UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Facoltà di Studi Umanistici

Corso di Laurea Triennale in Lettere

FRANCESCA DA RIMINI NELLA MUSICA DEL XIX SECOLO

Relatore:

Chiar.ma Prof.ssa Giuliana NUVOLI

Elaborato Finale di:

Sofia SAGGESE

Matr. n. 832778

Anno Accademico 2015/2016

INDICE pag. 1

INTRODUZIONE pag. 2

I. FRANCESCA DA RIMINI: DA ADULTERA A EROINA. pag. 4

1.1. L'evoluzione della figura di Francesca nella letteratura.

1.2. L'evoluzione della figura di Francesca nelle arti figurative.

1.3. L'evoluzione della figura di Francesca nella musica.

II. FRANCESCA DA RIMINI ATTRAVERSO I VERSI DI D'ANNUNZIO. pag. 20

2.1. Analisi letteraria: la tragedia e il libretto.

2.2. Il commiato del poeta.

III. I VERSI DI D'ANNUNZIO TRASFORMATI IN MUSICA DA RICCARDO ZANDONAI. pag. 41

3.1. Gestazione dell'opera di Zandonai.

3.2. Analisi dell'opera.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA. pag. 57

INTRODUZIONE

Il progetto di questo elaborato nasce dal desiderio di analizzare quanto la figura di Francesca da Rimini, una delle figure più belle di tutto il panorama letterario, sia stata musicata e quali aspetti del personaggio dantesco siano stati prediletti nella produzione musicale fra Ottocento e primo Novecento.

Nel primo capitolo si analizzerà lo sviluppo della figura dell'eroina partendo dalla letteratura, passando alle arti figurative e giungendo infine alla musica.

Dante presenta la figura di una donna forte che parla al fianco del compagno Paolo mentre questi viene descritto come incapace di pronunciarsi dal dolore. Con Boccaccio inizieranno a nascere altre letture: infatti, se questi esalta la sua figura, molti dei suoi contemporanei la condannano dipingendola come una meretrice e una tentatrice. Si dovrà attendere Torquato Tasso, ma soprattutto Rossetti affinché Francesca riacquisisca la potenza che aveva con Dante.

Per quanto concerne, invece, le arti figurative, abbiamo testimonianze dal 1300. La figura di Francesca si evolve: da semplice personaggio secondario come in Priamo dalla Quercia, diventa sempre più protagonista passando prima dal ruolo di affabulatrice, poi a eroina indiscussa con Gustave Dorè.

Nella musica non ci sono testimonianze così antiche come nelle arti figurative, quelle più vicine a Dante, inoltre, non vedono Francesca come protagonista, ma viene inserita in un panorama più ampio in quanto questi componimenti trattano la Divina Commedia in modo generale. Dal 1500 al 1800, invece, abbiamo un grande silenzio musicale, che verrà rotto solamente con la ripresa della figura di Dante, accantonata durante questi secoli. Ed è proprio di questo secolo il primo grande componimento che vede Francesca protagonista: *Francesca da Rimini* di Saverio Mercadante, 1831. Il libretto porta la firma di Felice Romani che si rifà alla tragedia di Silvio Pellico. Francesca viene dipinta in tutta la sua purezza, a tal punto che questa non si sente pronta per il matrimonio in quanto era intenzionata a prendere i voti. Interessante notare la figura del padre, una figura molto dolce che cerca di fare il possibile per salvare la figlia dalla morte.

Procedendo negli anni successivi, un altro grande musicista italiano si appassiona al personaggio di Francesca, pur non componendo un'intera opera dedicata a questa: Gioachino Rossini. Questi compone un Recitativo Ritmato sui versi danteschi dal

titolo *Farò come colui che piange e tace* e nell'opera *Otello,* travestendola come canzonetta popolare, fa cantare ad un gondoliere dietro il sipario altri versi danteschi, sempre di Francesca: << Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria>>.

La fortuna di Francesca ormai ha spiccato il volo, toccando l'anima anche di musicisti stranieri come Petr Tchaikovskij e Sergej Rachmaninov. Il primo compone una fantasia sinfonica, la sua opera 23, *Francesca da Rimini,* il secondo un'intera opera in russo, rappresentata al teatro Bolsoj di Mosca nel 1906.

Il secondo capitolo si propone di analizzare la tragedia di Gabriele D'Annunzio *Francesca da Rimini,* confrontandola con il libretto scritto per l'opera di Zandonai. Dopo una breve introduzione che tratta la messa in scena della tragedia e del lavoro compiuto da Tito Ricordi, che si occupò della riduzione a libretto di questa stessa, si passa ad un'analisi più precisa dell'opera, atto per atto. Da sottolineare sono gli elementi wagneriani, presenti soprattutto nei riferimenti alla storia di Tristano e Isotta, l'elemento dell'inganno introdotto dalla figura del fratello di Francesca, l'elemento della guerra contrapposto a quello amoroso, l'importanza della figura del fratello più piccolo, Malatestino, e la figura più complessa di quanto non sia mai stata di Gianciotto. Si analizzeranno, inoltre, alcune diversità tra la tragedia e il libretto e si farà una riflessione sul commiato del poeta posto alla fine della tragedia, concentrandosi sulla definizione della suddetta come “poema di sangue e di lussuria” e “poema di sogni e di delitti”.

Il terzo capitolo, infine, si propone di analizzare l'opera di Zandonai, *Francesca da Rimini*, dal punto di vista musicale. Si tratterà della gestazione di quest'opera e dei rapporti tra il compositore e il poeta D'Annunzio, a cui si rivolse per il libretto solo in seconda scelta. Ci si soffermerà sulle scelte musicali di Zandonai, sulle sue influenze e sulla decisione di dare, attraverso la musica, uno spaccato psicologico ai personaggi. Infine si analizzerà atto per atto l'opera da un punto di vista musicale, concentrandosi sui temi ricorrenti che caratterizzano i diversi personaggi e accompagnano i sentimenti messi in scena.

CAPITOLO I

FRANCESCA DA RIMINI: DA ADULTERA A EROINA.

La storia d'amore di Francesca da Rimini e Paolo Malatesta ha sicuramente creato grande scalpore fin da subito, ma ha provocato - al tempo stesso - un grande interesse in quanto capace di dare vita a forti emozioni: un amore adultero che i più hanno sempre assolto perché un amore puro, totale, nato da un inganno, il che lo ha reso ancora più alto. La figura di Francesca ha sicuramente subìto un cambiamento durante i secoli, passando dall'essere puntata come peccatrice e arrivando a essere considerata eroina romantica.

1.1 L'evoluzione della figura di Francesca nella letteratura.

Non possiamo essere certi del giudizio che Dante poteva avere su questa donna, sicuramente la considera una peccatrice in quanto la colloca nell'Inferno. Eppure il modo in cui l'autore-attore si pone nei confronti della donna è di grande rispetto e comprensione. Nel V canto dell'Inferno, al verso 116-117, afferma che i suoi <<martiri a lagrimar mi fanno tristo e pio>> e chiede a Francesca di raccontare la sua storia. Interessante il fatto che Dante faccia parlare Francesca, Paolo rimane silenzioso, ancorato alla sua donna, con uno sguardo pieno di dolore. Da questa immagine comunque traspare la visione che l'autore ha di Francesca: mettere in primo piano una donna, una peccatrice, una Eva che verosimilmente, secondo la mentalità dell'epoca, sarebbe stata additata come autrice della corruzione dell'animo puro del cavaliere Paolo, significa dare un'immagine molto innovativa: l'immagine di una donna capace di amare, ma anche di sostenere il suo compagno. Inoltre la conversazione tra i due amanti e Dante e Virgilio si conclude con una scena di grande pathos: lo svenimento di Dante. L'emozione è così forte, l'amore è così puro, la sofferenza così umana che Dante non ha parole, solo il suo corpo è in grado di esprimere il proprio sentimento. Per cui, nonostante non ci siano dichiarazioni esplicite dell'autore e nonostante questo rispetti le regole morali della sua epoca punendo i due amanti con la dannazione eterna, riesce comunque a porre un forte accento sulla figura della donna, lasciando spazio ad un grande spiraglio di modernità.

Con Boccaccio si aprono disquisizioni su Francesca: egli la salva, aggiungendo particolari romantici alla vicenda (per esempio il fatto che i due amanti vengano seppelliti insieme), invece molti si scagliano contro questa figura. C'è chi la compara ad una meretrice (Benvenuto da Imola), chi considera l'episodio una semplice "novelletta" (Buti), chi addirittura "la condanna senza remissione" come afferma

Landino, non considerando Francesca una “donna gentile”, quindi non in grado di amare. [1]

Nel XVI secolo c'è una continuità di assoluzione e condanna, ma è interessante segnalare il commento di Torquato Tasso che sottolinea la compassione che muove il lettore: <<Nota che i peccati d’amore benché gravissimi, non solo trovano compassione tale, che è atta a far tramortire>>.

Dopo secoli di silenzio nel XIX secolo, con Gabriele Rossetti, finalmente Francesca acquisisce una forza che prima non aveva. È un personaggio travolgente perché lei stessa è stata travolta dall'amore e dalla passione amorosa. Rossetti pone al centro della forza di Francesca l'amore, affermando che senza amore non può esserci vita. Diventa eroina romantica perché incarna tutte le qualità romantiche: pietà, commozione, rimorsi, consolazione e desiderio. [2]

2.2. L’evoluzione della figura di Francesca nelle arti figurative.

La figura di Francesca, dunque, si evolve nel tempo, ma non solo nella letteratura, anche nelle arti figurative e nella musica. Sicuramente tra le ultime due, le arti figurative sono espressioni utilizzate maggiormente e fin dai secoli più prossimi a Dante. Testimonianze di Francesca nell'arte, infatti, sono presenti dal 1300, mentre non sono presenti testimonianze musicali così antiche.

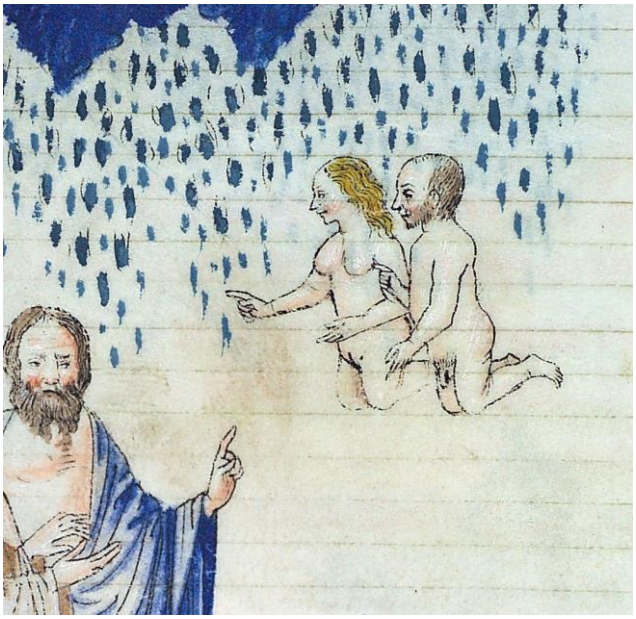
Analizzando le arti figurative, si noti come dal Trecento fino al XV secolo, le rappresentazioni della vicenda siano molteplici, ma standardizzate: la rappresentazione è essenzialmente divisa in due, da una parte viene inserita la coppia Dante-Virgilio intenti all'ascolto, dall'altra Paolo-Francesca intenti al racconto. Inoltre i due peccatori sono quasi sempre rappresentati nella loro nudità (probabilmente a rimarcare il peccato), con una Francesca affabulatrice ed un Paolo silenzioso, ridotto al suo ruolo passivo, in linea con l'immagine tramandataci da Dante nel V canto. Quindi in questi secoli il protagonista indiscusso della storia rimane Dante, Francesca occupa un posto sicuramente importante, ma non ancora centrale, veste infatti il ruolo di narratrice, non di eroina capace di sacrificare la sua vita per il suo amore. [3]

---

[1] G. Nuvoli, *Francesca da Rimini e la sua rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica,* in Italianistica, Pisa 2009, P. 373.

[2] *Ibidem.*

[3] Ivi, p. 366



Codice Gradenigo, XIV secolo, *Dante e Virgilio incontrano Paolo e Francesca*, particolare, Biblioteca Gambalughiana, Rimini. (Dal sito danteeilcinema.com)

Priamo della Quercia, 1400 ca.-1467, *illustrazione del canto V*, Yates Thompson MS 36, British Museum, Londra, UK. (dal sito danteeilcinema.com)

Giovanni Stradano o Jan Van der Straet, 1525-1605, *Canto V*, 1587, Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Italia. (Dal sito danteeilcinema.com)

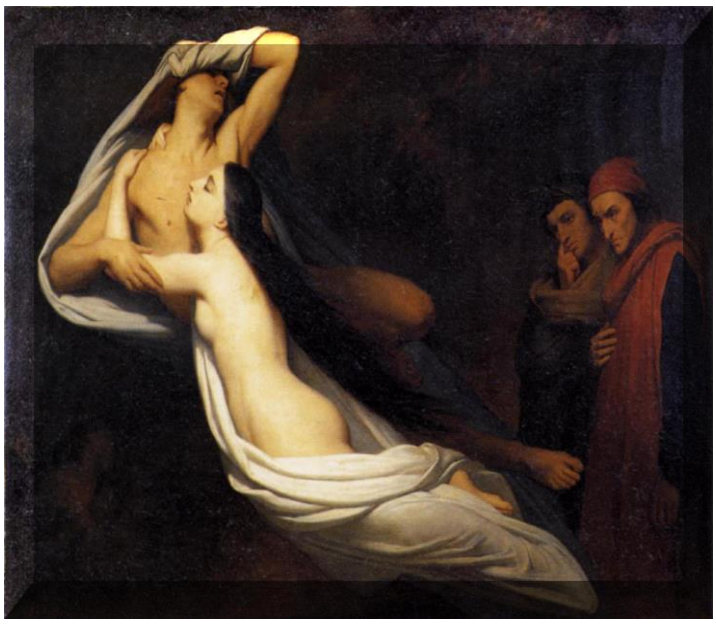
La situazione cambia nel XVIII secolo. Nascono due modi diversi di rappresentare la vicenda: da un lato si predilige il momento topico dell'adulterio, il bacio dei due amanti. Così nasce il quadro di Joahnn Heinrich Fussli che mette in scena il momento del bacio sorpreso da Gianciotto e ugualmente quello di Marie-Philippe Coupin de la Couperie. Dall'altro rimane ancora la volontà di rappresentare il momento dell'incontro tra Dante e i due amanti, come per esempio nel quadro di Joseph Anton Konch e in quello di Vitale Sala. Pur riprendendo un aspetto antico, la visione è molto più innovativa: per prima cosa la rappresentazione è quasi circolare, non c'è più una netta divisione tra le due coppie. In secondo luogo è interessante notare la luce con la quale vengono illuminati i due amanti, diversificandoli da Dante. Infatti il poeta, pur rimanendo in entrambe le rappresentazioni al centro del quadro, è quasi oscurato dai due amanti che sono posti sopra di lui, illuminati da una luce particolarmente forte. [4]

[4] *Ibidem.*

Johann Heinrich Fussli, 1741-1825, Paolo Malatesta e Francesca da Polenta sorpresi da Gianciotto Malatesta, 1786, Zurigo, Kunsthaus. (Dal sito danteeilcinema.com)

Vitale Sala, 1803-1835, *Dante incontra Paolo e Francesca*, 1823, Milano, Pinacoteca di Brera, Olio su tela. (Dal sito danteeilcinema.com)

Francesca esce dal suo ruolo di semplice narratrice e diventa uno dei volti dell'eroismo romantico grazie ad autori che vedono in lei una "passione distruttiva" tale da renderla eroina, nonché portavoce del movimento romantico. Quattro sono gli autori che, attraverso le loro opere, hanno dato vita a questo cambiamento della sua immagine: Ary Scheffer, Giuseppe Frascheri, Gustave Dorè e Ludwig Hofman-Zeitz. Ary Scheffer (1835) si mantiene abbastanza tradizionale nella composizione del quadro, infatti pone in scena tutte e quattro le figure principali (la coppia Francesca-Paolo da un lato, Dante-Virgilio dall'altra). L'innovazione sta nel fatto che i due amanti siano posti al centro dell'immagine. Il corpo bianco di Francesca raccoglie il massimo della luce, è aggrappata a Paolo, in un gesto che indica possesso, ma allo stesso tempo è un gesto imperioso. Traspare l'immagine di una donna che, come già aveva disegnato Dante attraverso le parole, è capace di sorreggere il suo compagno. Infatti, pur essendo Paolo quello che tra i due sostiene fisicamente il proprio corpo e quello della donna, egli ha il braccio piegato sul volto, in un gesto di disperazione molto più profonda rispetto a Francesca, che ha un viso più rilassato. Da notare che la coppia Dante-Virgilio è posta sulla destra in penombra nell'atto di osservare. Non ci sono parole, solo gesti e sguardi. [5]



Ary Scheffer, 1795-1858, *Francesca e Paolo davanti a Dante e Virgilio*, 1835, Londra, Wallace Collection. (Dal sito danteeilcinema.com)

[5]Ivi, P. 367.

Giuseppe Frascheri (1846) riprende l'immagine di Scheffer: c'è infatti la presenza di entrambe le coppie, i due amanti sono posti al centro del quadro, abbracciati. Il corpo nudo di Francesca sprigiona una luce così potente da riuscire ad illuminare anche Paolo, lasciando però il resto in penombra. Nonostante anche in Frascheri sia Paolo a trasportare il corpo di Francesca, nel suo volto traspare la stessa disperazione che aveva messo in scena Scheffer, infatti il braccio copre parte del volto. [6]

Giuseppe Frascheri, 1809-1886, *Francesca da Rimini*, Olio su tela, Genova, Galleria d'Arte Moderna. (Dal sito danteeilcinema.com)

Gustave Dorè (1861-1862), celebre illustratore della Divina Commedia, recupera una verticalizzazione antica che si era persa nel tempo: Francesca stringe il collo di Paolo ed egli la guarda intensamente. Dorè, però, è in grado di caricare l'immagine di grande drammaticità, aggiungendo il particolare realistico della ferita mortale sul petto di Francesca. [7]

[6] *Ibidem.*
[7] *Ibidem.*

Gustave Dorè, 1832- 1883, *Paolo e Francesca*, 1861, incisione su legno, dalle illustrazioni per l'edizione Hachette. (Dal sito danteeilcinema.com)

Infine Ludwig Hofmann-Zeitz (1876) replica le linee di Dorè aggiungendo il particolare del bacio eterno riuscendo così a toccare vertici di sentimentalismo che non erano ancora stati ancora toccati.

Ludwig Hofmann-Zeit, *Paolo e Francesca* (Dal sito danteeilcinema.com)

Prendendo in esame questi quattro artisti è possibile osservare come con il passare del tempo e con l'avvicinarsi della fine del secolo, la figura di Dante lentamente scompaia. Con Scheffer la figura di Francesca già assume il ruolo di protagonista indiscussa, ma la presenza di Dante, pur rimanendo in penombra per dare spazio alla donna, è ancora sentita e necessaria. Con Dorè e Hofman-Zeit la figura di Dante scompare del tutto, lasciando spazio alla storia d'amore fatta di sguardi e avendo come protagonista una Francesca del tutto nuova e romantica.

1.3. L'evoluzione di Francesca nella musica.

Per quanto riguarda la musica, sono molto rari i componimenti nei secoli appena successivi alla morte di Dante, anche se vedono come autori musicisti illustri dell'epoca. La figura di Francesca, però, non viene affrontata direttamente, gli autori trattano tematiche dantesche generali e le opere sono per lo più madrigali. Dopo il 1500 abbiamo pressoché silenzio assoluto fino al 1800. Questo è il secolo della riscoperta dantesca, che vede infatti la sua apoteosi nel sesto centenario della nascita di Dante, 1865. [8]

Il primo grande componimento che mette in scena la figura di Francesca, componimento che diventerà uno dei più amati in questo secolo segnato dal romanticismo e dall'amore rivoluzionario, è quello di Saverio Mercadante. La storia della sua *Francesca da Rimini,* 1831, è una storia tormentata, determinata da un destino avverso. Infatti la prima esecuzione assoluta possiamo datarla nel luglio 2016 a Martina Franca (Taranto) eseguita dall'Orchestra Internazionale d'Italia, diretta dal maestro Fabio Luisi.[9]

Da considerare, dunque, l'opera più sfortunata della lirica, pur essendo una delle opere che più era stata ambita dai teatri del tempo. Nonostante questo, infatti è sempre stata cancellata a pochi giorni dal debutto.[10]

L'opera si presenta divisa in due atti. Il libretto porta la firma di Felice Romani che si rifà alla tragedia di Silvio Pellico, composta tra il 1813 e il 1815. Questa tragedia ebbe da subito un grande successo, probabilmente grazie anche ad accenni di elementi estranei a Dante, ma propri del secolo del tragediografo, come la patria, il

[8]Marco Ghiglione, *Paolo, Francesca, Dante e la Musica: il V canto della Divina Commedia rivestito dalle note di tanti compositori* in New Megazine, anno X, numero quattro, 2009

[9]GB Opera Magazine, *Martina Franca, quarantaduesimo Festival della Valle d'Itria: "Francesca da Rimini" di Mercadante.*

[10]Giuseppe Manini, *L'opera più sfortunata, Francesca da Rimini: 185 anni per il debutto,* Corriere della Sera, 28 Luglio 2016.

romanticismo e il patriottismo. La figura di Francesca viene presa come archetipo della poesia romantica, in quanto incarna il binomio virtù-sfortuna ed è interessante inoltre notare come l'autore sottolinei morbidamente il motivo della tentazione e della lotta contro le insidie del peccato.[11]

Il libretto di Felice Romani porta alcuni tagli rispetto alla tragedia di riferimento, ma molto lievi. Interessante notare come non vi sia sinfonia, ma dopo una breve introduzione è il coro che entra subito in scena, insieme a Guido, signore di Ravenna e padre di Francesca. Nel primo atto, dunque, si racconta del ritorno di Lancillotto (chiamato così, non dunque Gianciotto) a Rimini in compagnia di Guido, il quale ha concesso al cavaliere di sposare sua figlia per segnare la pace fra le due città. Fin dalle prime battute, sebbene non presenti in scena, i due amanti vengono nominati: Lancillotto, infatti, vorrebbe che la moglie presenziasse al torneo, ricordando, insieme al padre dell'amata, quando a Ravenna era proprio lei a premiare il vincitore, che in quel caso era Paolo, che ora questa ha in odio per averle ucciso un fratello. Quindi dalle prime battute vengono introdotti i due amanti che però si trovano in una situazione che sembra di inimicizia. La presenza di Francesca è visibile solamente nella scena IV: viene risvegliata dal suo sonno, ma già ha inizio il suo delirio, un delirio amoroso, anche se non viene espressamente nominato l'amato, probabilmente perché lei stessa è consapevole di amarlo ancora solo inconsciamente. Qui la sua aria *Seco d'un rio sul Margine...Bell'alme che vedete.* Nella scena VI, invece, si assiste all'incontro tra questa e Lancillotto. Un incontro di funesto presagio in quanto la donna appena lo scorge, cade svenuta. Il marito, appena questa riesce a riprendere i sensi, le chiede il motivo di questo svenimento ed ella risponde di non essere nata per la vita matrimoniale, ma per la vita claustrale, negatale dal padre. A questo punto si insinua il dubbio: Lancillotto infatti non crede a questa motivazione, chiede a Francesca se la motivazione non sia che ami un altro uomo. Questa nega fermamente. Il dubbio di Lancillotto si insinua maggiormente quando la donna sviene nuovamente, questa volta vedendo Paolo al torneo e quando i due fratelli parlano di un presunto amore illecito di Francesca. Lancillotto non si sbaglia, Paolo la ama e teme bene di essere scoperto. Qui il loro duetto *Se mi vedesse il core... Nel fiero contrasto* dove si mette in scena una sorta di dialogo interiore tra i due fratelli nel quale vengono resi palesi i dubbi di Lancillotto e l'amore di Paolo, anche se

[11]Cono A. Mangieri nell'introduzione alla tragedia *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, Firenze, Salani Editore, 1899.

contrassegnato dalla paura di essere scoperto.

Il momento topico della storia d'amore, quello del libro "galeotto", lo troviamo nella XI scena: Paolo raggiunge Francesca nei suoi appartamenti, mentre ella è intenta a leggere la storia di Lancillotto e Ginevra. I due si dichiarano amore, nonostante i dubbi di lei e la sua resistenza a cedere al peccato. Subito dopo nel XII atto, Lancillotto coglie i due amanti sul fatto e snuda la spada pronto ad ucciderli. Solamente l'intervento del padre permetterà di salvarli solo momentaneamente però. Così si conclude il primo atto, il secondo non è che l'epilogo della scena del libro: trascinati nelle prigioni da Lancillotto vengono salvati nuovamente da Guido che decide di portare Francesca in convento. Proprio in questo stesso luogo sacro Paolo si reca a salutare l'amata per l'ultima volta e la invita a scappare con lui. Questa però è risoluta a non volerlo seguire. Qui il duetto tra i due amanti *La mia destra ha solo il fiero... Ah, non mi rendere.* Lancillotto, dunque, che non aspettava altro che Paolo compisse un passo falso, può compiere la sua vendetta: si reca in convento, convinto di trovarlo insieme a sua moglie e così è. Cerca di ucciderlo, ma Francesca si frappone tra loro e questa viene trapassata al posto dell'amato. Paolo, che non può immaginare una vita senza lei, si ferisce volontariamente a morte. Il libretto si conclude con il padre disperato che inveisce contro Lancillotto, accusandolo di avergli ucciso la figlia (<<Tu l'uccidesti alfin, mostro feroce!>>). Lancillotto che si discolpa affermando che <<L'uccise il suo delitto>> e il coro pronuncia l'ultimo verso: <<Oh notte atroce!>>.[12]

La figura di Francesca presentataci nell'opera di Mercadante è sicuramente una figura che incarna le caratteristiche tipiche del suo secolo: è un'eroina romantica. Questa infatti cerca in tutti i modi di non cedere al peccato, di essere una buona moglie e una buona figlia, ma quando l'amore le si presenta in tutta la sua potenza decide di combattere e di morire per esso. Interessante notare la figura del padre, molto protettivo, che cerca in tutti i modi di salvare la figlia. Un padre che non giudica l'amore peccaminoso della figlia, ma cerca di proteggerla fino alla fine. Un altro punto su cui vale la pena soffermarsi è il momento topico della storia, il momento dell'adulterio. Questo, contrassegnato tipicamente dal bacio, il momento più carico di tensione in Dante (<<la bocca mi basciò tutta tremante>>), la scena più rappresentata anche nelle arti figurative, è, tuttavia assente. Felice Romani non introduce nessuna nota, non viene esplicitato che questi vengano colti in un momento

[12]Saverio Mercadante, *Francesca da Rimini*, edizione critica di Elisabetta Pasquini.

comunque carico di erotismo, vengono invece colti nel momento della dichiarazione d'amore: Paolo dichiara il suo amore a Francesca e questa comprende finalmente coscientemente di amarlo e accetta lo sventurato destino. Quindi la figura della donna viene rappresentata in tutta la sua purezza, introdotta, inizialmente, anche dalla sua volontà (più o meno veritiera, non si comprende appieno) di volersi dedicare alla vita claustrale. Viene, dunque, spogliata del lato erotico e di tentatrice, non fa nulla per conquistare Paolo, ma lo conquista proprio attraverso il suo comportamento pudico e delicato.

Un altro musicista italiano, forse tra i più conosciuti e amati, si appassiona ai versi di Dante: Gioachino Rossini (1792-1868). Questi infatti riesce a connettere la sua musica con la poesia del fiorentino, prendendo in particolare i versi di Francesca. Un primo esempio lo si trova nell'aria del gondoliere contenuta nel terzo atto dell'Otello, opera scritta nel 1816 su testo di Francesco Berio, tratto da Shakespeare. Nonostante, quindi, la tragedia sia del commediografo inglese e il libretto riprenda fedelmente il testo di questi, Rossini insiste affinché, prima della Canzone del Salice e il tragico epilogo dell'opera, il gondoliere canti dietro le quinte una malinconica melodia di intonazione popolare, proprio sui versi che Dante fa dire a Francesca quando questa inizia a raccontare la sua tragica storia d'amore: <<Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria>> (Inferno V 121-123). Interessante che sia stato proprio Rossini a volere l'inclusione dei versi danteschi, contro le argomentazioni dello stesso librettista. Inoltre, non soddisfatto dell'introduzione di questi due versi, Rossini compone un Recitativo Ritmato sui versi di Francesca <<Farò come colui che piange e dice>> (Inferno V 126-138), nel 1848, che riprende fedelmente i versi di Dante, musicandoli con grande maestria.[13]

I versi di Francesca sono stati amati e musicati non solo da musicisti italiani, ma anche stranieri, come, per esempio, Petr Tchaikovskij e Sergej Rachmaninov.
Si racconta che il primo si fosse appassionato di questi versi danteschi durante una lettura in treno per Bayreuth, dove lo attendeva L'Anello del Nibelungo di Wagner e che abbia composto questa fantasia sinfonica o, altrimenti chiamato, poema sinfonico[14] in meno di tre settimane dopo questo viaggio. Quindi compone di getto e

[13]Enciclopedia Treccani.
[14]*Il poema sinfonico è una composizione musicale per orchestra, solitamente in un solo movimento, di*

d'entusiasmo la sua opera 23, *Francesca da Rimini* (1876). Così infatti scrive il musicista: <<Brucio dal desiderio di scrivere un poema sinfonico su Francesca>> <<Ho appena terminato il mio nuovo lavoro: una fantasia su Francesca da Rimini. L'ho scritta con amore e l'amore mi sembra che sia emerso abbastanza bene>>. Inoltre è interessante notare come, nonostante fosse dichiaratamente anti-wagneriano e avesse definito il proprio soggiorno a Bayreuth per ascoltare l'opera di Wagner una <<prigionia>>, il riferimento al compositore è percepibile nelle sonorità di ottoni e negli intensi cromatismi che ricordano L'Anello del Nibelungo e anche nella sezione cantabile che include un passaggio dell'addio di Wotan che chiude la Valchiria. Tale fantasia sinfonica è articolata in tre parti, secondo la struttura ABA. La sezione iniziale rappresenta la <<Bufera infernal che mai non resta>> (Inferno V, 31), quindi il vento che trascina con violenza le anime dei lussuriosi. La sezione centrale, invece, è il canto d'amore di Francesca, affidato dapprima al clarinetto solista e poi sviluppato per accumulo di materiali sonori, secondo un tipico procedimento di Tchaikovskij. Il suono dei corni alla fine, richiama i protagonisti alla realtà infernale: il tempo della condivisione del ricordo è finito e per gli amanti ricomincia l'eterno tormento.[15]

Rachmaninov, invece, cominciò a lavorare nel 1900 durante un viaggio in Italia. Ritornò su questo lavoro nel 1904 e la prima rappresentazione avvenne al teatro Bolsoj di Mosca nel 1906. Il musicista amava molto la musica di Tchaikovskij e per molto tempo lo ritenne il suo modello. Fu proprio il fratello del maestro, Modest, a convincere Rachmaninov a scrivere un'opera sull'infelice destino di Paolo e Francesca, fornendogli il libretto basato appunto sui versi di Dante. Nonostante la sua concisione (un unico atto) l'opera presenta un'articolata impalcatura sinfonica. Interessante il prologo, da considerarsi quasi come un poema sinfonico per coro e orchestra in cui un cromatismo esasperato e l'insistenza sul semitono discendente contribuiscono a dare un'idea di angoscia, tormento e dolore fin dalle prime battute. L'uso del semitono discendente, inoltre, è un topos utilizzato da sempre da moltissimi compositori proprio per esprimere sentimenti dolorosi. Proprio nel prologo Rachmaninov sembra rifarsi alla fantasia sinfonica del suo maestro Tchaikovskij. Il

---

ampio respiro e che sviluppa musicalmente un'idea poetica ispirata alle più svariate occasioni extra-musicali come un'opera letteraria in versi o in prosa, un'opera figurativa o filosofica, ma anche una libera intuizione del compositore. Può essere diviso in movimenti, come può non esserlo, la caratteristica è che sono evidenti le immagini che il compositore vuole suggerire, attraverso il cambio di registro, di timbro e di intensità sonora. Enciclopedia Treccani.

[15]Ken Meltzer, *Notes on the ProGraM,* Asoprogram, Atlanta Symphony Orchestra.

primo quadro invece è il cuore di *Francesca da Rimini*, poiché Lancillotto Malatesta (baritono) occupa tutta la scena con un monologo interrotto solo alla fine dall'arrivo di Francesca che gli rivela di amare Paolo. Notevole è il ritratto psicologico di Lancillotto, il quale, corroso dalla gelosia, è disperato perché, malgrado i suoi difetti fisici e la sua bruttezza, vorrebbe da Francesca amore e non sottomissione. C'è quindi un'oscillazione tra pathos cupo e doloroso e un carattere irascibile e guerresco, contrapposto alla delicatezza di Francesca.

Il secondo quadro è caratterizzato dalla continua reiterazione del tema dell'amore. Rachmaninov crea uno dei più bei temi mai creati. Una melodia che si dipana ininterrotta e viene continuamente ripetuta fino a che Paolo e Francesca non si giurano eterno amore e si contemplano in un abbraccio appassionato. Interessante notare che Rachmaninov cominciò a comporre l'opera partendo proprio da questa scena.

L'opera si conclude con il ritorno alla bufera infernale e con la ripresa di tutti gli elementi tematici del prologo, mentre il coro intona i versi <<Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria>>.

L'opera ha un'impostazione prettamente “sinfonica”, per questo non ha goduto di molta fortuna. Tuttavia è da apprezzare la costruzione fatta dallo stesso compositore, attentissima al senso teatrale e a quello drammatico. Interessante inoltre il fatto che sia stato scelto un soggetto occidentale da un autore russo (cosa non comune, si prediligeva la tradizione slava) e che sia intrisa di simbolismo e di un senso di tragedia fatalistica che preludono i capolavori della maturità di Rachmaninov.[16]

[16]Arnold Schonberg , *Erwantung, Rachmaninov, Francesca da Rimini,* a cura di Michele Girardi, facoltà di Musicologia, università di Pavia.

CAPITOLO II
FRANCESCA DA RIMINI ATTRAVERSO I VERSI DI D'ANNUNZIO

La figura di Francesca raggiunge l'apice della sua rappresentazione con Gabriele D'Annunzio. Il poeta rimane affascinato dalla figura della donna, ma soprattutto dalla storia che egli stesso definisce "un poema di sangue e di lussuria". Questi mette in scena la sua tragedia *Francesca da Rimini* il 9 Dicembre 1901 al teatro Costanti di Roma, dedicandola "alla divina Eleonora Duse". Un connubio perfetto quello tra Francesca da Polenta ed Eleonora Duse, come ebbe modo di dire lo stesso D'Annunzio: "amarti ora e sempre". Una sottile allusione, quindi, al duplice amore che legava da una parte la coppia dantesca e dall'altra celebrava pubblicamente l'amore tra il poeta e l'attrice, legati da una affinità non solo amorosa, ma anche intellettuale ed artistica. La tragedia non riscuote molto successo tra il pubblico, sicuramente grande stupore dovuto all'allestimento sontuoso attentamente ricercato dall'autore, ossessionato dal dettaglio.[17]

La tragedia diventa poi libretto per la musica di Zandonai nel 1912. Questi, infatti, desidera mettere in musica la storia d'amore di Francesca e Paolo e non può fare a meno di rivolgersi al poeta più celebre del momento, appunto D'Annunzio, che aveva lavorato proprio su questo argomento pochi anni prima. Quindi, grazie anche all'intervento massiccio di Tito Ricordi, che si occupò materialmente di apportare i tagli necessari alla tragedia di D'Annunzio affinché questa potesse plasmarsi alla musica del maestro, diventa libretto dell'opera di Zandonai.

2.1 Analisi letteraria: la tragedia e il libretto.

Il primo atto della tragedia, così come del libretto, si apre con una presentazione della corte delle case di Francesca. Interessante notare da subito la grande attenzione di D'Annunzio ai particolari dell'allestimento scenografico. Non solo descrive attentamente il paesaggio, ma introduce degli elementi sontuosi e orientaleggianti, propri del suo gusto eclettico, ma elegante. Per esempio la descrizione della corte si conclude con la presentazione della scala presso la quale è posta un'arca bizantina, un oggetto dunque inusuale, molto ricercato. Interessante, inoltre, il fatto che presso quest'arca venga scattata una foto alla Eleonora Duse che diventerà una delle immagini topiche di questa tragedia.

[17] Dal sito del Polo Museale delle Marche, Rocca di Gradara.

Eleonora Duse nella *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio, 1915,
Teatro della Pergola, Firenze.

Nella scena I del primo atto viene presentato un personaggio che nessun altro prima di D'Annunzio aveva mai introdotto: il giullare. Questi si presenta alle donne del seguito di Francesca chiedendo una <<pezzuola di scarlatto>> per aggiustare la sua veste. Le donne non si fidano di lui e decidono di aiutarlo solamente nel momento in cui lui si deciderà a cantare una <<bella canzone>>. Questi, dunque, si appresta a cantare una canzone optando per il ciclo bretone, quindi le storie di re Artù e di Tristano e Isotta. Quando decide di intonare il canto il giullare viene interrotto da un'altra figura innovativa: il fratello di Francesca. La sua entrata è fondamentale perché da subito smaschera l'inganno che è stato tessuto affinché sua sorella sposi di buon grado Gianciotto. Infatti teme che il giullare possa conoscere Paolo Malatesta e svelare la sua vera identità alle donne, per questo lo tratta malamente e lo caccia via. La presenza di queste due figure è significativa per due motivi: il primo è che da subito, attraverso lo scontro tra il fratello e il giullare, viene introdotto l'elemento che sta alla base di questa tragedia, cioè l'inganno. D'Annunzio, infatti, prendendo come testimonianza gli scritti di Boccaccio, giustifica l'amore tra i due giovani, soprattutto quello di Francesca perché è stata ingannata, quindi il suo amore è nato in buona fede. L'inganno, progettato dal fratello appunto, prevede che questa veda Paolo e che,

credendo sia Gianciotto, decida di sposarlo di buon grado. Quindi l'elemento dell'inganno scagiona Francesca perché lei è innocente, si innamora di quello che crede essere suo marito. Il secondo elemento da notare è l'affinità tra l'amore di Francesca e Paolo e quello di Lancillotto e Ginevra, elemento che verrà ripreso spesso nella tragedia (raggiungendo l'apice con la lettura del libro "galeotto" che narra appunto le avventure dei due), ma qui introdotto per la prima volta dal canto del giullare. Infatti anche l'amore degli ultimi due può essere scagionato in quanto anch'essi sono stati ingannati, anche se loro con il filtro d'amore. A questo punto impossibile non constatare un legame tra questa tragedia d'annunziana e l'opera di Wagner *Tristano e Isotta,* un legame presente non solo qui, ma in svariati altri momenti della tragedia e che analizzeremo di volta in volta.

Sempre nel primo atto, ma nella scena IV viene introdotta un'altra nuova figura: la sorella di Francesca, Samaritana. Questa sembra essere colta da un cattivo presagio infatti cerca di dissuadere la sorella dal lasciare la casa per sposarsi, ma Francesca è irremovibile. Questo incontro è caratterizzato da una grande dolcezza, c'è un affetto molto sentito che rende la separazione ancora più dolorosa, sottolineato da questo presagio della sorella che sottolinea inevitabilmente la fatalità del destino di Francesca. La scena tra le due sorelle si conclude nel momento in cui le donne al seguito di Francesca la chiamano per avvisarla che sta passando per la corte il suo futuro marito: è Paolo. Scena sicuramente ricca di pathos in quanto viene rappresentata una Francesca che ricorda le grandi eroine del passato, infatti i sintomi dell'innamoramento descritti sono topici dell'amore descritto nella tradizione classica: si copre la faccia, il viso è trasfigurato e piange di gioia.[18]

Dunque finalmente è giunto l'incontro purtroppo funesto dei due amanti. La descrizione della scena è questa:

> *Sospinta dalla sorella, Francesca fa per salire la scala; ma ecco ch'ella vede da presso, di là dalla chiusura, apparire Paolo Malatesta. Ella rimane immobile ed egli si ferma tra gli arbusti; e stanno l'uno di contro l'altro, divisi dal cancello, guardandosi senza parola e gesto. I sonatori sui loro strumenti intonano. Le donne scendono nella corte e si dispongono in corona dietro a Francesca.*[19]

[18] Atto primo, scena IV, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito ricordi per l'opera di Zandonai, P.31.

[19] Ivi, p32.

Un incontro fatale, dunque, che non ha bisogno di parole. Infatti la scena è integralmente puntata sullo sguardo, i protagonisti tacciono. In teatro, quindi, la scena risuona di silenzio, vedremo invece come Zandonai riempia di armonie questo incontro di sguardi. A questo punto il coro delle donne intona una canzonetta, creata dallo stesso D'Annunzio servendosi di una frase di Vegezio[20], mentre tra i due protagonisti cresce il sentimento d'amore che ancora non è stato espresso attraverso una sola parola. La scena continua nel silenzio e si conclude con un gesto da parte di Francesca ricco di significato: questa infatti dona a Paolo una delle rose vermiglie che, come <<roba (veste) di verginità>>, crescono nell'arca bizantina adibita a fioriera. L'arca, che D'Annunzio afferma essere <<quella che è nel sepolcreto di Braccioforte, creduta anticamente la tomba del profeta Eliseo, nella quale fiorisce un gran rosaio di rose purpuree>> diventa qui motivo equivalente al <<filtro di Tristano e Isotta>> in quanto il sangue miracoloso che <<infiamma>> il rosaio è da connettere al lugubre presagio della morte dei due amanti. [21] La scena dunque si conclude con un presagio di morte, nonché un ulteriore riferimento all'opera wagneriana *Tristano e Isotta.*

Se il primo atto è caratterizzato da dolcezza, musica e innamoramento, il secondo è tutto l'opposto. Siamo catapultati nel mondo di Paolo, un mondo fatto di guerra e sofferenza. Nonostante l'ambiente si presenti inadatto ad una donna, tra i due amanti il primo che entra in scena è Francesca, sicuramente fuori luogo sulla torre, esposta agli attacchi dei nemici. La presenza della donna è fonte di stupore a tal punto che Berligerio si stupisce vedendola e ammutolisce. Questa sta cercando qualcuno, chiede di messere Giovanni, eppure si comprende bene come la persona che stia cercando non sia il marito. Questa infatti spera di incontrare il cognato, mai più visto dal loro primo incontro. Veniamo a conoscenza in modo indiretto, dunque, che l'inganno è stato svelato: Francesca è andata in sposa a Gianciotto, eppure non riesce a dimenticare né ad allontanare l'amore che prova per Paolo. Da poco giunta sulla torre, chiede subito se sia salito qualcuno. La risposta è negativa, ma dalla botola si sente giungere qualcuno: chiede due volte <<Chi sei? Chi sei?>>[22], questa ripetizione da proprio l'idea dell'accelerazione del battito del cuore di Francesca. E il

[20] Mario Praz, *Storia e Letteratura, Ricerche Anglo-Italiane.* P.341.
[21] D'Annunzio, *Francesca da Rimini:* edizione a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, *I Meridiani*, Mondadori 2013
[22] Atto secondo, scena II, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 44.

suo cuore comprende bene: è Paolo. Francesca <<ammutolisce indietreggiando>>[23], così si conclude la scena II. Francesca quindi sembra spaventata, o comunque intimorita dal sentimento che prova per Paolo. Eppure, in questo secondo incontro, non tarda a dichiarare il suo stato d'animo che prima di essere innamorato è irato, ferito dall'inganno che vede Paolo forse non come ideatore del piano malvagio, ma comunque come complice. Infatti dopo poche battute arriva subito al dunque: parla del <<giardino dove entraste un giorno vestito di una veste che si chiama frode nel dolce mondo>>"[24], facendo dunque riferimento al loro primo incontro e all'inganno. Paolo si difende affermando di non essere stato messo a conoscenza dell'inganno e di non ricordare nient'altro se non una rosa e un canto. Veniamo quindi proiettati all'interno di un ricordo molto dolce, dove riecheggiano i melodiosi canti delle donne di Francesca. All'improvviso, però, siamo di nuovo catapultati nel mondo di Paolo, un mondo fatto di guerra. La campana di Santa Colomba chiama al fuoco, i balestrieri urlano invocando la morte di Messer Percitade e dei Ghibellini, Paolo è pronto a combattere: sale sulla torre pronto a scagliare dardi e cede il suo elmo alla cognata, gesto di difesa, ma anche d'amore perché le dona un suo oggetto personale. La donna lo chiama ed inizialmente questi non si volta ai suoi richiami, ma nel momento in cui si accorge che questa è tra i fuochi della battaglia si concentra su di lei: la ammonisce, le ordina di andarsene, ma questa prega che lui faccia lo stesso. A questo punto c'è un dialogo tra i due sulla morte: si intravede già come Paolo desideri morire così, valorosamente in guerra ma sotto lo sguardo della sua amata. Non può vivere senza averla, meglio morire guardandola negli occhi. Si scorge anche come Francesca non possa immaginare di vivere senza di lui, infatti lo implora di non fare azioni avventate e gli dice che il suo momento non è ancora arrivato. Lo scontro si fa più accanito: Paolo scocca il dardo finale contro Messer Ugolino uccidendolo. Grido di gioia da parte di Paolo e dei balestrieri, un grido che fa appena in tempo a nascere perché viene scagliata una freccia che sembra colpire direttamente la nuca del Malatesta. Questi cade abbandonandosi a terra. Qui Francesca viene spinta d'amore: gli va incontro cercando di capire la sua condizione. Non è morto, non sanguina, ma Paolo ormai non può non dichiarare il suo amore: <<Ferro non m'ha toccato: ma le vostre mani toccato m'hanno e l'anima disfatta mi è dentro il cuore e forza più non ho

[23] *Ibidem.*
[24] Ivi, p. 45.

d'esser vivo>>. [25] Francesca non può approvare queste parole: sa che sono parole destinate a portare solo morte e gli intima di non parlare più come un folle.

Finalmente nella scena IV compare per la prima volta Gianciotto. Questi chiama subito Paolo per congratularsi con lui riguardo l'esito positivo della battaglia. Si accorge solamente in un secondo momento di Francesca e anche lui, come i balestrieri prima, rimane stupito di trovarla in un luogo e in un momento come questo, non adatti ad una donna. Gianciotto si dimostra molto gentile e dolce con lei, infatti tenta di abbracciarla ma <<ella repugna all'abbraccio>>[26]. Questa però cerca di volgergli comunque un'attenzione, anche se non fisica, probabilmente per allontanare il sospetto che in realtà non lo desideri. Dunque chiama la schiava per portare una coppa di vino affinché il marito si disseti. A questo punto la scena si fa molto interessante: Gianciotto accetta il vino, ma lo offre prima a Francesca. Dopo che questa ha bevuto questi si dimostra felice di vederla davanti a sé in un momento di gioia dato dall'aver vinto la battaglia e beve anch'egli dalla coppa. Dopodiché chiama Paolo e invita Francesca a salutarlo e a bere ancora un altro sorso per fargli onore. Interessante come ci sia quasi un'insistenza a soffermarsi sull'elemento del saluto e del vino. Il primo elemento sembrerebbe quasi un riferimento alla Vita Nova di Dante, espressione del suo Dolce Stil Novo, quindi una sorta di omaggio al poeta che per primo rappresentò la storia d'amore di Paolo e Francesca. Il secondo elemento è un altro riferimento a Tristano ed Isotta: il vino come pozione d'amore. Successivamente la stessa Francesca, in un momento di delirio amoroso, paragonerà il vino qui bevuto ad un filtro d'amore.[27] Questo momento tra i due amanti, fatto ancora una volta di sguardi e parole non dette, viene interrotto dall'entrata in scena di Malatestino ferito.

Così si apre la scena V: Francesca teme che Malatestino sia morto, ma Gianciotto la rassicura, in quanto l'uomo respira ancora ed è solamente ferito con un occhio danneggiato. Anche a Malatestino viene offerto il vino: è la stessa Francesca che lo aiuta a bere, in modo da metterlo un po' in forze. L'atto si conclude con grida di battaglia da parte dei balestrieri e con campane che suonano e trombe che squillano nella <<città arsa e insanguinata>>[28].

---

[25]Ivi, p. 48.
[26] Ivi, p. 49.
[27] Atto Terzo, scena II, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 63.
[28]Atto secondo, scena II, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 52.

Siamo giunti dunque al Terzo Atto, atto in cui si compie l'incauto gesto del bacio. L'atto viene introdotto da una lunga descrizione della scena, c'è una grande attenzione al dettaglio, puntuale, propria dello stile di D'Annunzio. Ma questa descrizione non è solo presentata in questo modo così accorto per i motivi stilistici propri dello stile dell'autore: vengono infatti inseriti degli elementi che non possono passare in secondo piano o comunque essere ritenuti dei semplici elementi descrittivi. D'Annunzio infatti parla di <<formelle che portano istoriette del romanzo di Tristano>>, di una <<canzonetta amorosa>> che recita <<Meglio m'è dormire gaudendo/C'avere pensieri vegliando>> e di un <<leggio con suvvi aperto il libro della Historia di Lancillotto del Lago>>[29]. In questa introduzione vengono quindi presentati i temi fondamentali della tragedia: il riferimento alla tragica storia di Tristano e Isotta attraverso un elemento visivo, quello delle mattonelle che sottolinea ancora una volta e qui visibilmente il legame dell'autore all'opera wagneriana, la follia d'amore che travolge i due amanti e il motivo scatenante del gesto impavido, cioè del bacio.

La scena I si apre con Francesca intenta a leggere il "libro Galeotto" mentre le donne al suo servizio presenti nella stanza si dedicano a faccende domestiche. Questa scena ha una durata molto breve, ma è interessante perché attraverso i comportamenti di Francesca possiamo comprendere i suoi sentimenti. Attraverso le sue azioni, dunque, abbiamo un quadro della sua psiche: legge il libro e sospira, si butta sul letto, si infastidisce alla domanda ingenua e ironica di una delle sue serve rispondendole malamente e chiede dello "sparviero", cioè di Paolo. Dopo poco, nel momento in cui una serva intona una canzone, la donna sembra illuminarsi e chiede che si esegua della musica, ma che vuole prima una ghirlanda di violette. Tutte le donne escono per adempiere al desiderio della loro dama, tutte meno che Smaragdi. Questa è la sua serva fedele a cui Francesca può confidare tutti i suoi più intimi segreti e le sue più represse paure, su cui sa di poter contare e sa che questa sacrificherebbe la propria vita per la sua dama, cosa che farà. C'è tra le due un rapporto di complicità, affettuosità e protezione che ricorda molto il rapporto tra Madama Butterfly e la sua serva Suzuki nella *Madama Butterfly* di Puccini, anche per il fatto che le voci di queste sono da mezzosoprano o contralto, quelle delle dame da soprano.

È dunque nella scena II, quindi nel momento in cui Francesca rimane sola con

[29] Introduzione all'atto terzo di *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 61.

Smaragdi, che la prima riesce a pronunciare ad alta voce le sue paure e sofferenze, proprio perché è in cerca di un conforto. Ben presto però il dialogo tra le due donne raggiunge una certa tensione. Francesca, cercando una giustificazione al suo sentimento che comprende essere inappropriato e sbagliato, presa dalla follia amorosa la accusa di averle dato del <<vino affatturato>>[30]. La schiava ha un rapporto così intimo con la dama da non poter nemmeno pensare di farle del male, infatti le giura di non aver introdotto nulla di magico nel vino, la invita addirittura a punirla corporalmente. Francesca, tornata in sé, le crede. Si noti come la Francesca d'annunziana passi da un momento di lucidità ad uno di follia amorosa, come si poteva già osservare in quella di Silvio Pellico, sintomi che inevitabilmente ci riconducono al panorama classico richiamandoci alla memoria figure come quella di Didone, ma anche come quella di Isotta. Francesca, successivamente, ammette con Smaragdi di voler vedere Paolo, ma di avere paura di Malatestino. Qui è da notare come entri di nuovo in gioco l'elemento della magia e della pozione. Questa volta Smaragdi dice di essere disposta a prepararle un filtro da somministrare a Malatestino, dato che Francesca lo teme tanto, così che possa essere inoffensivo. A questo punto è bene soffermarsi sulla figura della schiava: come si è già detto è la persona con cui Francesca è più intima, con cui può confidarsi, ma non è solo questo. Ha anche un ruolo protettivo ed è pronta a difendere la propria signora anche utilizzando la magia. Solo questa, infatti, ha questo genere di potere, solo a lei vengono riferiti i termini legati alla sfera magica. Qui il confronto con il *Tristano e Isotta* di Wagner ritorna ancora una volta: infatti è la serva Brangania che somministra il filtro d'amore a Isotta e Tristano la notte delle nozze. Il riferimento wagneriano, dunque, è ancora una volta inevitabile.

La scena III si apre con una situazione più distesa rispetto alla tensione che c'era nella scena precedente. Entrano le serve accompagnate dai musici e la stessa Francesca sembra aver riacquistato una certa tranquillità interiore. La situazione viene ribaltata ulteriormente quando Smaragdi si avvicina al suo orecchio per sussurrarle qualcosa: immediatamente i musici e le donne vengono invitati ad uscire e il delirio d'amore si ripresenta. La serva fedele le ha appena comunicato che Paolo è intenzionato a salire presso la sua camera per incontrarla. Dunque Francesca, comprendendo come la situazione potrebbe rendersi pericolosa, ordina a Smaragdi di

[30] Atto Terzo, scena II, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 63.

fermarlo, di trattenerlo giù dalle scale della sua camera. Ma Francesca non fa in tempo a finire di pronunciare questo ordine che <<una mano solleva la portiera; e appare Paolo Malatesta. L'uscio dietro di lui si chiude>>[31].

La scena III si conclude dunque con l'entrata di Paolo. La scena IV, invece, si apre con una descrizione molto interessante: <<i due cognati si guardano nel primo istante senza trovar parola, entrambi scolorando>>[32]. Ancora una volta, come durante il loro primo incontro nella corte della casa di Francesca, i due si guardano intensamente, ma non si parlano, dunque la scena è dominata da un momento di silenzio molto forte, che però è in grado di comunicare molto di più di uno scambio di battute. Francesca, che prende la parola per prima, cerca di assumere un atteggiamento conforme alla situazione e si rivolge a Paolo chiamandolo "cognato". Durante lo scambio di battute sembra che Francesca cerchi di dominarsi assumendo degli atteggiamenti adeguati alla loro situazione di parenti, tenendo a bada i suoi sentimenti. Paolo invece non è capace di nascondere il suo amore e glielo dimostra da subito. Al primo scambio di battute questi dice di essere venuto per portare a Francesca il proprio saluto. Ancora una volta dunque ritorna l'elemento di saluto tra i due, questa volta cercato volontariamente da Paolo e non imposto da Gianciotto com'era avvenuto nell'Atto Secondo. Questa lo ringrazia e gli fa notare come sia giunto molto presto rispetto a quanto ci si poteva aspettare. Dunque Paolo non esita a spiegargli il motivo della sua venuta così repentina: non ha mai avuto sue notizie da <<quella notte perigliosa>>[33] nella quale questa lo salutò augurandogli buona fortuna. Francesca afferma di non ricordare, ma di avere molto pregato. Paolo non riesce a contenere il suo amore e, dopo aver insistito nell'accertarsi che questa non si ricordi realmente del loro ultimo incontro, le rivela senza giochi di parole di avere molto sofferto per lei. A questo punto nemmeno la donna può più fingere, ma prova comunque a salvare la situazione cercando di allontanare questi sentimenti, i suoi come quelli di Paolo, chiedendogli di darle pace perché è più facile dimenticare piuttosto che richiamare alla memoria quel loro incontro, per questo è necessario cercare di andare avanti con le proprie vite dimenticando il sentimento che questi provano l'uno per l'altra. Ma Paolo non può più soffocare il suo sentimento che si è

[31] Atto Terzo, scena III, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 65.
[32] Atto terzo, scena IV, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 66.
[33] Atto terzo, scena IV, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 66.

ormai impossessato non solo del suo cuore, ma anche della sua mente, infatti le rivela che il giorno prima ha avuto una visione in cui gli è apparsa Francesca. Questa allora lo invita a sedersi vicino a lei e gli chiede come ha vissuto questo periodo di lontananza. Questi non può più nasconderle nulla e afferma:

"Perché volete voi ch'io rinnovi
nel cuore la miseria di mia vita?
Mi fu a noia e spiacque tutto ch'altrui piaceva.
Nemica ebbi la luce, amica ebbi la notte […] "[34]

Questi appena riportati sono i versi del libretto, fondamentali per comprendere a pieno lo stato d'animo di Paolo. Il testo della tragedia però si presenta più corposo e ricco di riferimenti che non sono funzionali alla storia, dunque per questo motivo tagliati nella scrematura fatta da Ricordi, ma comunque molto interessanti. Così recitano i versi nella tragedia:

"*Perché volete voi*
ch'io rinnovi nel cuore la miseria
di mia vita? Mi fu a noia e spiacque
tutto ch'altrui piaceva. E solamente
la musica mi diede
qualche ora di dolcezza. Io fui talvolta
nella casa di un sommo cantatore
nominato Casella,
e quivi convenivano taluni
gentili uomini. Guido Cavalcanti
tra gli altri, cavaliere dei migliori,
che si diletta del dire parole
per rima e Ser Brunetto
dottissimo rettorico
tornato da Parigi
e un giovinetto
degli Alighieri nominato Dante
E questo giovinetto mi divenne

[34] Ivi, P. 67.

caro, tanto era pieno
di pensieri d'amore e di dolore,
tanto era ardente in ascoltare il canto
E alcuna volta ebbe da lui un bene
inatteso il mio cuore
che sempre chiuso era; perché la troppa
soavità del canto
alcuna volta lo sforzava a piangere
silenziosamente
e vedendolo anch'io con lui piangeva".[35]

Si noti dunque come ci sia un omaggio da parte di D'Annunzio non solo a Dante, ma anche a Casella, amico di Dante nonché musico e compositore che nel Purgatorio viene invitato ad intonare *Amor che ne la mente mi ragiona,* una delle tre canzoni del *Convivio*. Oltre a questi due vengono citati altri due personaggi legati a Dante: Brunetto Latini e Guido Cavalcanti. Riguardo il primo, chiamato proprio come lo chiama Dante quando lo incontra in Purgatorio (ser Brunetto*)*, D'Annunzio dà delle coordinate storiche facendo riferimento al suo ritorno in Italia dopo l'esilio francese e alla sua opera Rettorica, per quanto riguarda il secondo accenna al suo essere un cavaliere con la passione per la poesia e la letteratura. Dunque nella tragedia D'Annunzio fa sì che Paolo incontri non solo il creatore della sua figura letteraria, ma anche gli amici più stretti e persone molto amate ed apprezzate da Dante. Insiste inoltre a sottolineare l'emotività del fiorentino, come se stesse trasportando l'atteggiamento di Dante nella Divina Commedia nel momento dell'incontro tra questi e i due amanti, un atteggiamento che si dimostra molto comprensivo e che riesce a toccare le corde più sensibili del suo animo, a tal punto che sviene per la commozione.

Ma torniamo al libretto: siamo giunti al momento topico della vicenda. Le proprie parole ormai non bastano più e Paolo si accosta al libro aperto sul leggio leggendo le parole di Lancillotto che diventano sue: <<"Dama, abbiatene pietà" "Ne avrò" dice ella "ma non mi richiede di niente">>.[36] Chiede a Francesca di continuare leggendo

[35] Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini,* Atto Terzo, scena IV, Edizione storica dei fratelli Treves, conservata all'Università di Toronto.
[36] Atto terzo, scena IV, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 67.

la parte di Ginevra, ma questa lo invita a guardare il mare. Paolo insiste, la prende per mano e la invita di nuovo. Così legge: <<[...] che egli sia mio et io tutta sua e che emendiate sien tutte le cose mal fatte...>>.[37] Giunti a questo punto Francesca non riesce a continuare, chiede a Paolo di potersi fermare, ma questi la incalza. Così continua: <<[...] tra le braccia lo serra e lungamente lo bacia in bocca...>>.[38] A questo punto Paolo compie uno slancio simile a quello che ha compiuto Lancillotto nel libro e bacia la cognata. L'atto si conclude con Francesca che esclama a voce spenta <<No, Paolo!>>. [39]

Il fratello più piccolo dei Malatesta, Malatestino, è un personaggio che svolge un ruolo centrale nella tragedia di D'Annunzio, in quanto è colui che insinua il dubbio in Gianciotto. Inevitabile paragonarlo a Melot, il cortigiano del re, nemico degli amanti Tristano e Isotta, che li denuncia poi al re Marco, proprio come farà Malatestino con Gianciotto. Dunque ancora una volta D'Annunzio inserisce un elemento, in questo caso un personaggio, che ci invita ad un inevitabile confronto con il suo grande maestro Wagner. Nonostante, dunque, Malatestino svolga un ruolo centrale nella vicenda, lo conosciamo solamente nell'Atto Quattro, ma ci appare da subito in tutta la sua spietatezza e aggressività. Quest'ultimo atto, diviso in una prima parte ed in una seconda parte, si apre con uno scambio di battute tra Malatestino e Francesca, uno scambio di battute dai toni molto accesi. Ricordiamo che Francesca aveva già anticipato a Smaragdi la sua paura nei confronti di quest'uomo, aveva percepito essere un personaggio meschino, da temere. La scena si apre con una ricca tavola imbandita: Francesca è seduta sul vano del finestrone e Malatestino le si pone in piedi davanti a lei. Lo sguardo di questi è a tal punto terrificante da spingere Francesca a domandargli perché la stia guardando in quel modo e non esita ad attaccarlo affermando che questi è <<avido d'ogne sangue […], nemico di tutti. In ogni tua parola è una minaccia oscura>>.[40] Ma Malatestino non si fa certo scoraggiare dalle parole di Francesca e, data la sua natura, risponde in modo ancora più aggressivo ed impetuoso: <<Tu m'aizzi. Il pensiero di te m'aizza l'animo, continuamente. Sei l'ira mia>>.[41] Ecco dunque che vengono dichiarate le intenzioni

[37] Ivi, P.68
[38] *Ibidem.*
[39] *Ibidem.*
[40] Atto Quarto, scena I, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 77.
[41] *Ibidem.*

di Malatestino e si viene a comprendere il motivo di tanto astio nei confronti della donna e del fratello Paolo: la desidera. Il sentimento che prova questi non è alto e nobile, quindi non è paragonabile a quello di Paolo, ma è ugualmente forte, talmente forte da renderlo pericoloso e da spingerlo a desiderarla a tal punto ardentemente da non poter permettere che, una volta sentitosi rifiutato, questa non venga punita e con lei il fratello, perché non può permettere che questa preferisca Paolo e né che possano essere felici insieme. Quindi, nella sfera dei sentimenti di Malatestino ce n'è uno che domina su tutti e lo spinge a compiere determinate azioni: il desiderio. Desiderio non solo di possedere Francesca, ma anche desiderio di vendetta. Il dialogo tra i due si tinge di maggiore aggressività portata dall'atteggiamento di Malatestino, ormai spoglio da qualsiasi ambiguità: si avvicina a Francesca sempre di più, questa si ritrae, ma egli non arretra finché non la mette con le spalle al muro. A questo punto Francesca lo minaccia di chiamare il fratello. Ecco dunque che entra in gioco il Malatestino meschino, quello capace di sfoderare le sue carte più malefiche: chiede alla donna a quale fratello si stia riferendo. Chiaramente, dunque, allude al rapporto clandestino che intercorre tra questa e Paolo, dunque egli sa. Egli sa perché, non essendo accecato dagli occhi dell'amore e dell'ingenuità come Gianciotto, ma anzi avendo gli occhi pieni di invidia e malizia, probabilmente ha visto qualche scambio di sguardi, sentito sospiri e intravisto atteggiamenti ambigui che sarebbero sfuggiti ad un occhio meno malvagio. Non accontentandosi del sospetto, non si limita ad ipotizzare, ma verifica, spiandoli e analizzando attentamente ogni loro comportamento. Francesca però non ha il tempo di mostrarsi stupita da questa sua allusione che dalle prigioni giunge un grido che la fa rabbrividire. Chiedendo a Malatestino da chi proviene il grido disumano, questi le risponde con tutta la sua solita malvagità: <<uno che deve morire>>[42]. A questo punto tra i due cognati si instaura uno scambio di battute che oscilla tra allusioni erotico-lussuriose e allusioni criminali. Infatti Malatestino, sempre parlando per enigmi, propone alla cognata di mettere fine alla vita del fratello. Le sue affermazioni non sono mai chiare, parla infatti per enigmi, ma Francesca comprende bene e senza risultare oscura gli chiede chiaramente se stia pensando al tradimento. La risposta del cognato, dopo aver fatto una risata convulsa, è infima: <<Io credea, mia cognata, che tal parola ardesse le vostre labbra; e veggo le vostre labbra immuni, ma un poco smorte. Il mio giudizio

[42] Ivi P. 78.

errò...>>[43]. Sta dunque di nuovo alludendo al tradimento. Insinua che una parola così temibile, soprattutto se pronunciata da una donna, è ormai entrata nel vocabolario della cognata perché il tradimento è diventato il suo pane quotidiano, in quanto si è macchiata di questo peccato da tempo. Francesca ancora una volta non può replicare perché le urla del prigioniero si fanno sempre più forti e questa non riesce a sopportarle. Chiede dunque che il prigioniero venga liberato dai supplizi. Malatestino non si smentisce: è pronto a mettere fine al suo dolore e a quello della cognata uccidendolo così che questa possa avere una notte tranquilla, dominata da un <<profondo sonno>>[44]. Un augurio inquietante e probabilmente profetico in quanto con questo termine si definisce spesso la morte, sta dunque alludendo ad una fine vicina per Francesca. Malatestino, comunque, dopo aver tentato un ultimo febbrile ma inutile approccio (<<Francesca, ascolta, ascolta! Che la tua mano mi tocchi , che i tuoi capelli si pieghino ancora sulla mia febbre, e...>>[45]) si dirige nelle prigioni per uccidere il prigioniero. La scena si chiude con una Francesca traumatizzata dalle parole di Malatestino e dai suoi gesti così avventati e privi di razionalità, che ripete tra sé e sé la frase pronunciata dal cognato poche battute prima: <<profondo sonno>>.[46] Probabilmente, dunque, la paura di essere scoperti e di morire è diventata concreta.

La scena II si apre con l'entrata di Gianciotto. Francesca è ancora scossa dalle urla di dolore del prigioniero e dal confronto con Malatestino. Inizialmente non riesce a nascondere questo suo malessere al marito. Dunque si confida con questi, ma nel momento in cui inizia ad inveire contro il cognato, si rende conto che il marito inizia a preoccuparsi, dunque tenta di ricredersi in tempo affermando di aver parlato con leggerezza. Si noti come Gianciotto in fondo sia di animo semplice, come desideri la felicità della moglie e non abbia un animo malvagio, al contrario del fratello minore. Ma sicuramente si noti anche la sua gelosia in grado di emergere anche in una sola battuta. Infatti quando Francesca gli racconta del suo malessere e del comportamento di Malatestino il marito fa come per iniziare a dire qualcosa (<<Forse Malatestino...>>[47]) ma viene interrotto da Francesca che appunto afferma di aver parlato con leggerezza, quindi non deve dare importanza alle sue parole. Quell'incipit

[43] Ivi P. 79.
[44] *Ibidem.*
[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*.
[47] Atto Quarto, scena II, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 80.

di frase nasconde una certa gelosia da parte del marito. Questi allude alla possibilità che il fratello possa essersi invaghito di lei, che la desideri. Malatestino è un uomo giovane, non ha la capacità di controllare i sentimenti come può essere in grado un uomo più maturo, inoltre il marito è ben conscio della bellezza della moglie, sa che può facilmente destabilizzare l'animo degli uomini. Questo è il suo punto debole: sa di avere al suo fianco una moglie molto bella e probabilmente si rende conto di non essere altrettanto. Proprio su questa sua debolezza Malatestino tesserà la sua vendetta, andando a toccare, con i suoi discorsi melliflui, le corde più cupe e dolorose del fratello. La conversazione tra marito e moglie procede con lenta macchinosità: Francesca cerca di distrarre Gianciotto da ciò che gli ha raccontato su Malatestino, ma ciò nonostante questi rimane pensieroso per tutta la durata del colloquio che si conclude con l'ultimo grido emesso dal prigioniero. A questo punto Malatestino, compiuto l'omicidio, vuole tornare alla mensa, ma Francesca ha chiuso la porta: non vuole vederlo. Solamente l'intervento di Gianciotto permetterà al fratello di presentarsi, costringendo la donna a ritirarsi nelle sue stanze talmente gli è insopportabile la sua vista. Così si conclude la scena II. La scena III si apre in modo molto macabro: Malatestino con in mano la testa mozzata del prigioniero. Questa scena è fondamentale per lo sviluppo psicologico di Gianciotto: è qui che il suo animo viene corrotto dalla gelosia insinuata nel suo cuore dai meccanismi malvagi del fratello. Prima di procedere ad analizzare lo sviluppo psicologico di Gianciotto, credo sia interessante soffermarsi su una didascalia. D'Annunzio scrive: <<Gianciotto è cupo in sembiante e mastica in silenzio, senza inghiottire il boccone, movendo la mascella come il bue che ruguma>>[48]. Da questa descrizione traspaiono due cose: prima di tutto il tormento dell'uomo che si sta crogiolando nella gelosia nei confronti di sua moglie. È cupo, scrive l'autore, ma soprattutto non riesce a mandare giù il cibo, immagine topica dell'uomo stretto dall'ansia e dall'angoscia. In secondo luogo ci si concentri sull'immagine che D'Annunzio dà di Gianciotto: lo paragona ad un bue. L'immagine è grottesca, sfiora quasi l'ilarità ma è fondamentale. Ancora una volta c'è il bisogno da parte dell'autore di sottolineare la bruttezza di quest'uomo, rimarcare come l'inganno iniziale portato avanti dai parenti di Francesca sia stato necessario perché questa si decidesse a sposarlo, dal momento che, se le avessero presentato il marito in tutta la sua bruttezza, questa non avrebbe mai accettato di

[48] Atto Quarto, scena III, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 83

diventare sua moglie. Inevitabile dunque il paragone non solo con la bellezza angelica della moglie, ma soprattutto con il suo avversario in amore, il fratello Paolo che per tutta la tragedia viene chiamato Il Bello. Ma la beffa del destino non si conclude con la descrizione fatta dall'autore. A rimarcare la bruttezza di Gianciotto ci pensa Malatestino nel modo più malvagio possibile: creando un paragone con Paolo. Il piano del fratello minore si sta compiendo, ma questi non lascia trapelare nulla e si comporta nel modo più enigmatico e da stratega che conosca: tesse la sua tela fatta di inganno e dubbio con malvagità e freddezza. Dice così: <<Non ti cruccicare meco, Giovanni. Io ti son fido. Tu ti chiami Gian Ciotto et io sono quello dall'Occhio... ma Paolo è il Bello!>>[49]. Con questa battuta la tela di malvagità di Malatestino si amplia ancora di più, infatti queste sue parole hanno due scopi ben precisi: da una parte quello di instaurare con il fratello maggiore un rapporto di lealtà e affinità reso forte e visibile anche attraverso l'assonanza dei due soprannomi, dall'altra quello di porre il secondogenito in un rapporto di avversità e di incompatibilità, non solo sottolineando la sua bellezza, cosa che sicuramente tocca Gianciotto nel profondo per il discorso fatto precedentemente, ma sottolineando soprattutto come questi sia diverso rispetto a loro due. Cerca dunque di evidenziare chiaramente due fazioni avverse, ponendo Paolo come nemico comune e ponendo se stesso come alleato. Il maggiore, comunque, ha un animo di indole buono, dunque inizialmente non vuole credere alle male lingue, ma soprattutto non vorrebbe cedere alla gelosia che lo porterebbe sicuramente a compiere atti irrazionali. Per cui inizialmente si dimostra razionale e fermo, non vuole esplodere in nessun eccesso, anche se non riesce a contenersi per molto. Inizialmente quindi chiede a Malatestino spiegazioni dell'astio che prova Francesca nei suoi confronti, il giovane si dipinge innocente, finge di non capire a cosa si stia riferendo Gianciotto. Questi insiste, ma il minore non cede, finché Gianciotto non lo mette in guardia con queste parole: <<Bada Malatestino! Guai a chi tocca la mia donna! Bada!>>[50]. A questo punto Malatestino sa che è il momento giusto per insinuare il dubbio che attecchirà bene nell'animo ormai sempre più debole di Gianciotto. Malatestino dunque si pone come salvatore della dignità della famiglia, chiedendo al fratello se sia giusto da parte sua adoperarsi per fermare qualcuno che ha già messo gli occhi su sua moglie. Afferma di non essere lui quello da perseguire, anzi di essere colui che vuole porre fine a quest'onta. Il dubbio ora è

[49] *Ibidem*.
[50] *Ibidem.*

stato seminato con successo. Gianciotto non può più trattenersi e il suo lato irrazionale prende posto. L'azione si arricchisce di violenza, questi infatti alza i pugni, anche se si ferma appena prima di scagliarsi contro il fratello. Malatestino adesso è pronto a parlare: <<Non ti stupisti quando taluno, che partitosi era in dicembre, improvviso abbandonò l'ufficio del Comune et a febbraio era già di ritorno?>>[51]. Il suo linguaggio, pur continuando a procedere per enigmi, si fa sempre più chiaro man mano, infatti non lascia troppo spazio a interrogativi: quel *taluno* è Paolo. Prima che Gianciotto risponda, D'Annunzio scrive in una nota che questi stringe nel pugno una coppa: dunque fa fatica a contenersi e nonostante inizialmente cerchi di non cedere alla gelosia provocatagli dalle parole di Malatestino, il suo comportamento lo tradisce, il dubbio sta germogliando e il suo linguaggio corporeo fa fatica a trattenersi ormai. Inizialmente, dunque, dice al fratello che non gli crede, che non può essere possibile. Poco dopo però, dopo essersi alzato dalla tavola, errato per la stanza con fare torvo e con la vista annebbiata, chiama il fratello a sé: <<Sei certo? L'hai veduto?>>[52], gli chiede. Questa volta la risposta di Malatestino non lascia più nessuno spazio ai dubbi: <<Sì>>[53], risponde, senza aggiungere altro. Gianciotto sta cedendo, ma cerca ancora delle scusanti: gli chiede che cosa abbia visto, giustifica le entrate di Paolo nella stanza della moglie con il fatto che essendo cognati è normale che si intrattengano insieme di tanto in tanto. Ma quando Malatestino gli rivela che ha visto Paolo entrare di notte ed uscire all'alba Gianciotto non può più mentire a se stesso: vuole sapere, vuole una prova e se non vedrà niente di tutto questo Malatestino pagherà con la vita. Così si conclude la prima parte del Quarto Atto.

La seconda parte si apre con una prima scena che ricorda la prima scena del Terzo Atto in quanto le protagoniste sono le donne di Francesca riunite nelle sue stanze. L'atmosfera però è meno giocosa, più seria e lugubre: Francesca è supina sul letto addormentata e le chiacchiere delle donne sono meno frivole in quanto parlano del trattamento riservato al prigioniero da parte di Malatestino. La seconda scena, invece, si apre con il risveglio di Francesca, un risveglio tutt'altro che sereno in quanto è in preda a sussulti dovuti ad un incubo. Ha sognato di venire uccisa e appena prima di svegliarsi chiama disperata Paolo. Dunque le ultime parole rivoltale da Malatestino non sono andate a vuoto: la paura si è fatta più concreta, la possibilità

[51] *Ibidem*.
[52] Ivi, P. 84.
[53] *Ibidem.*

di pagare la propria felicità con la vita diventa sempre più realtà. Francesca, ancora una volta, come aveva fatto nell'Atto Terzo, manda via le donne per rimanere sola. Nella stanza si attarda una delle sue serve, Biancofiore, intenta ad accendere un lume. Tra questa e Francesca si instaura un dialogo molto dolce che ricorda quello con la sorella nel Primo Atto. Proprio Biancofiore, infatti, ricorda a Francesca sua sorella Samaritana, vedendola viene presa dalla nostalgia tanto è la somiglianza tra le due giovinette. È un momento ricco di nostalgia, contornato da una strana sensazione da parte di Francesca, una sensazione che non viene espressa chiaramente ma che traspare dalle sue parole. Ripete quello che le aveva detto la sorella prima di perderla ed è come se adesso abbia acquisito una consapevolezza nuova: non si potranno mai più rivedere. Infatti usa il passato per parlare di questa, come se fosse conscia della sua imminente fine, a tal punto imminente da non lasciarle il tempo di salutare la sua amata sorella un'ultima volta. La scena si conclude raggiungendo l'apice della commozione attraverso le lacrime di Francesca. Nella scena III attraverso un'unica battuta di Francesca si percepisce la completa presa di coscienza della sua imminente morte e la completa accettazione della sua sorte. Così infatti dice: <<E così vada s'è pur mio destino!>>. A questo punto chiama la sua fedele Smaragdi, ma una voce ben più amata le risponde: è la voce di Paolo che è venuto a cercarla. Il loro incontro è passione pura, Paolo non riesce a contenere il suo desiderio, dichiara di avere avuto dei dolori fisici a causa dell'angoscia causatagli dall'assenza di Francesca al loro appuntamento. L'amore di Paolo, dunque, non è meno eroico di quello di Francesca e sebbene non si possa paragonare, come nel caso della donna, alla tradizione classica, inevitabile è il confronto con l'eroe romantico per eccellenza: Werther. Anch'egli come Paolo si strugge d'amore e non si vergogna a manifestarlo, anzi è indice di grande purezza d'animo. Dunque Paolo, come Werther, dà l'immagine dell'uomo del Romanticismo, capace di provare profondi sentimenti e combattere con tutte le proprie forze per difenderli. Il loro incontro si fa sempre più erotico, c'è il desiderio di possedere l'altro, giungere all'anima dell'altro per unirsi in eternità. Lo scambio di battute procede sempre più concitato e il linguaggio raggiunge picchi di lirismo amoroso che ricordano Catullo. Così dice Francesca: <<Baciami gli occhi, baciami le tempie e le guance e la gola... tieni, e i polsi e le dita così... prendimi l'anima e riversala>> e Paolo le risponde <<Dammi la bocca. Ancora! Ancora! Ancora!>>. In questo scambio di battute, infatti, non può non riecheggiare il più famoso verso di Catullo appartenente al carme V: <<*Da mi basia mille, deinde centum, dein mille*

altera, dein secunda centum>>. Come Catullo e Lesbia, i due amanti sono affamati di baci, hanno bisogno di impadronirsi l'uno dell'anima dell'altro. Interessante notare come nel libretto manchi l'aspetto fatalista che invece è presente nella tragedia. Durante questo scambio di battute, infatti, nella tragedia Francesca fa continui riferimenti alla morte imminente, paragonando ancora una volta la loro storia d'amore con quella di Lancillotto e Ginevra. C'è ormai in lei una presa di coscienza, una rassegnazione tale da renderla inevitabilmente e definitivamente una eroina romantica. Infatti questa continua sulla strada dell'amore nonostante i presentimenti e gli avvertimenti, si dirige coscientemente verso la morte rimanendo fino alla fine convinta di stare facendo l'unica cosa per cui valga la pena morire: amare. Se inizialmente abbiamo visto come Francesca abbia faticato a cedere alla tentazione, come non si sia abbandonata da subito all'amore, cosa che invece non ha esitato a fare Paolo, si noti come nel momento in cui prende questa decisione, quindi nel momento in cui sceglie di amare, di abbandonarsi totalmente all'amore, lo faccia fino alla fine, continui per questa strada nonostante sia conscia della sua morte prossima. E nella tragedia questo è ben visibile, dice infatti, citando il libro: <<Dice quel Libro, là dove tu non leggesti: siamo stati una vita e degna cosa è che noi siamo una morte>>. Quindi qui rimarca non solo l'inevitabilità della morte, ma il fatto che sia giusto morire insieme a colui che si ama, perché come si è condivisa la vita, come si è diventati un'unica cosa nella vita, è giusto che si rimanga un'unica cosa nella morte. Inevitabile qui ricordare che poi nell'Inferno dantesco i due saranno l'unica coppia di anime, gli unici a essere un'unica cosa, a stare insieme anche nell'aldilà, al contrario di tutti gli altri che sono soli. Paolo invece non si rassegna al morire, è ottimista e non riesce ad intravedere la morte dietro l'angolo. Infatti alle parole di Francesca, nella tragedia risponde così: <<Sia chiuso il libro! Non vi legger più. Altrove è scritto il destino>>. C'è quindi da parte di Paolo una sorta di convincimento a non essere negativi, a non farsi influenzare da un libro, perché c'è la volontà di credere di essere diversi da Lancillotto e Ginevra. Purtroppo l'ottimismo di Paolo non ha lunga vita. Infatti in modo molto netto e veloce il punto più lirico di tutta la tragedia, dove sofferenza per la costrizione ad un amore clandestino e felicità nell'incontrare e stringere l'amato danno vita a un sentimento misto di gioia e dolore, possessività e amore purissimo, si trasforma nel momento più crudo nel quale si svolge la vera tragedia e il sangue diventa protagonista della scena. La vera tragedia si realizza in pochi minuti, le azioni sono dinamiche e veloci: Gianciotto bussa alla porta, Paolo

tenta di nascondersi ma rimane incastrato a causa della cotta di maglia. Il primo fa per sfidare il secondo ma Francesca si pone in mezzo esattamente sulla traiettoria del pugnale del marito finendo colpita a morte. Paolo quasi per riflesso si getta sulla lama che ha trafitto la sua amata. I due dunque vengono pugnalati insieme. Gianciotto apporta il colpo finale al fratello e i due amanti suggellano con un ultimo bacio che diventa eterno il loro amore. La tragedia si conclude con Gianciotto che si inginocchia davanti ai due amanti e spezza il pugnale. Nonostante i due protagonisti siano Paolo e Francesca, a conclusione di questa tragedia non si può non soffermarsi a riflettere su quest'ultima figura. L'azione finale che compie, spezzare il pugnale, è un'azione di grande rispetto, che di solito si compie in battaglia quando si sconfigge un nemico temibile. Non è Gianciotto il carnefice in questa vicenda, anch'egli come i due amanti, è una vittima. Vittima della passione, dell'irrazionalità, ma anche di un destino crudele.

2.2. Il commiato del poeta.

Alla fine della tragedia D'Annunzio scrive un commiato nel quale definisce la sua opera in due diversi modi. La prima definizione è la più conosciuta: *Poema di sangue e lussuria.* Queste due parole non possono che richiamare alle grandi tragedie, quelle divenute immortali grazie alla contrapposizione tra eros e thanatos. Dunque non solo le grandi tragedie greche come *Medea* ed *Edipo*, ma anche le grandi tragedie shakespeariane come *Otello* e soprattutto come *Romeo e Giulietta*. Sicuramente, questa contrapposizione ha un grande impatto sul pubblico grazie al richiamo inevitabile a storie ben riuscite e amate da moltissimi, oltre al fatto che l'argomento è quello amoroso ed è dunque in grado di toccare le corde più sensibili dell'animo umano. Ma utilizzare il termine *lussuria* abbinato al termine *sangue* riesce a pizzicare anche un'altra corda del pubblico: quella della curiosità. Il pubblico è curioso perché sa che si tratta di un amore clandestino, un amore nato nell'oscurità che poi verrà scoperto e punito.

L'altra definizione che dà D'Annunzio della sua tragedia è *Poema di sogni e di delitti.* Una definizione meno conosciuta rispetto alla prima ma ricca di significato. Utilizzando il termine *sogno* apre una miriade di riferimenti. I sogni non sono solo quelli di felicità di Paolo e Francesca, quelli che sembrano impossibile, ma si continua a sperare, sono anche i sogni di avere un matrimonio felice e di essere corrisposto nell'amore da parte di Gianciotto, il sogno di vendetta di Malatestino, ma

anche il sogno di pace che vorrebbe il padre di Francesca e che ha tentato di realizzare attraverso il matrimonio tra la figlia e l'avversario politico. Utilizzando il termine al plurale, dunque, è inevitabile infine pensare che con *sogni* faccia riferimento anche al sogno presente nella tragedia, il sogno premonitore di Francesca avuto poco prima che la vera tragedia avesse compimento e che ha quindi come annunciato questa la fine conclusasi con i delitti, perché appunto di delitti ne sono avvenuti due.

CAPITOLO III
I VERSI DI D'ANNUNZIO NELLA MUSICA DI RICCARDO ZANDONAI.

Possiamo definire l'opera *Francesca da Rimini* un'opera che segue la moda del tempo in quanto rappresenta l'incarnazione del gusto *liberty,* che ha la sua massima rappresentazione in questi primi decenni del Novecento. Gusto *liberty* che qui si presenta con la retorica decadentista e con la ricercatezza lessicale di D'Annunzio, uniti ai falsi medievalismi musicali di Zandonai.

3.1. Gestazione dell'opera di Zandonai.

Bisogna tenere presente che l'amore che Zandonai aveva per la storia struggente di Paolo e Francesca nasce molto prima che il *liberty* diventasse una moda. Abbiamo infatti la testimonianza di uno spartito per canto e pianoforte, trovato dalla vedova Zandonai anni dopo la morte del marito, datato nel 1899 e un altro spartito per orchestra e tenore datato nel 1900. Il compositore, dunque, aveva appena sedici anni.[54] Ovviamente con la maturità sono stati cambiati e riadattati molti passaggi rispetto a questi primi lavori, ma è interessante notare come il passo che più risente della memoria giovanile sia quello della dichiarazione d'amore di Paolo: <<Ah, non mi muoio! Francesca. Ferro non m'ha toccato; ma le vostre mani toccato m'hanno>>.[55]

Raggiunta la maturità Zandonai ritorna a lavorare sulla storia d'amore dei due adulteri, così fortemente sentita durante la giovinezza. Si rivolge inizialmente a Pascoli per la realizzazione del libretto su cui, poi, adattare la sua musica. Con il poeta, Zandonai aveva già lavorato musicando il suo poema *Il ritorno di Odisseo* e i due strinsero una forte amicizia che proseguì anche quando cessarono i loro rapporti lavorativi. Purtroppo però il connubio Pascoli-Zandonai per questa tragedia non andò mai in porto e nel momento in cui il musicista si rese conto che non ne sortiva niente, decise di rivolgersi ad un altro poeta, molto di moda a quei tempi: Gabriele D'Annunzio. Siamo nel 1912, nel 1901 D'Annunzio aveva messo in scena la sua *Francesca da Rimini* con protagonista la divina Eleonora Duse, dunque Zandonai era a conoscenza del successo e dello stupore che aveva avuto questa rappresentazione

[54] Pietro Santi, *Il capolavoro italiano del "liberty" musicale,* appendice del libretto.
[55] Atto Secondo, scena III, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 48

sul pubblico. Se, però, i rapporti tra Zandonai e Pascoli, erano stati da subito di grande amicizia e stima, quelli con D'Annunzio non sono contrassegnati dalla medesima positività. Infatti il compositore nel 1908 definisce il poeta "magniloquente" e sempre occupato a "mettere in mostra la propria erudizione".[56] Non si può dire che questi sentimenti fossero unilaterali, sappiamo infatti che lo stesso D'Annunzio non provò mai una grande simpatia nei confronti del maestro. Infatti, quando Tito Ricordi avanzò la richiesta della tragedia a D'Annunzio questi inizialmente tergiversò cedendo solamente dopo quasi tre mesi di assidue richieste e chiedendo 25000 lire, una cifra esorbitante per quei tempi, per questo motivo non concessagli da Giulio Ricordi, presidente della casa Ricordi e padre di Tito. Solo dopo successivi mesi e l'insistenza di Zandonai a riprendere i contatti con D'Annunzio, Giulio Ricordi prese di nuovo accordi con il poeta arrivando ad un compromesso di 20000 lire. Il rapporto tra Zandonai e D'Annunzio, però, rimase freddo per tutta la durata del loro lavoro: evitarono di vedersi quando non era strettamente necessario, limitando, dunque, a solamente tre gli incontri personali. Durante il primo incontro venne sottoposta al poeta la riduzione della sua tragedia compiuta da Tito Ricordi, riduzione necessaria per modellare i versi adeguatamente alla musica. Questo incontro fu molto positivo, a tal punto che D'Annunzio si complimentò sinceramente con Ricordi, tanto da insistere affinché il suo nome venisse posto a fianco al suo nell'edizione del libretto. Il secondo incontro venne richiesto dal compositore in quanto aveva una richiesta da fare al poeta: chiedeva di tagliare quei versi che, nel duetto amoroso tra i due protagonisti, trattano degli incontri di Paolo con Dante e la sua cerchia di amici poeti. Si era accorto, musicandoli, che questi versi toglievano tensione al momento più lirico del duetto amoroso. Il poeta reagisce in modo molto cortese non semplicemente tagliando quei versi, ma creando un rifacimento finale ancora più lirico. Nel loro ultimo incontro Zandonai fa ascoltare al poeta l'esecuzione pianistica dell'opera. Questi, scrive Zandonai, non si presentò entusiasta, ma sicuramente l'opera gli piacque molto. Dunque tra i due c'era un rapporto molto freddo e formale: il maestro aveva grande soggezione di D'Annunzio e questi non assistette mai alla produzione operistica della sua opera, dando un grande rammarico a Zandonai. Nonostante gli scambi epistolari fossero molti e molto cordiali, pieni di buoni auspici ed auguri, il rapporto tra i due rimase sempre molto formale e freddo tanto che Zandonai lo descrisse così: <<I miei

[56] Lettera di Zandonai, 1908.

rapporti personali ed artistici con Gabriele D'Annunzio sono durati dodici mesi: il tempo preciso entro il quale la partitura di *Francesca* è stata pensata, maturata e scritta>>.[57] Dunque un tempo di gestazione molto breve, infatti va in scena il 19 febbraio 1914 al teatro Regio di Torino, riscuotendo un grande successo.[58]

3.2. Zandonai, tra gusto liberty e sinfonismo.

Ho detto inizialmente che quest'opera si fa portavoce del gusto *liberty* italiano. Un gusto rappresentato non solo dalla parte più letteraria di D'Annunzio, ma soprattutto da Zandonai, che svolge un tipo di ricerca del gusto liberty in modo più accorto e meno sfrontato, cercando di ridare compattezza stilistica ad un linguaggio musicale che ormai stava perdendo tutta la sua forza poetica con il *verismo.* Quindi quando si parla di stile *liberty* di quest'opera bisogna fare riferimento non tanto alle assonanze letterarie d'annunziane con le arti figurative dell'Italia contemporanea, quanto ai processi di ibridazione presenti nella musica di Zandonai che, armonizzando elementi eterogenei, danno vita ad un'unità stilistica. È dunque un'opera ibrida per due ragioni: in primo luogo perché c'è un'unione tra la natura di Zandonai e quella di D'Annunzio, un'unione cioè tra la "tragedia di sangue e lussuria" d'annunziana e "la dolente storia personale della creatura umana" ricercata da Zandonai. In secondo luogo perché c'è un'unione tra il richiamo wagneriano proposto non solo dai versi di D'Annunzio che ci riportano direttamente al *Tristano e Isotta*, ma anche dai motivi usati da Zandonai, per esempio nella musica che ritorna nei momenti cruciali come fa la musica del preludio in Wagner, con la volontà del musicista italiano di caratterizzare i personaggi con musiche ben precise, per identificarli meglio anche dal punto di vista psicologico.[59]

Zandonai diventa dunque portavoce, attraverso la sua opera, di una grande rivoluzione sinfonica. Il sinfonismo[60] intorno al 1910 invade il panorama musicale. Infatti prima di questi anni la concezione melodrammatica era basata su un rapporto di dramma e musica nel quale questa doveva sublimare le ragioni del dramma, quindi il libretto scandiva i respiri musicali e la musica doveva essere predisposta

[57] Resoconto di Zandonai presente nel programma di sala del Teatro Regio di Torino, stagione lirica 1990-1991.

[58] Pietro Santi, *Il capolavoro italiano del "liberty" musicale,* appendice del libretto *Francesca da Rimini,* curato dallo Sferisterio di Macerata per la rappresentazione dell'estate 2008. P. 102-104.

[59] Ivi, P. 104, 108 e 109.

[60] Sinfonismo: 1. Il genere musicale della sinfonia (es *il sinfonismo romantico tedesco*). 2. L'insieme delle caratteristiche proprie della sinfonia, e la capacità di elaborarle ed organizzarle nelle composizioni (es *il sinfonismo mahleriano*). Vocabolario Treccani.

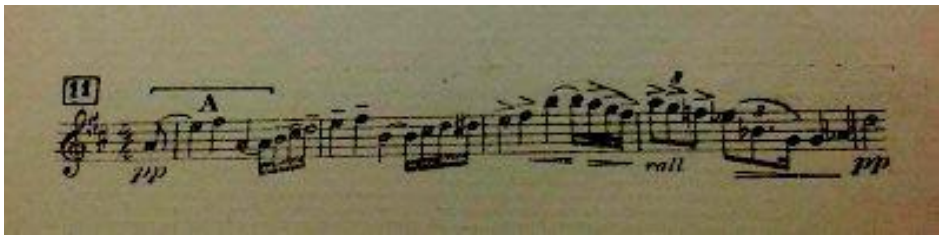
sapientemente sul libretto. Dunque la struttura fondamentale dell'opera era costituita da due componenti: quello dell'aria e quello del recitativo. Con l'invasione del sinfonismo la situazione va a ribaltarsi cosicché non sia più il dramma a essere posto in musica, ma la musica a chiedere di essere posta in dramma. Per cui non ci sono più momenti di indugio propri della letterarietà posta in musica, come avviene per esempio nell'alternarsi del recitativo con l'aria, ma c'è un decorso retto da una logica musicale di sviluppo continuo, dove ogni elemento è concatenato all'altro in modo coeso. Dunque questa svolta del sinfonismo che curva verso il dramma sinfonico vede Zandonai come l'espressione più alta ed esemplare e la sua *Francesca* l'immagine più compiuta. Dicendo questo non si può ovviamente non tenere conto che l'opera di Zandonai comunque conosce momenti di transazione, fratture dialogiche e andamenti recitativi, ma sono relativamente pochi e il declamato ed il canto si fondono nel tessuto sinfonico. Dunque l'opera tende a costituirsi in estesi blocchi sinfonici protratti in climi sonori strutturalmente compatti. Facendo qualche esempio analizzando i primi due atti: nell'atto Primo, dal momento in cui Francesca entra fino all'apparizione di Paolo, si tratta di un solo pezzo ininterrotto di musica. Nell'atto Secondo, invece, dal momento in cui si sente la voce di Paolo si apre un episodio di tenuta lirico-sinfonica che dura fino alla comparsa di Gianciotto. [61]

3.3. Analisi dell'opera.

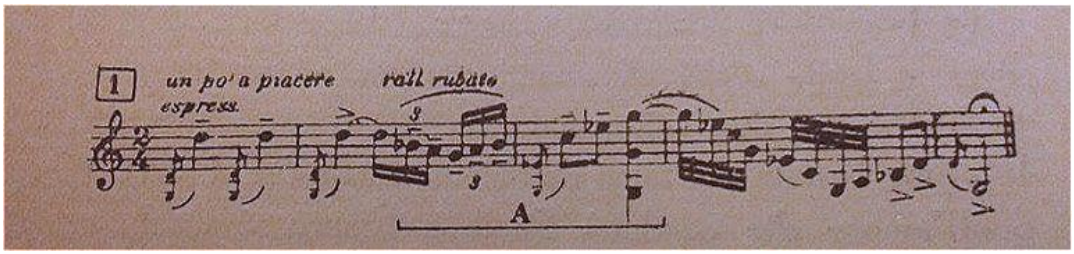
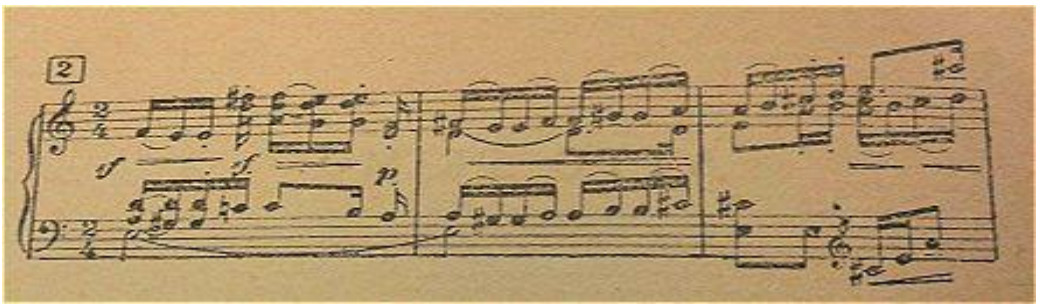
Prima di procedere ad analizzare l'assetto musicale dell'opera, penso sia necessario soffermarsi sull'importanza dei vari temi che utilizza Zandonai per costituire l'opera. Il tema principale è dunque l'amore fatale, questo tema serpeggerà per tutto il dramma, prima come presentimento, poi come accenno e successivamente come affermazione di quella passione che porterà i due amanti alla morte. Sicuramente il confronto con Wagner è qui inevitabile perché non si può non pensare al *leitmotiv* del *Tristano* portato avanti dalla musica del preludio che si fa ricorrente, accennata qua e là e diventando finalmente protagonista nel finale. Sicuramente il musicista tedesco affronta i temi musicali in modo più complesso, capovolgendo, sminuzzando e creando delle trame polifoniche molto complesse, cosa che non fa Zandonai perché non lo ritiene opportuno. Infatti questi nel momento in cui ritiene che un tema non sia più opportuno si libera da questo riferimento e adotta un'altra polifonia o addirittura un altro tema. La variazione tematica sicuramente c'è, è meno opulente di

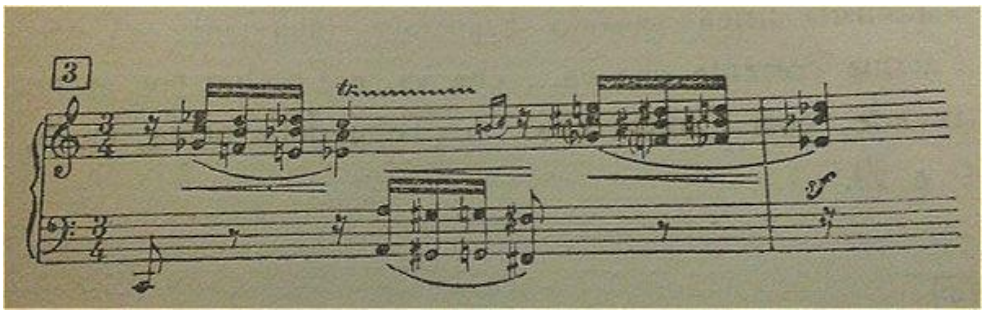
[61] Renato Chiesa, *La "Francesca da Rimini " di D'Annunzio nella musica di Riccardo Zandonai.*

quella wagneriana, ma comunque ricca. Dunque il gioco tematico è sicuramente uno dei cardini del lavoro di Zandonai, ma non è solo questo. Al di sopra dell'orchestra è necessario fare attenzione all'importanza del canto e quindi della parola. Talvolta nei momenti di maggiore liricità la parola cresce con l'orchestra fondendosi con essa. [62]
Si passi adesso ad una analisi musicale dettagliata. Così come nel libretto, anche nell'analisi musicale il primo personaggio che incontriamo e che svolge un ruolo musicalmente molto importante è il giullare. Questi infatti propone l'argomento del suo cantare, la storia di Tristano e Isotta appunto, e alla fine della sua *declamatio*, là dove accenna al beveraggio, risuonano per due volte, come un lontano presentimento, le prime battute del tema dell'amore fatale, di quell'amore che condurrà anche Paolo e Francesca alla morte:



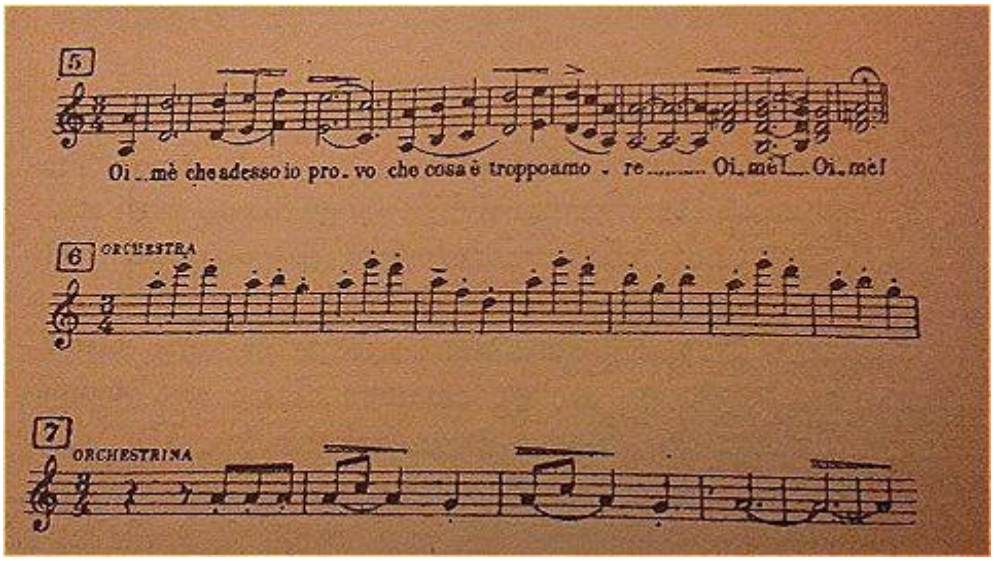
Dunque dopo solo poche battute Zandonai inserisce uno dei temi principali dell'opera, quello che appunto chiameremo dell'amore fatale, qui solamente accennato.
Terminata questa proposizione musicale, il giullare preludia sulla viola pomposa[63] e comincia a cantare di re Marco e del buon Tristano, compiendo un allargamento di frase proprio su quella precedente del tema dell'amore fatale. Si noti che questa frase allargata ricorrerà una seconda volta nella ballata della primavera, là dove le donne di Francesca alludono alla storia di Isotta che si vede dipinta nella camera della signora. Dunque siamo di fronte ad un altro tema musicale, quello della storia d'amore di Tristano e Isotta.

[62] Riccardo Zandonai, *Francesca da Rimini; guida attraverso il poema e la musica* a cura di Baccio Ziliotto, *Introduzione.*
[63] Viola pomposa: *specie di piccola viola da gamba a cinque corde e accordata a intervalli di quinta. Strumento tipicamente medievale.* Enciclopedia Treccani.

Il giullare non fa in tempo a continuare a narrare la sua storia che viene interrotto dal fratello di Francesca. Le donne si ritirano lasciando le loro crome bruscamente per dare luogo agli accordi minori del fratello e ai lamentosi cromatismi del giullare.

Tema del giullare



Tema del Polentano

Da notare come, anche senza leggere le battute, dai soli temi musicali si evince la psicologia del personaggio: il tema del giullare è caratterizzato da cromatismi che, appunto, suonano come lamenti o scuse, mentre il tema del fratello di Francesca è caratterizzato da alterazioni e accordi minori, ad indicare la sua rabbia e il suo fervore nel voler fermare un potenziale sabotaggio al suo piano d'ingannare Francesca.

Chiusasi questa scena, la scena IV è la prima vera pagina lirica dell'opera, in quanto si apre con il canto delle donne che giunge dalle stanze alte. Le donne cantano con <<melodia dolente le cose della gioia perfetta>>.[64] La nenia, proposta con un *pp* dall'orchestra, passa con dolce ondulazione dal minore al maggiore, tra crescendi e diminuendi. Si noti anche un'orchestrina interna (formata da liuto, viola pomposa, clarinetto, piffero e flauto) che tesse un ricamo di controcanti. Una nenia molto dolce visibile soprattutto nell'orchestrina che alterna note staccate a note legate con crescendi e diminuendi dolcissimi e visibili anche nel coro delle donne.

Primo rigo: canto del coro delle donne. Secondo rigo: orchestra

Terzo rigo: orchestrina.

La nenia giunge al massimo grado di intensità lirica nel momento in cui interviene Francesca: <<Come l'acqua corrente che va... che va, e l'occhio non se ne avvede, così l'anima mia>>.[65] La donna, anche musicalmente, si annuncia sotto il dominio di una passionalità ancora contenuta, ma pronta ad erompere. La nenia continuerà fino ad inserirsi come un singhiozzo di violini e viole, sulle frasi doloranti di Samaritana. Questo momento di massima dolcezza è accompagnato da un'orchestra che risponde con languide cadenza, con fremiti e dolcezze improvvise.

Il tema dell'amore ritorna ancora soltanto accennato nel momento in cui Francesca

[64] Gabriele D'Annunzio, *Francesca da Rimini,* Atto Primo, scena IV, Edizione storica dei fratelli Treves, conservata all'Università di Toronto.

[65] Atto Primo, scena IV, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 29.

dice a Samaritana <<Forse lo vidi>>.[66] È solo accennato, uno spunto iniziale, ma ritorna sempre più incalzante.

A questo punto le donne hanno scorto il corteo di Paolo: la concitazione delle donne è tradotta in ritmi festosi e un fremito di impazienza si impadronisce dell'orchestra: i legni precipitano in scale cromatiche contro il canto ascendente delle donne, mentre violini, campanelli e l'ottavino procedono con degli staccati. L'orchestra compie un crescendo sempre più incombente prodotto da un lungo e forte pedale di bassi e di timpani, finché Francesca non sale sulla scala. Ecco dunque che ritorna il tema fatale intrecciandosi con il tema di Samaritana, un tema che accompagna le sue parole tormentate dal dubbio e dai cattivi presentimenti. Il tema dell'amore fatale si fa sempre più incalzante mentre le donne esaltano la bellezza di Paolo. L'orchestra si placa nel momento in cui Francesca si getta tra le braccia della sorella. A questo punto il tema della sorella di piega in tonalità minore, traducendo con la musica il suo segreto pensiero, fatto di dubbi e paure. Francesca piange, ma le donne commentano affermando che <<il cuore le duole d'allegrezza>>[67], dunque il gaio ritmo di prima si ridesta e il tema dell'amore emerge trionfalmente. La foga ritmica avanza sempre di più nel momento in cui le donne avvertono dell'arrivo imminente di Paolo. Francesca tentenna, <<No, no! Correte, donne, correte, ch'ei non venga! Correte, donne, andategli incontro e ditegli ch'io lo saluto>>.[68] Queste ultime parole vengono cantate sul tema dell'amore che emerge marcato due volte mentre Francesca fa per salire la scala. Ma ecco che appare Paolo Malatesta: il tumulto si placa, da una massima sonorità degli strumenti si passa, attraverso un rapido diminuendo, al *pp.* La concitazione si apre in un largo: sboccia così la frase larga e appassionata della viola pomposa sulla loggia:

Il tema dell'amore si apre finalmente in tutta la sua ampiezza. Non servono più parole, la musica si impadronisce della scena, affiancando gli sguardi dei due amanti.

[66] Ivi, P.30.
[67] Ivi, P. 32.
[68] *Ibidem.*

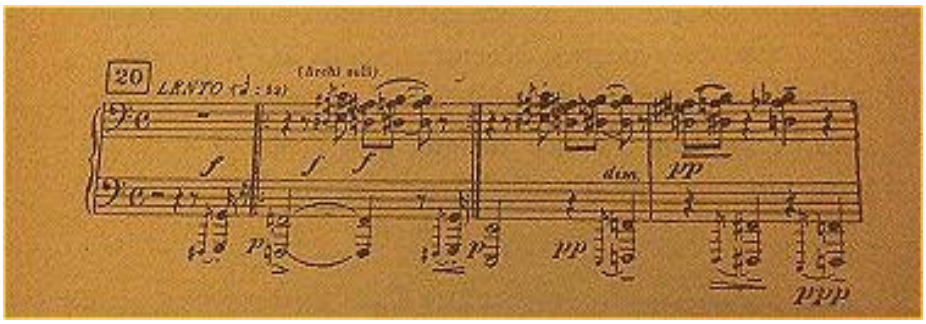
Al mormorio dolcissimo dell'orchestra si aggiunge un liuto, i canti sommessi delle donne e il piffero, la cui frase rimarrà impressa nella memoria di Francesca per sempre, diventando lo strumento del ricordo del suo primo incontro con Paolo. Lentamente il coro delle donne si spegne in un *pp* e il piffero ripete per due volte la sua frase preparando lo slancio dell'orchestra che si sviluppa fino a sfociare nel canto d'amore. Arrivato alla massima tensione amorosa, si affievolisce lentamente fino a scomparire. Il piffero ripete la sua frase amorosa, ripetuta dalla viola pomposa e dai pizzicati del liuto. Il sommesso bisbiglio degli archi crea un tappeto di sogno dal quale si eleva ancora una volta uno spunto del tema d'amore proposto ancora una volta dalla viola pomposa e anche dai violoncelli, creando un dialogo tra due esseri, ormai consacrati per l'eternità.

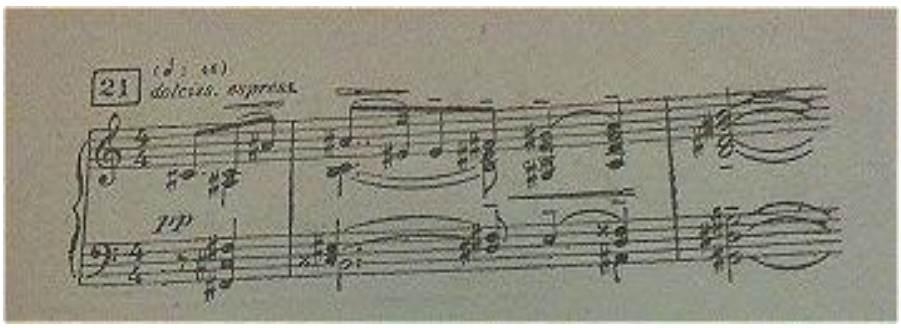
L'atto secondo, atto della guerra, si presenta molto diverso dal primo come già si era sottolineato nell'analisi del libretto. Anche per quanto riguarda l'analisi musicale non ci si può non rendere conto immediatamente del brusco cambio di registro: si apre con un preludio grave, pesante e brutale, che richiama l'impeto della battaglia.

Da notare il *ff* per tutte le battute, le semicrome con pausa davanti e soprattutto gli sforzati sull'ultimo accordo, il più lungo, esplicano al meglio il tema guerresco.

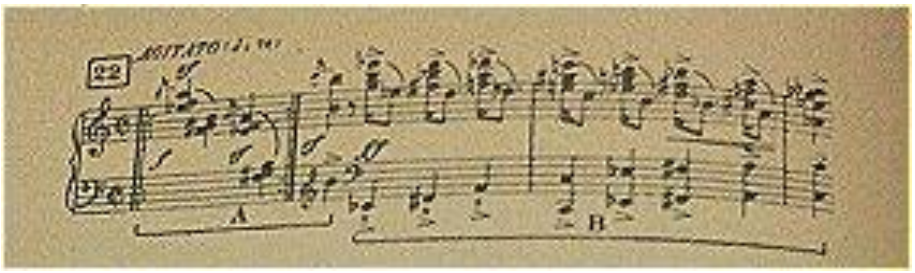
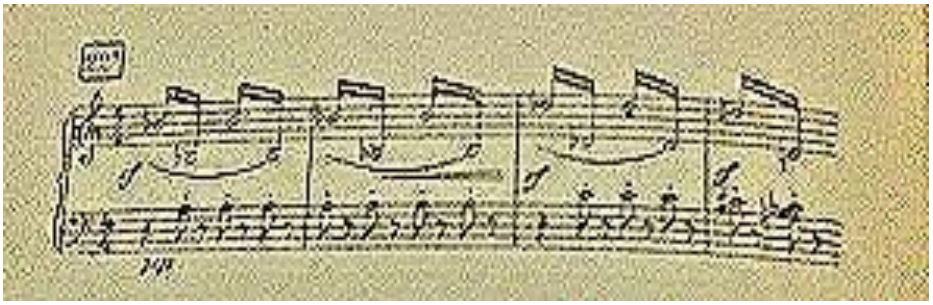
Quando i due amanti si incontrano i due parlano di guerra, in realtà stanno pensando a tutt'altro rispetto a quello che dicono ed è l'orchestra che ce lo svela facendo esplodere in forma spiegata ancora una volta il tema dell'amore, qui, dove nessuno si aspetterebbe mai potesse risuonare. Ma la guerra incombe su di loro e la musica deve cambiare: si fa sempre più incalzante aggiungendo elementi musicali tipicamente guerreschi come tromboni e campane, creando dunque un grande frastuono che viene alternato al grido angoscioso di Francesca che cerca di convincere Paolo a ritirarsi, che non si comporti in modo così avventato. La donna grida il nome del cognato <<Paolo! Paolo!>>: questi sono salti di quarta e quinta ascendenti e si ripetono poco dopo, quando il cognato cade colpito da un dardo. Qui però i salti sono discendenti, si sono trasformati in una domanda, come se chiedessero “sei ancora vivo?”. Fortunatamente la risposta è positiva, Paolo si risveglia dallo svenimento e dichiara il

suo amore a Francesca: <<Ah, non mi muoio! Francesca. Ferro non m'ha toccato; ma le vostre mani toccato m'hanno, e l'anima disfatta m'è dentro il cuore, e forza più non ho d'esser vivo>>[69]. I versi sono accompagnati da una frase larga e melodiosa, suonata dai clarinetti e dagli archi. La battaglia continua finché non viene annunciata la vittoria. A questo punto entra Gianciotto accompagnato dal tema della guerra: sottolinea il suo carattere fiero e violento, quindi dipinge il suo aspetto psicologico, al contrario del tema successivo. Questo riflette da una parte attraverso un ritmo claudicante, la sua deformità fisica, quindi il passo zoppicante. I suoni più bassi degli archi, invece, riflettono la sua ira.



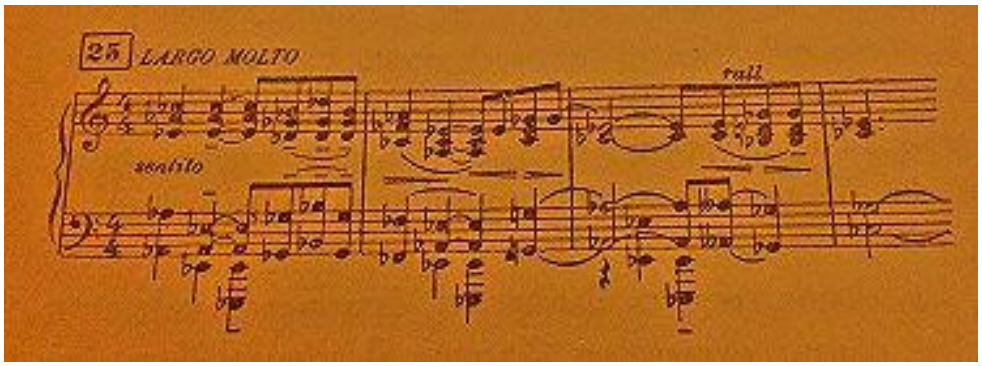
Ma nel momento in cui il rude guerriero scorge la sua amata moglie la sua voce trova accenti più dolci e s'intenerisce. Con una frase toccante e delicatissima che sfiora Francesca come una carezza piena di amorose intenzioni, suona così:

Quando Francesca offre il vino a Gianciotto questi si commuove al pensiero che lei possa avere un pensiero così gentile nei suoi confronti: l'orchestra accompagna questo sentimento rivelando come sia onesto e profondo. Poco dopo viene chiamato il fratello Paolo affinché anch'esso brindi alla vittoria. Questo beve guardando

[69] Atto Secondo, scena III, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 48.

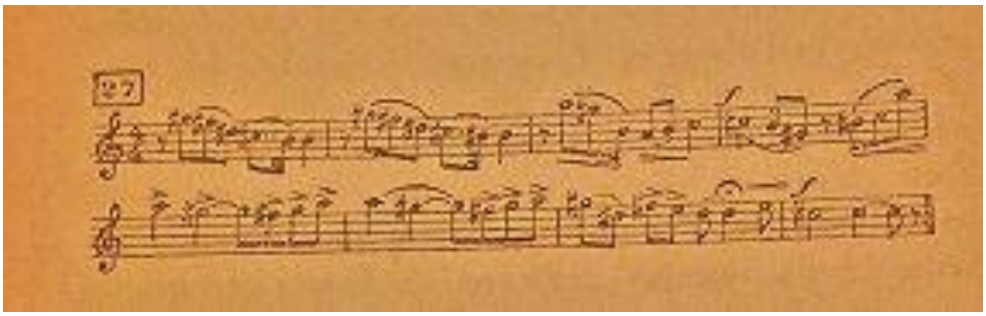
Francesca nelle pupille: la melodia in minore si risolve con una cadenza in maggiore, come se stesse indicando come Paolo abbia ormai la certezza che la sua sofferenza troverà conforto negli occhi e nell'amore di Francesca. Improvvisamente, però, uno scatto fortissimo di strumenti, brividi di tremoli, ansimare di sincopi e dissonanze stridenti annunciano l'entrata in scena di Malatestino portato in braccio dagli uomini in arme. Vengono qui introdotti i tre temi egemonici del giovane temi che accompagneranno il personaggio nei suoi successivi interventi e che qui si susseguono uno dopo l'altro, seguiti da una frase più larga e cupa, resa angosciosa dai suoni bassi e piani e dall'accompagnamento sincopatico.

Primo tema di Malatestino: caratterizzato da appoggiature e forti-piano, soprattutto nei bassi.

Secondo tema di Malatestino: caratterizzato da sincopi e staccati.

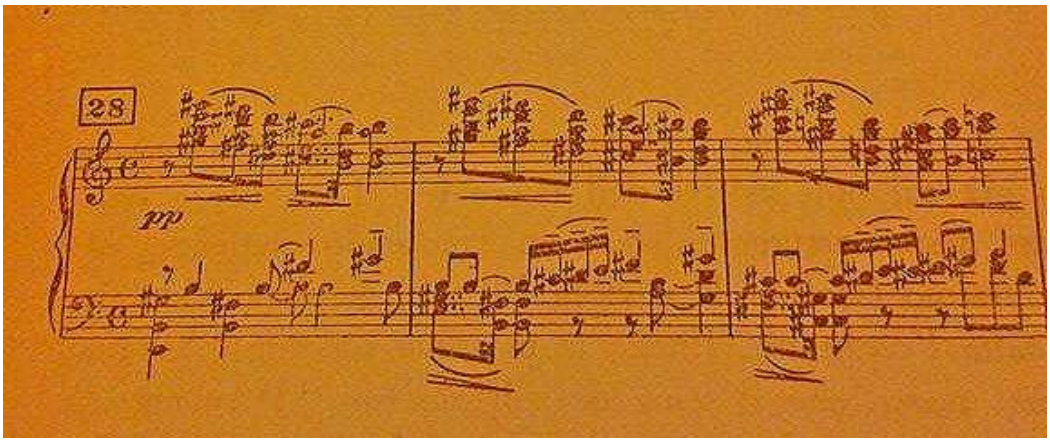
Terzo tema di Malatesino: caratterizzato da sforzati nel forte-piano e il marcato

Malatestino, dopo aver bevuto anch'egli dalla coppa, con grande velocità si rialza e si rigetta nella mischia della guerra. A questo punto il tema della guerra si fa ancora più incalzante caratterizzato da rintocchi di campane e grida. La scena non può non concludersi in modo più calzante: con lo squillo delle trombe.

L'atto terzo si apre in modo totalmente diverso dal precedente: con un preludio gentile. Il tema del piffero, che si era inserito nel primo atto, è rimandato dai violini agli oboi, al fagotto ai flauti, ai clarinetti e ai violoncelli per marcare il pensiero che ossessiona Francesca: quello del primo incontro. Questa tenta inutilmente di allontanare questo pensiero leggendo il libro. Pur di distrarsi Francesca chiede che si faccia della musica. Manda via le donne affinché vadano a chiamare i musicisti e viene presentata finalmente la sua fedele serva: Smaragdi. Questa è caratterizzata da un tema dal ritmo molle e lento, come una cantilena orientale. La tonalità è in minore e piena di nostalgia.

Tema di Smaragdi: caratterizzato dall'indicazione agogica del largo molto, da legature di valore e di portamento e da un rallentando.

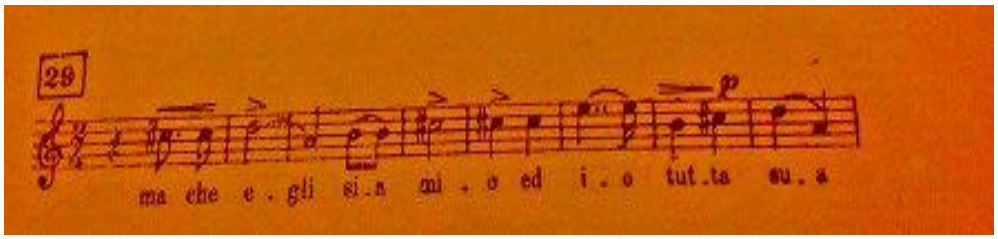
L'orchestra ritorna concitata nel momento in cui Francesca, presa dal *furor amoris,* accusa Smaragdi di averle affatturato il vino, perché ormai il suo cuore trabocca d'amore per Paolo. Smaragdi non ha colpa: il Fato ha deciso sulla nascita di questo amore adultero. L'orchestra marca lo stato di instabilità della dama, inizialmente accusatrice nei confronti delle serve e poi impaurita dal comportamento di Malatestino. A questo punto, la scena seguente si apre con l'entrata in scena delle donne seguite dai musici che irrompono gaiamente nella stanza. I ritmi si fanno vivaci e capricciosi, finché i musicisti non intonano un preludietto grazioso e zampillante che si sviluppa con varietà ritmica sul tema del piffero. Francesca poco

dopo manda via i musicisti e appare Paolo. I due cognati si guardano ancora una volta senza trovare parole. É Francesca che rompe il silenzio per prima: non vuole ricordare e la musica la segue in quanto non c'è più il gioco dei motivi egemonici, ma melodie nuove, in cui, sotto la calma apparente si agita la passione. Nel momento in cui Francesca intona <<Non richiamate, prego, l'ombra del tempo>>[70], la melodia si fa nostalgica, c'è come un tremore di pianto trattenuto, di nostalgia dolorosa dei tempi lontani. Flauti, clarinetti e fagotti ravvivano il ricordo. Ma Paolo non può più trattenere il suo amore, perché ha avuto un indizio dal Destino: Francesca gli è apparsa in sogno. Ecco dunque che viene presentato un nuovo tema: quello dell'esaltazione amorosa di Paolo. Egli si lascia andare dando libero corso alla sua passione. Dunque questo tema dell'esaltazione amorosa si intreccia a quello dell'amore fatale dando vita ad un abbraccio musicale che si traduce in una compagine polifonica.

Tema dell'esaltazione amorosa di Paolo



La polifonia prodotta dall'intreccio del tema dell'amore fatale con il tema dell'esaltazione amorosa.

[70] Atto Terzo, scena IV, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 66.

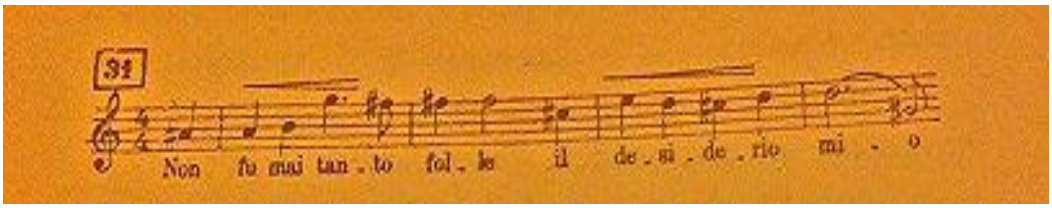
Ecco giunti al momento topico della vicenda, quello del bacio. Paolo si accosta al leggio e si china sul libro aperto. Viene cantata una melodia da un solo clarinetto e da un solo violino a cui fa eco successivamente un violoncello. Questi strumenti mostrano il solco scavato dalle parole del cognato nell'anima di Francesca. La lettura del libro travolge i due amanti. A questo punto, con il verso fatale <<ma c'egli sia mio et io tutta sua>>[71] letti da Francesca, nasce un nuovo tema che grandeggerà alla fine della tragedia, nella suprema dedizione di Francesca nel momento in cui dirà all'amante <<e tu sei tutto mio et io tutta tua>>[72]

Negli ultimi versi, preludianti al bacio finale, si innestano già i motivi dell'amore precedentemente inseriti. Questi assurgono con un crescendo stupendo, dal pianissimo al pieno trionfante da parte di

tutta l'orchestra. Il tema del piffero, da modesto che era nel primo atto, cresce come è cresciuta la passione di Francesca, e viene adesso accompagnato da tutte le voci dell'orchestra. Ma ad un certo punto il *ff* cessa velocemente: nell'aria lontana tremolano le voci del coro. I due amanti si chiamano a voce spenta. Piano si inserisce, di nuovo, il tema del piffero. L'atto si chiude con un accordo del coro che va perdendosi insieme con le armonie degli archi.

Siamo giunti dunque al Quarto Atto. La prima parte ha per sostrato musicale i temi di Malatestino, i quali vanno di intensità e di colorito strumentale a seconda delle situazioni. Terzine animanti e figurazioni sincopate s'inseguono senza riposare in un tempo forte decisamente marcato, diffondendo un senso di inquietudine e angoscia. L'anima demoniaca di Malatestino è espressa con una potenza incomparabile. Il suo eloquio è caratterizzato da salti di quarte e di settime e dall'alterazione costante di tutti gli intervalli, mentre il tono minore insiste con progressioni cromatiche. Il tema claudicante annuncia l'entrata in scena di Gianciotto: ancora una volta allo scorgere

[71] Ivi, P. 68.
[72] Atto Quarto, scena IV, *Francesca da Rimini,* tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 90.

della sua donne egli si illumina, cosicché il suo tema dell'affetto cresca in dolcezza durante il dialogo. Nel momento in cui rientra Malatestino, questi viene annunciato nuovamente dai tre temi, attraverso i quali si inseriscono quelli dello Sciancato. Questo tema, man mano che la furia della disperazione e l'ira cresce in Gianciotto assume maggiore intensità e rilievo. Si noti come, ad un certo punto, nel momento in cui Gianciotto, intento a differenziare bene il fratello di mezzo, dice <<Ma Paolo è il Bello>>[73] si inserisca il tema dell'amore di Paolo in una deformazione caricaturale con l'ottavino e gli oboi. Alla fine il tema dello Sciancato riprende impetuosamente alternandosi a terzine sincopate.

La seconda parte si apre con una melodia semplice e nostalgica, che accompagna la nostalgia di Francesca per la sorella, una melodia che la culla come una ninna nanna. Francesca, dopo aver congedato Biancofiore, lancia una sfida: <<E così vada s'è pur il mio destino>>. [74] A questo declamato energico e deciso segue il silenzio ripreso da un pianissimo di flauti e clarinetti che richiamano segretamente Paolo con il tema dell'amore. Questi suonano in modo sempre più incalzante finché non si sente la voce di Paolo che chiama la cognata. Ecco dunque che ha inizio un movimento concitato di crome saltellanti che colorano la passione e lo slancio di Paolo. I tromboni suonano: ammoniscono che Malatestino è in agguato. I due cognati, folli di desiderio, si stringono in un abbraccio delirante. Ecco che viene introdotta una nuova melodia che contrassegna la frenesia dei due amanti. Il tempo è tagliato e l'incalzare delle frasi si rannodano una all'altra senza riposo.

Paolo incontra Francesca: si notino le crome e i passaggi dal piano al forte dettati dalla forcella.

[73] Atto Quarto, scena III, *Francesca da Rimi*ni, tragedia in quattro atti di Gabriele D'Annunzio, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai, P. 82.
[74] Ivi, P.89.

Tema degli oboi che rimarcano i brividi tesi fino allo spasimo dei due amanti.

A questo punto segue un momento di minor foga e si passa ad un pianissimo armonioso che prepara la frase solenne e grandiosa del <<E tu sei tutto mio et io tutta tua>>[75]. I due amanti si gettano sui cuscini, insaziabili di baci. Il tema di Paolo ricompare per l'ultima volta. Gli succede, sempre appassionato e dolce, il tema dell'amore fatale e quello dell'esaltazione amorosa. Dunque prima della morte vengono sottoposti tutti i temi dell'amore e della passione, come per liricizzare maggiormente la loro morte. Gli amanti si abbracciano ancora: ma quando il tema dell'amore mosso e agitato sta per attingere l'espressione di massima ebbrezza, la canora tonalità di MI maggiore piomba di scatto in quella del DO naturale, in modo brutale. Un urto violento scuote la porta: sono annunciate le dissonanze di Malatestino, mentre le trombe e i clarinetti riprendono il tema di Gianciotto. I ritmi sono investiti di un'ansia folle, gli accordi si esasperano nell'urto di tonalità contrastanti. Dunque è giunto il momento: il pugnale di Gianciotto piomba sugli adulteri. Ancora un piccolo accenno al tema di Paolo che si rompe in una scala cromatica discendente. I contrabbassi e i violoncelli, con un salto di quarta ascendente sembra stiano chiedendo angosciosamente “Paolo? Paolo?”. Francesca morente ripete come sulla torre maestra il lamento espresso con un salto di quinta diminuita: <<Ah, Paolo!>>[76]. Prima che un accordo sonoro suggelli la tragedia, le terzine ansimanti ricordano la perfidia di Malatestino che l'ha provocata, ma che non è presente in scena.

[75] Ivi, P.90.
[76] Ivi, P.91.

BIBLIOGRAFIA

Chiesa R. (1964). *La "Francesca da Rimini " di D'Annunzio nella musica di Riccardo Zandonai.*

D'Annunzio G. (1913), *Francesca da Rimini*. Edizione storia dei fratelli Treves, conservata all'Università di Toronto.

D'Annunzio G. (2013), *Francesca da Rimini*. Edizione a cura di Annamaria Andreoli, con la collaborazione di Giorgio Zanetti, I Meridiani, Mondadori.

D'Annunzio G. (2004), *Francesca da Rimini*, libretto curato da Tito Ricordi per l'opera di Zandonai. Edizione a cura dello Sferisterio di Macerata per lo spettacolo dell'estate 2004.

Ghiglione M. (2009), *Paolo, Francesca, Dante e la Musica: il V canto della Divina Commedia rivestito dalle note di tanti compositori*. Articolo sulla rivista *New Megazine,* anno X, numero quattro.

Meltzer K. (2007), *Notes on the ProGraM*. Articolo sulla rivista *Asoprogram* della Atlanta Symphony Orchestra.

Mangieri-Cono A. (1899), introduzione alla tragedia *Francesca da Rimini* di Silvio Pellico, Firenze, Salani Editore.

Manini G. (2016), *L'opera più sfortunata, Francesca da Rimini: 185 anni per il debutto*. Articolo sul Corriere della Sera, 28 Luglio 2016.

Mercadante S. (2016), *Francesca da Rimini*. Edizione critica a cura di Elisabetta Pasquini.

Nuvoli G. (2009), *Francesca da Rimini e la sua rappresentazione artistica dal Trecento all'età romantica*, in *Italianistica*, vol. XXXVIII, fasc.2.

Nuvoli G. (2009), *Di quel che udite e che parlar vi piace: la seduzione di un racconto* in “parola di donna”. Giornate internazionali di studio dedicate a Francesca da Rimini, Terza Edizione.

Nuvoli G. (2009), *Francesca al cinema: dalla “Commedia” dantesca allo schermo.* In Atti del Convegno *Leggere e rileggere la “Commedia” dantesca*, a cura di B. Peroni, Milano, Unicopli.

Petrolli A. (1998), *Zandonai Musicista, Catalogo.* Trento.

Praz M. (1937), *Storia e Letteratura, Ricerche Anglo-Italiane.*

Santi P. (1990-1991), *Il capolavoro italiano del "liberty" musicale*. Appendice del libretto di *Francesca da Rimini* di Zandonai a cura dello Sferisterio di Macerata, dal programma di sala del teatro Regio di Torino, stagione lirica 1990-1991.

Schonberg A. (2000), *Erwantung, Rachmaninov, Francesca da Rimini*, Edizione critica a cura di Michele Girardi, professore presso la facoltà di Musicologia, università di Pavia.

Zandonai R. (1908), *Lettera.* Inserita in appendice del libretto dell’opera *Francesca da Rimini* di Zandonai a cura dello Sferisterio di Macerata, dal programma di sala del teatro Regio di Torino, stagione lirica 1990-1991.

Zandonai R. (1914), Resoconto del rapporto con il poeta Gabriele D’Annunzio. Inserito nell’appendice del libretto dell’opera *Francesca da Rimini* di Zandonai a cura dello Sferisterio di Macerata, dal programma di sala del teatro regio di Torino, stagione lirica 1990-1991.

Ziliotto B. (1931). *La Francesca da Rimini di Zandonai; guida attraverso il poema e la musica.* Edizione Ricordi.

SITOGRAFIA.

Dante e il cinema (http://www.danteeilcinema.com/sito?page_id=2971).

La Divina Commedia – il poema (http://divinacommedia.weebly.com/).

GB Opera Magazine (http://www.gbopera.it/wp-content/uploads/wp-post-to-pdf-cache/1/martina-franca-francesca-da-rimini-di-mercadante.pdf)

Polo Museale delle Marche, Rocca di Gradara
(http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Luogo/MibacUnif/Enti/visualizza_asset.html_326985076.html)

RINGRAZIAMENTI.

Vorrei dedicare questa ultima pagina per ringraziare alcune persone.
Questo elaborato è il coronamento di due mie grandi passioni: la letteratura e la musica. Ringrazio dunque la professoressa Giuliana Nuvoli per la disponibilità, per aver accolto la mia proposta di elaborato con entusiasmo, ma soprattutto per avermi fatto riscoprire l'amore per Dante e Foscolo.
Ringrazio la mia prima maestra di canto lirico, Elisabetta Andreani, per avermi preparata ad una grande avventura e per avermi accompagnata in un percorso di crescita musicale.
Ringrazio tutti i miei amici, quelli sempre presenti, quelli presenti ogni tanto, quelli che sono andati via ma poi sono ritornati e quelli con i quali non ci siamo mai separati. Soprattutto grazie a voi, Camilla, Camille, Matteo, Martina, Arianna, Maddalena e Miriam: grazie per le risate, i sorrisi appena accennati, il supporto e la certezza che siate sempre pronti ad aiutarmi.
Grazie ad Alan per l'aiuto tecnologico. Sono felice che tu faccia un po' parte della nostra famiglia.
Grazie Greta perché nonostante le tue sgridate, i litigi e i disappunti, ci sei sempre. E sì, ti voglio anche bene.
Un ringraziamento speciale va ai miei genitori che mi hanno sempre sostenuta e hanno sempre creduto in me e in tutto quello che ho sempre fatto: siete un grande esempio per me, vi voglio bene.
Un ultimo ringraziamento voglio farlo a te, Musica: in ogni tua veste e forma.