

L'AMERICANIZZAZIONE DI FRANCESCA DANTE A BROADWAY NEL XIX SECOLO

Parte III

di Carmela Puntillo

Inoltre, in questa semplice comunità, la vera base della società, il matrimonio, è sotto attacco perché è diventato degradato, “purgatorio dell’amore / senza un cielo al di là” un contratto con la “vecchia buona razza di donne” che “è declinato in una sorta di stupidità maschile” (Atto III, scena 1). Ma l’obbrobrio grande di Boker è riservato per gli ideali politici e le pratiche dell’America del XIX secolo. Qui Pepe è fatto per riflettere ironicamente la realtà politica del destino americano manifesto con la sua fede nella superiorità della sua visione e la certezza morale della sua posizione. Pepe si descrive (Atto III, scena 1) come “un politico, un uomo sbagliato di posto che ha una voglia matta di riformare il mondo” e che “il cielo ha preso per insegnare al prossimo”. E come l’America del XIX secolo Pepe è pieno di fervore politico (Atto III, scena 1). “Il rumore riguarda la terra e lascia che agiti / gli spiriti deboli delle moltitudini”. Così ben sviluppata è la critica civica di Boker che include anche un riferimento di passaggio a problemi politici contemporanei in Ungheria e la risposta dell’America. Perché l’Ungheria del tempo di Boker, come quella del tempo di Dante, era invischiata in un tumulto politico. La Repubblica ungherese, infatti, che era stata fondata nel 1848 con la rivolta degli ungheresi contro i loro padroni austriaci, fu portata a una fine veloce da un’invasione di truppe austriache, serbe e russe nel 1849. Molti politici degli Stati Uniti si riunirono per supportare la causa ungherese e chiesero una sospensione delle relazioni diplomatiche con l’Austria. Nel 1851, il leader della ribellione, Louis Kossuth, fu portato in America, ma un discorso che lui fece a Philadelphia che chiedeva la guerra si rivelò essere la sua rovina. Schiavisti, isolazionisti e patrioti, come i cattolici irlandesi, si unirono per screditarlo per la sua violazione delle leggi di ospitalità. Ma la situazione ungherese continuava ad agitare le coscienze dell’America e in “*Francesca*” Boker, a dispetto della prevalente apatia e intolleranza dell’America, si scatena contro la politica austriaca verso l’Ungheria. Ancora una volta, la frecciata viene da Pepe nella risposta alla domanda di Lanciotto a che cosa pensa “del fine dell’Imperatore verso l’Ungheria”. Pepe replica: “Un disegno molto imprudente perché l’Imperatore ha più bisogno di saggezza / che il folle più

povero di astuzia” (Atto III, scena 1). Poi, iniziando con una censura generale della società americana, Boker procede a un rimprovero politico dettagliato che mira agli ideali ed alle pratiche politiche americane. Se “*Francesca da Rimini*” è americana nella drammatizzazione e nei preconcetti culturali, è anche più così nel suo allestimento. Perché Boker attacca la sfera del lavoro, una caratteristica che doveva essere la rovina della serie di D’Annunzio dei grandi “*Tableaux vivants*” e fissa l’attenzione, invece, sulla caratterizzazione, specialmente la motivazione psicologica e i dettagli realistici del dramma pratico. Perché, sebbene Lanciotto sia il centro drammatico dell’attenzione, gli altri personaggi non sono per niente affatto ridotti a “meri pastiches”. Infatti, Boker ha creato quattro personaggi principali forti e ben sviluppati, Lanciotto, Francesca, Paolo e Pepe. È la loro interazione che fa o demolisce il lavoro. “*Francesca d Rimini*” di Boker, perciò, rappresenta un punto di svolta nella rappresentazione americana e nella storia della recitazione. Non sarebbe rimasto più a lungo nella testa di un personaggio interprete un successo o un insuccesso del lavoro come in tutte le altre versioni del racconto di Francesca, ma avrebbe richiesto i talenti di insieme dell’intero cast. Inoltre, avrebbe richiesto anche un’attenzione minuziosamente accurata pagata ai suoi molti drammatici dettagli che chiedevano una rappresentazione realistica. In questa preoccupazione per realismo e naturalismo Boker stette all’avanguardia dei suoi tempi teatrali. Poiché viveva in un’era in cui i melodrammi convenzionali e triti, come “*Metamora*” di John A. Stone (1829) e “*Il gladiatore*” di Robert Montgomery Bird (1831) stavano gradualmente dando il via a commedie e tragedie più realistiche come “*The Banker’s Daughter*” di Bronson Howard (1878) e “*Margaret Fleming*” di James Herne (1890). Boker predica il realismo del teatro americano che segna la prima decade del XX secolo. Questo realismo era in evidenza per primo in Europa dalla metà del XIX secolo. Il dramma ora stava passando per ispirazione alla scienza, specialmente il concetto darwiniano di eredità e ambiente e ora cercava, nelle parole del drammaturgo francese Jean Jullien, di presentare una “parte di vita e fare la rappresentazione con arte”. L’idealismo romantico così stava dando il via alla rappresentazione realistica. I nuovi temi, tutti centrati sulla materia della vita quotidiana, ora emergevano, come la lotta dell’individuale per superare il fato, la fragilità dello spirito umano e le complessità crescenti dell’ambiente urbano. Questa tendenza è rappresentata al meglio dalle tragedie di Ibsen, che iniziarono con “*Casa di bambola*” del 1879. Ma i drammaturghi americani erano anche influenzati da questi sviluppi e stavano sviluppando lentamente veicoli teatrali più realistici. Il teatro americano, infatti, dal 1870 al 1890, rappresenta un periodo di fermento che celebra simultaneamente il romantico e il melodrammatico e presagisce il realismo emergente recentemente. Inoltre, Boker stesso rappresenta al meglio questo periodo, essendo parte della tradizione romantica americana e anche restando a parte da essa. Perché lui ha disdegnato temi romantici ed eroici dell’idealismo nazionale e ha modellato tragedie che sono centrate sulle crisi umane e tragiche della personalità. Per lui la chiave della produzione drammatica posa su una storia eccitante supportata da forti caratterizzazioni, non nell’innestare un ideale romantico nella

letteratura. Pertanto, si è focalizzato sui problemi psicologici e spirituali e ha prodotto drammi di serietà e responsabilità sociale in forte contrasto con i melodrammi romantici dei suoi tempi. Lui anche, come vedremo ora, ha dedicato considerevole energia per assicurare che i suoi drammi fossero messi in scena realisticamente in tutti i dettagli pertinenti alla loro rappresentazione pratica. È interessante notare che la produzione del 1855 della “*Francesca da Rimini*” di Boker, sebbene raccogliesse riviste di prim’ordine, non godeva di grande attrazione popolare, essendo limitata a rappresentazioni di otto notti a New York e quattro a Philadelphia. Questo era dovuto, senza dubbio, all’attore-guida E. L. Davenport, la cui interpretazione come Lanciotto il critico americano del dramma, William Winter, descrisse come: “senza fantasia, meccanica e melodrammatica” e il cui adattamento di rappresentazione del lavoro ha trascurato interamente la dinamica interattiva dei personaggi di Boker e il tipo di realismo drammatico che Boker aveva inteso. Sarebbero passati ventisette anni prima che “*Francesca*” avrebbe trovato il tipo di attenzione per la caratterizzazione e la rappresentazione pratica che è meritato. Non è noto che cosa per prima tracciò il grande attore americano, Lawrence Barrett per Francesca in generale ed il ruolo di Lanciotto in particolare, ma William Winter certamente incoraggiò il coinvolgimento di Barrett e dal 1882 Barrett ebbe una copia del lavoro che tagliò e preparò per la rappresentazione. A quest’epoca Barrett aveva 59 anni ed era deluso senza speranza, avendo quasi abbandonato una carriera letteraria. A dire il vero, erano intervenuti eventi esterni, una lunga causa che era portata contro suo padre dopo la morte di quest’ultimo nel 1858 e che comportò un rapporto fraudolento coinvolgendolo incessantemente fino a che fu decisa in favore di Boker nel 1873; la guerra anche richiese i suoi servizi e lui servì non solamente come segretario della “Lega dell’Unione”, un’associazione propagandistica leale alla causa del Nord, dal 1862 al 1871, ma scrisse anche molti poemi patriottici che pubblicò nel 1864 come “*Poems of the War*” Il servizio al suo paese allora lo consumò e servì come Ministro, prima in Turchia e poi in Russia dal 1871 al 1878. Ma Boker era anche un uomo di lettere avvilito, avendo visto purtroppo i suoi lavori trascurati e avendo da essi ricavato un piccolo guadagno finanziario o un riconoscimento letterario. L’interesse di Barrett, infatti, provocò la seguente triste riflessione di Boker del 1882: “Perché io non ricevevo questo incoraggiamento anni fa? Allora io avrei potuto fare qualcosa”. Ma sebbene Boker lamentasse la sua scarsità di successo letterario, fu conquistato dall’iniziativa di Barrett e assunse un ruolo molto attivo nella nuova rappresentazione di “*Francesca*” del 1882. La base di questo ruolo è l’attenzione di Boker per la rappresentazione e caratterizzazione realistica. Perché tra le carte di Boker conservate nella biblioteca dell’Università di Princeton, è una copia del testo della rappresentazione di Barrett che contiene molte delle note che il drammaturgo scrisse prima del revival di “*Francesca*” del 1882. Come indica lo scritto, a Barrett è dovuta una versione ridotta del lavoro da 2800 righe o meno di 1500. L’Atto primo e il secondo sono limitati a una scena ciascuno, la scena iniziale del III Atto è omessa del tutto e la scena finale del lavoro, che è fatta atto VI, è collocata nella camera di Francesca piuttosto che nel giardino.

Inoltre, Barrett elimina i personaggi minori Guido e Ritta e conserva la tragedia finale per Lanciotto che si pugnala dopo l'uccisione di Paolo e Francesca, sebbene nessun atto del genere fosse parte del lavoro originale. Ma, come le note di Boker indicano, lui solo è responsabile del senso accresciuto di realismo, nella rappresentazione sia del personaggio che di altri dettagli che aiutarono a rendere il revival del 1882 come un successo. Come Claude R. Flory ha dimostrato, molte di queste 13 note si accordano con le attitudini e le relazioni dei principali personaggi del lavoro. La maggioranza concerne Lanciotto. Una simile accompagna l'apparizione di Lanciotto all'arrivo di Guido e del suo "entourage" di Ravenna a Rimini. Quando Guido si lamenta che non vede suo genero, Lanciotto fa un movimento in avanti ed esclama: "Sono qui, Signore". La nota di Boker è illuminante: "L'entrata di Lanciotto dovrebbe essere molto toccante. Quando lui dice "Sono qui, Signore" ognuno dovrebbe fissarlo rendendolo il centro di tutte le cose". Una nota simile accorda con l'incontro iniziale fra Lanciotto e Francesca. Lui, confessando che condivide il suo imbarazzo, è preso alla sprovvista quando lei lo nega. La nota di Boker legge: "Anche questo orrore di Lanciotto non deve essere espresso apertamente. Deve sembrare piuttosto come un imbarazzo iniziale alla sua nuova situazione. Inoltre, sarebbe anche facilmente convinto del suo sguardo per lui e quello che segue sembrerebbe essere stupido in lui e innaturale nei fatti. Ma l'apice della preoccupazione di Boker per un più grande realismo nella descrizione del personaggio concerne la rappresentazione di Barrett della scena del salottino climatico tra Paolo e Francesca all'inizio del VI atto. Là gli amanti hanno consumato il loro amore e discutono se dovrebbero rientrare. In questa scena Paolo si è alzato ed è andato alla finestra a destra del palco, mentre Francesca sta vicino al letto al centro. La reazione di Boker è inequivocabile: "Perché [Paolo] è alla finestra? Perché queste due persone non stanno parlando su questa questione vitale faccia a faccia, come gli esseri umani? Quando ho visto questa scena Paolo e Francesca stavano giungendo sul palcoscenico come se non conoscessero la presenza l'uno dell'altra. Questa scena dovrebbe essere fatta più strettamente e direttamente in tutta onestà. Quando io li ho visti, non curavo tanto quello che diveniva di ognuno i loro, né come spesso essi erano uccisi". L'interesse di Boker per il grandissimo realismo, tuttavia, non era limitato alla descrizione del personaggio, ma era esteso a molti degli altri dettagli della rappresentazione.

Così, stando alle prove di Barrett e costernati della qualità delle campane di matrimonio che accompagna il matrimonio tra Francesca e Lanciotto, Boker ha dichiarato a Barrett: "In qualsiasi momento le senta, queste campane di matrimonio sono state miserabili, un mero tintinnio di molte campane. Non puoi prendere qualcosa di meglio? Qualcosa più come campane di chiesa?". In maniera simile, quando il capitano interrompe la scena seguente il matrimonio e suona l'allarme all'avvicinarsi dei ghibellini, Boker rimprovera Barrett: "Non hai mai fatto chiasso sufficiente su questo allarme. Ci dovrebbero essere urla, il suono di trombe che chiamano alle armi, il suono di campane a martello, il battito dei tamburi, il rombo delle carrozze, il vagolare dei cavalli e ogni cosa per indicare un allarme militare

improvviso. I suoni dovrebbero rimanere a distanza prima di ricominciare a parlare”. Così in questi e in molti altri dettagli Boker mostra una sensibilità teatrale molto sviluppata per le esigenze di una rappresentazione pratica di Francesca. Sfortunatamente, non abbiamo la reazione di Barrett alle note di Boker, ma sappiamo da considerazioni di prima mano di Otis Skinner che interpretò la parte di Paolo che le prove furono tempestose. Ma da questa associazione tumultuosa fra due grandi uomini del teatro americano del diciannovesimo secolo ci risultò una produzione che non solamente fece giustizia alle concezioni teatrali di Barrett e di Boker ma che anche vinse le riviste critiche brillanti ed era estremamente popolare con gli spettatori che andavano a teatro. Il New York Times (28 agosto 1883) disse del lavoro combinato di Boker-Barrett che “è indubabilmente un lavoro di molta forza e bellezza; è più conciso, pittoresco e teatrale, ed è stato sapientemente aderente alla rappresentazione. Come è presentato, ha un’azione diretta, nervosa, personaggi finemente contrastati, incidenti che colpiscono ed entusiasmano, qualcosa di meglio che un merito letterario comune. Lavori ben scritti sono rari al giorno d’oggi, lavori ben scritti che abbiano una costruzione e una qualità drammatica genuina, non c’è bisogno di dirlo, ancora più rari. Mr Boker ha, a un grado piuttosto cospicuo, l’occhio e l’istinto drammatico”. E non solamente i critici risposero favorevolmente. Il lavoro dimostra di essere un urto fuggitivo con il pubblico americano. Infatti, le numerose rappresentazioni estese del lavoro nella decade dopo il 1882 porteranno a Boker i soli sostanziali profitti della sua carriera letteraria, poiché i compensi durante questo periodo ammontarono a 200 dollari per settimana. Per primo Barrett interpretò il ruolo di Lanciotto a Philadelphia nel 1882 e, dopo aver preso il lavoro in tour, lo presentò per una rappresentazione di molti mesi a New York nel 1883. Da questo tempo fino alla sua morte nel 1891 Barrett fece di questa rappresentazione una parte continua del suo repertorio. E attraverso la sua potente interpretazione di Lanciotto Barrett realizzò una delle sue più grandi parti, una parte che cattura la condizione patetica dell’animo dello storpio deformato, di cui gli scoppi torturati, specialmente la linea lamentosa “Io non posso (guarda) – fratello – Dio mi ha incurvato”, diviene indimenticabile e “agitò i sentimenti del suo pubblico con una forza come quella di un vortice” (Winter 321). La storia della Francesca americana, tuttavia, non finisce con Barrett. Per tutti gli anni ‘90 dell’Ottocento ci furono vari minori e non importanti revivals del lavoro. Poi, nel 1901, Otis Skinner assunse il ruolo di Lanciotto e, ancora una volta, la parte provò di essere enormemente di successo recitando per numerose rappresentazioni estese in molte città americane durante la stagione 1901-1902. Inoltre, la Francesca americana è anche collegata alla nascita ed alla crescita dell’industria del film muto americana. Nel 1908 la compagnia americana Vitagraph incluse tra i suoi “film di qualità” l’uscita di “*Francesca da Rimini*”, un film che mostra una congruenza con la versione di Boker / Barrett della commedia: il giullare è conservato e rinominato Beppe, i disegni della scena sono simili, c’è un’attitudine drammatica simile verso Lanciotto e la linea della storia è quasi identica. Il film consiste di quindici scatti e segue la storia di Francesca e Paolo, dalla ricezione della proposta di matrimonio di Lanciotto

attraverso la sua partenza per la guerra, l'infedeltà degli amanti, il loro tradimento da parte del giullare Beppe e la loro uccisione per mano di Lanciotto che conclude col pugnalarlo se stesso. I costumi sono elaborati e l'azione è interpretata contro set teatrali dipinti e collocazioni all'esterno, ambedue tipiche delle tecniche di film del tempo. Il film fu un successo enorme e aiutò a realizzare la reputazione della Vitagraph come una delle più importanti compagnie del pre-Hollywood. Anni più tardi, nella decade del suo declino, il cinema muto produsse un'ulteriore versione del racconto di Francesca, questa volta un film a lungometraggio, "Drums of love" (1928) diretto nientemeno che da un genio di Hollywood, David Work Griffith. Lui traspose il racconto nel Sud-America e situa la storia nella casa aristocratica dei De Alvias, il duca Don Cathos e il suo fratello più giovane il Conte Leonardo. Il resto dei dettagli è standard: il matrimonio di una bella principessa con il fratello più vecchio deforme, il suo amore adulterino per il fratello di suo marito, la scoperta dell'amore e l'uccisione degli amanti. Il film è innovativo perché offre due distinte fini, una appena descritta ed un'altra in cui Cathos è ucciso dal giullare e muore perdonando gli amanti. Il film porta anche tutti i classici segni distintivi del genio di Griffith: scatti panoramici di battaglie, camere montate su carrelli, primi piani estremi, illuminazione alla Rembrandt; questi e molti altri tocchi affermano la condizione di Griffith come il padre della tecnica del film. "Drums of love" di Griffith non è solamente un film muto unico, ma anche l'ultimo tentativo cinematografico di recuperare la storia di Francesca lungo le linee stabilite da Boker. Le molte versioni del film della storia di Francesca sono poco debitorie al trattamento che Boker faceva di quella e recuperano invece differenti elementi della lunga e ricca tradizione che è cresciuta nei secoli intorno ai condannati di Dante, amanti sfortunati. Sia nella rappresentazione, dunque, sia nel film, Francesca è stata trasformata in un'icona americana. Di importanza centrale per questa operazione culturale sono Dante e Boker. Perché la breve descrizione di Dante serve per consentire il terreno di semina per tutti i seguenti trattamenti del tema di Francesca, quello di Boker incluso.

E il testo di Boker, che discendeva letterariamente da quello del suo maestro italiano, non solamente americanizza Francesca, ma anche crea una tragedia che non è un idillio di amore colpevole ma la tragedia di un'anima solitaria che si agita per un momento in estasi quando si crede amata, solamente per cadere in una disperazione più profonda quando si ritrova tradita (Wood Krutch 463). Dante e Boker così si sono succeduti nel darci due delle versioni più significative della storia della letteratura mondiale. Inoltre, ambedue le versioni mostrano i geni creativi dei loro autori, ambedue raggiungono lo stato e la dignità di arte elevata, la Commedia di Dante guidata escatologicamente con la sua celebrazione di condanna dell'amore appassionato che si eleva alle altezze più grandi di poesia lirica e la Francesca di Boker drammaticamente umana con il suo racconto tragico dell'essere paralizzato emarginato, secondo Edward Sculley Bradley, la più grande tragedia romantica americana e una delle più grandi tragedie poetiche della lingua.