

ADONE BRANDALISE

I COLORI DI FRANCESCA.  
FRANCESCA DA RIMINI  
TRA D'ANNUNZIO E ZANDONAI

Il ricordo più remoto della *Francesca da Rimini* di chi scrive si lega ad un lontanissimo ascolto radiofonico che proponeva l'accostamento prestigioso delle voci di Giuseppe Nessi e Mariano Stabile. Il duetto tra Giangiotto e Malatestino Dall'Occhio è appuntamento, come si sa, destinato da D'Annunzio e più ancora da Zandonai <sup>(1)</sup> a rivestire ruolo cruciale nella pattuizione di un accordo tra il pubblico e le ragioni di quest'opera che, come meglio si dirà oltre, cresce e si afferma sin dove si fa spettacolo degno di nota il tentativo della poesia come della musica di dar consistenza all'intuizione di un'estetica e quindi di offrire più diretta via al suo nucleo per il tramite di effetti esemplari, se si vuole, di occasioni «manifesto» del tipo di emozione ricercata. I due cantanti in quella annosa e oramai mal reperibile incisione mi parevano compendiarla con particolare efficacia, nella loro realizzazione vocale così aderente alle ragioni di una metrica e di una connotazione espressiva fondamentalmente irriducibile ai palinsesti, pur ad essa non estranei, della vocalità della giovine scuola sia pure nella sua versione più avveduta, asciutta e artisticamente tornita come a quella del ceppo fondamentale del melodramma verdiano. E con ciò pareva che fosse efficacemente evocato il *milieu* artistico comune all'opera e al teatro di prosa, ma più latamente ai diversi percorsi del gusto di un clima d'epoca così come il suo ritratto può profilarsi nella prospettiva del *kunstvollen* dannunziano.

---

(1) Rinunciamo alla ricostruzione di una bibliografia musicologica ma non possiamo esimerci dal citare «Quaderni zandonaiiani» 2, 1989, particolarmente dedicato alla *Francesca*.

*Francesca* d'altronde è opera che tra le altre del teatro musicale di Zandonai sembra con gli anni mostrare una maggior tenacia rispetto ad ogni altra quanto a permanenza nei cartelloni e nel contempo nella considerazione critica sembra consolidarsi la prospettiva di un suo primato. E indubbiamente se così è, in modi che andrebbero precisati ma che si intuiscono facilmente, questo esito ha a che vedere con l'incontro con D'Annunzio nel quale si verifica il caso, se non unico, rarissimo, di opera lirica italiana che nasca su di un testo non originariamente concepito per la messa in musica, di qualità cospicua e di ancora più elevata ambizione e, se dir così si può, di forte egocentrismo letterario, che passa all'ufficio di testo per musica mantenendo intatta la propria fisionomia se non per alcune potature anche copiose procurate da Tito Ricordi con l'approvazione per altro dell'autore e che quindi non diviene un «libretto», ma si presenta come banco di prova per la musica nell'insieme delle risorse artistiche e delle intenzioni in senso latissimo ideologiche che ne compongono la trama o, se si vuole, la struttura fine di oggetto artistico.

Si sa che *Francesca* <sup>(2)</sup> segna nell'itinerario drammatico di D'Annunzio <sup>(3)</sup> l'occasione per l'esplicitazione di un propendere del D'Annunzio di sempre, quello che fa di lui l'interprete forse massimo in Italia di una posizione per la quale l'estetica è il luogo di produzione del gusto in generale o, se si vuole, il luogo in cui, anticipando Hollywood, si punta a produrre più ancora che opere, il gusto, la propensione al consumo, la ragione dei comportamenti del pubblico che dovrà fruirne e che si vuole intoni la generalità del proprio sentire alla tramatura delle emozioni che gli sono proposte e che gli si propone soprattutto di

---

<sup>(2)</sup> G. D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, riduzione di T. Ricordi, musica di R. Zandonai, Milano 1982.

<sup>(3)</sup> Sulla *Francesca da Rimini* e sul complesso di questioni comuni ad essa e ad altre zone della produzione di D'Annunzio, i riferimenti d'obbligo sarebbero innumerevoli soprattutto in considerazione delle connessioni che ogni singolo aspetto considerato giustifica con luoghi della ricerca storica e letteraria anche non monograficamente riferiti al nostro autore ma rilevanti per una effettiva identificazione di suoi aspetti non secondari. Ci si limiterà qui a segnalare alcuni titoli in parte notissimi che agiscono per altro concretamente nella riflessione che qui cerchiamo di proporre: G. Bàrberi Squarotti, *Il gesto improbabile*, Palermo 1971; id. *La scrittura verso il nulla: D'Annunzio*, Torino 1992; E. De Michelis, *Roma senza lupa. Nuovi studi su D'Annunzio*, Roma 1976; E. Raimondi, *Il silenzio delle Gorgone*, Bologna 1980 (prima in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti IX 1969). Sulla *Francesca* in particolare, C. Ferri, *Studio sulle fonti della Francesca da Rimini*, in *Quaderni del Vittoriale* n° 21, 1989. G. di PAOLA, *Il mal perverso e i fiori velenosi. La poesia di Dante nella Francesca da Rimini di Gabriele D'Annunzio*, Roma 1990.

desiderare ancora. Se si vuole la gran manipolazione complessiva ideologica ed estetica che sembra una delle connotazioni essenziali del processo della nascente società di massa. Dall'altro lato – e questo aspetto è rilevante anche per una comprensione non dimidiata del tratto appena indicato – l'aspirazione dell'ambizione estetica porta nella stessa insofferenza per i confini del meramente artistico a profilarsi quasi un'istanza etica, quella per cui nei momenti di maggior trasparenza dell'esercizio estetico sulla verità del proprio evento il motto *l'art pour l'art* sembra convertirsi nell'opposto di quanto sembrerebbe enunciare. Anche in D'Annunzio forse quanto più si voglia integralmente l'arte, tanto meno la si può conseguire in una sorta di extraterritorialità precontrattata rispetto alla globalità dell'esperienza vitale. Sotto questo profilo, se pure si annuncia con i limiti che sono quelli della prevalente volontà di tenere comunque la scena unitamente a quelle indisponibilità quasi sistematiche della cultura italiana del suo tempo ad esporsi alle vertigini di veri abissi concettuali, nell'estetismo dannunziano vi è la consapevolezza di come la pratica artistica sia una sorta di luogo estremo dove paradossalmente dare plausibilità ad un fare che ambisce proprio all'opposto della deresponsabilizzata, ineffettuale, decorativa e tutt'al più secondariamente ideologica separazione dell'estetico, un fare che è pratica costitutiva di soggettività non a caso propensa anche a dichiararsi rivolta a mutare le fondamentali intuizioni della vita e quindi ad agire sulle forme della relazione sociale come della politica. Come in alcuni episodi indubbiamente alti dell'esperienza artistica a lui immediatamente antecedente e contemporanea, D'Annunzio non mancherà di aspirare ad un'arte che assuma in sé la forza altrimenti estenuata o barbaricamente sregolata del rito, della liturgia, dell'orientamento religioso del mondo, rimessi un gioco per un verso nell'evocazione suggestiva della loro manifestazione tradizionale divenuta gestualità arcana e quindi fruibile per l'intensità apparentemente immediata del loro rapporto con una radice vitale, profonda e densa quanto un antico selvaggiamente metastorico, pronto a darsi ad una comunicazione sconvolgente fatta di intensità insostenibili che solcano di sontuose ferite la superficie del tempo ordinario; per un altro e più interessante, attraverso il loro metamorfosarsi in sentimento dell'esattezza tecnica della composizione artistica nella ricerca della forte necessità strutturale dell'opera concepita in tutte le sue direzioni.

In tal senso l'eccezionale impegno di D'Annunzio nella cura dell'allestimento e della messa in scena parla indubbiamente quel movimento decisivo nell'operare dannunziano che lo porta a cogliere l'interazione delle arti come essenziale per il confronto in lui così atteggiato

agonisticamente tra l'esercizio estetico e il presente storico. Se la scrittura dannunziana sembra volta a catturare sinesteticamente l'effetto artistico complessivo, dal visivo all'acustico, ciò è anzitutto sintomo di una intuizione che in D'Annunzio lo porta – e anche qui siamo in rapporto con momenti importanti della cultura del secolo appena scorso – a cercare l'essenza della arti al di fuori del *medium* loro tradizionale, come se al fondo, proprio nell'additare ad un'arte impossibile o quanto meno incontenibile nelle dimensioni proprie del sistema delle arti e in fondo dell'estetica come sua giustificazione consistesse la spinta più autentica e la postura più essenziale delle sue stesse più compiute realizzazioni.

Probabilmente – come spessissimo in D'Annunzio, ma qui in misura particolare – andrebbe posta attenzione a quella dimensione del testo apparentemente secondaria, in realtà accuratissima al pari delle altre, che è quella della didascalia, luogo per eccellenza sintomatico di una ambizione teatrale che sembra potersi in realtà soddisfare solo nella sua virtuosistica evocazione scritturale. Si veda ad esempio la didascalia della scena prima, atto secondo, che con pochi ritocchi passa nel testo per Zandonai (pochi ritocchi che vanno come sempre nel senso di un alleggerimento dei vertiginosi apparati dannunziani ivi compresa la rinuncia ad alcune smaltature arcaizzanti del lessico toponomastico: Rimini ritorna Rimini...):

«Appare una sala a crocera, nelle case dei Malatesti, con grandi costole da rilievo e pilastri gagliardi; su due de' quali, nel fondo, gira un arco che nel suo vano, per un breve andito chiuso tra due muraglie pertugiate dalle balestriere, mette alla piazza d'una torre rotonda. Due scale laterali di dieci gradini salgono dall'andito al battuto della torre; una terza scala, fra le due, scende dal battuto ai sottoposti solai, passando per una botola. Si scorgono, pel vano dell'arco, i merli quadri di parte guelfa muniti di bertesche e di piombatoie. Un manganò poderoso leva la testa della sua stanga e allarga il suo telaio di canapi attorti. Balestre grosse a balzoni a verrettoni a quadrelli, balsite, arcubaliste e altre artiglierie di corda sono postate in giro con lor martinetti girelli torni arganelli lieve. La cima della torre malatestiana irta di macchine e d'armi campeggia nell'aria torbida, dominando la città di Rimini donde spuntano soli in lontananza i merli a coda di rondine che coronano la più alta torre ghibellina. Alla parete destra della sala è una porta; alla sinistra, una stretta finestra imbertescata che guarda l'Adriatico».

Indubbiamente volendo puntare a un oneroso impegno spettacolare la traccia può venire eseguita, ma è palese che qui la prosa dannunziana va alla cerca di stoffe e metalli, di calcolate provocazioni sinestetiche e per così dire di una sorta di nevrile sensorialità dell'intelletto calamitata,

ed è tema che si vedrà agire in tutte le dimensioni di questo testo, dalla percezione come del proprio obiettivo di una tensione di cui si apprezzi soprattutto l'insostenibilità e l'esplosione in un pienamente e definitivamente goduto varcamento di limiti. Che Francesca assuma a carico della propria vicenda, così connotata da precedenti letterari, diretti e affini, onerosissimi (soprattutto quando un autore come D'Annunzio ritenga di non potersi esimere di «variare» sull'aria degli uni e degli altri con qualche cedimento all'attrazione di una seppur virtuosistica pedanteria) anche l'allegoria della spinta forse più intima e a suo modo sistematica del fare artistico di D'Annunzio, quella che lo spinge a proiettare la traccia del proprio comporre oltre i confini di uno specifico dominio artistico, è cosa che certo rinvia alla grande mitologia *fin de siècle* del *Gesamtkunstwerk*, ma soprattutto segnala una delle linee lungo la quale questa figura tende a risolvere il campo di tensioni cui *pro tempore* dà compiuta forma, quello di una sorta di fusione per surriscaldamento, di liberazione di parte delle sue urgenze in direzione di quello che rappresenterà uno dei grandi punti di convergenza problematica per le arti come per il pensiero del primo '900: il nodo del rapporto vita forma. Infatti se Francesca in tutta la vicenda sembra alla ricerca di un buon motivo per essere all'epoca di D'Annunzio Francesca da Rimini, quel personaggio così irrevocabilmente dantesco e poi, nel viraggio romantico avviato a modellarsi, più che sulla Ginevra di Lancillotto, sulla Isotta di Tristano, essa sembra essenzialmente trovarla in una sorta di cuore della vicenda che le incombe per eredità letteraria costituito da una vocazione all'oltranza, al confronto sia pure mortale con l'intensità piena di un presente «acuto», lontano dal quale la vita appare languire in forme decadentemente esangui, mentre solo nel suo fuoco pure insopportabile si manifesta e si comunica la radice di quanto innerva quella versione, riduttiva sì, ma non illegittima, del nietzscheano «sì alla vita» che D'Annunzio vorrebbe fosse il suggello dell'incontro dei suoi eroi con la sua arte. Ma sulla medesima pista muove verso il proprio centro la materia artistica della Francesca intesa come testo, centro non a caso distribuito sulla superficie della tessitura metrica e linguistica che si vorrebbe guizzante di soprassalti e colori cangianti e nel contempo compatta e duttile come un'epidermide felicemente tesa sotto la pressione di una spinta interna che in essa si modelli in forma. Insomma giocare colla memoria dantesca, con la tradizione recente della formula «amore e morte», sfruttare tutto il *gothic revival* con comodo di grande *liberty* con l'aggiunta di quanto già nel 1901 poteva dirsi convenzionalmente «dannunziano», esaurisce forse il sistema degli intenti più evidenti dell'opera, ma la pratica artistica che realmente la anima sembra abbastan-

za al di là di quanto non dicano le mitologie evocate e soprattutto le ideologie che consapevolmente e intellettualisticamente vi si incorporano. Così quella stessa ricerca di passionalità ferina, di sfrontata esplicitzza di un sentire immediato ed estremo che si risolve nel vagheggiamento di una continua trama di vicissitudini traumatiche per i corpi esaltati nella loro sensorialità quanto più feriti, torturati, trafitti, quanto più le loro ferite lascino sgorgare le forme del sentire come delle sostanze liquide di cui si possa ammirare l'irrompere inedito, inaudito, come un evento spettacolarmente prezioso a fronte del loro ordinario contenersi in alveo troppo umano. E lo sconfinamento e la rottura degli equilibri sembra il tema di maggior richiamo nella continua evocazione dei fatti d'arme dove si travaglia una geografia limitata alla Romagna ma che rinvia come altrove D'Annunzio farà più esplicitamente – *La nave* ad esempio – al dilatarsi arrischiato dei confini dell'Europa e della sua cultura, per l'attrazione di Orienti ed Occidenti che sembrano offrire scenari atti a rilanciare antichi gesti di fondatori di città e di dinastie.

Lo scarto sembrerà ardito ma ciò che qui muove D'Annunzio non è così remoto da quanto si manifesta ad altri come rottura di sistemi concettuali essenziali per quanto era stata la modernità o, se si vuole, come crisi delle scienze dello spirito e dell'esperienza giuridica e politica europee; e movendosi nella cronologia degli ultimi anni del XIX secolo e dei primi del XX non si durerebbe fatica ad evocare percorsi dell'arte come del pensiero che si assumono in termini che ancor oggi non hanno esaurito le loro potenzialità l'onere di tentare modi ulteriori alle matrici logiche di quegli ordini e quei sistemi, percorsi con i quali D'Annunzio intrattiene proprio nel suo più intimo «fare» un rapporto di non trascurabile consanguineità (senza con ciò voler attenuare l'evidenza di quanto i suoi stili siano disponibili a consonanze d'epoca di qualità intellettuale e di respiro etico anche meno esaltanti). Se forse una delle parole che meglio compendiano questo orientamento dell'esperienza europea è «metamorfosi», meglio se intonata come *verwandlung* dal Rilke dei *Sonetti ad Orfeo*, ma altrettanto pienamente evocata dalle variazioni sull'architettura del Socrate postumo dell'*Eupalino* di Valéry o da molto del giro metaforico in cui si espanderà il pensiero di Ortega y Gasset nelle sue prime manifestazioni, in D'Annunzio l'intuizione del rapporto vita forme prende immediatamente corpo nell'immagine così per lui calamitante del fuoco <sup>(4)</sup>. Dirne sarebbe indul-

---

<sup>(4)</sup> In proposito si veda anche di L. Murolo, *Lo scriba del fuoco. Studi sulla poetica di D'Annunzio*, Chieti 1993.

gere a ribadire quanto già largamente la critica dannunziana ha abbondantemente posto luce. Ciò che caso mai qui si intenderebbe tentare è di porre in evidenza come, se non è difficile concordare con quanto sosteneva Henry James quando sottolineava come nel testo dannunziano la ricchezza dell'invenzione linguistica e la tonicità intellettuale dell'autore venissero essenzialmente a produrre un testo «pittorico»<sup>(5)</sup>, i colori Francesca (i colori e i loro supporti di pelle, metallo, aria, ché l'insistenza virtuosistica sull'evocazione delle diverse materie cerca ostinatamente attraverso le sinestesie, l'emulazione del tatto) abbiano proprio nel fuoco il loro centro d'irraggiamento.

Inutile dire quanto il fuoco sia simbolo dichiaratamente assunto da D'Annunzio come cifra sintetica della propria pratica artistica come del rapporto fra questa e l'incalzare dell'autobiografia, Dal romanzo che l'assume come titolo, alla fiamma di cui si esalta la bellezza nel finale divenuto quasi proverbio, nonché materia d'infinita parodia, della *Figlia di Iorio*, di tre anni successiva alla *Francesca*, l'obbiettivo dell'estetica dannunziana che in esso pare ad un tempo dirsi e farsi enigma. Perché se il moto della fiamma appare per un verso predisposto ad attirare lo sguardo dell'imaginifico come verso una sorta di illustrazione perfettamente adatta ad adornare una antologia delle sue dichiarazioni di poetica, è pur vero che il richiamo del fuoco agisce in D'Annunzio al di là del calcolo. Per meglio dire il fuoco è simbolo al di là di quel tanto di interpretazione intellettualistica che è implicita nel suo uso più scaltro e volutamente suggestivo, mentre sembra alimentarsi di una passione intellettuale più aintenzionale e con ciò più rigorosa e pervasiva. Il fuoco insomma evoca e consuma anche le intuizioni di nessi profondi e decisivi tra linee della sensibilità e dell'intelligenza novecentesca più poeticamente e speculativamente esigenti che la cultura dannunziana e il carattere intellettuale del personaggio non riuscirono a stringere in un confronto sempre adeguato al loro respiro o, se si vuole, alla gittata dei loro destini, ma che nelle vampe così compiaciutamente tornite dal poeta danno a cogliere la loro fisionomia non senza che il particolare taglio di luce ne sottolinei aspetti non scontati.

La figura della *mise en abîme* può apparire ormai generalmente abusata ma nella composizione così «pittorica» della *Francesca* essa si può proporre con qualche legittimità. Difficile crediamo sarebbe sostenere che altrimenti che così stia nel testo la scena seconda del secondo atto dove protagonista come si sa è il fuoco greco: Francesca appare

---

(5) H. JAMES, *D'Annunzio e Flaubert*, trad. it. A. Fabris Grube, Milano 1983, pp. 36-37.

nella sala che alla sommità della torre dei Malatesta si è riempita di quelle macchine da guerra i cui nomi fanno la gioia della scrittura dannunziana e si avvicinano al torrigiano intento alla preparazione del fuoco greco («Mòcche, Ròcchette, lingue, trombe, péntole/ falariche...»), verso che predispone in coerenza con il carattere lingusitico del torrigiano un fiammeggiare in registro comico intarsiato di allitterazioni e onomatopее ad anticipare altre e più volatili ed acrobatiche messe all'opera metaforiche della materia ignea). L'attenzione di Franceca appare subito catturata come da un prodigio da lei mai sperimentato, non intuito e atteso come per una necessità del suo personaggio. Come si vedrà Francesca attraverso l'evocazione prima immaginaria, poi materiale, ma sempre tutta in realtà affidata alla moltiplicazione di richiami prodotti dal verso, si inizierà a se stessa. Non a caso la scena si concluderà con la voce di Paolo che risponde col proprio nome alla domanda reiterata: «Chi sei tu? Chi sei tu?» che Francesca rivolge all'uomo armato di cui s'odono i passi sulla scala della torre. E come si tenterà di evidenziare, se il fuoco appare ovviamente come metafora della passione estrema e catastrofica, sovrumana in quanto insostenibile dei due amanti, a ben vedere è la passione, il tema dettato dalla vicenda già immortalata da Dante e imbalsamata sino allo stereotipo che in realtà si fa pretesto per il fuoco. Francesca va verso il suo diventare Francesca da Rimini, assume e vuole il suo destino, ma attraverso di lei è *Francesca da Rimini*, opera di poesia, a cercare la sua effettiva ragione e a trovarla nella rete di progetti, intenzioni, ambizioni artistiche ed esistenziali tenute insieme dal fuoco e da quella verità che comunque sa dire di essi il loro ardere insieme. Forse con qualche forzatura non è illecito intendere che la vicenda serve qui perché il fuoco greco possa accendere ed espandere per cinque atti le potenze dei suoi bagliori. Francesca: «È vero?/ Che arde nel mare?/ arde nei fiumi, brucia le navi,/ brucia le torri,/ soffoca, ammorba,/ secca repente il sangue/ dell'uomo, fa/ delle carni e dell'ossa/ una cenere nera,/ trae dallo strazio/ dell'uomo url di belva/ che impazzano i cavalli/ e impietran i più prodi?».

Così Francesca presentando il prodigio del fuoco greco nel libretto per Zandonai. Ma in D'Anunzio non ci si ferma a questo, anche se probabilmente sia al poeta che al compositore apparve sufficiente perché nel testo per musica fosse in evidenza uno dei nuclei ispiratori del poema che più avrebbero dovuto porre a cimento le risorse linguistiche del musicista. Francesca infatti prosegue con l'incalzare delle sue domande che progressivamente fanno esplodere in più direzioni la metafora. «È vero che calcina/ il macigno, consuma/ consuma/ il ferro, morde/ anco armatura/ di diamante?» Come si nota Francesca lascia

trasparire l'attesa irresistibile per qualcosa capace di manifestarsi, sovvertitore e incontenibile, aggredendo in realtà più dall'interno e dall'intimo che dall'esterno. Così il fuoco greco è in grado di convivere acceso con l'acqua, incenerisce in terra e in mare gli strumenti di guerra, ma soprattutto opera sull'uomo col contatto e con la forza orribile del suo spettacolo una mutazione in cui lo strazio appare quasi risolto in sottolineatura teatrale di un prodigio chimico, che dà luogo a una metamorfosi preziosa. Così dal prosciugarsi repentino del sangue si va verso un oltre umano di pietra e di ferro disegnato per altro da un fuoco che sembra avere come sua vera vocazione quella di chiamare l'occhio umano verso tutti gli scenari di un vedere impossibile. Di fatti di lì a poco le domande di Francesca si convertono nella richiesta sempre più perentoria di vedere accesa una delle «roccafuoco» predisposte per la battaglia. E il tema della prefigurazione entusiastica della fiamma si ripropone con quella che potrebbe ben aspirare al rango di rappresentazione sintetica del destino artistico della protagonista: «Voglio vedere/ la fiamma che non ho veduta mai:/ Accendi! È vero che arde di colori/ meravigliosi, come nessun'altra/ creatura fugace,/ ed una mescolanza di colori/ che l'occhio non sostiene/ d'una diversità/ indicibile, d'una/ moltitudine fervida e sublime/ che sale viva nei pianeti erranti,/ nelle ampolle dei maghi,/ e nei vulcani pieni di metalli,/ o nei sogni dell'uomo cieco? È vero?». Qui appunto dall'evocazione di una fiamma mai veduta che ricava dall'intensità del suo trattenimento le potenze che ne fanno da subito il sogno di una vista più ricca di quella dei vedenti quale si dà nei sogni dell'uomo cieco, che si sprigionano, o così almeno tentano di fare, i colori di Francesca. Qui l'incalzare delle inarcature che fanno della lunga sequela di versi un'unica domanda, che in realtà protegge con l'intonazione interrogativa quella trepidazione che forse le toglierebbe l'ammettere di essere già la risposta, libera l'evocazione di un'iridescenza insostenibile, indicibile che porta a suscitare l'immagine di quella «moltitudine fervida e sublime» che anima quei fiabeschi crogioli di attività artistica ripromossa a grande magia o ad alchimia pienamente realizzate che stanno nei pianeti erranti, nelle ampolle dei maghi o nei vulcani e che comprensibilmente si può pensare trovi per D'Annunzio rifugio (quasi premonizione del *Notturmo*) in quel altro vedere che sta oltre la soglia iniziatica dell'esperienza dell'accecamento. E qui indubbiamente Francesca sembra dar voce al volere estetico del suo creatore, perché il delineare modi emancipati dal «troppo umano», dove pietre, metalli, vetri, cristalli e soprattutto sostanze miracolosamente fiammeggianti e colorate liberino realizzazioni incomparabili con quelle di pittori e architetti nonché sartorie teatrali e non e relativi

corrispettivi sonori, produce fantasticamente lo scenario d'elezione del «comporre» dannunziano, vagheggiamento iperestetizzante di un'arte capace d'invadere e trasvalutare la vita. Non a caso quando a rischio di dar fuoco alla torre Francesca dà seguito al suo proposito e accende la freccia incendiaria, quello che fa «squillare» la sua voce «come un canto» (memore sia dell'Isotta wagneriana del secondo atto che agita la sua torcia nella notte auspicando il definitivo spegnersi del giorno sia di quella della di lei ancella Brangania che misura con il suo canto la profondità della notte che avvolge i due amanti durante il famoso duetto), è il sentimento di una congiunzione paradossale e mostruosa, quella di Francesca e della fiamma, metamorfosi che subito si tinge di un'oltranza titanica e blasfema, cui non manca l'appello ad una notte ulteriore all'usuale vicissitudine del giorno, da assaporarsi nel gesto stesso che la rende definitiva ed assoluta. «Oh bella fiamma! / Ne vibra tutta l'asta, e la mia mano, / e il mio braccio, e il mio cuore. / La sento più vicina / che s'io l'avessi nella palma. Vuoi / tu divorarmi, bella fiamma? Vuoi / farmi tua? Sento ch'io divento folle / di te. Ma come rugge! / Rugge chiedendo preda, / chiedendo di volare. / Io la voglio scagliare nelle nuvole. / Caricate il balestro! / Il sole è morto e questa / è la figlia ch'egli ebbe della morte». La morte del sole, immagine destinata ad essere evocata più volte nell'auto-introspezione della cultura primo-novecentesca, metafora di una frattura e di un oltrepassamento in vario modo proclamati o diagnosticati in un clima su cui campisce con la sua mal eludibile necessità storica il simbolo del nichilismo, qui introduce alla notte estrema in cui la vita può manifestarsi a presso della sua istantanea consumazione come un avvenimento puro e totale: «Vita tremenda e rapida! Bellezza / mortale! Vela per la notte senza / stelle; nel campo cade, investe l'uomo / armato, gl'inviluppo l'armatura / sonora, gli si insinua tra piastra / e piastra, gli si caccia / dovunque è vena, l'ossa / gli fende, gli ricerca le midolle, / lo contorce, lo soffoca, lo acceca; / ma, prima ch'egli sia ceco degli occhi, / tutta l'anima sua perdutoamente / urla nello splendore che l'uccide». Così il fuoco che ha passato in rassegna fuggendo dal contesto umano tanti mondi attraverso una «notte senza stelle» ritorna nell'intimo dell'uomo, a risolverlo, quasi paradossale Medusa che condanni a un movimento estremo, nella grafia di un grido splendidamente finale.

Che appunto in arme stia salendo dal buio della scala Paolo Malatesta indica come dalla *mise en abîme* si ritorni nel solco della vicenda che a questo punto ha dichiarato quali sono e saranno i *suoi* colori. È con questa tavolozza come si è tentato di dire tutta segnata da parentele più o meno marcate ma riconoscibili con diversi percorsi e destini della

cultura artistica europea che Zandonai deve e vuole confrontarsi. Non si va troppo lontano dal vero, crediamo, se ci si abbandona alla sensazione che all'ascolto della partitura si fa avanti spontanea, senza trovar motivo di scoraggiarsi al paragone con analisi più fredde e meditate, di un gravitare dell'attenzione e delle intenzioni di Zandonai proprio attorno a questo mondo di suggestioni e al suo proporre alla musica stessa autointrospezioni, approfondimenti linguistici e più generalmente una interrogazione sulla propria natura e del proprio destino, piuttosto che ai richiami drammatici dell'opera che a ben vedere, quando presi più di petto dal compositore, danno luogo a una ricerca di effetti che, più o meno riuscita possa sembrare, produce le zone meno artisticamente indispensabili della partitura. I musicologi meglio hanno messo in evidenza di quanto qui non si potrebbe fare la lista degli ingredienti cultural-musicali di cui si reperisce sicura traccia nella *Francesca*, e non sono mancate le proposte critiche che, in ordine a quest'insieme di presenze e suggestioni, avanzassero ipotesi di più precise gerarchie. La cosa che però qui si vorrebbe riconsiderare è come in Zandonai si proponga, in forme differenti ma nella sostanza non così diversamente, una configurazione alla quale dà materia la vicenda artistica di altri e, almeno in un caso, più significativi percorsi della musica italiana fra fine '800 e primi del '900. Configurazione che meglio esalta i suoi contorni proprio in un'occasione nella quale la musica trae orientamento da un'impresa estetica come quella di D'Annunzio, per tanti versi miracolosamente al cuore dei livelli più alti dell'esperienza spirituale del suo tempo e forse, nei suoi momenti più realmente sintetici, non effettivamente assestata alle loro altezze, o meglio, forse non pienamente in grado di trapassare compiutamente e veritieramente nelle proprie intuizioni più esigenti, se si vuole, nei propri eventi più liberi da calcolate intenzioni e più sinteticamente coerenti con le proprie immanenti ragioni poetiche. È stato spesso notato quanto la scrittura di Giacomo Puccini riveli una singolarissima capacità della pura intelligenza musicale di stare al passo con le innovazioni più recenti e più complesse concettualmente della esperienza musicale del suo tempo, ma anche come il punto di consapevole condensazione dei portati di queste aperture fosse pur sempre il piano di una drammaturgia «sanamente» schiva di complicazioni intellettuali quanto istintivamente, e pure sapientemente, scaltra nel sentire altre che la ricerca di sicuri effetti teatrali, anche il mantenimento in questi della manifestazione delle sensibilità più sottili anche se per nulla ostentata e tanto meno teorizzata dall'autore. Come si sa con D'Annunzio Puccini ebbe un sintomatico tentativo di collaborazione naufragato in quello che al musicista doveva sem-

brare il *mare magnum* delle velleità del poeta vate e che tale anche indubbiamente era, oltre ben inteso a venir pure percorso dalle correnti in fondo non disprezzabili della multiforme sperimentazione artistica del poeta. La *Francesca* di Zandonai si apre esattamente all'abbraccio con questa seconda dimensione, con esiti che comunque ribadiscono ad un tempo stesso quanto di prezioso finisca per passare e plasmarsi attraverso il filtro di una concezione musicale per quanto colta e aggiornatissimo di tradizione italiana della gamma delle maggiori espressioni europee recenti e contemporanee, e come in definitiva la chiara intuizione da parte dell'autore dei motivi più essenziali della propria impresa si concentri e si svolga su piani del discorso musicale che promuovendo ricerche timbriche e armoniche ispirate quasi alla materializzazione nel suono del clima sensoriale, dell'atmosfera sinestesica così sollecitata dai versi, danno luogo alla tinta d'insieme (se ci si consente qui un'espressione tutta verdiana) alla quale l'opera deve forse la costanza dell'interesse che le si è rivolto, tinta che amalgama soluzioni pur nella diversità consanguinee, ora sul piano della elaborazione orchestrale, ora su quello delle voci a riproporre, interrogativo e risposta insieme, i colori di Francesca.