RENATO CHIESA

IL RAPPORTO POETICO-MUSICALE NELLA «FRANCESCA DA RIMINI» DI D'ANNUNZIO E ZANDONAI (*)

Presentato dal socio Prof. F. TRENTINI

Se vogliamo porre la «Francesca da Rimini» al suo giusto posto, nel teatro dannunziano, dai «Sogni delle Stagioni» (1897-98) a «La crociata degli innocenti» (1915), indubbiamente di maggiore importanza risulta la relazione tra di essa e le prime opere che, forse per la loro novità rispetto al teatro precedente, contengono i germi della poetica di «Francesca». Si può dire anzi che proprio nei «Sogni» si esprime già tutto il mondo di D'Annunzio, che il pubblico aveva conosciuto nel «Piacere» e nel «Fuoco»; ma si trattava naturalmente di materia ancora allo stato fluido, che riceverà consistenza in «Francesca», nella quale inoltre, per l'essersi affidato alla storia, D'Annunzio fu impedito di fare della tragedia un dramma tutto superumano da cima a fondo, come quelli d'ambiente moderno, poiché la storia gli lasciò risentire, coi suoi stretti vincoli, un po' di quella verità umana che nel mondo non era stato capace di vedere, avendo distrutto in essa ogni vincolo reale (1). A parte la «Parisina», seconda, per argomento, del ciclo de «I Malatesti», che

---

(*) Per «Francesca da Rimini», frequentemente citata, abbiamo adottato le seguenti sigle:

DaF - D'ANNUNZIO G., *Francesca da Rimini,* Verona, Istituto Nazionale 1927;

ZaF - ZANDONAI R., *Francesca da Rimini,* Milano, Ricordi 1914 (4 voll.) - È stata anche consultata l'edizione fac-simile della partitura originale, presso la Biblioteca «Tartarotti» di Rovereto;

RiF - RICORDI T., *Francesca da Rimini,* Milano, Ricordi 1914.

(1) Cfr. A. GARGIULO, *Gabriele D'Annunzio,* Napoli, Perrella 1912, pp. 299-316.

riprende perciò il tema, il tono e il linguaggio della «Francesca da Rimini», «ma impoveriti fino a restare nel limbo delle mere intenzioni» (2), per altro verso le parentele tra «Francesca» e le altre tragedie, che noteremo più avanti nei particolari, sono in linea generale riassumibili in quella definizione di «teatro di violenza e di lussuria», dal quale «Francesca» non è esclusa. Così l'ispirazione prevalentemente arcaica e il tono prezioso che derivano dall'«Isottéo» e dalla «Chimera», e che ritorneranno predominanti soprattutto in «Le Martyre de Saint-Sebastien», ci danno solamente un lato della peculiarità della tragedia, in confronto ai motivi conduttori di lussuria e violenza presenti, almeno di riflesso, in ogni situazione.

Altri motivi si possono ritrovare in «Francesca», taluni di grande importanza, come l'effetto di leggendaria distanza, che ci richiama la «Città morta» e le «Vergini delle Rocce», e ad esso legato un gusto del linguaggio preraffaellita, facilmente avvertibile in quel luminoso esempio di falso antico che è la «Canzone a ballo sulla Primavera», cantata dalle donzelle nel terzo atto (3). Fu proprio per rendere più verosimile l'ambiente medievale, dove si svolge il fatto, che D'Annunzio usò una lingua preziosa, legandosi quasi idealmente, per questa particolare cura, alle opere della gioventù, nelle quali tuttavia si trattava soprattutto di una riuscitissima esercitazione di stile, mentre l'ispirazione arcaica qui appare più giustificata, pur sovrabbondante spesso nell'erudizione (4). Su tutto questo materiale ricercato D'Annunzio si dimostra mirabile stilista: i suoi metri diversi appaiono ancora fra i più perfetti che la letteratura italiana abbia, e la parola, nonostante lo studio arcaico, nella «Francesca» è tuttavia schietta e precisa, volta sempre ad evitare spiacevoli incontri fonici e ad alternare sillabe di vocaboli diversi, provvedendo che la rima, invece di poggiare casualmente su parole di secondaria importanza, coincida invece col senso: nei versi e nei periodi questo forse rappresenta quanto D'Annunzio ha imparato dai Parnassiani e da Flaubert (5). E ciò accade anche se, impadronendosi della lirica dugentesca, la sua nuova cultura diventa quasi «un arsenale di arnesi del mestiere: visibile, palpabile, calcolabile, numerabile di prim'acchito» (6).

---

(2) v. E. De Michelis, *Parisina,* in «Dizionario letterario delle Opere e dei Personaggi», vol. 5°, Milano, Bompiani 1951, p. 403.

(3) DaF, pp. 188-190.

(4) Cfr. F. Flora, *D'Annunzio,* Milano-Messina, Principato 1935, p. 10; E. De Michelis, *Tutto D'Annunzio,* Milano, Feltrinelli 1960, pp. 224-230.

(5) Cfr. G. A. Borgese, *Gabriele D'Annunzio,* Napoli, Ricciardi 1909, pp. 141-143.

(6) v. G. A. Borgese, *op. cit.*, p. 123.

Giudizi decisamente negativi sono stati formulati su questo falso antico, su questo arcaismo della parola e preziosità del verso: ci si è meravigliati come si possa dare valore estetico a dei meriti puramente archeologici, storici ed eruditi ([7]); o si è parlato di «erudizione riscalducciata sulla Crestomazia del Monaci, sulle facili letture di alcuni cronisti e dei poeti siciliani e stilnovisti e degli allegorizzanti da Francesco da Barberino a Dino Compagni» ([8]); si son messe in rilievo le stonature stilistiche che si troverebbero in «Francesca», fra momenti arcaici e realistici, ed altri lirici in pura lingua moderna ([9]). Altri critici non hanno disdegnato la virtù mimetica in D'Annunzio, non facendo però gran lode al poeta in tal maniera, ma indicandoci, a differenza dei primi, la strada giusta che ci porta all'unica possibile interpretazione della «Francesca da Rimini» in maniera organica, come «musica» ([10]).

Così D'Annunzio aveva scritto nell'«Isottéo», nel quarto sonetto al poeta Marradi:

«O poeta, divina è la parola;
ne la pura bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia; e il verso è tutto.» ([11])

Già in questi versi c'era la viva partecipazione di D'Annunzio al sapore della parola, una volta poetica, un'altra lasciva o polemica, la quale, per il Flora, diventa «musica» ([12]), nel significato dottrinale che le si conferisce nell'assumerla a definizione estetica, come suprema virtù lirica, anima stessa del sentimento umano. Dalla parola non giunta alla distruzione e trasparenza lirica, un velo si interpose tra lui e la vita, offuscando quella forza mediata che assorbe il mondo della coscienza e gli dà libertà nel canto ([13]). La musica, talora pura sensazione, è la segreta

---

([7]) Cfr. B. CURATO, *Sessant'anni di teatro in Italia, ecc.*, Milano, Denti 1947, pp. 115-130.

([8]) v. L. RUSSO, *Il teatro di Gabriele D'Annunzio*, in «Rivista Italiana del Dramma», anno 2°, vol. 1°, 15-3-1938.

([9]) Cfr. A. GARGIULO, *op. cit.*, pp. 299-316.

([10]) Cfr. F. FLORA, *op. cit.*, pp. 187-190; fra i critici di questa tendenza vedere: S. SIGHELE, *Letteratura tragica*, Milano, Treves 1906, pp. 1-94; L. TONELLI, *Il Teatro Contemporaneo Italiano*, Milano, Corbaccio 1936, pp. 249-261; I. DEL LUNGO, *Francesca da Rimini*, in «Nuova Antologia», 1-3-1903.

([11]) v. G. D'ANNUNZIO, *Isottéo e Chimera*, Verona, Istituto Nazionale 1930, p. 98.

([12]) Cfr. F. FLORA, *op. cit.*, p. 5.

([13]) Cfr. F. FLORA, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. 3°, p. 1, Milano, Mondadori 1950, pp. 442-446.

poetica di D'Annunzio, quando sia vinto il nemico fonico in se stesso, le sonorità piacevoli, i rabeschi, come in tante pagine di «Francesca», nonostante il coloritissimo uso di una lingua arcaicizzante. Logicamente la sensibilità che anima la parola e la musica così intese non può essere in D'Annunzio che sensuale, nel significato suo più largo, «in un mondo colto e vissuto coi sensi acutissimi, che di ogni fenomeno, sia uno spettacolo o un fatto di natura, sia un gesto di un uomo, sia un moto del sentimento e del senso, riescono a percepire ogni menomo aspetto, decomponendolo per così dire in tutti i suoi elementi, ed ognuno di questi cogliendo e godendo» ([14]). Se taluno ha visto in D'Annunzio soltanto un «dilettante di sensazioni», secondo la ormai nota espressione usata per il nostro poeta ([15]), altri ha voluto allargare e puntualizzare con maggiore precisione la particolare sensibilità (e sensualità) dannunziana, accettando quante definizioni sul poeta sono state date: «barbaro, ferino, lussurioso, eroico, musicale» ([16]); definizioni che in parte sono servite, se accettate con criterio e senza pretese assolute, per conoscere i modi di un'arte vistosa e varia nella sua materia, e restare al di qua del giudizio critico. Poiché, in ultima analisi, in questa sensibilità che informa di sè l'opera intera di D'Annunzio, bisogna cogliere senza preconcetti il momento in cui il senso urta contro il canto, così come quando la parola si fa divina e trascende la bruta materia per l'aereo cielo della poesia ([17]).

Ci si potrebbe chiedere, a tal punto, se è possibile ammettere il dominio assoluto della parola e della musica nel teatro. Squarci lirici bellissimi possono avere sulla scena una importanza relativa, se rimangono nella condizione di frammenti, cioè di espressioni isolate dal nucleo della vicenda; ed essere invece grandi se integranti ed inerenti al conflitto, se in esso spontaneamente si adagiano e trovano rispondenza di tono in tutta l'atmosfera dell'opera. Spesso però il poeta è dalla parola signoreggiato, e nasce l'eloquenza, la violenza verbale, la retorica fisica ([18]). E viene così a mancare, per questo lirismo offuscante, il «sorgere di un'arte necessaria, connaturata al dramma, l'architettura» ([19]). I personaggi diventano

---

([14]) v. G. Petronio, *Gabriele D'Annunzio,* in « Letteratura Italiana », I Maggiori, Milano, Marzorati 1956, p. 1314, vol. 2°.

([15]) v. B. Croce, *La letteratura della Nuova Italia,* (Saggi critici), vol. 4°, Bari, Laterza 1915, pp. 7-70.

([16]) Cfr. F. Flora, *op. cit.,* Milano, Mondadori 1950, pp. 442-466.

([17]) Cfr. F. Flora, *op. cit.,* Milano, Mondadori 1950, pp. 442-466.

([18]) Cfr. B. Curato, *op. cit.,* pp. 115-130.

([19]) v. M. Vincieri, *Il Teatro dannunziano,* Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche 1940, p. 18.

spesso arpeggi, «mezzi lirici della esperienza sensuale del poeta» ([20]), «schiavi considerati dal punto di vista dell'aguzzino» ([21]), uomini mai percorsi dal mistero della divinità e del divenire, inebriati da «un gusto estetico, il quale, per quanto ideale, coincide spesso, perduto di vista lo spirito, col gusto delle cose e dell'arredamento» ([22]). Su queste basi, che a prima vista possono sembrare del tutto negative, si fonda il teatro dannunziano, che è di staticità materiale e psicologica e di essenziale istintiva umanità ([23]). Un «teatro di violenza» quindi, dominato dalla lussuria, come il poeta aveva scritto nel «Preludio» de l'«Intermezzo»:

> « Immutabile d'ogni lutto e d'ogni
> ruina, la Lussuria omnipossente
> madre a tutti i misteri e a tutti i sogni, » ([24]).

«Sempre qualcosa di carnale – confessava lo stesso D'Annunzio in una «Favilla del Maglio» del 1911 – qualcosa che somiglia a una violenza carnale, un misto di atrocità e di ebrietà, accompagna l'atto generativo del mio cervello» ([25]). Così il tragico è unito talora all'orrore di un amore incestuoso ([26]), o alla libidine del potere e della carne ([27]), ad una sensualità estetizzante ([28]), al sangue e alla lussuria ([29]), al primitivismo sensuale ([30]), all'odio e al desiderio di vendetta ([31]), alla dialettica del

---

([20]) v. F. Flora, *op. cit.*, Milano-Messina, Principato 1935, p. 135.

([21]) v. G. A. Borgese, *op. cit.*, pp. 136-137.

([22]) v. M. Vincieri, *op. cit.*, p. 129 segg.

([23]) Cfr. L. Tonelli, *op. cit.*, pp. 249-261.

([24]) v. G. D'Annunzio, *Femmine e Muse*, Verona, Istituto Nazionale 1929, p. 54; per la definizione di « teatro di violenza » vedere anche i testi citati di M. Vincieri, A. Gargiulo, L. Tonelli, B. Curato, G. A. Borgese, S. Sighele, B. Croce; I. Sanesi, *Storia dei generi letterari italiani* (la Commedia), vol. 2°, Milano, Vallardi 1944, pp. 632-638; D. Oliva, *Note di uno spettatore*, Bologna, Zanichelli 1911, pp. 371-392; S. D'Amico, *Il Teatro Italiano*, Milano, Treves 1938, p. 31 segg.; E. Possenti, *Guida al Teatro*, Milano, Nuova Accademia 1955, pp. 127-131; V. Pandolfi, *Spettacolo del Secolo* (Il Teatro Drammatico), Pisa, Nistri-Lischi 1953, pp. 200-201; S. D'Amico, *Il Teatro drammatico*, in « Questioni e correnti della storia letteraria », Milano, Marzorati 1949, pp. 935-937; M. Apollonio, *Storia del Teatro Italiano*, vol. 4°, Firenze, Sansoni 1950, pp. 309-338.

([25]) v. L. Tonelli, *op. cit.*, pp. 252-253.

([26]) Cfr. G. D'Annunzio, *La città morta*, Verona, Istituto Nazionale 1929; *Fedra*, Verona, Istituto Nazionale 1928.

([27]) Cfr. G. D'Annunzio, *La Gloria*, Verona, Istituto Nazionale 1930.

([28]) Cfr. G. D'Annunzio, *La Gioconda*, Verona, Istituto Nazionale 1928.

([29]) DaF.

([30]) Cfr. G. D'Annunzio, *La figlia di Jorio*, Verona, Istituto Nazionale 1927.

([31]) Cfr. G. D'Annunzio, *La fiaccola sotto il moggio*, Verona, Ist. Naz. 1929.

superuominismo ([32]), alla conquista e alla passione ([33]), ad un esasperato misticismo sensualistico ([34]).

E nascono, anche in «Francesca» talora, le atmosfere accese e travolgenti, nasce l'uomo per cui non esiste necessità morale, e di conseguenza neppure libertà ([35]), poiché non può esistere moralità senza libertà, come si ricava dal concetto kantiano. Al posto della Provvidenza, del Dovere, del Destino, c'è solo l'Istinto, e la storia altro non è che la manifestazione, apparentemente svariata, sostanzialmente monotona, degli appetiti, dei desideri, degli impulsi umani e ferini. In altre parole il tragico dannunziano consiste «nell'abbattimento dell'illusione civile, e nel riconoscimento di una potenza, contro cui tutto è destinato a infrangersi» ([36]); un tragico assolutamente originale quindi, privo di una vera e propria concatenazione logica e progressione drammatica, ma regolato, nella successione delle scene, da una semplice affinità estetica di luci e di colori. Si fa strada, ovunque prepotente, in questo teatro, il tema dominante del superuomo, poiché la sensualità, alle cui radici sta una sorta di furore sadico, di volontà di distruzione, di eccitazione violenta e sanguinaria, ha certo influenzato il sorgere della morale eroica, ma indubbiamente, all'inverso, anche la morale eroica, con le sue esigenze di dominio, di guerra e di conquista, ha eccitato la furia della sensualità ([37]). Saranno così spesso celebrate le figure elette, quasi per una «mitomania psicosessuale» ([38]), non lontano talora dalle teorie nietzschiane che sospingono il poeta, contro la cristiana rinuncia al mondo, a proclamare la libertà di tutto osare e di tutto possedere ([39]). Nessun genere letterario allora, quanto il teatro, sembra atto a D'Annunzio a trasmettere il suo messaggio alle genti, a trasfigurare in arte la teoria della volontà di potenza. Non sempre la tesi si sciolse però in poesia, rimanendo spesso invece un motivo ostinato oratorio-polemico, continuamente affermato dagli

---

([32]) Cfr. G. D'Annunzio, *Più che l'amore,* Verona, Istituto Nazionale 1932.

([33]) Cfr. G. D'Annunzio, *La Nave,* Verona, Istituto Nazionale 1928.

([34]) Cfr. G. D'Annunzio, *Le Martyre de Saint-Sabastien,* Verona, Istituto Nazionale 1931.

([35]) Cfr. M. Vincieri, *op. cit.,* p. 129.

([36]) v. L. Tonelli, *op. cit.,* p. 256.

([37]) Cfr. W. Binni, *La poetica del decadentismo italiano,* Firenze, Sansoni 1936, pp. 70-73.

([38]) v. V. Pandolfi, *op. cit.,* p. 200.

([39]) Cfr. A. Rhodes, *The Poet as Superman,* London, Weidenfeld and Nicolson 1959; E. De Michelis, *D'Annunzio e Nietzsche,* in « Osservatore politico letterario », Milano 1960; E. Mariano, *Sentimento del vivere ovvero Gabriele D'Annunzio,* Milano. Mondadori 1962, passim.

eroi dannunziani, pronti a sommergere tutte le leggi, tutte le convenzioni, a superare ogni impresa ed ogni rischio, fin quando la loro volontà di autosuperamento si sgretola davanti alla sessualità sapiente di una cortigiana, vivente personificazione della Lussuria ([40]). Sono eroi la cui energia morale non è superiore a quella di Hjalmar Ekdal dell'« Anatra selvatica » di Ibsen, o di Fréderic Moreau dell'« Educazione sentimentale » del Flaubert, o di Zeno Cosini, della « Coscienza di Zeno » di Italo Svevo, come ha messo in luce il De Michelis ([41]).

Ma c'è un personaggio in D'Annunzio, che più di altri è significativo, perché di lui appaiono riflessi e richiami in tutto il teatro, anche in « Francesca »: Andrea Sperelli, ch'è possibile indicare come un fratello spirituale al Des Esseintes dell'Huysmans ([42]), e che personifica il gusto morboso per gli oggetti rari, per i colori e gli odori, richiamandoci alla mente tante pagine di « Francesca » in cui il gusto arcaicizzante ed estetizzante, come abbiamo prima notato, diventa predominante, per preziosità di linguaggio e ricercatezza musicale del verso. Ma ovunque in D'Annunzio il falso antico, l'esecrata erudizione di seconda mano talora, il raffinato mimetismo, sono connaturati all'esperienza letteraria e drammatica del poeta e per questo non contraddicono al mondo di lui, riuscendo forse meglio ad inquadrarlo, raffinato, minuzioso ed estenuato com'è.

Con tali premesse si può comprendere « Francesca da Rimini », che, da un punto di vista teatrale, è indubbiamente tragedia di effetto, ricostruzione suntuosa di un'età dominata da odî, da vendette, da battaglie; età ingentilita dall'amore castellano e gioioso come l'anima dei giullari, appassionato come lo spirito voluttuoso delle donne. Più che dramma d'amore, « Francesca da Rimini » è rappresentazione di un'epoca, nella quale però, a differenza degli altri tragici, come Shakespeare, che mirarono non tanto alla ricostruzione spaziale degli ambienti, quanto allo spirito degli uomini passati per dipingerci quelli del presente, per legare quasi attraverso un filo ideale l'antico con il nuovo, D'Annunzio, soffermandosi essenzialmente alla superficie dell'età contemplata, non rapisce

---

([40]) Cfr. B. CURATO, *op. cit.*, pp. 115-130.

([41]) Cfr. E. DE MICHELIS, *Tutto D'Annunzio*, Milano, Feltrinelli 1960, pp. 224-230; vedere inoltre direttamente: H. IBSEN, *L'anatra selvatica*, in « Teatro », vol. 2°, Milano, Garzanti 1949, pp. 391-514; G. FLAUBERT, *L'educazione sentimentale* (1869), Milano, Mursia 1961, pp. 1-390; I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, Milano, Dall'Oglio 1962, pp. 597-925.

([42]) Cfr. G. GABETTI, *Il Decandentismo*, in « Dizionario letterario delle Opere e Personaggi », vol I°, Milano, Bompiani 1949, pp. 57-60; vedere inoltre direttamente: G. D'ANNUNZIO, *Il Piacere*, Verona, Istituto Nazionale 1928; J. K. HUYSMANS, *A rebours*, Milano, Rizzoli 1953.

al tempo distruttore il soffio delle sue creature le quali, pari agli oggetti e ai costumi delle epoche trascorse, non hanno più ragione di esistere ([43]). Ma d'altro canto, proprio perché chiuse nel mondo in cui il poeta le ha poste, meglio ne esprimono i pensieri e i sentimenti. Il fratello, il cognato e il marito di Francesca sono la voce e il simbolo della forza e della violenza, senza alcuna luce di un nobile slancio o di un alto ideale. Sono essi i personaggi più riusciti, perché D'Annunzio raggiunge i momenti migliori quando vuol rappresentare individui eccezionali o stati d'animo patologici, ma rimane inferiore a se stesso quando ci dipinge uomini moralmente sani, o stati d'animo normali, come quelli di Paolo e Francesca ([44]). Fra i tre, Malatestino è la figura più vigorosamente disegnata: ci ha fatto pensare, per certi suoi atteggiamenti, al teatro di Ford, Massinger e Webster ([45]), perfido, malizioso, sadico in ogni sua parola.

La critica più propriamente teatrale ha sempre accolto le figure di Malatestino, Gianciotto e Ostasio con favore ([46]), rimanendo perplessa di fronte ai due protagonisti, che non avrebbero una vita propria, presi come sono in un'onda lirica che li toglie quasi dal resto dell'ambiente.

Come nel «Sogno d'un Mattino di Primavera», elegìa e pietà, voluttà e languore, sono alla base del personaggio di Francesca, già nella mestizia d'amore, con l'anticipata nostalgia del distacco dalla sorella: e così non soltanto nella prima rappresentazione del personaggio, ma nell'intera sua consistenza, quando grava su di lei l'amarezza dell'inganno patito, e quando cede all'amore nuovo, e quando Malatestino la ricatta, ed infine nel congiungimento d'amore, anche lei, come Paolo, tutta toni di malinconia ([47]). Per lei saremmo portati quasi a pensare ad una profonda spiritualità, ma i suoi atteggiamenti sono piuttosto il prodotto di un amore sentimentale e voluttuoso. Come le donne dell'ultimo romanticismo, ella è sospinta dalla passione con evanescenti immagini, più esterne che estrinseche al suo essere, che la prostrano nella malinconia più aerea e vaga ([48]). Questa natura di Francesca si esprime tuttavia in scene di

---

([43]) Cfr. M. VINCIERI, *op. cit.*, pp. 112-117.

([44]) Cfr. S. SIGHELE, *op. cit.*, pp. 1-94.

([45]) Cfr. G. EEKHOUD, *Francesca da Rimini a la Monnaie*, in « L'Etoile Belge », Bruxelles 10-11-1923.

([46]) Cfr., fra i contemporanei di D'Annunzio, D. OLIVA, *op. cit.*, pp. 371-392; fra i moderni: S. D'AMICO, *op. cit.*, Milano, Garzanti 1950, pp. 248-254.

([47]) Cfr. E. DE MICHELIS, *op. cit.*, Milano, Feltrinelli 1960, pp. 224-230; direttamente: G. D'ANNUNZIO, *Sogno d'un Tramonto d'Autunno*, in « I Sogni delle Stagioni », Verona, Istituto Nazionale 1931, pp. 81-145.

([48]) Cfr. M. VINCIERI, *op. cit.*, pp. 112-117.

delicata dolcezza, dove spicca tutta la sua caratteristica femminilità, la tristezza e la nostalgia che dominano il suo animo e lo immergono nel caos delle immagini belle e senza forma, nel mondo ineffabile del sentimento.

A lei vicini sono, sotto un certo punto di vista, la Samaritana, tanto simile ad Ornella e alla Sirenetta ([49]), la fanciulla mite e buona quale la poesia sa ritrarre e creare dal tetro ambiente, saturo di sangue, di fuoco greco, di fragore di balestre; Paolo quindi, piuttosto uniforme nel carattere, appassionato e triste come un tenore da melodramma, animato da un continuo ed estenuante lirismo. Francesca al confronto ha una profondità e una varietà di toni ben maggiore, pur sembrando realisticamente poco concreta. Ma è lei in fondo che racchiude in sè gli elementi più distintivi della poetica dannunziana nella tragedia: lirici, sensuali, realistici, superumani, risultando così fra tutti il personaggio più compiutamente e intimamente dannunziano.

La sua figura ci richiama alla mente talora Lucio Settala, dopo che ha infranto ogni nodo coniugale, rivendicando a sè il diritto di seguire la voce dell'arte ([50]); ed ancora, per il suo temperamento forte, attivo, Ruggero Flamma o Elena Comnèna o Pantèa, quando Francesca ad esempio, nel secondo atto, prima della battaglia, immagina gli effetti del fuoco greco sopra il nemico, in una vena sadica rinutrita dal D'Annunzio sullo Swinburne ([51]). Il De Michelis vede in Francesca la fusione delle due donne a contrasto nei precedenti drammi, la trionfante e la vittima, che tonalmente avviene sul piano di quest'ultima, cioè estenuando la lussuria in nostalgia ed elegìa, come del resto nel «Sogno d'un Mattino di Primavera» ([52]).

Si sono legati a Francesca, per il loro languore e la loro indeterminatezza, motivi diversi: del tempo che se ne va, così chiaro nei versi del primo atto:

> « . . . e il tempo fuggirà,
> fuggirà sempre! » ([53])

([49]) Cfr. G. D'Annunzio, *La figlia di Jorio,* Verona, Istituto Nazionale 1927; *La Gioconda,* Verona, Istituto Nazionale 1928.

([50]) Cfr. F. Pasini, *Gabriele D'Annunzio,* Roma, Stock 1925, pp. 325-332; G. D'Annunzio, *La Gioconda,* Verona, Istituto Nazionale 1928.

([51]) Cfr. E. De Michelis, *op. cit.,* Milano, Feltrinelli 1960, pp. 224-230; G. D'Annunzio, *La Gloria,* Verona, Istituto Nazionale 1930; *Sogno d'un Tramonto D'Autunno,* in « I Sogni delle Stagioni », Verona, Istituto Nazionale 1931, pp. 81-145.

([52]) Cfr. G. D'Annunzio, *Sogno d'un Mattino di Primavera,* in « I Sogni delle Stagioni », Verona, Istituto Nazionale 1931, pp. 1-75.

([53]) DaF, p. 58.

preso da un ritornello di canzone popolare brètone:

« Et le temps passera toujours,
et le temps passera toujours. » ([54])

riscontrabile anche in altre opere di D'Annunzio. Il motivo della mistione di Giorno e Notte quindi, come nella «Cantata di Calen d'Aprile per le nozze d'Elvira» e nell'«Oleandro» ([55]), qui nelle parole di Paolo, nel quinto atto:

« . . . E la notte
e il dì saran commisti
sopra la terra come sopra un solo
origliere; e le mani
dell'alba non sapranno più disgiungere
le braccia oscure dalle bianche braccia
nè districare
i capelli e le vene loro. » ([56])

Ed infine il motivo del silenzio che il De Michelis chiama di tipo Maeterlinck ([57]), quando Francesca dirà a Malatestino, nell'atto quarto:

« Tu vivi di fragore.
Dov'io vivo è silenzio . . . » ([58])

Sono temi, questi che abbiamo visto brevemente, facilmente riconducibili a quella musica che noi indichiamo come unica possibile interpretazione della tragedia; sono sfumature di essa, senza propria consistenza, vaghe e indefinite come certi impasti debussyani, sognanti e lontane come certi sfondi di Leonardo. E Francesca, una creatura che riunisce in sè doti così disparate: fierezza, coraggio e lussuria da un lato; languore, nostalgia e malinconia dall'altro; richiama su di sè tali motivi, rimanendo essa fra il sogno e la realtà, come figura essenzialmente lirica.

([54]) Cfr. E. De Michelis, *op. cit.*, Milano, Feltrinelli 1960, pp. 224-230.

([55]) Cfr. G. D'Annunzio, *Cantata di Calen d'Aprile ecc.*, in « Isottéo e Chimera », Verona, Istituto Nazionale 1930, pp. 41-64; *Oleandro*, in « Alcione », Verona, Istituto Nazionale 1927, pp. 130-161.

([56]) DaF, p. 284.

([57]) Cfr. E De Michelis, *op. cit.*, Milano, Feltrinelli 1960, pp. 224-230.

([58]) DaF, p. 219.

Francesca infatti, come la Sirenetta, Virginio Vesta, Stelio Effrena ([59]), canta più d'ogni altro e le sue parole sono spesso una melodia vocale; e quando certo suo parlare meno canoro suona in maniera contrastante, si può dire con il Flora ch'esso è come il recitativo dei vecchi melodrammi, una di quelle pause che sono di riposo al canto ([60]).

Ancora si può dire che la «musica» di «Francesca da Rimini» in generale, e della protagonista in particolare, non è fine a se stessa, o isolata in frammenti, ma, anche quando il tono viene ad abbassarsi fino a diventare materiale, vivissimo scaturisce allora quel forte contrasto di tonalità e di spirito, che suggestiona per così dire la parola stessa e la linearità del verso. La musica di Francesca è la dolcezza del cantare, che spegne ciò che nuoce, come dirà lei stessa:

> « Fin dall'infanzia prima,
> la musica piegò l'anima nostra
> come l'acqua del rivo piega l'erba. » ([61])

Come Francesca, lo stesso D'Annunzio fu sempre volto, quasi d'istinto, verso la musica, e ciò è provato da «molti scritti giovanili dedicati all'argomento, l'interesse ch'egli ha portato sempre alle manifestazioni musicali d'ogni genere, le molte pagine consacrate a musiche e musicisti che si trovano nella sua opera narrativa e drammatica, la sua funzione di animatore di iniziative musicali degne di questo nome, le relazioni amichevoli con compositori e interpreti» ([62]). Pizzetti ha scritto di lui che «poteva essere il più sensibile e il più intelligente uditore e giudice di musica che si potesse immaginare» ([63]); e Malipiero che in lui «non c'è mai allusione alla musica che non sia la prova evidente della sua musicalità e della sua comprensione» ([64]). Nel corso della sua vita il poeta aveva acquistato quella ricca cultura musicale, che gli permise di parlare con intelligenza delle opere e dei musicisti più diversi, quando «la cultura musicale dei suoi colleghi si riduceva a una conoscenza – e

---

([59]) Cfr. G. D'Annunzio, *La Gioconda*, Verona, Istituto Nazionale 1928; *Più che l'amore*, Verona, Istituto Nazionale 1932; *Il Fuoco*, Verona, Istituto Nazionale 1930.

([60]) Cfr. F. Flora, *op. cit.*, Milano-Messina, Principato 1935, pp. 187-190.

([61]) Cfr. F. Flora, *op. cit.*, Milano, Mondadori 1950, pp. 442-466; DaF, p. 227.

([62]) v. De Paoli, *Gabriele D'Annunzio, la Musica e i Musicisti*, in « Nel Centenario di Gabriele D'Annunzio », Torino, ERI 1963, p. 41.

([63]) I. Pizzetti, *Memorie e appunti del musicista ecc.*, in « Scenario », aprile 1938.

([64]) G. F. Malipiero, *Ariel musicus*, in « Scenario », aprile 1938.

piuttosto superficiale – della produzione melodrammatica» ([65]). A parte la conoscenza di Bach, Beethoven, Palestrina, Monteverdi, Marcello, Scarlatti, egli subì soprattutto il fascino dei musicisti romantici dell'800, e in primo luogo di Wagner, che nel «Trionfo della Morte» e nel «Fuoco», «è presente ed esaltato come un nume... come artista eroe» ([66]).

Su un piano pratico nacquero moltissime collaborazioni fra D'Annunzio e i musicisti del suo tempo: Franchetti, Pizzetti, Mascagni, Malipiero, Montemezzi, Castelnuovo Tedesco, Respighi, Max Reger, Pick-Mangiagalli, Dallapiccola, Honegger, Debussy, e tanti altri di minore importanza. Ed infine, una delle più riuscite, la collaborazione D'Annunzio-Zandonai, che costituisce la parte centrale del nostro studio e sulla quale ci fermeremo a lungo.

Per ora, prima di vedere i rapporti personali dei due artisti e soprattutto il connubio poesia-musica nella «Francesca da Rimini» di Zandonai, bisognerà notare che per «Francesca», quando si pensò di portarla in musica, i problemi furono identici a quelli che avevan dovuto sostenere librettisti e musicisti prima di Zandonai: bisognava porsi davanti al lirismo dannunziano, all'abbondanza di immagini, alla ricchezza di linguaggio, alla melodiosa prolissità e superare ogni cosa per non restarne sopraffatti ([67]). Il De Paoli, nello studio citato, afferma a questo punto, parlando del teatro di D'Annunzio, che non è possibile «modificare il testo della tragedia, che potrà sembrare sfarzoso e decorativo, di una prolissità eccessiva o addirittura intollerabile: ma è insopprimibile, perché è proprio la sua musicalità, il suo perpetuo divenire che crea l'architettura della tragedia e del poema drammatico. Abbreviare una tragedia dannunziana con tagli e soppressioni per ridurla alla misura di libretto, significa distruggerne l'intera coesione e l'unità» ([68]). Si tratta di un giudizio piuttosto severo, il quale, a considerarlo bene, mostra però il suo lato debole, poiché viene a negare ogni possibilità di riduzione di un'opera letteraria (e non solo di teatro!) per essere musicata. Le stesse riserve infatti si dovrebbero fare non solo per D'Annunzio, ma anche per Schiller, per Goethe, per Shakespeare e per quanti altri hanno fornito gli spunti a musicisti del melodramma. Per la stessa ragione arriveremmo a negare vitalità alla lirica da camera, ad ogni testo che, prima di essere tradotto in musica, abbia un proprio valore estetico sotto il profilo let-

---

([65]) v. D. De Paoli, *studio cit.*, pp. 45-46.
([66]) v. D. De Paoli, *studio cit.*, pp. 48-49.
([67]) Cfr. D. De Paoli, *studio cit.*, p. 82.
([68]) D. De Paoli, *studio cit.*, p. 87.

terario. Ma è vero invece che, se vogliamo portare un'opera di poesia, compiuta in sè esteticamente, ad essere musicata, dobbiamo per forza sminuirla nella sua compiutezza estetica, senza per questo annichilirla. Per un attimo sfrondata ed appiattita, ritroverà una diversa giustificazione estetica su un nuovo piano espressivo dell'arte.

Nel primo 900, dopo una stagione ottocentesca di fulgore nel campo del melodramma, questi problemi parvero indubbiamente meno gravi non solo allo Zandonai, ma perfino allo stesso D'Annunzio. Tito Ricordi, amico sia del poeta che del musicista, stabilisce i rapporti fra i due con estrema facilità, in un primo momento. In una lettera del 16 febbraio 1912 egli scrive a D'Annunzio, parlandogli con calore del giovane Zandonai, entusiasta del teatro di lui ([69]). Pochi mesi più tardi ancora Tito scrive al poeta da Parigi la sua intenzione di presentare direttamente a lui il musicista ([70]). Nel luglio dello stesso anno Ricordi annuncia a D'Annunzio la spedizione del testo di «Francesca» tagliato e modificato ([71]). Il musicista, dopo le prime difficoltà di carattere extra musicale, comincia a lavorare e procede velocemente, seguito passo passo da Ricordi, che lo aiuta fin dove gli è possibile. L'editore interviene direttamente un'altra volta per Zandonai e scrive a D'Annunzio da Milano nel maggio del 1913, chiedendogli per il terzo atto, alle parole «Perché volete voi», un brano lirico, ed aggiungendo: «Godrai nell'udire il commento musicale perfetto e completo che Zandonai ha saputo fare di Francesca» ([72]). Lo stesso musicista aveva avuto coscienza di ciò: in una lettera da Figino del giugno 1913, così scrive a Ricordi: «... Il 3° atto di „Francesca" è compiuto ed io ho l'impressione di aver musicato, della tragedia dannunziana, la parte più difficile e pericolosa ...» ([73]). In una sera d'ottobre del 1913 ebbe luogo nella casa di Lina Cavalieri, a Parigi, l'audizione al pianoforte dell'opera da parte dello stesso Zandonai. D'Annunzio era presente ma non rimase per nulla entusiasta ([74]). Comprendiamo ciò soprattutto da una lettera che Tito Ricordi spedì da Milano al poeta il 21 aprile 1915, evidentemente in risposta ad alcuni giudizi scarsamente positivi sull'opera di Zandonai, contenuti in uno scritto perduto di

---

([69]) Cfr. T. Ricordi, *Lettera a D'Annunzio,* inedita, da Milano, 16-2-1912, presso « Vittoriale degli Italiani », Gardone Riviera.

([70]) Cfr. T. Ricordi, *Lettera a D'Annunzio,* inedita, da Parigi, 23-5-1912, idem.

([71]) Cfr. T. Ricordi, *Lettera a D'Annunzio,* inedita, da Milano, 25-7-1912, idem.

([72]) T. Ricordi, *Lettera a D'Annunzio,* inedita, da Milano, 18-5-1913, idem.

([73]) v. V. Buonajuti Tarquini, *Riccardo Zandonai nel ricordo dei suoi intimi,* Milano, Ricordi 1951, p. 79.

([74]) Cfr. V. Buonajuti Tarquini, *op. cit.,* p. 90.

D'Annunzio. Fra l'altro Tito, difendendo il musicista, accusa il poeta di essere stato «tanto ingiusto» ([75]) con «Francesca» e con Zandonai. La breve collaborazione fra D'Annunzio e Zandonai sta ormai per concludersi. Ci rimangono solamente due altri scritti, prima del definitivo silenzio fra poeta e musicista: «Attendendo serenamente battesimo opera nostra – scrive Zandonai, in un telegramma da Torino il 7 febbraio 1914, a D'Annunzio che si trovava a Parigi – penso con gratitudine a voi cui debbo la gioia più pura e intensa del mio lavoro – auguromi che pubblico torinese attraverso mia sincera modesta atmosfera musicale comprenda interamente l'anima grande del più grande poeta nostro – Zandonai» ([76]). E D'Annunzio, nel 1919 al musicista: «... So quale accoglienza abbia fatto la nostra Trieste alla bella opera Sua; e mi rammarico di non poter venire al teatro se non con una autoblindata, che è un veicolo incomodo e forse pericoloso. Si ricorda la nostra bella sera parigina, quando Ella mi fece conoscere le prime scene? » ([77]).

La «Francesca da Rimini» di Zandonai era nata in parte a Pesaro, in parte a Figino e a Sacco di Rovereto, ricevendo il battesimo al Teatro Regio di Torino il 19 febbraio 1914, sotto la direzione di Ettore Panizza. Nicola D'Atri, il critico romano amico dello Zandonai, era stato vicino al musicista più d'ogni altro, in quel tempo, riuscendo a cogliere, dopo la prima audizione di «Francesca» al pianoforte a Sacco, il 31 ottobre 1913, l'essenza della poetica zandonaiana proprio in quest'opera, sul concetto di intimità espressiva quasi schumanniana in immediatezza di immagini sonore ([78]).

Fra i molti giudizi chiaramente positivi della critica, non si possono dimenticare quelli di Respighi, di Saverio Procida, di Mulé, di Emidio Mucci, di Giulio Cardi, di Franco Abbiati, di Alceo Toni ([79]). Gli studi particolari non si limitano a questi nomi, poiché molti altri scrissero

---

([75]) T. Ricordi, *Lettera a D'Annunzio,* inedita, da Milano, 21-4-1915, idem.

([76]) R. Zandonai, *Telegramma a D'Annunzio,* inedito, da Torino, 7-2-1914, idem.

([77]) v. V. Buonajuti Tarquini, *op. cit.,* pp. 98-99.

([78]) Cfr. V. Casetti, *Lettera allo scrivente,* da Roma, 27-2-1962. Vi si parla dei rapporti intercorsi fra Zandonai e il critico d'Atri, molto importanti. Circa un migliaio di lettere della corrispondenza Zandonai-D'Atri si trovano ora nella « Saletta Zandonai » del Museo Civico di Rovereto, chiuse in un baule che potrà essere aperto soltanto 25 anni dopo la morte dello stesso Zandonai, per volontà del musicista. Tutta l'altra corrispondenza e i ricordi furono quasi completamente distrutti da lui stesso e dalla moglie prima di lasciare villa S. Giuliano ai Tedeschi. Una quantità di lettere, insieme con partiture e ricordi diversi, fu riunita in sacchi e nascosta, ma il nascondiglio fu trovato. Quello che rimane fu raccolto dalla moglie e consegnato a Don Rossaro, direttore della biblioteca « Tartarotti » di Rovereto.

([79]) Cfr. V. Buonajuti Tarquini, *op. cit.,* p. 99.

più tardi, su «Francesca», in quotidiani e riviste ([80]). Le continue riprese di quest'opera, soprattutto negli anni trascorsi, stanno a dimostrare una sua validità dal punto di vista teatrale. Dal canto nostro considereremo l'opera su un piano essenzialmente estetico, dopo esserci limitati a segnalare, solo a scopo di compostezza metodologica, il dato minuto della cronaca.

Di notevole interesse risulta, a prima vita, il manoscritto di Zandonai sedicenne, recentemente ritrovato dalla vedova del musicista a Pesaro. È datato: «Sacco settembre 1899, per canto e pianoforte,» e strumentato l'anno seguente a Pesaro, porta il titolo: «Scena – per Canto e Orchestra. Parole prese dal Canto V dell'Inferno di Dante. Musica di Riccardo Zandonai» ([81]). Su di esso ha scritto recentemente il Monsagrati: «A questa tragedia (di D'Annunzio), pensavamo qualche giorno addietro, si ispirò Riccardo Zandonai per trarne quell'opera che, possiamo affermare, è la più ingiustamente trascurata se non dimenticata . . .» ([82]). È vero: ora si sarebbe propensi a sminuire un poco il peso della poesia di D'Annunzio sul musicista, il quale avrebbe stabilito un contatto più diretto con Dante, senza la mediazione del poeta delle «Laudi». Indubbiamente la partitura di Zandonai sedicenne è una cosa sorprendente, come personalmente abbiamo potuto vedere, e ci sentiamo di condividere il parere del Monsagrati: «La penetrazione che Zandonai . . . pone nello spirito di alcuni versi, specialmente in quelli in cui Francesca racconta la fatale storia del suo amore . . . Quale tragico crescendo nella semplice,

---

([80]) Cfr. G. MONALDI, *La Francesca da Rimini ecc.,* in «Nuova Antologia», 16-3-1914, pp. 322-325; R. ZANDONAI, *D'Annunzio e la musica di Francesca,* in «Scenario» n. 4, 4 aprile 1938, pp. 219-220; G. KOBBÈ, *Francesca da Rimini ecc.,* in «The Complete Opera Book», London, Putnam 1949, pp. 680-687; B. ZILIOTTO, *Francesca da Rimini ecc.,* Milano, Bottega di Poesia 1923, pp. 65-100; B. ZILIOTTO, *Fonti e genesi ecc.,* in «La Valette», Malta, dicembre 1931, anno IV; A. D'ANGELI, *Francesca da Rimini,* in «Cronaca Musicale» n. 6-7, Pesaro 1914. Fra i principali quotidiani si ricordano: Il Messaggero (E. POMPEI), Roma 11-3-1915 - L'Ora (E. SERRETTA), Palermo, 20/21-2-1914 - La Vittoria (N. CILENTI), Roma 11-3-1915 - Peuple (H. MANGIN), Bruxelles, 10-11-1923 - L'Etoile Belge (G. EEHKOUD), Bruxelles, 10-11-1923 - La Concordia (B. BARILLI), Roma, 30-3-1916 - Il Secolo XIX (R. GIAZOTTO), Genova, 17-2-1939 - Ordine, Ancona, 31-7-1914 - La Provincia, Pesaro, 2-8-1914 - L'Idea, Pesaro, 1-8-1914 - Il Nuovo Giornale, Firenze, 25-3-1916 - Giornale di Genova, Genova, 1-1-1928 - Il Lavoro, Genova, 1-1-1928 - L'Italia, Milano, 19-4-1929 - La Sera, Milano, 19-4-1929 - L'Ambrosiano, Milano, 19-4-1929.

([81]) Il Manoscritto, di 49 pagine, è stato ritrovato dalla vedova di Zandonai verso la fine di novembre del 1963, in una cassetta a Pesaro. Di esso si ignorava del tutto l'esistenza e Zandonai stesso non aveva mai parlato di questo primo tentativo giovanile. Il testo del tenore inizia al verso «O anime affannate» e prosegue fino in fondo al V° canto dell'« Inferno».

([82]) N. MONSAGRATI, *Scrisse divina musica per la Divina Commedia,* in «Il Resto del Carlino», Bologna 20-12-1963.

breve parola che tre volte ricorre! E, fedele alla volontà del Poeta, la prima terzina è commentata da un „andante mosso", la seconda è sottolineata da un tremolo agitato, e la terza è una frase larga, accompagnata dal tremolo dei violini e punteggiata fortemente dai contrabassi nel verso „amor condusse noi ad una morte" » ([83]). Tale giudizio è stato ancor più recentemente riaffermato dal prof. Marchetti, uno studioso zandonaiano, in un suo recente scritto, nel quale egli si augura che non si tardi molto «a porre in luce gli effettivi valori estetici contenuti nel documento or ora rinvenuto» ([84]). In questo manoscritto ci sono rari spunti che torneranno poi in «Francesca», tali da non aver bisogno di particolare considerazione per il nostro studio. Ci interessa di più invece il fatto che Zandonai abbia pensato alla tragedia di Francesca forse prima dello stesso D'Annunzio, e che più tardi, affrontando la tragedia dannunziana, il musicista già in animo avesse lo spirito doloroso della protagonista.

Ma l'influsso di D'Annunzio fu tuttavia fortissimo su Zandonai, tanto forse da far dimenticare al musicista il tentativo giovanile. La Francesca di Zandonai infatti non ha nulla in comune con la dantesca, ma è passionale e sensuale come in D'Annunzio, e così è per l'atmosfera, il senso tragico, l'accensione lirica. Diversamente non sarebbe potuta nascere un'opera vera di poesia e musica, di parola e suono, unite nel binomio estetico che s'è reso talora possibile nella storia del melodramma.

* * *

Riccardo Zandonai si era formato dapprima a Sacco, poi a Rovereto e infine a Pesaro, dimostrando, già in questo periodo, un vigore ed una istintiva forza espressiva che gli si vogliono far poeticamente derivare dalle montagne del suo paese, che modellarono il suo carattere e indubbiamente influenzarono anche la sua personalità artistica ([85]). Ben presto

---

([83]) N. MONSAGRATI, *art. cit.*

([84]) A. MARCHETTI, in « Corriere del Ticino », riportato in: *Profonda sensibilità interpretativa ecc.*, in « Il Gazzettino », Venezia 22-1-1964.

([85]) Cfr. V. BUONAJUTI TARQUINI, *op. cit.*, pp. 19-28; L. LEONARDI, *Riccardo Zandonai ecc.*, in « Pro Cultura », anno IV, fasc. I-II, Trento 1913, pp. 44-54; O. COSTA, *Appunti*, inediti, Rovereto 1948, Museo Civico; A. BENEDETTI, *Riccardo Zandonai*, in « L'Italia che scrive », Roma, Formiggini ag.-sett.-ott. 1919; A. MARPICATI, *I primi passi di Zandonai*, in « Il Quadrivio », Roma, 3 maggio 1935; L. PIGARELLI, *Riccardo Zandonai*, in « Feste vigiliane », Trento, giugno 1926; L. PIGARELLI, *Riccardo Zandonai*, in « Strenna trentina », Trento, 1929; D. PARZIANI, *I primi passi di Riccardo Zandonai*, in « Trentino », Trento, 7 marzo 1922; G. BARBLAN, *Zandonai nella pace*

giungiamo ai lavori più impegnativi, «Il Ritorno di Odisseo», su versi di Pascoli, «La coppa del Re», «L'uccellino d'oro» ([86]) e finalmente «Il Grillo del Focolare» nel 1908 ([87]) che dà il via ad un periodo intensissimo di creazione assai breve, nel quale dalla penna del musicista usciranno le pagine più felicemente compiute: «Conchita», «Melenis», «Francesca da Rimini» ([88]).

Zandonai non visse isolato dai nuovi fermenti in Italia e in Europa, ma volle innanzi tutto essere se stesso, nella vita e nell'arte, anche se inevitabilmente reminiscenze d'altri autori possono riscontrarsi nella sua opera. Sotto un certo senso accettabili sono le posizioni di alcuni critici, che vedono in Riccardo Zandonai un gusto di rinnovamento dell'opera in un senso che potrebbe dirsi conciliativo fra il passato e il presente, ed ancora fra il gusto francese del movimento impressionista e l'intuizione dell'opera che era stata detta verista ([89]). Il suo stile oscillerebbe quasi tra l'effusione lirica mascagnana e le preziosità orchestrali di Charpentier ([90]); o con distinti richiami alla melodia pucciniana in una più moderna armonizzazione e strumentazione ([91]): giudizi diversi questi che si possono sintetizzare, senza pretese critiche, nella definizione di «eclettico», che cerca di esplicare la sua personalità servendosi di ogni mezzo, sia allineandosi con la tradizione immediata, sia ricorrendo alle più recenti scoperte tecniche e stilistiche, giungendo talora ad una

---

della sua terra, in «Alto Adige», Bolzano, 7 giugno 1947; R. Maroni, *La salma di Zandonai ecc.,* in «Corriere Trentino», Trento, 5 giugno 1947; M. Martinelli, *Dal Grillo del Focolare ecc.,* in «Il popolo di Trieste», Trieste, 5 aprile 1928; R. De Rensis, *Il Curriculum di Riccardo Zandonai,* in «La nuova Italia musicale», Roma, 1931; A. Toni, *Riccardo Zandonai dieci anni dopo,* in «La Scala», n. 59, Milano, 1954; G. Barblan, *Riccardo Zandonai e la fede nel melodramma,* in «Ricordiana», n. 9, Milano, 1956.

NB. Le notizie riportate in questi testi e giornali saranno poi riprese, in diverse occasioni, anche in periodi recenti, da molti quotidiani, che si potranno consultare presso la Biblioteca Civica di Rovereto, nella quale pure sono raccolti i maggiori quotidiani nelle prime rappresentazioni delle opere di Zandonai, talora di interesse indubbiamente notevole.

([86]) Cfr. R. Zandonai, *Il Ritorno di Odisseo,* inedito, Pesaro, Conservatorio di Musica «G. Rossini»; *La coppa del Re,* inedito, Rovereto, presso il Museo Civico; *L'uccellino d'oro,* inedito, Rovereto, Biblioteca Comunale «Tartarotti» (strum. di S. Deflorian).

([87]) Cfr. R. Zandonai, *Il Grillo del Focolare,* Milano, Ricordi 1907.

([88]) Cfr. R. Zandonai, *Conchita, Melenis, Francesca da Rimini,* Milano, Ricordi, 1911-1912-1914.

([89]) Cfr. G. M. Gatti, *Cinquanta anni di opera ecc.,* Roma, Bestetti 1954, p. 12; M. Mila, *Lettera allo scrivente,* da Torino, 4 giugno 1963.

([90]) Cfr. G. Roncaglia, *Invito all'Opera,* Milano, Tarantola 1949, pp. 73-74.

([91]) Cfr. G. Grove, *Dictionary of music ecc.,* London, Mac Millan & C. 1954, p. 397.

vera sintesi rivelatrice di originalità di pensiero e di vita interiore ([92]); nel connubio tra la semplicità raffinata e sottile della tecnica impressionista e il gusto tipico e diffuso del melodramma franco-italiano da Massenet a Puccini ([93]).

Da altri critici si è voluta ancora limitare la sfera di influenza su Zandonai, scindendo, nella «giovane scuola», la soffusa poesia emotiva e acutamente psicologica di marca pucciniana e la appassionata irruente vitalità di Mascagni ([94]), verso il quale Zandonai si sarebbe sentito portare, e più specificatamente, verso il binomio Bizet-Mascagni, in contrasto con l'altro binomio Massenet-Puccini. Ma lo si ritiene in fondo, quasi da tutti, legato alla scuola verista ([95]), parlando particolarmente di un verismo dei libretti più che della musica ([96]), o di influsso diretto del «Tristano» ([97]); o ancora di eccezionali doti del musicista, il primo a trasfondere in moderno e rianimato linguaggio i valori insiti nella compiuta e inimitabile opera di Giuseppe Verdi, fino a raggiungere statura verdiana, e a influenzare, tra l'altro, numerose pagine del «Peter Grimes» di Britten e del «Troilo e Cressida» di Walton ([98]). Si è insistito soprattutto sulla fedeltà al grande Verdi ([99]), e sul sinfonismo e sulla strumentazione con tavolozza wagneriana e straussiana ([100]).

Per noi parlare di Zandonai oggi vuol dire parlare del suo melodramma, di «Francesca da Rimini», poiché in questa opera meglio riusciamo a cogliere la poesia zandonaiana, sparsa ovunque nei particolari, ingenui, truci, patetici, ma ritrovabile nello stesso tempo in una visione unitaria d'assieme.

([92]) Cfr. A. DAMERINI, *Pensieri sulla musica d'oggi,* in «Rassegna della Istruzione artistica», Roma, Ministero della Educazione Nazionale 1934; G. CONFALONIERI, *Guida alla musica,* Milano, Accademia 1953, p. 759.

([93]) Cfr. A. DELLA CORTE - G. PANNAIN, *Storia della musica,* vol. 2°, Torino, Utet 1936, pp. 476-477.

([94]) Cfr. G. BARBLAN, *art. cit.*

([95]) Cfr. F. ABBIATI, *Storia della musica,* vol. 5°, Milano, Garzanti 1951, pp. 153-157; A. UNTERSTEINER - G. G. BERNARDI, *Storia della Musica,* Milano, Hoepli 1951, p. 581; G. CONFALONIERI, *op. cit.,* p. 759; G. BARBLAN, *art. cit.;* A. DELLA CORTE - G. PANNAIN, *op. cit.,* pp. 476-477; G. M. GATTI, *op. cit.,* p. 12; G. RONCAGLIA, *op. cit.,* pp. 73-74.

([96]) Cfr. A. DELLA CORTE, *Lettera allo scrivente,* da Torino, 17-4-1963.

([97]) Cfr. R. TEDESCHI, *Come la musica esprime le idee,* prefazione al testo di S. Finkelstein, Milano, Feltrinelli 1955, p. XI.

([98]) Cfr. R. ROSSELLINI, *Polemica musicale,* Milano, Ricordi 1962, pp. 129-132.

([99]) Cfr. G. BARBLAN, *art. cit.;* G. BERTOLASO, *Giulietta e Romeo ecc.,* in «L'Arena», Verona, 11-8-1939.

([100]) Cfr. F. ABBIATI, *La prima di Conchita ecc.,* in «Corriere della Sera», Milano, 9-12-1939; P. DONATI, *Riccardo Zandonai,* in «Il Brennero», Trento, 30-4-1935.

La poesia di Zandonai, nel significato più ampio che a tale termine si dà nel linguaggio critico, sta in «Francesca» soprattutto nel canto di Samaritana, evanescente e soave; nella passionale e drammatica figura della protagonista e nella lirica espressività della melodia di Paolo; sta ancora, per contrasto, nell'andamento ambiguo di Malatestino e in quello truce di Gianciotto. La coglieremo nel suggestivo tessuto tematico, ritmico, armonico e strumentale, che interpreta la parola, il sospiro, il silenzio, il fragore, rivivendoli in se stesso, ricreandoli con i mezzi ad esso concessi, non più quindi nella semplice interpretazione di un testo, ma quasi in una reinvenzione della parola stessa in termini di suono, in analogia di immagini.

Solo così, nella trasfigurazione della parola, mentre la si interpreta, il musicista può compiere l'atto sublime di musicare un testo, una poesia, un dramma, senza per questo venire meno al suo impegno più intimo in confronto a coloro che ritengono la musica pura come la più perfetta, avente in sè quanto le basta per assurgere ad opera d'arte. Quanto veniamo affermando di «Francesca» risponde a quello che la stampa delle prime, gli studi particolari e le storie generali, al di là di affrettati giudizi, dicono di quest'opera. Soprattutto si è insistito sulla sincerità espressiva che Zandonai seppe mantenere, dopo le prime tre prove, in un'opera di poesia più che di verità, carica di commozione, di ferocia sanguinaria, di tristezza profonda. Ma Zandonai seppe anche qui mantenere i propri caratteri originari, pur concedendo una espansione maggiore alla facoltà melodiosa, intimamente legata alla parola, non ad essa asservita ([101]), anche quando l'azione, come nel secondo atto, assume un carattere pittorico collettivo e quindi necessariamente descrittivo, e la musica si fa quindi commento sinfonico con impasti selvaggi, sgomento, violenza, grida, gemiti; anche se i personaggi, travolti da un'onda strumentale incalzante, sembrano sfuggire per un attimo alla nostra attenzione. Ma l'essenza melodiosa è percepibile invece in quasi tutte le pagine degli altri atti, legata al canto delle donne, di Francesca e di Samaritana, in momenti di fascino misterioso, in immagini plastiche, talora sulla falsariga di antichi modelli, senza che la chiarezza del canto abbia per questo ad esserne turbata ([102]).

L'importanza di quest'opera fu tanto grande che Zandonai sembrò essere venuto con essa a «dar fuoco alla caldaia del melodramma che

---

([101]) Cfr. G. MONALDI, *studio cit.*, pp. 322-325.

([102]) Cfr. G. MONALDI, *studio cit.*, pp. 322-325.

già minacciava di spegnersi» ([103]); in lui la retorica aveva ceduto il posto ad una certa delicatezza di accento e nobiltà ad un tempo e c'era ancora luminosità orchestrale, un deciso procedere a nodi drammatici, a parte i meriti che misero quest'opera in condizioni non paragonabili ad altre del suo periodo ([104]). Nello stesso tempo però per alcuni Zandonai con «Francesca» esaurisce quello che aveva da dire e comincia la sua parabola discendente ([105]). Non si può condividere un giudizio così drastico, ma è certo comunque che «Francesca» è l'opera di Zandonai meglio riuscita, in cui abbondano pagine di fresca ispirazione e di fervido lirismo, che il musicista non riuscirà più così compiutamente a scrivere. Notevoli per il nostro studio sono state alcune trattazione generali ([106]) e soprattutto alcune critiche analitiche, che, seguendo punto per punto l'azione drammatica e musicale, ci suggerirono alcune idee per la tematica e la strumentazione ([107]), mettendo in rilievo soprattutto come Zandonai abbia creato attorno ai personaggi della tragedia dannunziana un'atmosfera di languore mortale e di sensuale malinconia, sorretta dai «motivi suggestione» ([108]) che avviluppano come una vampa Francesca e la sospingono senza scampo verso l'adulterio. Ai «motivi suggestione» si sono aggiunti poi i «ritmi conduttori», dei tempi che, più caratteristici nel ritmo che nella linea, operano una improvvisa individuazione dei personaggi ([109]).

La critica zandonaiana non ci dice molto di più, rifugiandosi o nel concetto di elaborazione musicale di D'Annunzio, o di valori esclusivamente musicali, e toccando solo indirettamente il rapporto poesia-musica, che a noi sembra essenziale per la comprensione della «Francesca da Rimini», e che ci mostra, come motivo unificatore, il sostanziale valore estetico dell'opera dove la poesia è realizzata nella sua pienezza, rimanendo suono o parola dove l'intima unione non è potuta avvenire.

([103]) v. M. LABROCA, *L'Usignolo di Boboli*, Venezia, Neri Pozza 1959, pp. 50-51.

([104]) Cfr. M. LABROCA, *op. cit.*, pp. 50-51.

([105]) Cfr. G. M. GATTI, *op. cit.*, p. 12.

([106]) Cfr. A. CAPRI, *Musica e Musicisti d'Europa ecc.*, Milano, Hoepli 1939, p. 60; R. MANNI, *Musica operistica*, Milano, Meregalli 1957, p. 149; D. DE PAOLI, *L'opera italiana dalle origini ecc.*, Roma, Studium 1955, p. 153; A. CAPRI, *Il Melodramma dalle origini ecc.*, Modena, Guanda 1938, p. 289.

([107]) Cfr. G. MONALDI, *studio cit.*, pp. 322-325; G. KOBBÈ, *studio cit.*, pp. 680-687; B. ZILIOTTO, *op. cit.*, Milano, Bottega di Poesia 1923, pp. 65-100; G. RONCAGLIA, *op. cit.*, pp. 573-576.

([108]) Cfr. G. RONCAGLIA, *op. cit*, pp. 573-576.

([109]) v. G. BARBLAN, *Commemorazione di Riccardo Zandonai ecc.*, in «Atti della Accademia degli Agiati», a. 203, serie V. vol. 3°, Rovereto, Manfrini 1954.

La nostra posizione critica parte infatti da una concezione del dramma musicale molto vicina a quella wagneriana, sulla strettissima parentela fra poesia e musica, avvertibile dal fatto che i suoni e le parole, isolatamente presi, sono inadeguati ad esprimere, con la necessaria compiutezza, il contenuto interiore. Se è vero poi che tale contenuto consta sempre dell'unione di due elementi diversi, l'uno intellettivo e concretivo, l'altro affettivo ed astrattivo, e se è vero che i suoni e le parole sono rispettivamente più atti ad esprimere l'uno e l'altro di quegli stessi elementi; ben si intende la ragione per cui sia gli uni che gli altri non possono non dimostrare sempre una qualche manchevolezza espressiva. Mentre le espressioni verbali o poetiche sono troppo stabili ed uniformi, troppo concrete e logicamente determinate rispetto alla indefinita mutevolezza e alle mille sfumature dell'elemento astratto e sentimentale; le espressioni sonore e musicali sono troppo vaghe ed imprecise, troppo labili e fluttanti rispetto alla ferma determinatezza dei pensieri, delle idee e delle immagini di cui è costituito l'elemento concretivo ed intellettivo. Così, data questa duplice ed opposta manchevolezza, che non può non essere più o meno avvertita sì dal poeta che dal musicista, «è ben naturale che le due arti siano animate dalla tendenza a completarsi a vicenda, che sentano il bisogno di sconfinare l'una nell'altra, che aspirino quasi a fondersi in un'unica e comune espressione, che sia ad un tempo sonora e verbale, concreta ed astratta, poetica e musicale, e perciò tale da poter riflettere con uguale evidenza tutti e due gli elementi che sono propri del contenuto estetico» ([110]).

Diremo ancora che non c'è differenza alcuna fra musica e poesia, o musica e dramma, poiché il dramma, soprattutto nel nostro caso, altro non è che parola, poesia recitata, se riteniamo che la poesia non sta nel significato ma nella musica delle parole, e per questo non può essere momentaneamente letta, «ma deve essere detta, pronunciata, rifatta suono insomma, cosa viva. La qual cosa fa, anche senza pensare di farlo, chi legga poesia senza muover le labbra, solo mentalmente, dato ch'egli sappia che cosa è poesia» ([111]). E poiché la poesia non può compiutamente manifestarsi, cioè realmente esistere, nella sua notazione scritta, muta, ma lo può solo se rifatto suono; e poiché il lettore intelligente ed esperto tende a realizzare e rendere sensibile proprio lo spirito di essa, cioè la sua musica, e fa, a modo suo, opera il musico interprete ed

---

([110]) v. C. CULCASI, *Musica e Poesia,* Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino 1936, pp. 32-33; Cfr. R. WAGNER, *Opera e dramma,* Torino, Bocca 1929, passim.

([111]) v. I. PIZZETTI, *Musica e dramma,* Roma, Edizioni della Bussola 1945, p. 65.

insieme esecutore; si potrebbe dire che, musicare la poesia, «con suoni determinati tratti da successioni armoniche precisamente ritmate, può essere il modo proprio per rendere la Poesia completa, perfetta» ([112]). Ed il compito del musicista è naturalmente più gravoso, dovendosi porre quel limite oltre il quale la sua musica diventerebbe un commento estrinseco e non necessario e quindi dannoso; dovendo in altre parole non oltrepassare quei limiti che la poesia stessa gli impone, anche se tale poesia egli, musicandola, più che interpretarla, la ricrea. Il musicista può infine «per via di suoni concomitanti, suoni posti cioè intorno alla melodia come accordi, contrappunti, intensificare ogni creazione obiettiva della parola» ed ancora può giovarsi della «incommensurabile forza espressiva della modulazione» e dare alla poesia «un ritmo e una durata infinitamente estensibili e più sensibilmente percepibili nelle somiglianze e nei contrasti di ogni misura» ([113]).

Maggiore è naturalmente la complessità di lavoro per il musicista nel dramma, solitamente vario non per disparità tonali del poeta, ma per esigenze di un oggettivismo teatrale in figure, situazioni e momenti dialetticamente contrastanti. In esso il musicista va talora soggiacendo alla parola stessa, nei recitativi o nel parlato, musicalmente giustificabile; ma spesso la supera sviscerando le pieghe più profonde dell'ispirazione letteraria e ricostituendo quasi l'originario binomio poesia-musica, in equilibrio anche quando la parola, troppo concreta per creare il sentimento puro, è superata dalla musica, e quando la musica tace e il canto è appena modulato, lasciando emergere la parola in tutta la sua drammaticità, forza e lirismo. Il melodramma così non sarà considerato, come è stato fatto, «un'artificiosa finzione, come un gratuito equivoco, come un'incongruenza ed un'incoerenza sostenute in dispregio alla logica ed al più elementare buon senso, come cose superate dai tempi; quasi che la fantasia, dai sei all'ottocento, fosse meno avveduta e scaltra e matura della nostra» ([114]). Si giudica l'unione di dramma e di musica come un capriccio, per non essere giunti a capire quali relazioni vere esistano fra poesia e musica. Nel melodramma come opera d'arte, naturalmente, il respiro è regolato da un ritmo che non consente alcun confronto con la vita vissuta e la verosimiglianza è soltanto da ricercare nelle ideali dimensioni del sogno; nulla è infine contradditorio o irrazionale «perché

([112]) v. I. Pizzetti, *op. cit.*, p. 66.

([113]) v. I. Pizzetti, *op. cit.*, p. 69.

([114]) v. A. Parente, *Castità della Musica,* Torino, Einaudi 1961, p. 247.

si è al di là della piccola e spicciola riflessione mentale che stabilisce il troppo facile paragone tra la vita e il sogno» ([115]).

Non c'è melodramma del primo novecento italiano per il quale siano adatte queste premesse più della «Francesca da Rimini» di D'Annunzio e Zandonai, anche se da un lato vi fu sensualità, lussuria, furore, perversità; dall'altro dolcezza, sentimento, bontà e ruvidezza. Nonostante le individuali divergenze sul piano artistico, avvenne veramente in questo caso il miracolo estetico attraverso la parola, che, pur musicale nella sua concretezza, raggiunse la sua vera musica nelle note di Zandonai, il quale donò ad essa, con l'amore disinteressato che si porta verso una propria creatura, quanto di più intimamente suo egli aveva nell'anima.

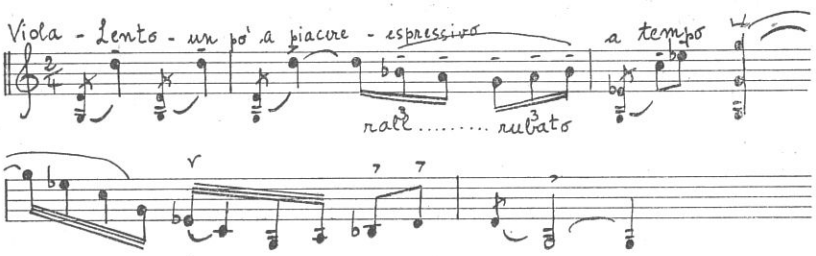
E per uscire da un tono generico, se pur necessario, toccheremo ora direttamente quelle pagine e quei motivi della «Francesca» zandonaiana, che ci permetteranno di valutare l'opera nella maniera più esatta ed esauriente.

Come D'Annunzio aveva impiegato particolare cura nella ricostruzione dugentesca della tragedia, con gli espedienti a cui già abbiamo accennato, così Zandonai fu spinto a fare sforzi paralleli di «arcaismo» musicale e strumentale. Due sono i momenti in cui il testo soprattutto indulge, nel primo atto e nella prima parte del terzo, trascurando quelle parti della tragedia che avrebbero potuto aver vita propria anche al di fuori dell'ambiente nel quale si trovano. Se dicessimo che il musicista ha voluto imitare i modi della musica del 200, avanzeremmo una affermazione piuttosto azzardata; ma è vero però che egli, a differenza del Verdi dell'«Aida» ad esempio, non è rimasto del tutto impassibile di fronte al fascino di una lingua e di un'età lontane, un po' come il Puccini di «Butterfly» e di «Turandot» con l'esotismo di civiltà tanto diverse dalla nostra. Così è nata l'orchestrina di strumenti antichi, e l'intonazione particolare di tutto il primo atto, in cui il colore decorativo rimane tuttavia intimamente legato all'azione; così sono nati i cori femminili del primo atto, sorretti da un'armonia spesso modale, e tanti altri piccoli tocchi di commento all'azione: silenzi, pause, andamenti ritmici, pennellate vivaci di colore ambientale.

Zandonai già nelle prime pagine dimostra non solo di aver compreso lo spirito prezioso e arcaicizzante di D'Annunzio, sintetizzato in sole sei pagine da Ricordi, ma di aver in più ricercato, con i mezzi del proprio

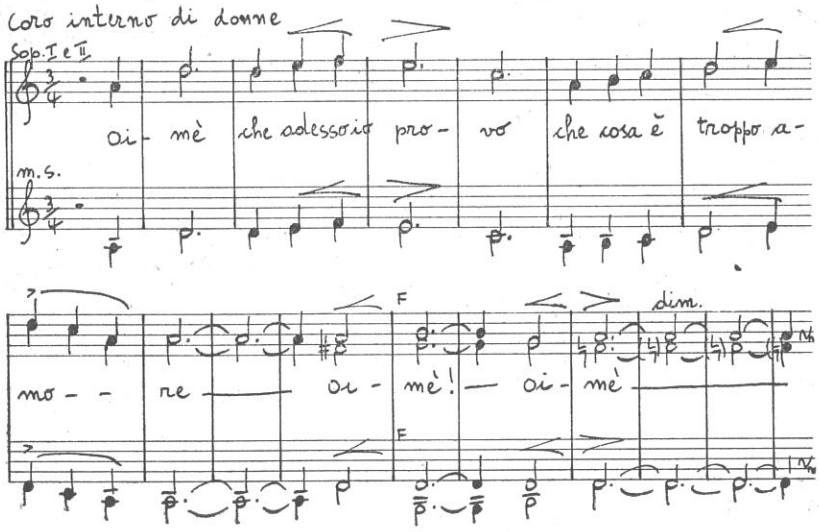
---

([115]) v. A. PARENTE, *op. cit.*, pp. 248-249.

linguaggio (sotto la suggestione del testo letterario, come prima aveva fatto in «Conchita» e «Melenis» e più tardi ne «I cavalieri di Ekebù» e ne «La farsa amorosa») ([116]) uno stile particolare, senza rinunciare per questo all'armonia cromatica e alla strumentazione moderna, che viene qui a tingersi di arcaismo per alcune particolarità artatamente introdotte con un fine analogo alla ricerca linguistica di D'Annunzio. Altro valore estetico non potrebbe avere infatti la «Viola dietro la tela» che, in un chiarissimo Sol minore, sul rullo dei timpani e gli accordi tenuti dei clarinetti, clarone e fagotti, viene ad introdurre una frase di immediata, dolce espressività ([117]).

Più avanti i pochi versi del coro delle donne sono bastati a Zandonai per creare una melodia dolcissima, su un'armonia pacata, morbida nella timbrica, elaborata con preziosismo modale. Sul tremolo dei celli, i corni in sordina tengono le note lunghe dell'armonia, mentre il coro, dietro la scena con l'orchestrina, si alza tenue e sonoro ad un tempo. La dolcezza del quadro ci prepara soprattutto all'entrata di Francesca, come nel testo dannunziano, anche se essa, per passionalità e violenza di sentimenti, sembra estranea a questo ambiente, introducendo, in brevi frasi a mezzo il coro, un'ansia che deriva da sensualità e che sembra perdersi poi in visioni astratte e lontane. Vari disegni ornati negli strumentini creano un contrasto con la linearità del canto dando alla scena un sapore vagamente dugentesco e cortigiano, mirabilmente modellato ([118]).

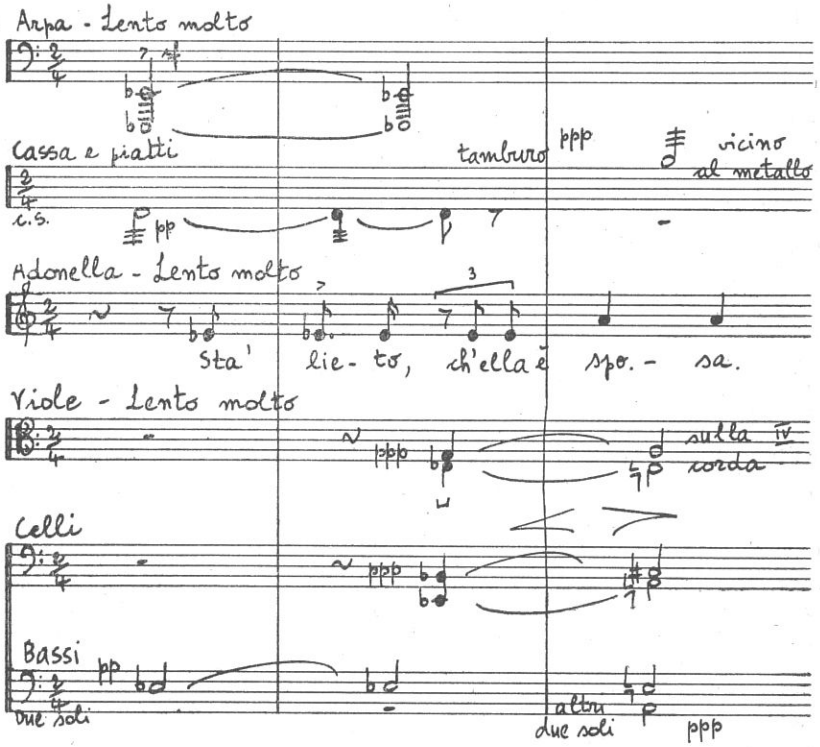
([116]) Cfr. R. ZANDONAI, *Conchita, Melenis, I cavalieri di Ekebù, La farsa amorosa,* Milano, Ricordi 1911-1912-1925-1933.

([117]) ZaF, p. 3 (1, I).

([118]) ZaF, pp. 52-54 (28, I).

Al di fuori di questi pochi casi, il 200 di Zandonai è musicalmente un 900 pieno, senza troppe arditezze ma conscio di una tradizione operistica italiana ed europea. Così la strumentazione, talora magniloquente, è sempre accuratissima e suggestiva, comprensibile nel clima d'inizio del nostro secolo, come l'armonia del resto, cromatica ed enarmonica nella maggior parte dei casi. Con tali mezzi è nato l'ambiente ridanciano e pettegolo del primo atto, colto anche con notevoli tratti umoristici; così l'ambiente cupo e saturo di sangue del secondo atto, e quello cortigiano e dolce del terzo atto. Basti ascoltare l'avvio dell'opera, con alcuni spunti prevalentemente ritmici che balzano nitidi e scanditi, continuamente mutati nella ritmica e nella timbrica, soprattutto ai legni variamente accoppiati, agli archi pizzicati, ed infine alle voci stesse delle ancelle ([119]). La ricchezza di suoni e di colori in Zandonai appare continuamente rinnovata, mentre gli incisi e gli squarci sono sempre più stretti, mutati, quasi sempre ai legni e agli archi, talora all'arpa, timpani e tamburo; da questa atmosfera rigogliosa di suoni e di voci risalta netta la figura del Giullare, assai suggestivo nella sua configurazione briosa di cantastorie ([120]). Poco più avanti il truce recitativo di Ostasio, con-

([119]) ZaF, p. 1 (inizio, I); p. 6 (3, I); p. 10 (6, I); p. 7 (4, I).
([120]) p. 16 (9, I).

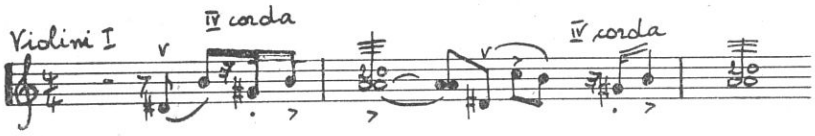
trappuntato dall'andamento zoppicante di Ser Toldo, sarà sufficiente a creare improvvisamente un'atmosfera di sangue e di violenza ([121]), nella prima scena vagamente preannunciata da Adonella con le parole «Sta lieto . . .», che l'orchestra sottolinea col tipico passaggio da Mi bemolle a La maggiore, che più volte risentiremo nel corso dell'opera ([122]).



Ma l'ambiente truce della guerra (e ad esso legati i temi della passione erotica e della libidine sadica) nasce nel secondo atto, nella poesia come nella musica. Ed è Zandonai che ci dà l'impronta più forte, con le note del tema di Gianciotto, ch'egli vuole dominante, almeno in maniera indiretta, su tutto il secondo atto. Paolo, Francesca e Malatestino parteciperanno al dramma come figure essenziali, ma sempre in sottordine

([121]) ZaF, pp. 28-30 (17, I).
([122]) ZaF, p. 25 (14, I).

rispetto a quella di Gianciotto, il cui tema, «grave e pesante», vorrebbe ripetere onomatopeicamente il passo zoppicante del personaggio, ma che, per la propria struttura, ha possibilità musicali di sviluppo assai forti ([123]).

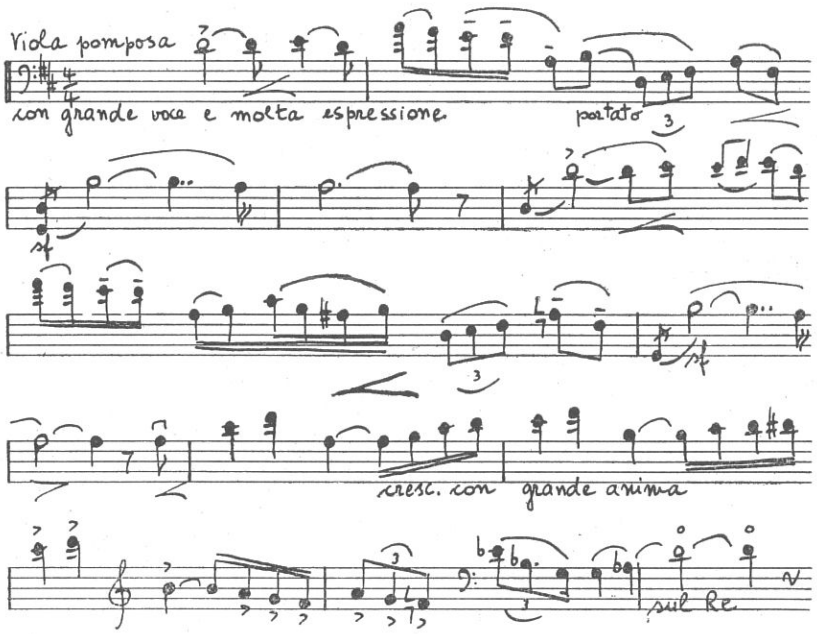


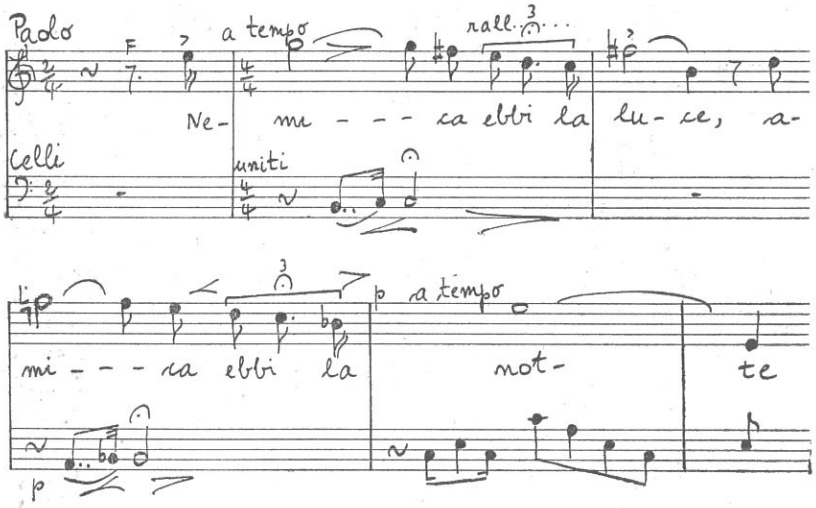
Il tema di Gianciotto, preso come elemento di suggestività ambientale, ci porta ora a considerare, nello studio della «Francesca» zandonaiana, il valore della tematica, che ci sembra legittimo affermare di primaria importanza nell'opera, non come formula, ma in linea espressiva, armonicamente costretta tra la graduale definizione dell'essere stesso del personaggio e lo sviluppo dell'azione drammatica. Il testo infatti, con le sue continue evocazioni, i ricordi, le sensazioni, le previsioni, è creato su una ambiguità di tempo tale da spingere la musica ad una ricerca urgente di tematica ben definita, capace anche di sviluppo interno, per poter meglio tradurre in suoni l'atmosfera dannunziana. Come Gianciotto è fisso nel suo tema zoppicante, anche Paolo ha per sè un solo vero tema, il più lungo e liricamente bello dell'opera, che risulta frantumato nelle più diverse maniere, prima e dopo l'apparizione del personaggio, talora non sempre in strettissima relazione con il dramma. Nel bellissimo dialogo fra le due sorelle, nell'atto primo, Francesca ad un tratto dice, su un lontano e debole Sol dei celli: «Forse io lo vidi», nella riposata tonalità di Do maggiore, mentre l'orchestra accenna per la prima volta, sull'accordo vuoto di Do (celli, viole, arpa), al primo inciso dal tema di Paolo ([124]), ripreso poco più avanti da Zandonai come spunto ritmico strettissimo, con un senso di aspettativa, per cadere dolcemente in Re maggiore, nella cui tonalità esso potrà finalmente svolgersi ampio e lineare ([125]).

È questo l'esempio più celebre e più riuscito di come Zandonai abbia saputo interpretare musicalmente il «silenzio» dannunziano. Ciò che nel teatro era sentimento inesprimibile, qui diventa concretamente sonoro, lirico, realizzato. Il tema di Paolo, bellissimo, si snoda dolcemente, suonato dalla viola pomposa, sul movimento indistinto dei violini secondi,

---

([123]) ZaF, p. 143 (inizio, II).
([124]) ZaF, p. 67 (34, I).
([125]) ZaF, pp. 126-130 (53, I).

viola, celli. Celeste, arpa, piffero, liuto accompagnano il canto sulla scena. Da questa atmosfera di sogno, il liuto ora ci porta al canto delle donne «Per la terra di maggio», che si sovrappone allo stesso elemento indistinto sul fondo e ad un disegno ornato della viola pomposa e del piffero, che sarà più tardi ripreso nell'atto terzo ([126]). Il canto delle donne continua dolce, mentre alla viola pomposa, nel tema di Paolo, si uniscono i violini secondi (sulla IV corda) e i celli. Dopo un momento l'intera orchestra riprende il tema di Paolo ([127]), mentre «Francesca si separa dalla sorella e va lentamente verso l'arca. Coglie una grande rosa vermiglia, poi si rivolge; e, di sopra alla chiusura, la offre a Paolo Malatesta. Samaritana a capo chino se ne va su per la scala piangendo. Le donne inghirlandate seguono il canto» ([128]). Alle parole «In contrada lontana», cala lentamente la tela, mentre gli ultimi elementi vanno a poco a poco spegnendosi nel più volte riaffermato Re maggiore.

([126]) ZaF, pp. 132-133 (54, I); pp. 131-133 (54, I).
([127]) ZaF. pp. 136-138 (55, I).
([128]) DaF, p. 78; RiF, p. 20.

Ma ci sono ancora spunti vocali in Paolo che hanno la forza quasi di temi, ripresi dal secondo atto, nel terzo e nel quarto, che ci dicono tutta la sua passione, la sua impulsività e il suo vigore espressivo. Ascoltiamolo nel secondo atto alle parole «Ma sol vidi una rosa» ([129]), «La luce non mi trovò dormente» ([130]), «Ah non mi muoio Francesca» ([131]), e soprattutto nel terzo atto alle parole «Nemica ebbi la luce», quando Paolo riprende il suo tono appassionato in una delle pagine più vibranti dell'opera, mentre legni, celli e bassi lo contrappuntano ritmicamente ([132]).

C'è, in questo irruente fraseggiare, una nota tipica di Zandonai, che ricorre quasi puntualmente nel suo discorso, riferibile forse a influsso mascagnano, ma più probabilmente peculiare nel musicista fin dai primi lavori e dettata senza dubbio da un fondo drammatico-ritmico fortemente risentito.

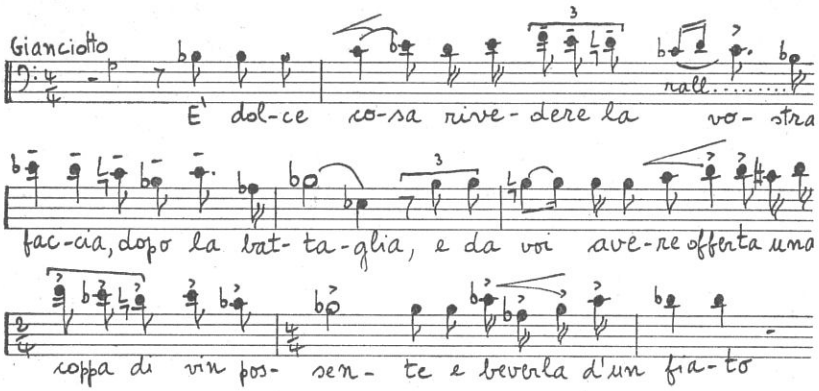
([129]) ZaF, pp. 157-160 (12, II).
([130]) ZaF, pp. 163-167 (14, II).
([131]) ZaF, pp. 208-214 (38, II).
([132]) ZaF, p. 362 (52, III).

La stessa passione anima i versi che D'Annunzio aveva scritto per il musicista, che si era ad un certo punto rifiutato di mettere in musica, proprio nella parte più lirica, delle parole erudite in bocca a Paolo.

« Nemica ebbi la luce,
amica ebbi la notte,
ove su dal silenzio di me stesso
nata e dal fondo dell'eterna doglia,
simile alla sorgente che disseta,
e simile alla fiamma che riarde,
freschezza e incendio, lenimento e piaga
or torbida ruggente come fiaccola,
or mite come lampada,
una visitatrice
si chinava su me, quasi a nudrirsi
dell'assidua mia veglia;
e, quando si partiva
al tremar delle stelle;
non più foco nè fonte
era, ma il vostro viso . . . » ([133]).

Abbiamo visto Gianciotto nello spunto che lo dipinge con immediata potenza. Ma ci sono altre pagine, nel secondo e nel quarto atto, che ritraggono lo Sciancato nella sua anima rozza e dura, capace però di tenerezza vicino a Francesca. Le sue prime parole, dapprima urlate, strozzate e cupe ([134]), commentate in modo lugubre dagli archi, si sciolgono alla vista di Francesca, ed è l'orchestra che anticipa la linea melodica più volte poi ripresa e mutata, per passare al canto di Gianciotto stesso, alle parole «Mia cara donna» ([135]). Il canto di Francesca è ora raddoppiato da oboi e corno inglese, ma più intenso, dolce e forte

([133]) RiF, pp. 49-50.
([134]) ZaF, pp. 220-222 (43, II).
([135]) ZaF, pp. 225-227 (47, II).

insieme appare Gianciotto, in una melodia quasi recitativo, di grande espressività ([136]).

Nel quarto atto la figura di Gianciotto rimane scolpita con maggiore incisività, nei colloqui con Francesca e Malatestino. Anche musicalmente l'urlo di Montagna, giustiziato da Malatestino, ci riporta ad un Gianciotto duro, senza pietà, che esce in un recitativo parlato di grande effetto teatrale in cui la parola appare nella sua nudità, considerata solo ritmicamente, come era successo per Puccini nella «Fanciulla del West» ([137]). Poco più tardi, Gianciotto risponde alle allusioni velenose di Malatestino con durezza:

> « Bada Malatestino!
> Guardami dentro gli occhi.
> Io zoppico, ma vo diritto innanzi
> a me. Tu vai obliquo
> sempre, e smorzi il rumore del tuo passo. » ([138])

Musicalmente la scena è dominata da Malatestino, anche se l'atmosfera è arroventata dall'incalzante tema di Gianciotto, la cui voce ancora resta isolata, truce, straziante, fino al momento supremo, al nome di Paolo, quando l'esasperazione dello Sciancato è giunta al parossismo e l'orchestra diventa un turbinio caotico di note, di appoggiature, mentre sul fondo si ripropone doloroso l'inciso primo del tema di Gianciotto ([139]).

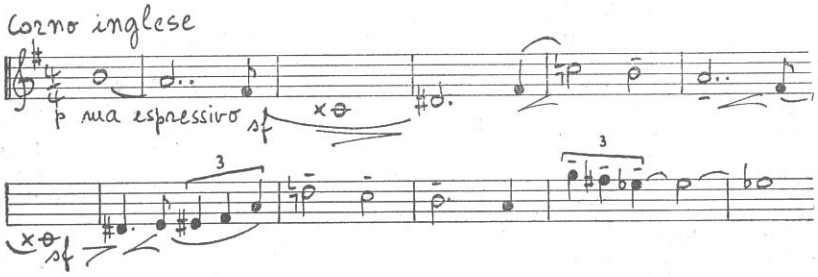
([136]) ZaF, pp. 230-231 (48, II).

([137]) Cfr. G. Puccini, *La fanciulla del West,* Milano, Ricordi 1910, pp. 237-244, scena finale del II atto, fra Minnie e J. Rance; ZaF, p. 444 (19, IV).

([138]) DaF, pp. 233-234.

([139]) ZaF, p. 475 (30, IV).

In queste stesse scene del quarto atto mostra la sua vera natura Malatestino, la figura più tematicamente ricca dell'opera. Fa la sua prima apparizione nel momento più crudo della battaglia, nel secondo atto, intriso di sangue e feroce, mentre in poche battute si fanno sentire i cinque spunti tematici che lo accompagnano da vicino ([140]): più propriamente dei ritmi conduttori, incisivi e violenti. Potremmo chiederci perché Zandonai abbia sentito il bisogno di animare in maniera così varia questa figura, mentre per gli altri si era limitato ad un unico originale tratteggio. La ragione di questa molteplicità di elementi è forse da ricercarsi nel mutare improvviso, nella ferocia, nell'ironia, nel sarcasmo, nel furore erotico del personaggio. E non c'è solo ricchezza di spunti e di temi, ma anche di timbrica, di strumentazione, di armonia. La tessitura vocale di Malatestino infine, apparsa come una pennellata violenta nel secondo atto ([141]), solo nel quarto si definisce nella sua struttura, feroce e scoperta nel duetto con Francesca, insinuante, appena modulata, ambigua in quella con il fratello, con la chiara e rozza vocalità del quale vivamente contrasta. Questa linea lieve, irruente talora, ma più spesso quieta e solo internamente animata, non sarebbe comprensibile se privata di un sottofondo appena percettibile ma fortemente suggestivo di temi, spunti, ritmi conduttori, spezzato qua e là da squarci di una vivezza di fiamma. Ascoltiamo le sue parole nella scena della battaglia e i fremiti della musica di Zandonai, in un alternarsi disordinato e crudo dei cinque spunti, sui quali si fa strada, piatto e ambiguo, il vero tema del personaggio, affidato al corno inglese, trombe, tromboni, violini sulla IV corda ([142]).

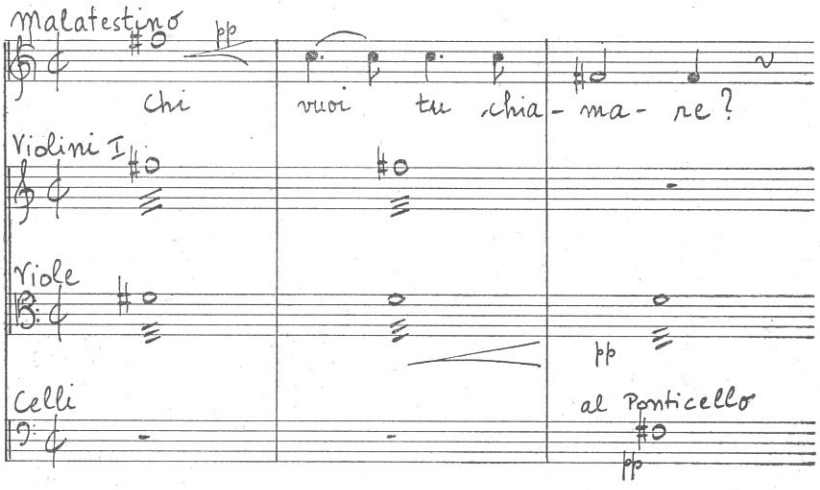


([140]) ZaF, pp. 238-241 (53-54, II).
([141]) DaF, pp. 139-142; ZaF, p. 238 (53, II) segg.
([142]) ZaF, pp. 243-244 (55, II).

Ma più vera sarà la sua natura nel duetto con Francesca:

« . . . così certa
è la morte nel filo di quest'arme
che ho nel pugno, com'è certa la vita
nella parola
che tu puoi dire ancora,
la vita con le piene vene, intendi, » ([143])

In queste pagine Zandonai ha colorito il personaggio con straordinaria vivacità di temi, di timbrica, di tessitura, raggiungendo uno dei momenti più luminosi laddove la voce di Malatestino, sul tremolo « pianissimo » degli archi, diventa tagliente e glaciale, in quei due intervalli scoperti ed isolati ([144]).



Gli altri personaggi, dalle ancelle al Giullare, da Ser Toldo a Smaragdi, da Samaritana a Ostasio, hanno tutti una loro particolare individuazione nella musica di Zandonai. Così Ser Toldo è scolpito mirabilmente, pur perdendo nella musica molto della sua fredda personalità, trattato essenzialmente da un punto di vista comico; così, per

([143]) DaF, p. 218.
([144]) ZaF, p. 408 (3, IV).

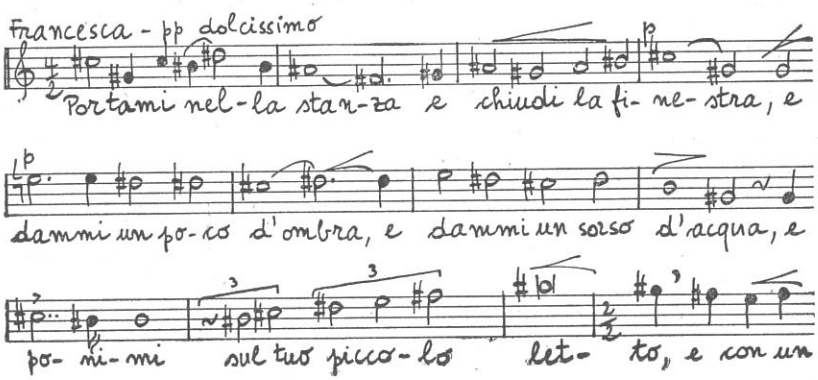
contrasto, l'interesse musicale di Ostasio sta tutto in un breve ma forte recitativo. Smaragdi infine e Biancofiore, e Samaritana soprattutto, sono figure femminili fra le più felici per delicatezza di linea e intensità espressiva, sia pur prive di una base tematica.

Rimane infine Francesca, senza dubbio la sola vera protagonista dell'opera, la quale poeticamente e musicalmente è la più completa di Zandonai. Forse non è originale come Malatestino, né dolce come Samaritana, ma ha in sè tuttavia doti fortissime di lirismo, di sentimento, di calda espressività. La Francesca di Zandonai è più decisa e appassionata della dannunziana, anche perché minor importanza il musicista ha dato a quei temi marginali di gusto decadente che erano così urgenti nel testo poetico, pur lasciandosi trasportare da quell'onda sensuale, talora magniloquente, malinconica ed eroica, sempre liricamente accesa, di cui D'Annunzio aveva circondato il personaggio.

Quando Francesca, con un desiderio assoluto di pace, dopo il tumulto che le è nato nell'anima, dirà alla sorella:

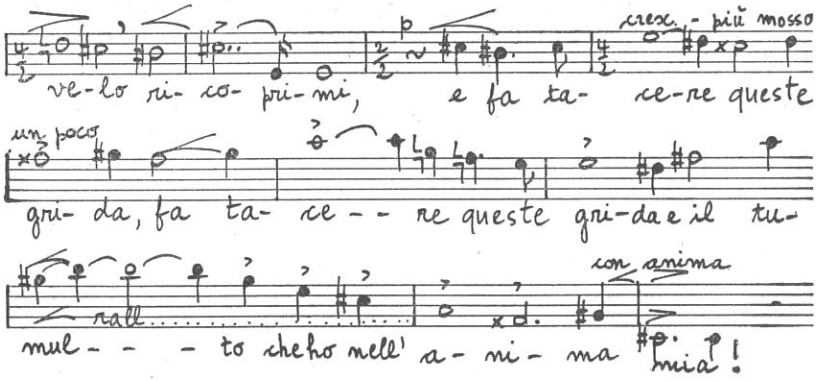
> « Ah tu ora, tu ora
> pigliami, cara sorella, tu ora
> pigliami, e me con te! » ([145]).

Zandonai sembra essere entrato veramente nell'anima di D'Annunzio, in un brano solo da ascoltare, perfetto nella quadratura ed altissimo nell'ispirazione ([146]).



([145]) DaF, p. 75; Cfr. G. D'ANNUNZIO, *Fedra,* Verona, Istituto Nazionale 1928, p. 50: « Prendimi, ponimi sopra un carro . . . ».

([146]) ZaF, pp. 112-115 (49-50, I).

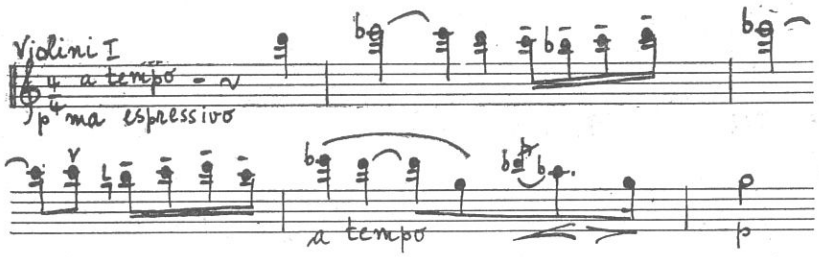


Negli atti seguenti la personalità di Francesca diventa più forte, più appassionata, nel clima di battaglia, nel duetto del terzo atto, nel finale dell'opera, nella disperazione con Smaragdi. Fra tutte queste pagine, un posto a parte occupa indubbiamente il famoso duetto del terzo atto, al quale soprattutto fu dovuto il successo dell'opera anche nelle prime rappresentazioni, per misura, ispirazione, lirismo, compiutezza estetica.

Non possiamo infine dimenticare, in questa breve analisi dei motivi poetici della «Francesca da Rimini», il senso drammatico, la teatralità, e ad essi legate la ricchezza strumentale e la struttura armonica. Non c'è bisogno di ulteriore esemplificazione: quanto abbiamo scritto sui personaggi or ora, dovrebbe indicare abbastanza compiutamente il senso drammatico che Zandonai aveva in sè, già dai primissimi lavori, e che rappresenta quindi il tono dominante della sua poetica. Una tendenza drammatica però non esclude l'abile cesellatura dei brevi cori femminili, la raffinatezza e l'eleganza di tanti particolari presenti in «Francesca». Per questa tensione servì al musicista indubbiamente l'uso di una armonia cromatica ed enarmonica, che sembrerebbe non lasciare un respiro di sollievo, ma che in Zandonai sa invece trovare spesso uno sfogo, un'apertura della linea su accordi tonali perfetti. Non viene così a mancare, dal punto di vista armonico, quell'alternarsi di movimento e di quiete, indispensabile per l'equilibrio generale della forma. Non ci sono rivoluzioni armoniche in quest'opera, ma varietà di risoluzioni per esprimere sentimenti diversi e contrastanti, nell'ambito di accordi diminuiti ed eccedenti, di settime di varia natura, di cadenze diverse, fra le quali soprattutto è usata la dominante-tonica alzata, con effetto drammatico. Anche la strumentazione è volta instancabilmente a sottolineare nel modo più efficace il canto, con tremolo degli archi, archi col legno, abbondanti

«quarta corda», pizzicato ostinato, vari armonici artificiali: effetti timbrici espressivi di cui si fa uso piuttosto frequente. Notevole funzione hanno ancora, nella strumentazione, gli strumenti a percussione e i legni, variamente accoppiati, che costituiscono la parte più originale dell'orchestra zandonaiana. Per ultimi non si possono dimenticare i cori, femminili nel primo atto, maschili nel secondo, lievi e dolci gli uni, truci e pesanti gli altri.

Prima di concludere vorremmo infine ricordare alcuni squarci di poesia-musica, che possiamo chiamare atmosfere, per la suggestiva tonalità di colore in cui sono stati immersi. E ripensiamo al finale del primo atto, dove Zandonai indugia più di quanto ognuno potrebbe aspettarsi, creando proprio lì la parte più bella dell'opera, forse dell'intera sua produzione, in un'intima fusione di sinfonismo con movimento scenico, canto, atmosfera. Nel secondo atto Francesca brinda al cognato sull'armonia ferma di Do minore (fagotti, trombe, tromboni): le sue parole sono piuttosto un recitativo doloroso, venato di mestizia, intenso, al quale segue un attimo di silenzio che l'orchestra riempie come un grido velato, con la frase di Paolo «ma le vostre mani» ([147]), mentre gli ottoni, sottovoce, ripresentano lo spunto ritmico di battaglia, ma blandito, lontano, in un'atmosfera di sogno. Alle parole «all'uno come all'altro», i flauti soli contrappuntano con una linea discendente, mentre il basso riafferma più volte la tonalità di Mi bemolle, e la dominante, con la quinta eccedente, conclude, in uno sfogo altissimo di poesia, in cadenza evitata ([148]).



Nell'atto terzo, nel duetto fra Francesca e Smaragdi, alle parole di Francesca «Su lèvati! . . .» ([149]), celli e bassi propongono il tema di Paolo sul tremolo delle viole e l'armonia ferma, appena percettibile,

([147]) ZaF, pp. 230-231 (48, II).
([148]) ZaF, pp. 235-236 (51, II).
([149]) ZaF, p. 300 (17, III).

dei clarinetti; lo stesso tema che, subito dopo, da quieto e sommesso, sarà ripreso « precipitando » dall'orchestra completa, con una passionalità senza freno ([150]). Non si può ancora dimenticare la scena del bacio, nel finale del terzo atto, quando, dopo l'ultimo grido di ribellione di Francesca, che l'orchestra ingigantisce in sette battute ([151]), le parole, nella melodia di Zandonai, assumono una carica di voluttà ben superiore a quella della parola stessa, mentre il tema di Paolo, in Si maggiore, appare come nel primo atto, con lo stesso disegno degli archi, cantato dal primo violino e dalla prima viola ([152]).

Senza timori ci sembra quindi di poter affermare che non c'è verso, parola, silenzio, situazione, che il musicista non abbia fatto sentire all'ascoltatore, potenziato e ingrandito, altre volte alleggerito e cesellato. Non c'è sentimento né pensiero né ansia o tristezza che la musica abbia trascurato o immiserito. Non c'è infine colore d'ambiente, senso evocativo e sapore antico che dalle note di Zandonai non sia risultato nella sua più espressiva figurazione musicale. Le debolezze, gli squilibri, le incertezze non mancano, ma in gran parte derivano dal testo, tanto che è possibile affermare che Zandonai ha dato il meglio di sè dove D'Annunzio aveva creato le pagine più ispirate e più forti. Così il Malatestino di Zandonai è la figura più compiutamente riuscita, come era stata in D'Annunzio; così Francesca è la più complessa, la più varia, la più appassionata, come nel testo poetico; così Paolo rimane, sia nel poeta che nel musicista, sempre uguale a se stesso, sempre ardente ed infuocato nel suo amore.

Con tutto ciò la parte che ebbe D'Annunzio nella stesura musicale di Zandonai, ci è parsa così determinante da fornirci l'argomento per il nostro lavoro. E abbiamo quindi evitato interpretazioni puramente musicali, anche se abbiamo spesso usato una terminologia tecnica poiché questo era il solo mezzo possibile per mettere in luce gli espedienti e i modi di cui si è servito Zandonai per musicare « Francesca ». Ma abbiamo, tranne rari casi, rifiutato di puntare l'attenzione sulla parte poetica e su quella musicale, sempre cogliendo, in ogni scena, il legame intimo fra poesia e musica, sviscerando quasi le intenzioni del musicista prima che esse diventassero realtà.

([150]) ZaF, p. 301 (18, III).
([151]) ZaF, p. 386 (65, III).
([152]) ZaF, pp. 387-390 (66, III).

Il temperamento diverso dei due artisti non si nota nella «Francesca da Rimini»; né D'Annunzio né Zandonai però, a guardarli bene, furono dei rivoluzionari, e forse per questo loro sentire entro i limiti dell'arte del primo 900, senza grandi innovazioni o slanci verso il futuro, più compiutamente e con equilibrio maggiore riuscirono a creare insieme un'opera valida e vera, dove vibrano, in perfetta simpatia, parola e suono, poesia e musica.

RIASSUNTO - L'autore del saggio, dopo aver inquadrato la «Francesca da Rimini» nel teatro e nell'intera produzione di D'Annunzio, passa a considerare i vari rapporti che intercorsero fra il poeta e i musicisti del suo tempo, per giungere a Riccardo Zandonai e alle relazioni che portarono, tramite Tito Ricordi, alla versione musicale della tragedia. Dopo una rapida caratterizzazione del musicista trentino nel clima musicale del primo 900 europeo, l'autore affronta quindi la parte centrale e fondamentale del lavoro, in cui la «Francesca da Rimini» è puntualmente analizzata nei suoi particolari espressivi, poetici e musicali, per chiudere in una sintetica visione del melodramma zandonaiano nei suoi valori effettivi, senza mai perdere di vista il testo originario di D'Annunzio.