz viviré, | sin gente propia ni extraña | que me fastidia y sofoca, | como el águila en la roca, | como el lobo en la montaña, | siempre solo y sólo yo!»), pp. 94-95). Riesce a essere scortese anche con Dante, offendendo la sua attività intellettuale.

Paolo, in Pellico, è un personaggio positivo: adora il fratello e prima di partire ha amato Francesca, senza mai rivelare a nessuno, compresa lei, i suoi sentimenti. In guerra, ha ucciso senza volerlo, il fratello della giovane, evento dietro al quale lei nasconde la sua volontà di non volerlo vedere al suo ritorno. Ma Paolo è anche, per la prima volta nelle riscritture della storia di Paolo e Francesca, un personaggio moralmente esemplare. La tragedia del Pellico è innovativa per molte ragioni, ma principalmente per il carattere patriottico che il piemontese diede a Paolo, facendogli pronunciare la famosa «parlata sopra l'Italia» (atto I, scena v): «Ho sparso | di Bisanzio pel trono il sangue mio, | debellando città ch'io non odiava, | [...]. Per chi di stragi si macchiò il mio brandò? | 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 l'invidia. [...]» (p. 361). Pellico accentuava così, attraverso Paolo, le istanze politiche già presenti, anche se altrove, nella *Commedia*, ma contestualizzando alla sua epoca il sentimento nazionalistico che aveva scosso in guerra il medievale Paolo, che invitava il pubblico sì al sacrificio in battaglia, ma «non per lo straniero»: «Nell'Ottocento la scelta di mettere in scena passi o personaggi della *Commedia* di Dante risponde ad una disposizione spesso non esente e non di rado fortemente vincolata a interpretazioni o suggestioni di natura politica e civile»<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> FRANCESCO SAVERIO MINERVINI, *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento*, in «Sinestesiaonline», 1916, <<http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/novembre2016-04.pdf>> (ultimo accesso: 15 aprile 2022).

Colorado ci presenta un Pablo reduce dalla battaglia di Campaldino (raccontata con molti fraintendimenti, visto che nella realtà vi prese parte Dante, e non Paolo, e che non vinsero i ghibellini, ma i guelfi)<sup>28</sup>, a cui ha partecipato però senza troppa convinzione, ma solo per uscire di casa, spinto dall'odio del fratello nei suoi confronti. Nonostante il grande amore vissuto e che continua a professare per Francisca, non si preoccupa di offenderla quando scopre il suo matrimonio con Juan, anzi, l'accusa di ingannare il fratello come probabilmente aveva fatto in passato con lui: «Antes que a mí, tus besos, tus caricias, | que primeros juzgaba, ja cuántos otros | habrás dado!... ¿No vendes por primicias, | cuando a tu nuevo dueño le acaricias, | las que ha poco cambiamos nosotros?» (p. 80). Infine, anche nel momento estremo, quando avrebbe potuto cancellare odi e discordie con un gesto magnanimo, non perdona il fratello e lo condanna a una perenne invidia, visto che per l'eternità lui sarà unito a Francisca: «Bárbaro homicida, | vive y envidia mi dichosa suerte; | quisiste separarnos en la vida | y juntas nuestras almas en la muerte» (p. 129).

Pellico immagina il padre di Francesca come un uomo rammaricato per aver combinato alla figlia un matrimonio infelice. Spera nella discendenza come unica possibilità di gioia: «Negar potevi a genitor canuto | d'averne un di sulle ginocchia un figlio | della sua figlia?» (p. 356). Con Lanciotto ha un rapporto paterno: nella I scena del I atto è arrivato a Rimini per raccogliergli il suo sfogo e per provare ad aiutarlo, e anche nell'ultimo atto, prima dell'epilogo tragico, prova a consolare il disperato marito, che piange affranto tra le sue braccia e si dichiara incapace di separarsi da Francesca.

Colorado, invece, lo caratterizza come un padre interessato principalmente ad accrescere attraverso il matrimonio della figlia il potere della famiglia, unendo la Signoria di Ravenna a quella di Rimini; non è interessato alla discendenza ma cerca di allettare la figlia alludendo

**28** Juan «¿Porque el campo gibelino | dejas tan pronto?» Pablo: «¿Y qué hacer | si no hay güelfos que vencer?» Juan: «¿Los rendiste?» Pablo: «En Campaldino. | Tras inútil resistencia, | allí, en vergonzosa huida, | unos perdieron la vida | y otros pidieron clemencia» (pp. 39-40).

alla possibilità che Juan possa aspirare a imporsi sull'Italia come un nuovo imperatore romano «[...] pronto, hija mía, | pasará la Señoría | de Rávena al valeroso | Señor de Rímini, quien, | con astucia y con prudencia, | podrá imponer a Florencia | y luego a Roma también | su voluntad, y venciendo | los intereses mezquinos | de güelfos y gibelinos, ir su poder extendiendo | y establecer por su mano, | con el valor de la espada, | de esta Italia desgarrada | un nuevo imperio romano» (pp. 25-26).

Infine, nelle due tragedie cambia anche la tragica scena finale. Un omicidio suicidio chiude la tragedia di Pellico: Paolo mette fine alla propria vita gettandosi sulla spada del fratello quando capisce che Francesca è stata colpita mortalmente, variazione assente nella riscrittura di Colorado.

Esaurita l'indagine sui personaggi, rimane da soffermarsi sull'altro limite, la dimensione eccessivamente libresca dell'autore nei confronti della sua opera.

Innanzitutto, le due opere si differenziano anche per quanto riguarda la presenza di richiami intertestuali. Pellico cita nella scena del libro galeotto due versi di Dante, peraltro quasi identici («di Lancillotto come amor lo strinse: | Soli eravamo e senza alcun sospetto» p. 375, che corrispondono a *Inf.*, v, 128-129), mentre diventano numerosissimi i versi parafrasati da Dante nella riscrittura di Colorado. Sostanzialmente, se Pellico dimostra molta libertà creativa nei confronti della fonte primaria dantesca (abbiamo un cambio di genere e di prospettiva e l'inserimento di un numero esiguo di versi), Colorado, pur ricalcando fedelmente la tragedia di Pellico (mantenendone dunque il genere e la prospettiva), riesce a intensificare la presenza della fonte primaria inserendo lunghi passaggi parafrasati del v canto dell'*Inferno*. Sono quasi tutti inseriti nella v scena del II atto, nel racconto di Francesca a Dante dell'innamoramento suo e di Paolo, compreso l'episodio del libro galeotto: «Amor, que de amar no exime | a ninguno que es amado», p. 84; «hasta que un día, leyendo | la historia de Lanzarote, | él y yo, solos, sentados | casi en el mismo cojín, | libres nos vimos al fin | de temores y cuidados. | [...] Cuando al llegar el suceso | amoroso a aquel instante | en que responde el amante | a su amada con un beso | que una sonrisa



provoca, | éste, con el mismo ardor, todo temblando de amor | un beso me dio en la boca» (pp. 86-87). Nell'epilogo abbiamo poi un rimando al verso 51 che Virgilio rivolse a Dante davanti agli ignavi, nel canto III dell'*Inferno*, messo però in bocca a Juan («no me hables, no preguntes; mira y pasa», p. 130) e appare anche un riferimento alla famosa «obscura selva» (p. 36). Colorado cita anche la *Vita Nuova*, quando Dante racconta l'amore per Beatrice («Ya ante mis ojos la celeste esfera | nueve veces el sol cruzado había | cuando mi pecho por la vez primera | al amor despertó, de igual manera | que entre las sombras se despierta el día | [...] Apenas si contaba nueve abriles | y era un raro prodigio de hermosura, | pues unía a las gracias juveniles | todos los atractivos femeniles | tan gentil y tan bella criatura. | Llevaba roja túnica ceñida [...]»), pp. 31-32).

Numerosi sono inoltre i rimandi di Colorado alla tradizione spagnola, che riecheggia con le *coplas* di Jorge Manrique (richiamano la Copla XVI i seguenti versi: «César, Alejandro y Ciro, | grandes imperios tuvieron; | mas, ¿qué vivieron?... vivieron | lo que ellos tres, un suspiro», p. 58), le rime di Bécquer (valga l'esempio della definizione dell'amore, «en nuestros ojos es una mirada | interminable, en nuestro labio un beso», p. 29), e soprattutto con reminiscenze del *siglo de oro* e al tema della *honra* di Calderón, come normalmente avveniva nei drammi romantici ottocenteschi (Dante, ad esempio, rimprovera a Paolo di non dover mettere gli occhi su una donna sposata: «El amante que a traición | y en las sombras escondido | ama y es correspondido, no es amante, es vil ladrón», p. 91). Nell'opera di Colorado risuona inoltre anche un'eco de *La vida es sueño* (Pablo: «¿Qué hice para merecer | de ti ese rencor salvaje? | Para tanto y tanto ultraje, | ¿qué es lo que yo hice?» Juan: «Nacer. | Salga el terrible y deshecho | torrente de mis agravios | que hasta hoy guardaron mis labios | como puertas de mi pecho, | y los lazos fraternales | concluyan con el que ha sido, | solo por haber nacido, | causa de todos mis males», p. 99)<sup>29</sup>.

**29** Secondo Eduardo Gómez de Baquero, l'imitazione delle opere dei secoli XVI e XVII rappresenta proprio il principale limite della *Francisca de Rímini* di Colorado: «[...] aquel brillante florecimiento literario de los siglos XVI y XVII es hoy en mu-

L'anacronismo che nel Pellico si limita al discorso all'Italia di Paolo, si dilata e si sfaccetta in Colorado, perdendo però di efficacia: il drammaturgo spagnolo adatta alle sue esigenze, anticipandolo, il soggiorno di Dante presso i Da Polenta a Ravenna, che nella realtà avvenne a partire dal 1318, dopo la morte dei due amanti; Dante, e non Pablo, come invece lui racconta, prese parte alla battaglia di Campaldino, e nel 1289, quando in realtà, se le cose andarono come le raccontò Dante, Paolo doveva essere già morto; come si è detto, vengono erroneamente confusi i vinti e i vincitori di suddetta battaglia; Rimini viene chiamata spesso Pesaro (fin dall'indicazione iniziale dello spazio dell'azione: «La acción en Rímini; palacio de Pésaro», p. 6), come se si trattasse della stessa città, e anche Firenze viene confusa con Ravenna. Anche la scelta di chiamare Beatriz la dama di compagnia di Francisca risulta essere poco felice, quando Dante ricorda la donna amata come morta.

La *Francisca de Rímini* di Vicente Colorado è da interpretarsi come un documento storico che riflette e traduce gusti e tendenze di un teatro che, in Spagna, è ormai volto al termine. È a tutti gli effetti un epigono dei drammi neoromantici, presenta protagonisti che combattono per amore e onore contro forze invincibili, attraverso fiumi di retorica in versi. Sull'insuccesso della *Francisca de Rímini* si interrogò anche Zeda (pseudonimo di Francisco Fernández Villegas, grande amico di Colorado), nel 1904, in un necrologio per l'amico appena mancato: «obra en

---

chos casos una rémora para la originalidad de nuestros escritores, por la atracción que ejercen los grandes modelos literarios de aquella época, provocando a la imitación de su estilo y manera de entender cada género y cada tipo de obras. Mas por mucho que los admiremos y que queramos imitarlos, ni pensamos hoy ni sentimos como los poetas del siglo XVII, y a nuevas ideas y nuevos sentimientos deben corresponder nuevas formas que sean expresión de nuestro verdadero estado de espíritu, y no de los conceptos literarios que recibimos como herencia histórica. [...] Estas fórmulas fueron, acaso, las más apropiadas y naturales en su tiempo, cuando respondían a un conjunto de ideas, hoy desaparecido o mudado; cuando sus imágenes poéticas y sus giros estaban de acuerdo con la corriente contemporánea del pensamiento y de la fantasía. La poesía no perece, mas sí sus formas históricas: escribir hoy en el estilo de Calderón es hacer poesía erudita y arcaica, no poesía viva, aunque la de Calderón lo fuese en grado eminente en su tiempo», EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Crónica literaria*, cit., p. 160, 162.

que campea alta inspiración y encumbrada poesía. Este drama estuvo varias veces a punto de ser representado. ¿Por qué no llegó a ponerse en escena? No lo sé. *Francisca de Rímìni* es muy superior en mérito a otras muchas obras teatrales que han dado fama y provecho a sus autores. Quizás vino tarde a la vida»<sup>30</sup>.

Il problema è che, effettivamente, come ipotizza Zeda, la *Francisca de Rímìni* di Colorado ha un problema con il suo tempo. È una riscrittura di un'opera che era stata scritta e che era andata in scena nell'Italia del 1815 da un patriota, e che viene realizzata 70 anni dopo l'originale, nel 1885, in Spagna, e per di più da un autore non pervaso da analoghe inquietudini politiche. Colorado intervenne sul modello originario intensificando, come abbiamo visto, un carattere dei protagonisti, infarcendo la sua opera di riferimenti danteschi e di citazioni dal sapore nazionale e decontestualizzando e appiattendo i riferimenti politici.

Pellico aveva conquistato le platee proprio perché aveva ricondotto ai suoi giorni l'invettiva politica di Paolo. La tragedia di Colorado, invece, è figlia della Restaurazione borbonica: venne redatta nel 1885, anno della morte di Alfonso XII, e pubblicata nel 1897, quando a morire fu Cánovas del Castillo, a cui venne dedicata la *Francisca de Rímìni*. Colorado, vicino ai conservatori, spense l'afflato patriottico del Pellico ed eliminò ogni rimando all'attualità – la sua, quella spagnola del 1885 – rendendo però anacronistiche e inspiegabili le allusioni politiche che nella tragedia di Pellico avevano infervorato gli animi degli italiani del Risorgimento. Colorado non era Pellico, scrittore mosso da un forte e sincero spirito patriottico, e questa mancanza di slancio e afflato politico segna a suo sfavore la sua opera: Paolo va in guerra senza alcuna convinzione, solamente per togliersi di casa («Sabìendo que mi presencia | te atormentaba, partí», dice al fratello, p. 102) e l'esperienza non gli insegna nulla; Dante, cantato da Guido come un padre della patria perché unificherà la patria attraverso la fede, la razza e la lingua, «la fe, la raza, el idioma. | El primer lazo es la tierra | que sustenta nuestros lares, | rodeada de anchos mares | y de alta y enhiesta sierra; | nos liga

**30** ZEDA [Francisco Fernández Villegas], *Vicente Colorado*, in «Nuevo Mundo», Madrid XI, 559, 22 de septiembre de 1904, p. 4.

la religión | en un mismo sentimiento; | y el lenguaje, cuyo acento | une a su vez la razón», (p. 58) – forse dando voce alle convinzioni politiche dello stesso drammaturgo –, viene accusato da Juan di essere un imboscato, un militante da salotto, perché la guerra si fa con la spada e non con la penna: («No sé de esas cosas nada | ni a mis gustos satisfacen, | mas los imperios se hacen | con el valor y la espada; | no con fingidos amores | e imaginarios pesares | de poetas y juglares, | prosistas y trovadores. | Con hierro los campos labras, | con el hierro y con la guerra | dominó Roma la tierra, | no con versos ni palabras», p. 57).

I personaggi di Colorado, invece di trasportare al presente le emozioni del pubblico, rimandavano a un esercizio esclusivamente letterario e storico, colto e freddo. Come notò Eduardo Gómez de Baquero nel 1898, recensendo la pubblicazione dei tomi di teatro di Colorado, la *Francisca de Rimini* peccava di eccessiva artificiosità, sostanzialmente si riduceva a un esercizio di archeologia letteraria, ma era priva di ogni possibile coinvolgimento emotivo per il lettore:

expresa sentimientos reflejos, tomados de nociones históricas y conceptos literarios. [...] pone en juego pasiones y sentimientos encarnados en personajes extraídos de la tradición literaria; figuras sacadas, en suma, de libros, y que por lo mismo, son aparecidos entre nosotros y no tienen más que la sombra de una vida que pasó. [...] El tiempo ha ido borrando de ellos la inmensa complejidad de pormenores que ofrece cada ser viviente, para dejar tan solo los rasgos principales y característicos, que aparecen con mayor relieve y pureza cuanto más aislados. Son comparables estas imágenes a las abstracciones cuyo contenido es tanto más escaso, cuanto más generales son ellas. El alejamiento temporal de nosotros, cuando se trata de épocas remotas, lleva consigo un alejamiento espiritual. El héroe oscuro de cualquier drama vulgar de la miseria o de otro cualquier género de infortunio, nos conmueve más que las grandes víctimas del Destino que vagan por las escenas de la tragedia clásica. En esta admiramos el arte, en aquellos dramas sentimos el contagio del dolor<sup>31</sup>.

Quando Colorado scrisse, le scene teatrali iniziavano ad alternare opere di tipo più tradizionale, i drammi storici di stampo romantico,

<sup>31</sup> EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Crónica literaria*, cit., p. 161.

spesso in versi, fortemente influenzati dai grandi drammaturghi del Siglo de Oro, a un teatro di contenuto più sociale e morale, più prossimo alle circostanze storiche, spesso con trame attuali, declinato sia nel “teatro de tesis” o “de ideas”, che nella “alta comedia”, la “comedia de salón”. Oltre a questo teatro “alto”, è il caso di ricordare l'importanza che stavano assumendo per la scena spagnola le opere brevi e più leggere, destinate a “teatros por horas”, il “género chico”, le *zarzuelas*, i *sainetes*<sup>32</sup>. Il pubblico, all'epoca ancora di massa, gli autori, gli attori e soprattutto gli impresari, interessati a fare incassi, stavano esprimendo la propria esigenza di modernità optando per un tipo di teatro più accattivante, più vicino alle problematiche o alla quotidianità di chi alla macchina del teatro contribuiva a dare vita, da una parte e dall'altra del sipario.

Probabilmente la *Francisca de Rímini* avrebbe potuto competere a livello qualitativo con le altre pièce teatrali dell'epoca: pur non essendo eccelsa dal punto di vista poetico, per quanto riguarda il valore drammatico, grazie alla struttura mutuata dal Pellico e alle accentuazioni proposte da Colorado avrebbe potuto forse anche andare in scena e incontrare il gusto di un pubblico non troppo esigente e addomesticato da tanti drammi neoromantici<sup>33</sup>. Ma probabilmente, come scrisse

**32** SERGE SALAÜN, *Teatralerías finiseculares*, in «Iberoamericana», 22, 71-72, 1998, pp. 171-189. Gómez de Baquero, nella critica citata, rammentava le opere di maggiore successo della stagione teatrale, tutte appartenenti al “género chico”: «Los éxitos teatrales de esta temporada (y al hablar de éxitos teatrales ya se entiende que son éxitos buenos y no malos) no han correspondido a los géneros principales, sino a un género democrático, como el llamado género chico, el cual, si se atiende a la aceptación que encuentra en el público y a la abundancia de sus producciones, es ahora, sin embargo, el más grande de nuestros géneros dramáticos. Positivamente no se ha estrenado ningún drama, ni alta comedia alguna que supere en su género a tres de las obritas cómico-líricas que se están representando en los teatros por horas: *El señor Joaquín*, de Romea; *La Revoltosa*, de Fernández Shaw y López Silva, y *El santo de la Isidra*, de Arniches, son lo mejor que en estos últimos meses se ha representado en los escenarios de Madrid [...]», EDUARDO GÓMEZ DE BAQUERO, *Crónica literaria*, cit., p. 154.

**33** Secondo il critico Zeda, la causa dell'insuccesso del teatro di Colorado dipendeva dall'eccessiva dimensione poetica dei suoi testi drammaturgici: «Era este escri-

Zeda, «vino tarde a la vida»<sup>34</sup>: Colorado concepì la sua tragedia troppo tardi, in un momento di forte transizione per la scena iberica, divisa tra un teatro di stampo romantico che stava ormai finendo definitivamente la sua fase vitale e un nuovo teatro che stava per imporsi con forza sui palcoscenici spagnoli, ma che ancora non c'era. Il trionfo, seppur effimero, di Echegaray e del suo *El gran Galeoto* aveva soddisfatto forse le curiosità del pubblico spagnolo a proposito dell'amore proibito di Paolo e Francesca e la tragedia di Colorado non ebbe mai l'opportunità di calpestare le tavole del palcoscenico, condannata così alla Giudecca delle opere teatrali: ardere per sempre, muta, nelle fiamme dell'oblio.

**Riassunto** Il saggio si concentra sulla *Francisca de Rímini (episodio dramático)*, tragedia in tre atti e in verso pubblicata nel 1897 da Vicente Colorado, un drammaturgo spagnolo della seconda metà dell'Ottocento, e sul debito che tale opera dimostra di avere con la *Francesca da Rimini* (1815) di Silvio Pellico, che nel 1857 venne messa in scena al Teatro de la Zarzuela di Madrid, tanto da sembrarne una riscrittura.

**Abstract** This essay focuses on the *Francisca de Rímini (episodio dramático)*, a tragedy in three acts and in verse published in 1897 by Vicente Colorado, a Spanish playwright of the second half of the nineteenth century, and on the debt that this work has with the *Francesca da Rimini* (1815) by Silvio Pellico, which in 1857 had been staged at the Teatro de la Zarzuela in Madrid, so much so that it looked like a rewrite.

---

tor un verdadero poeta dramático; quizás por esto, por ser ante todo poeta, sus dramas no tuvieron de las empresas, acostumbradas a ver en la escena triunfante el prosaísmo, la aceptación que merecían. Colorado escribió muchas comedias y todas en verso. Para él la prosa era la corrupción del teatro», ZEDA [Francisco Fernández Villegas], *Vicente Colorado*, cit., p. 4.

**34** *Ibidem.*